



1 8 0 3

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

ARTE COMO PODER CONSTITUYENTE
DIEZ CASOS EN EL ARTE COLOMBIANO EN LA DÉCADA DE 1995 A 2005

Oscar Roldán Alzate

Trabajo de investigación presentado para optar al título de
Magister en Ciencia Política

Director

Doctor Jorge Giraldo Ramírez

Universidad de Antioquia
Instituto de Estudios Políticos

2012

A los sueños de Elías, mi hijo.

Tabla de contenido

Agradecimientos	5
Prólogo	6
Capítulo 1	12
Dimensión estética de la política; agenda Política del arte	12
1.1. Sobre poder constituyente y multitud	13
1.1.1 Nociones sobre el poder constituyente	13
1.1.2 Relaciones conceptuales entre arte y poder constituyente	28
1.2 Potencia del arte: sus dinámicas y alcances.	33
1.2.1 Estado como arte-facto: el papel del arte en su conformación y organicidad.	34
1.2.2 Arte: manera de construir mundos, un poder constituyente.....	44
1.2.3 Sobre las artes plásticas y sus rasgos	54
1.3 Sobre el poder de lo posible. El artista como militante político contemporáneo	67
Capítulo 2	74
Contexto socio-político. Realidad en Colombia 1995 – 2005	74
Límites de la crisis. Tipificación del periodo de transición: 1995 – 2005.	
Convulsión de la realidad, terreno fértil hacia la re-creación del arte colombiano	
.....	74
Capítulo 3	98
Espacio crítico y penetración del arte	98
De una práctica individual al imaginario colectivo, consolidación de una nueva	
plataforma simbólica	98
3.1 Musa Paradisiaca.....	102
3.2 Cajas Fucsia.....	108
3.3 Las chicas de acero	115
3.4 La bandeja de Bolívar	122
3.5 Mugre	128
3.6 Noviembre 6 y 7.....	136
3.7 Los rebeldes del sur	142
3.8 United	149
3.9 David.....	156
3.10 Río	164
Epílogo	169

BIBLIOGRAFÍA.....	178
Libros	178
Revistas	180
En línea.....	181
Entrevistas.....	184
Documental	184
Prensa.....	184

Agradecimientos

Este trabajo ha contado con la compañía incondicional de muchas personas, a las que quiero agradecer explícitamente.

A mi madre Amanda, quien con su insistencia sobre lo que es debido logró mantener la meta presente; a mi hijo Elías, quien representó un fin en sí mismo; a mi padre Oscar y mis hermanos Jaime, Néstor y Julián, por su comprensión y escucha.

A Catalina Toro, mi novia, quien ha estado ahí, presta y dispuesta.

A Alfredo Restrepo, amigo y acompañante vehemente durante todo este intenso y arduo proceso; a Efrén Giraldo, consultor incondicional; a mis compañeras de trabajo Mauren Álvarez, Dora Escobar, Juliana Cardona, por servir de apoyo y concreción, y a Carolina Aguilar.

A mis maestras, María Teresa Uribe de Hincapié y Adriana González Gil, quienes confiaron en que una propuesta como ésta tendría lugar en el mundo de los estudios políticos.

Y a Jorge Giraldo Ramírez, quien a través del direccionamiento de este proyecto invirtió más que sus conocimientos, lo hizo desde su pasión y disfrute.

Por último al medio del arte, lugar extraño donde me he movido y extraviado. A los artistas incluidos en esta investigación y a todos los que de una manera directa, o de formas controversiales, alimentaron mi ánimo y dedicación.

Prólogo

Esta investigación tiene como propósito primordial establecer la relación existente entre arte y política bajo el concepto de Poder Constituyente. Para lograrlo se hace el análisis de una década de la historia contemporánea de Colombia, el período comprendido entre 1995 y 2005. Para ello, se apoya en la interpretación de nociones teóricas y conceptuales propias de la ciencia política que esbozan ideas relativas al poder, el Estado, la política, la autoridad, la soberanía, el orden y la democracia; y por otro lado, el análisis de teorías estéticas relacionadas con el poder político y el arte, con especial énfasis en las artes plásticas. Además, en análisis y estudios de coyuntura y contextos sociales, políticos, económicos y culturales de Colombia mediante la interpretación que hacen artistas a través de sus creaciones artísticas.

La presente investigación tiene como propósito articular la ciencia política y el arte contemporáneo en Colombia bajo un concepto fundamental, que es el Poder Constituyente. Se plantea, entonces, el análisis de la relación “arte y política” en Colombia, a través de la interpretación de creaciones artísticas que describen realidades y coyunturas políticas, económicas y culturales del país en un periodo de su historia reciente, la década 1995 – 2005, período marcado por grandes contenidos y situaciones sociales y políticas que denotaron más que una transición de siglo e introduce en nuestro país una situación de crisis propicia para el debate y un caldo de cultivo para la voz de los artistas. De este modo, se busca hacer una presentación e interpretación de esta década a través del análisis de hechos artísticos, específicamente de diez obras de arte producidas durante el periodo señalado, de distintos autores colombianos que permiten describir, connotar y resignificar el contexto que las genera y especialmente acuden a la constitución de realidades sensibles en un plano de comunidad e identidad cultural.

Se quiere demostrar que los actos estéticos y, en particular, las obras artísticas tienen la capacidad de representar y resignificar realidades sociales y en esa medida

crear acciones políticas como definir la nación, cuestionar las instituciones y los medios que crean la noción de realidad por medio de la excitación de la actualidad, la política y la historia de Colombia. Esto implica asumir el arte como poder constituyente” abordado desde un plano ontológico, concepto tomado de la propuesta teórica del politólogo y filósofo italiano Antoni Negri, quien arguye que en las dinámicas del poder hay una relación vertical entre dos realidades políticas: el Poder Constituido, que evidentemente se trata de los aparatos gubernamentales y transnacionales o, como él lo denomina, “imperio”; y el Poder Constituyente, que es el poder primario, el pueblo en sus reacciones cotidianas, que él llamaría “multitud”, concepto rescatado de la filosofía de Baruch Spinoza que replantea la idea de “masa” expuesta por Marx donde esta multitud creativa ya no se entiende como aquella concepción de un cuerpo amorfo que copia las formas geográficas que van delimitando su perímetro, sino que se trata de una colectividad de singularidades que, efectivamente, tiene un Poder Constituyente, el poder para construir el mundo que quiere vivir.

Veremos cómo la obra artística y la relación sujeto-objeto que ésta supone ocasionan que la realidad sea trastocada o redefinida, mutando a su vez la relación que el sujeto tiene consigo mismo y su entorno, de tal manera que los espacios de lo posible pueden ser modificados de manera continua y significativa (Hardt y Negri, 2000).

Las creaciones artísticas se ubican en el poder de lo real y, por tanto, de la transformación de la realidad misma para construir una nueva realidad. En última instancia, lo que pasa con el hecho artístico es que el sujeto está fundando un mundo para sí mismo y sólo para sí, pero evidentemente con repercusiones sociales, lo que hace del arte un poder creativo individual y colectivo (*multitudo*), acentuando los postulados del proyecto político moderno.

Se propone, como objeto empírico del problema, analizar un conjunto de diez obras de artistas colombianos que permitan vislumbrar la década seleccionada e identificar en ellas relaciones de poder colectivo bajo contextos sociopolíticos

específicos, que ayuden a caracterizar la relación arte y poder constituyente en Colombia.

La hipótesis que orienta esta investigación sostiene que un artista es un ser autónomo que iza un mundo, provoca un mundo, reformula el mundo que le han propuesto, que hace uso de su soberanía individual para afectar su realidad y la de los demás individuos que están cerca de él. El no haber depuesto completamente su soberanía en la fórmula del pacto o contrato social lo hace ser dueño de sus acciones y opiniones y, obviamente, responsable de lo creado con criterio y determinación. Esta libertad de acción le otorga el poder de la transformación por cualquiera que sea el medio que utilice. Las manos del arte son las mismas manos del poder constituyente; a través de él la humanidad reconoce y prefigura su devenir, pues, como en la política, en el arte lo que existe o se manifiesta es la realidad misma. Por tanto no vale, después de lo dicho o hecho, retractarse. Una vez se ha instalado algo nuevo en la conciencia de la crítica, no hay paso atrás.

La obra artística crea el pensamiento que contribuye a la construcción de un imaginario colectivo, que aporta al entendimiento de una comunidad ampliada, conformando claramente la conciencia de una comunidad y, en extensión, de una nación. Bajo este criterio el arte es un estrado, un púlpito, una plataforma que capta seguidores o detractores y con el cual es posible divisar más allá de lo presente.

El arte enfrenta las convenciones lógicas, éticas y estéticas de su tiempo, tiene la capacidad de representar una realidad social a través de una obra. La dinámica del arte es una acción política en tanto acto comunicativo. Sus vehículos movilizan contenidos que generan comunidad en torno a sus inquietudes. La madurez de la producción artística de una sociedad permite hacer visualización y diagnóstico de la situación social que vive, de las preocupaciones y sobre todo de su avance y desarrollo.

Los objetivos definen los alcances fundamentales de la investigación y, en esa medida, los propósitos para el diseño del trabajo operativo. Por ello, el objetivo general busca definir la relación entre el arte y la política como poder constituyente

en Colombia en una década de tránsito y crisis. Los objetivos específicos buscan interpretar una selección de diez obras de arte contemporáneo colombiano para identificar en sus creaciones características de la realidad sociopolítica colombiana y describir algunas coyunturas políticas, económicas, sociales, culturales y artísticas del país en la década seleccionada. Es importante aclarar que estas obras fueron producidas en la época señalada, y refieren problemáticas socio-políticas con temporalidades ubicadas no necesariamente en la misma época (esto quiere decir que, aunque una obra se haya realizado en la década de 1995 al 2005, la problemática tratada en algunas de ellas puede estar por fuera del mismo lapso, como lo veremos en el caso de la obra *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo, realizada en el año 2002, pero que refiere un hecho del año 1985. Véase pp. 133-138).

La metodología utilizada en la investigación es de tipo cualitativo con enfoque hermenéutico, pues consiste en la interpretación de textos y obras artísticas. En este caso, las obras de los artistas colombianos seleccionadas para analizar los contenidos estéticos-políticos en sus propuestas.

La ruta establecida para realizar el trabajo ha estructurado el contenido de la investigación en tres capítulos, de la siguiente manera:

En el capítulo 1, titulado “Dimensión estética de la política; agenda política del arte”, se adelanta la instauración y presentación del marco teórico. Éste se fundamenta en establecer la relación entre los conceptos orientadores de arte y política, a través del pensamiento de autores como Antonio Negri, Georges Bataille, Baruch Spinoza, Karl Marx, Thomas Hobbes, Platón, Jean Jacques Rousseau, Jacob Burckhardt, Simón Marchan Fiz, Nelson Goodman, Hal Foster, Nicolás Bourriaud, Félix Zuazo y otros más, explorando ideas en torno a la política, el Estado, la democracia, poder constituyente, poder constituido, (*multitud*), arte y estética. En este capítulo la relatoría no supone un recorrido histórico, por lo que es fundamental hacer la salvedad de que la aparición de los autores referentes será el resultado de las necesidades contextuales a que den lugar.

El capítulo 2, titulado “Contexto socio-político. Realidad en Colombia 1995 – 2005. Límites de la crisis, tipificación del periodo de transición”, comprende la realización del marco histórico como tipificación de un periodo determinado y se fundamenta a partir de los aportes, análisis y obras de autores y académicos como Daniel Pécaut, Eduardo Pizarro Leongómez y Marco Palacios. Este capítulo propone analizar el período 1995 – 2005 para identificar características, políticas, económicas, sociales en función de las principales coyunturas y fenómenos ocurridos en estos años. Este análisis servirá de telón de fondo para entender y exponer con claridad el contexto que da lugar a las creaciones artísticas de las que nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

El capítulo 3, titulado “Espacio crítico y penetración del arte. De una práctica individual al imaginario colectivo, consolidación de una nueva plataforma simbólica. Diez Casos en el arte colombiano”, comprende la descripción y análisis de diez obras de arte contemporáneo de artistas colombianos que a través de sus trabajos o creaciones artísticas han trabajado en la resignificación de algunas coyunturas o contextos importantes en la historia política, económica, cultural y social de Colombia en la década mencionada. Articula los elementos descriptivos de este contexto histórico con las ideas teóricas y conceptuales que fundamentan el binomio arte y política. Las obras seleccionadas son el resultado de un arduo proceso que partió de la experiencia curatorial y editorial de la exposición *Crónica 1995/2005 en la colección Juan Gallo*, de la cual esta investigación incorpora cuatro obras: *Las chicas de acero* de Johana Calle, *United* de Francois Bucher, *David* de Miguel Ángel Rojas y la obra *Río* de Alberto Baraya. Las demás obras, *Musa paradisíaca* de José Alejandro Restrepo, *Cajas fucsias* de Juan Fernando Herrán, *La bandeja de Bolívar* de Juan Manuel Echavarría, *Mugre* de Rosemberg Sandoval, *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo y *Los rebeldes del sur* de Wilson Díaz, son el resultado de una extensa lista de piezas artísticas creadas en el periodo señalado y que cumplían con las variables de pertinencia temática, comunicabilidad y calidad estética. Las diez obras resultantes se presentan en la investigación respetando el cronológico de creación de cada una. Es importante resaltar que en este capítulo todas las obras seleccionadas son de artistas

colombianos y son basadas en acontecimientos significativos que afectaron en su momento y con diferentes consecuencias a una comunidad, a sujetos en particular, o al Estado. Los contenidos presentes en las obras operan desde diferentes esferas, incluso encierran acontecimientos que por la fugacidad de la actualidad noticiosa habrían quedado sólo en el registro de un medio de comunicación, pero que perdurarán en la memoria del país desde otra lectura, ahora recontextualizadas por el poder del arte en obras que han inmortalizado estos sucesos.

Como apoyo al componente metodológico, la base empírica de la investigación es constituida por los estudios de caso, es decir, las obras de los artistas seleccionados, articuladas al contexto temporal elegido, 1995 – 2005, de la historia política, económica, cultural y artística en Colombia.

Como es evidente, y en consecuencia con la naturaleza de un programa de maestría en ciencia política, la construcción de este informe de investigación está orientado inicialmente a un lector informado en asuntos relativos a los estudios políticos, pero con el propósito expedito de servir al enriquecimiento de temas relacionados con estética y artes plásticas específicamente. El lector podrá experimentar el tránsito que va desde la teoría política hasta contenidos de teoría del arte, y viceversa, con la única intención de hacer una mirada holística a la relación de poder constituyente y arte.

Finalmente, la investigación quiere aportar elementos de reflexión para la comprensión del arte contemporáneo en Colombia y su relación con la política desde el análisis de las expresiones artísticas que representan situaciones y coyunturas de relevancia social, política y económica. En ese sentido, la investigación quiere resaltar la importancia del arte como actividad social que evidencia rasgos culturales de la vida en el país.

Capítulo 1

Dimensión estética de la política; agenda Política del arte

La hipótesis a partir de la que se concibe este trabajo establece que los actos estéticos, en especial obras artísticas, tienen la capacidad de representar realidades sociales y, en esa medida, crear acciones políticas diversas que las definan, como por ejemplo construir una nación, cuestionar las instituciones de un país y los medios que crean su realidad, su política y su historia. Esto implica conocer cómo se definen relaciones de poder dentro de las estructuras políticas que conforman la sociedad. Ello es, indagar en la construcción histórica de modelos sociales que han permanecido en el tiempo como interpretación de las realidades que se han presentado en el mundo occidental y que han definido la vida de los seres humanos como colectivo, como individuos y como sociedad desde lo político, lo económico, lo cultural y lo histórico.

Conforme a lo anterior, se propone abordar algunos aportes de Antonio Negri, como principal soporte teórico, y otros complementarios, como Baruch Spinoza, Georges Bataille, Karl Marx, Thomas Hobbes, Jean Jacques Rousseau, Platón, Nelson Goodman, Hal Foster, Nicolás Bourriaud y Simón Marchan Fiz para el abordaje de los conceptos rectores de esta tesis, a saber: poder constituyente y arte. Con esta mirada, el arte como poder constituyente es abordado principalmente desde la propuesta teórica del italiano Antonio Negri, quien afirma que en las dinámicas del poder hay una relación vertical entre dos realidades políticas: el poder constituido, que trata de los aparatos gubernamentales y transnacionales o, como él lo denomina, “imperio”; y el poder constituyente, que es el poder primario, el pueblo en sus reacciones cotidianas, que él llamaría “multitud”. Esta multitud creativa ya no se entiende en términos de “masa”, como aquella figura amorfa que copia las formas coyunturales que van delimitando su mentalidad común, sino que se trata de una colectividad de

singularidades conformada por individuos que tienen capacidades y poderes propios, es decir, sujetos con voluntad e intereses (Negri, 2000).

El acto estético o la obra artística y la relación sujeto-objeto que suponen ocasionan que la realidad sea trastocada o redefinida, mutando a su vez la relación que el sujeto tiene con esa realidad. Podemos decir, entonces, que las creaciones artísticas se ubican en el campo de lo fáctico y, por tanto, de la transformación de la realidad misma para construir una nueva realidad. En última instancia, lo que sucede con el hecho estético, materializado en la obra de arte, es que el sujeto está fundando un mundo para sí mismo, creación que luego expande a los demás individuos, lo que hace del arte un poder creativo dual, uniendo lo individual y lo colectivo (*multitudo*), acentuando así los postulados del proyecto político moderno.

El primer capítulo está dividido en tres partes. La primera, desarrolla la relación del poder constituyente y el poder constituido, como fundamento político, con el arte. La relación siempre se hace con enfoque situado en la teoría política. En contraste con la primera parte del capítulo, en el segundo aparte se aborda la relación estudiada desde un plano histórico-teórico situado en perspectiva de los estudios estéticos sobre el arte. Como cierre y teniendo como principio el planteamiento de Antonio Negri, el capítulo presenta un último aparte que trata la relación del artista con el militante político contemporáneo.

1.1. Sobre poder constituyente y multitud

1.1.1 Nociones sobre el poder constituyente

El pensamiento político de Thomas Hobbes tiene un fuerte fundamento en el Estado, pues concentra en él el ejercicio de la política dentro de la sociedad. El punto de partida de esta relación es la existencia del estado de naturaleza, que concibe como el principio de toda la sociedad. Allí, la vida social se caracteriza porque las relaciones entre los individuos son desordenadas y azarosas, lo que produce disfunciones, conflictos y constantes luchas de todos contra todos. Impera la ley de los fuertes y

existen miedos generalizados porque no hay garantías para la seguridad personal ni la tranquilidad colectiva y cualquiera podría causarle la muerte a los demás, lo que indica la superposición de los instintos primarios del hombre sobre la sociedad: “la especie humana, antes del Estado, es cruel y autodestructiva. Sólo después de la constitución del Estado es posible la convivencia y con ella la paz y la prosperidad” (Hobbes, 1999).

Ante ello, la constitución del estado civil (que es la sociedad organizada, controlada, dominante de sus pasiones, institucionalizada) es la solución que permite lograr la convivencia, la prosperidad y la paz. Tal proceso sólo es posible mediante la fijación de un pacto o contrato como guía para orientar las relaciones entre los ciudadanos que se fundamenta en las leyes civiles. Este pacto se realiza entre los individuos como sujetos políticos que luego transferirán a un tercero que es el soberano, el poder individual. En el estado de naturaleza, cada persona tiene poder de forma permanente, mientras que en el estado civil este poder individual desaparece, para ser depositado o transferido al gobernante, quien debe lograr y mantener la paz y la seguridad como bienes supremos de la sociedad.

Esta postura presupone maldad en las acciones de los hombres y la presencia de intereses personales y egoísmos en las relaciones sociales, por lo que es necesario desconfiar, precaver, someter y defenderse de algún modo, siendo el más efectivo el poder depositado en el gobernante y en los mecanismos de coerción empleados por él: “la dificultad práctica estriba en que no hay elementos que permitan reconocer ni a unos ni a otros como tales (buenos o malos) de antemano. Hay que tratarlos y conocerlos para saber lo que son, y además a cada uno. Por eso la prudencia aconseja que se considere a los hombres como si fueran malos” (Ibíd., 1999).

Así las cosas, el gobernante se constituye como el representante o la cabeza visible del “estado civil”, en cuyas manos puede contenerse la soberanía o el poder supremo que utilizará para generar y mantener el orden social, la paz y la seguridad mediante la coerción, por vías de hecho o de derecho. Este poder debe ser reconocido y es superior a cualquier otro poder, de modo que no pueda ser condicionado por

ninguna otra forma de autoridad, ni fuera ni dentro del Estado. Es por esta razón que cuando el poder es transferido al soberano por parte del pueblo, se inicia un proceso de no retorno del mismo. Quiere decir que el poder no regresa al pueblo, sino que queda en manos del gobernante. Así, la libertad del pueblo se determina por la cantidad de poder concentrado en el soberano y en el orden social que de allí se derive.

Lo anterior indica la responsabilidad del Estado como ordenador de la sociedad y poseedor de la autoridad. Para ello dispone de mecanismos que se sustentan en la coerción, que pueden emplear medios bélicos como la confrontación violenta o medios pacíficos como el derecho y la justicia. Además, el bienestar de cada individuo dependerá de un Estado articulado, bien ordenado y correctamente gobernado, donde prime la paz, la seguridad y la autoridad estatal en detrimento del miedo y la inseguridad, debe primar por tanto la unidad del Estado y establecer un sitio dentro de él para cada estructura que lo compone, de modo que no se constituyan en causantes de turbulencias porque es más riesgoso para el Estado la anarquía que el exceso de la autoridad.

Tomando la fundamentación teórica de Thomas Hobbes como base para interpretar en términos generales la funcionalidad del Estado, la política y el poder, se introduce la conceptualización de Antonio Negri para el poder constituyente. Para Negri el concepto de poder constituyente es la práctica política de la democracia y la participación ciudadana en los asuntos de carácter público, considerando que el poder constituyente se fundamenta en la participación ciudadana y en la existencia de las constituciones políticas como fuentes de derecho. Desde esta perspectiva, este poder es la fuente que produce las normas constitucionales de un ordenamiento jurídico, es el sujeto político de la estructura social, es decir, el actor básico de la democracia: el ciudadano. De esta forma, el poder constituyente no es solamente la producción de normas constitucionales y estructuración de poderes constituidos (institucionales) sino, y sobre todo, el ordenador de la participación de los sujetos políticos en la vida pública como proceso democrático.

Desde este punto de vista, el poder constituyente tiende a identificarse con el concepto mismo de política, en la forma en la cual la política es entendida en una sociedad democrática. Calificar constitucionalmente, jurídicamente, el poder constituyente no será pues simplemente producir normas constitucionales, estructurar poderes constituidos sino, sobre todo, ordenar el poder constituyente en cuanto sujeto, regular la política democrática (Negri, 1994, 17).

En ese sentido, el poder constituyente cobrará mayor significado al atribuírsele la resistencia a ser incorporado completamente al sistema jerarquizado de normas y competencias, dando así posibilidades al poder ciudadano, al poder fáctico. Por tanto, el poder constituyente hace referencia a la democracia y la soberanía, a la política y al Estado, a la potencia y al poder. Así y desde el punto de vista netamente jurídico, el poder constituyente es la fuente que produce las normas constitucionales o aquel que crea una constitución política, para luego dictaminar las normas fundamentales que orientan los poderes del Estado. Así mismo, el poder constituyente regula las relaciones jurídicas dentro de una sociedad por ser un acto imperativo del Estado o nación para organizar la jerarquización y distribución de los poderes:

¿Qué es, en la perspectiva de la ciencia jurídica, el poder constituyente? Es la fuente de producción de las normas constitucionales, o bien el poder de hacer una constitución y de dictar después las normas fundamentales que organizan los poderes del Estado; en otros términos, el poder de instaurar un nuevo ordenamiento jurídico, esto es, de regular las relaciones jurídicas en el seno de una nueva comunidad. El poder constituyente es un acto imperativo de la nación que surge de la nada y organiza la jerarquía de los poderes. (...) Si el poder constituyente es omnipotente, deberá todavía ser temporalmente limitado, ser definido y hecho valer como un poder extraordinario. El tiempo que es propio del poder constituyente, un tiempo dotado de una formidable capacidad de aceleración, tiempo del alumbramiento y de la generalización de la singularidad, deberá ser cerrado, detenido, reducido en las categorías jurídicas, restringido en la rutina administrativa (Ibíd., 18).

En este ámbito, el poder constituyente es poder constituido, es decir, institucionalizado y orgánico, cuyas funciones se orientan a la interpretación, revisión y control constitucional siguiendo procedimientos establecidos. Aquí, el poder constituyente se convierte en un conglomerado jurídico, limitado por jurisdicciones, leyes y actos administrativos. De este modo, es también concebido como

representación, es decir, conectado al parlamentarismo. En esta forma, se asume una figura más del tipo de “poder constituido”. Aquí el poder constituyente es absorbido por las reglas y procedimientos del sufragio y por las lógicas asamblearias. De esta manera, al conectarse con la representación, el poder constituyente se inserta en el esquema de la división social del trabajo, hecho que para el autor significa la fijación a un sistema estático, el dominio de la soberanía tradicional y el estancamiento de la democracia. Además de reducir el concepto a su aspecto puramente jurídico, siendo su procedencia producto del ordenamiento constituido:

al poder constituyente originario o comitente se opone (sigue, se distingue, se contrapone) el poder constituyente en sentido propio, asamblear; en fin, a los dos primeros, se opone el poder constituido. De este modo, el poder constituyente es absorbido en la máquina de la representación, en cuanto a que este elemento conectado con la representación (e incapaz de expresarse si no es a través de la representación) viene insertado en el gran diseño de la división social del trabajo. Pero encerrar el poder constituyente en la representación, cuando esta última no es nada más que una rueda de la máquina social de la división del trabajo, ¿qué otra cosa es sino la negación de la realidad del poder constituyente, su fijación en un sistema estático, la restauración de la soberanía tradicional contra la innovación democrática? (Ibíd., 20).

Ante este cuestionamiento, Negri sostiene que el poder constituyente no es solo el proceso formal de producción de las normas sino que por sí misma constituye otra lógica. La práctica de este poder ha sido la posibilidad por la cual la voluntad democrática de la *multitudo* (es decir, el colectivo de ciudadanos conformado por individuos conscientes de su capacidad de acción política e influencia en la vida social) ha participado en el sistema político, modificando orientaciones, tendencias y acciones del constitucionalismo tradicional, que concibe el orden social y político como un conjunto articulado de órdenes sociales, políticos y jurídicos diversos y desiguales, por lo tanto no democrático. Su base es la fuerza que irrumpe, quebranta e interfiere todo equilibrio preexistente. El poder constituyente se une íntimamente a la idea de democracia como poder absoluto y es por tanto una fuerza impetuosa y expansiva que procura el logro social de la democracia total y del sentido y creación de comunidad:

Por el contrario, el paradigma del poder constituyente es el de una fuerza que irrumpe, quebranta, interrumpe, desquicia todo equilibrio preexistente y toda posible continuidad. Está ligado a la idea de democracia como poder absoluto. Es, por consiguiente, el del poder constituyente como fuerza impetuosa y expansiva, un concepto ligado a la preconstitución social de la totalidad democrática. Esta dimensión, preformativa e imaginaria, tropieza con el constitucionalismo de manera precisa, fuerte y durable (Ibíd., 29).

El poder constituido, en términos de tiempos, reconoce sólo el pasado en la construcción política y jurídica de las sociedades, rememorando el tiempo transcurrido y las potencias consolidadas. Por el contrario, el poder constituyente repliega su temporalidad en el presente y el futuro como posibilidad para fijar la democracia total. Éste representa la secularización del poder y de lo político, porque se origina en los procesos históricos, en el devenir de la sociedad a lo largo de sus transformaciones políticas y económicas. Además, se asocia al concepto de revolución. Al articularse a la democracia, el poder constituyente se convierte en el motor de la revolución democrática: “(...) el poder Constituyente se liga estrechamente al concepto de revolución. Y puesto que ya está relacionado con el concepto de democracia, he aquí que ahora se presenta bajo el hábito de motor o de expresión cardinal de la revolución democrática” (Ibíd., 30).

Bajo esta lógica, cuando el poder constituyente es subordinado a la función representativa o al principio de soberanía, su naturaleza de fundamento comienza a ser limitada por finalismos constitucionales, temporales y espaciales. Contrario al hecho de concebir al poder constituyente en su verdadera esencia, que es limitada, expansiva, sin fin, libertaria y absoluta, es decir, absoluta democracia. Al respecto, el poder constituyente difiere del concepto de soberanía, pues ésta es una expresión del poder constituido y es además su institucionalización. Éste, por el contrario, es un acto de elección, de determinación voluntaria y, cuando pone en funcionamiento el proceso constituyente, todas las determinaciones son libres y permanecen así. Por el contrario, la soberanía se expresa como la fijación del poder constituido, como término de la libertad.

Para Negri el poder constituyente es la capacidad de renovación de la estructura pública de los poderes para proponer y afirmar nuevas esferas o dimensiones públicas en la distribución de esos poderes, ello es, innovar radicalmente en los procesos sociales, políticos y jurídicos de construcción de las constituciones políticas y de los esquemas legislativos que rigen las sociedades.

Lo anterior implica que el ejercicio del poder constituyente es una expresión de los derechos subjetivos públicos otorgados a los ciudadanos por el constitucionalismo moderno. Y, además de ello, este ejercicio implica una decisión política de transformación adaptada al contexto social por parte de los mismos. Es decir, los ciudadanos mismos actúan políticamente para cambiar las realidades sociales en virtud de los derechos conferidos por la ciudadanía moderna.

Desde este punto de vista, Negri concibe que un derecho sea la afirmación de una exigencia subjetiva que permita garantizar un comportamiento considerado como legítimo dentro de un sistema de valores determinado. Es decir, un derecho subjetivo se constituye en una prerrogativa o posibilidad aplicada a cada persona o ciudadano que pertenezca a un Estado o sociedad moderna, regidos por principios constitucionales y/o legislativos. Por tanto, el derecho subjetivo público se convierte en la base para el ejercicio del poder constituyente.

El derecho subjetivo público pertenece al derecho constitucional moderno y en esa medida, para Negri, aquél se constituye por la confluencia de dos vertientes, una que procura garantizar la vida, la seguridad y la propiedad y la otra que promueve el ejercicio y la expresión de la libertad política para que los ciudadanos puedan participar, representar, administrar y controlar las funciones del Estado. Significa, por tanto, que el derecho subjetivo público es la expresión de los derechos del individuo propietario, propios de la burguesía y de su poder de apropiación.

Sin embargo, para la multitud, el derecho subjetivo público no es solamente la defensa del interés particular, sino que consiste en la voluntad de reconocer la aplicación de la cooperación creativa, de la potencia colectiva para la producción de valor y riquezas.

El derecho subjetivo público es la formalización compartida de los procesos de construcción de lo común como reconocimiento de la función de las singularidades. Esto es, reconocer el trabajo ejercido por los individuos para la construcción de lo común. Por tanto, este derecho se estructura a partir de los procesos de cooperación y asociatividad entre las singularidades, entre los individuos.

De acuerdo con lo planteado por Negri, el derecho subjetivo se produce por la existencia del antagonismo, de la diferencia, de lo distinto y por la resistencia. Ello introduce el derecho a la resistencia como concepto complementario al derecho subjetivo. La resistencia significa la posibilidad de desobedecer lo dispuesto por regímenes monárquicos y por valores absolutos de corte teológico o trascendental. Aunque también se extiende a otras formas de gobierno no democráticas, aquellas donde el Estado u otras instancias afirmen su dominación y control.

El derecho de resistencia es “un derecho construido sobre exigencias comunes y sobre la cooperación social, de la misma manera que lo son en su base la afirmación de la singularidad que caracteriza el tejido cooperativo común y la tendencia ontológica a lo común que presentan a la inversa las singularidades” (Negri, 2008,139).

Ahora bien, para materializar o concretizar el derecho subjetivo público Negri plantea tres condiciones. La primera, es necesario que existan formas históricas, es decir, realidades ontológicas presentes en un momento y contexto histórico determinados. Ello es, coyunturas o circunstancias que concreten situaciones específicas. Que, a propósito, pueden cambiar en el tiempo y de acuerdo a los contextos y condiciones históricas en las que se presenten. La segunda, es necesaria la existencia de un espacio, de un territorio que dé sustento territorial al derecho constitucional para pensar a partir de ello en términos de ciudadanía. El derecho subjetivo público es ejercido por los ciudadanos, bajo los principios que significan el término a partir del Estado de Bienestar, las ideas republicanas y el Estado moderno. Para Negri, el derecho subjetivo público es ejercido dentro del Estado territorial por los ciudadanos (nacionales) de un país o Estado particular.

Sin embargo, Negri establece que esta idea de ciudadanía actualmente está en crisis, básicamente, por los procesos de desterritorialización que caracterizan al mundo hoy. Ello se da por la globalización, las migraciones, los mestizajes entre ciudadanos de distintas nacionalidades, la mundialización y las transformaciones en los procesos de producción y del trabajo. Por tanto, la globalización y los movimientos que de ella se desprenden perturban la estabilidad de la ciudadanía territorial, generando una ciudadanía cosmopolita a partir de la flexibilidad y la movilidad del trabajo, las migraciones y la producción.

La tercera, es necesario establecer mecanismos que permitan explicar y comprender cómo y por qué se constituye el derecho subjetivo público dentro de la sociedad y cómo y por qué este derecho se convierte en el cuerpo colectivo de la multitud y detentador del poder constituyente.

Ahora bien, el ejercicio del derecho subjetivo público, y por tanto del poder constituyente, requiere de la existencia de la democracia como condición socio-política. Para Negri, la democracia es una forma de gobierno que detenta dos funciones básicas. La primera, gestionar la unidad del Estado y el poder; y la segunda, resistir a la dominación del absolutismo como construcción de base para la libertad e igualdad y ejercicio de todos para todos. A partir de allí, se plantea la democracia radical como el escenario adecuado para la articulación de la voluntad general (de todos) y para la reforma de los gobiernos absolutistas, mediante las luchas constituyentes que deriven en la autonomía organizativa y la autogestión colectiva.

Para lograr la democracia radical o la voluntad de todos es necesario crear nuevas formas de expresión de las multitudes que reemplacen la función trascendental de la representación política; generar eficacia en las actuaciones colectivas de lo común sin que se pierda la autoridad; lograr acciones mayoritarias pero consensuadas, animadas por la voluntad de transformación, y generar mecanismos de autocontrol internos y externos para lograr un proceso constitucional abierto.

Las reglas de la democracia como forma de gobierno están vinculadas a la racionalidad operativa de los mecanismos de control y dominación del Estado moderno, el ejercicio del derecho subjetivo público y, por tanto, con el poder constituyente que procura cambiar esa realidad para introducir la democracia radical.

El derecho a la resistencia y el antagonismo son, pues, las condiciones para ejercer la función desestructurante y de ruptura de la democracia y condición para el ejercicio constituyente como gestión de lo común.

Ahora bien, como apoyo a lo expuesto por Antonio Negri, se puede referir el pensamiento de Karl Marx frente a su concepción de la política. La política en Marx se fundamenta como una actividad colectiva que interpreta la realidad, los conflictos y las contradicciones de la sociedad, establecidos como relaciones históricas de dominación y poder entre las clases sociales y el Estado. En ese sentido critica una división dada por la modernidad y es la separación entre lo político y lo social como dos esferas distintas; así, esta división opera como un conjunto de placas o capas que se superponen unas sobre las otras con movimientos diferentes generando así dinámicas, intereses y procesos diversos. De esta forma, puede concebirse que las placas hagan referencia a las clases sociales y a los objetivos e intereses que estas tienen. No obstante, Marx afirma que la política es inseparable de las relaciones sociales y de la vida material, pero reconoce que ambas tienen ritmos, tiempos y expresiones diferentes y están determinadas por las condiciones materiales de producción. De este modo, las condiciones socioeconómicas crean grupos sociales que son definidos como clases, los cuales poseen identidades culturales e intereses sociales diversos. Ahora bien, la existencia, división e interrelación de estas clases sociales entre sí mismas genera conflictos y hostilidades por la diversidad de sus intereses. En ese sentido se asemeja al pensamiento de Antonio Negri, pues la noción de clases se relaciona con los conceptos de poder constituyente y poder constituido al significar dos formas de poder, de relaciones sociales y de individuos.

El Estado en la modernidad representa la solidificación de la política a través del constitucionalismo y las instituciones políticas como el parlamento y el gobierno. Es el

paso de lo líquido a lo sólido, mostrando los flujos y contraflujos de las confrontaciones políticas. Ello representa los cambios institucionales, las transiciones en la vida política y la temporalidad de las entidades que intenten detener las contradicciones que siempre rodean a la sociedad.

El Estado representa a la política en su momento de consenso y de organización del conflicto en función de la administración y del orden. Así, el poder constituyente indica la condición líquida de la política, por representar el conflicto, el antagonismo y la resistencia que implica inestabilidad y movimiento de procesos ondulatorios en busca de las transformaciones políticas. Y el poder constituido representa la condición sólida de la política, pues indica estabilidad y sostenimiento de la autoridad detentada por el Estado; es la expresión de su dominación y control. Para ello, se fija en las estructuras y dispositivos constitucionales y legislativos de coerción de la modernidad.

Para Marx, la política aparece en virtud del conflicto producido por las clases sociales y las diferencias que las marcan y por el desarrollo de las actividades estatales dentro de la sociedad. Esto significa que la política tiene dos características o identidades que la determinan: la primera, ser una relación entre clases sociales en situación de conflicto; y la segunda, ser un conjunto de acciones del Estado como función pública. Esto genera entonces la noción de lucha de clases, que se caracteriza por ser conflictiva y que puede llegar a la violencia y ser por tanto una expresión política materializada en las masas sociales, conformadas por individuos que reivindican intereses de clase. “Al conflicto no le es extraña la violencia; por tanto, tampoco a la política. Sin duda, las luchas políticas pueden alcanzar un grado tal de extensión e intensidad que hace que la violencia –en diferentes formas– aparezca” (Giraldo Ramírez, 2003, 221). Así, la violencia es una forma que se asume en las relaciones sociales transmitida a través de la historia y de los medios de producción que pueden moldear a los individuos y a la sociedad.

Se asume, entonces, desde el punto de vista marxiano que la política es una acción social conflictiva y, para regularla, surge el Estado como una forma de

organización del conflicto, como un régimen que ordena y administra la sociedad. Marx asume esta concepción como la instauración del “régimen político” dentro de la sociedad y Negri la concibe como la existencia del “poder constituyente” y el “poder constituido”. Es así como el Estado es concebido como un acuerdo que excluye a sectores de la sociedad y, por medio de este arreglo, un sector de la sociedad se convierte en clase dominante. “El Estado es la forma bajo la que los individuos de una clase dominante hacen valer sus intereses comunes y en los que se condensa toda la sociedad civil de una época” (Ibíd., 224). No obstante, el poder del Estado no debe sostenerse solamente en la coerción, debe condensar las necesidades de la sociedad, debe representar y materializar el interés colectivo y ordenar en nombre de todos, ello implica ejercer la legitimidad. El Estado no sólo refleja acuerdos, sino que expresa el antagonismo de clases dentro de la sociedad civil y ello implica la existencia de factores políticos que residen dentro del propio Estado que pueden modificar con frecuencia las leyes y renovar las expresiones de la voluntad popular.

Retomando de nuevo lo dicho anteriormente, Marx analiza la separación dada por la modernidad entre lo político y lo social afirmando que el Estado moderno diferencia entre vida pública y vida privada e interés particular e interés general, y así mismo infiere que la “esfera política” representa la igualdad y la libertad y que la “esfera civil” representa las desigualdades y limitaciones propias de relaciones sociales basadas en la propiedad. De este modo, se crea una autonomía del poder constituido con respecto a la soberanía popular constituyente, que equivale a decir que los gobernantes tienen una conducta independiente de la voluntad popular. Similar a lo expuesto por Negri cuando afirma que el poder constituyente es la democracia total y que es la conversión de lo instituido, Marx sostiene que el Estado moderno también puede favorecer la democracia total mediante la revolución como un proceso que involucre la conciencia de acción y el conocimiento de la realidad por parte de las masas populares. Se asume, por tanto, que la política incorpora elementos de conflicto y de consenso presentes en las relaciones sociales que definen diferencias entre clases históricamente forjadas.

Se hace necesario, aquí, tomar como apoyo el punto de vista de Baruch Spinoza para contrastar el pensamiento de Negri sobre la idea de poder constituyente. El autor holandés afirma que la vida en comunidad debe estar regida por la adopción de principios que permitan la instauración y práctica de la democracia como ejercicio del poder de los ciudadanos (citado por Rosalba Durán Forero, 2003, 164-173). En virtud de ello, la sociedad política o estado civil surge como expresión de ese poder y de las intenciones de los individuos por generar pactos o acuerdos para la regulación de las conductas y comportamientos, la garantía de la supervivencia y el desarrollo de las actividades humanas. El elemento articulador allí es el derecho. Su aplicación y efectos se logran a través de la instauración de la razón, que guía a los individuos en los procesos de construcción de la sociedad política. La razón se presenta como fundamento de las acciones cívicas, es decir, como el objeto que conecta las ideas y las prácticas políticas y éticas que deben desprenderse de los acuerdos colectivos, del interés general y la voluntad grupal. Tal construcción se produce gracias al advenimiento del pacto, contrato o tratado político entre los individuos, que se presenta como un acuerdo básico para posibilitar la convivencia civil. Este tratado genera el orden y, por virtud del mismo, convierte a las personas en ciudadanos. Pero, a diferencia de otras lógicas de pactos y contratos sociales, en Spinoza se privilegia la idea de soberanía individual sobre la colectiva, de tal suerte que, si la organización social se ve amenazada en un sentido extremo por el régimen político, los individuos están en libertad de retomar su soberanía y ejercerla desde su fuero y conciencia subjetiva. Esto se puede entender como una forma de resistencia y en consecuencia de un ejercicio del poder constituyente.

En este sentido, el tratado político permite instaurar en la sociedad condiciones de certeza y seguridad a través de la definición de ideas comunes o acuerdos generales. Por tanto, se constituye en el sustento de la organización política, en el soporte del orden civil (civilidad) y en el elemento diferenciador entre las condiciones, prácticas y efectos del estado de naturaleza y el Estado de derecho. De este modo, el tratado político genera un conjunto de lineamientos que dirigen las acciones ciudadanas al acatamiento de las disposiciones colectivas, ello es, obedecer a

lo dictado por el común acuerdo. Así, la libertad se va a concebir como una práctica y una posibilidad de realización individual que existe y encuentra las condiciones para su desarrollo dentro del orden civil. Ello significa que es el Estado quien debe garantizarlas a partir de la fortaleza de las leyes, la razón y la seguridad. La libertad implica el respeto al orden civil, el dominio de sí mismo, la satisfacción del interés propio y la consecución del bien colectivo. Esto es, combinar lo individual con lo general como un conjunto de prácticas ético-políticas que conllevan a la virtud civil. Las leyes civiles, cuando son producto de la voluntad o el acuerdo de los ciudadanos, no restringen la libertad, pues son expresión del poder de la sociedad y su objetivo es garantizar el derecho a la supervivencia personal, además del bien común. De este modo se establece una relación dual entre derechos y deberes, como base para la producción de ciudadanos y el cumplimiento de las obligaciones civiles que implica el mantenimiento del orden político. Así, se trasciende la idea de lo puramente individual o particular para llegar al punto de lo plural, donde tiene su origen la razón como fundamento y base de la acción civil, definida a su vez como la voluntad colectiva.

Siguiendo las lógicas de los pactos o contratos sociales es necesario revisar otro punto de vista que aporta a la construcción de la idea holística de poder constituyente y poder constituido. Para Jean Jacques Rousseau la voluntad general es la base de la vida política y pública de las sociedades. Ella se constituye por la unión o sumatoria de las voluntades de los ciudadanos mediante la inclusión de las minorías personales o grupales en los asuntos del interés colectivo y el logro de propósitos conjuntos. El interés común requiere procesos de información y discusión, porque constituye lo que se quiere alcanzar o proteger y, por tanto, se hace indispensable la deliberación pública amplia con la participación activa de los ciudadanos, de modo que puedan expresarse las ideas del “pueblo” con efectividad y sin manipulación de aristocracias, élites o grandes grupos de presión. La deliberación colectiva es el momento de la vida política que expresa la soberanía democrática, pues ésta es el ejercicio pleno de la voluntad general. El propósito de la deliberación es permitir la participación en la definición y logro de los asuntos del interés colectivo, de modo que el bien común sea

producto de las interacciones, facultades y decisiones de los ciudadanos. Así, la soberanía se constituye en un derecho inalienable del pueblo, que no debe delegar. Se convierte en expresión de la libertad de cada individuo y en ejercicio de derechos como la autodeterminación, la propia voluntad y la autodecisión. Por tanto, aquel individuo que ceda a otro su libertad pierde su condición de sujeto moral y autónomo para convertirse en una persona dependiente.

Desde esta perspectiva, Rousseau sugiere la democracia directa como forma de participación política, pues considera que la democracia parlamentaria o representativa genera desigualdades sociales y bloquea la voluntad general propiciando la consecución de intereses particulares. La libertad está articulada a la igualdad porque, para Rousseau, todos los hombres dependen de las leyes y es ello lo que los hace iguales (citado por Iván Darío Arango, 2006, 3-10). Así, se vislumbra un Estado de Derecho que concibe a la ley como el fundamento de la vida política. El interés común se inserta dentro de un sistema legislativo que articula libertad e igualdad, asumiendo la libertad como la dependencia de las leyes y no de los hombres. La voluntad general debe apoyarse en la razón para que ejerza disposiciones morales que permitan legitimar las acciones y deliberaciones políticas y, más aún, expresarse como leyes y mandatos jurídicos. La conciencia moral de la voluntad general otorga valor o aprobación a la propia existencia y considera de suma importancia la existencia de los demás. Por lo tanto, el interés colectivo se constituye en una práctica ética fundada en valores y decisiones conjuntas definidas en virtud de la soberanía popular. Así, la voluntad general debe alimentarse de la virtud, que consiste en respetar la igualdad y reprochar toda discriminación, pues es la base de una sociedad democrática.

La orientación ético-moral de Rousseau permite, por tanto, inferir que la práctica política debe reconocer el valor de la igualdad de dignidad entre los hombres, respetar la existencia de posturas, doctrinas, ideas y pensamientos diversos, lograr el bien común o el interés colectivo mediante la soberanía democrática y articular la voluntad individual a través de la deliberación pública al conjunto social. En virtud de las transformaciones históricas y culturales, la sociedad adopta pactos o contratos

sociales que permiten su conglomeración y constitución como pueblo. Ello quiere decir que la articulación de las voluntades de los ciudadanos genera entramados con características políticas y éticas que determinan relaciones de poder al interior de la sociedad; de allí dependen, entonces, el ejercicio de la voluntad general y su soberanía democrática al igual que el desarrollo de intereses particulares y poderes personales.

1.1.2 Relaciones conceptuales entre arte y poder constituyente

Tomando como referencia el trabajo conceptual expuesto anteriormente, Antonio Negri ofrece una interpretación sobre el binomio arte y política, evidenciando vínculos y conexiones entre la estética y la democracia, que favorecen la participación de los ciudadanos en la construcción de las realidades que constituyen la vida humana, especialmente la conformación social, que configura a su vez el ámbito de la política. En este sentido, el arte se asume como un poder constituyente, como un poder colectivo en manos del conjunto de los ciudadanos que imaginan y producen su destino y definen sus condiciones y características sociales. Esta idea quiere controvertir una tendencia que no se considera democrática y es la existencia y posicionamiento de prácticas individuales y subjetivas en el mundo contemporáneo, pues rompen de facto la esencia y el trabajo colectivo, conjunto y asociado, porque, para Negri, la democracia es una forma común y grupal: “el arte es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino. Así mismo, el trabajo artístico es trabajo liberado y el valor producido es por tanto una excedencia de ser producida libremente” (Negri, 2000, 10). El arte es la configuración del trabajo colectivo liberado.

La anterior idea admite sugerir que el arte permite la construcción de nuevos escenarios para la vida, de nuevas visiones a través de experiencias ontológicas que se abstraen desde las realidades que conforman el mundo. A partir de los elementos constitutivos de la sociedad, considerados como hechos, como lo fabricado, como lo fáctico, el arte despliega procesos interpretativos para la concepción del mundo, para

la creación de formas de pensamiento y sistemas de relaciones sociales que implican prácticas políticas, económicas y culturales. El arte se apoya en el ser y el hacer, transforma, produce y reproduce lo imaginado por la sociedad, vinculando así imaginación y práctica. Permite crear acciones, desarrollar decisiones. Nombra y divide el ser, permitiendo dar el paso de la teoría a la ética, es decir, de lo imaginado a lo practicado, a lo vivido. Y ello es, la constitución de un mundo donde se supere la dependencia del mercado y su contención de la vida social y del trabajo colectivo (Negri, 2000).

El arte como acto privilegiado de la imaginación permite representar valores colectivos, pero al mismo tiempo favorece la materialización de prácticas singulares, lo cual significa que facilita la existencia de manifestaciones individuales sin reducir el valor de lo colectivo. Ello quiere decir que el arte es una expresión de la democracia, en tanto está constituida por multitud de singularidades que se articulan para formar un conjunto y, además, se expande universalmente, posibilitando el disfrute de sus formas a los individuos y sociedades. El arte es claramente abierto, como una democracia real y formal.

Contrario a ello y connatural a las lógicas del mercado, el arte como producto del trabajo es susceptible de entrar en la especulación de oferta y demanda. La presencia del arte en un momento dado es el resultado de un sinnúmero de vectores que se conjugan en la creación de un algo que anteriormente no existía; esto es solo posible por la inmersión del artista en una sociedad que lo provee de materiales y cuestionamientos que, a su vez, le permiten acceder a la consolidación de una pieza única o seriada por mecanismos propios de la contemporaneidad. El mercado y la propiedad privada distorsionan esta idea del arte porque la cierran y asignan precios más allá de haber comprendido e incorporado las ideas manifiestas:

La singularidad de la obra de arte no es valor medio ni intercambiabilidad, sino reproducibilidad de lo absoluto. La pintura, así como la música, la poesía, muestran su universalidad como disfrute por parte de una multitud de individuos y de experiencias singulares. El mercado y la propiedad privada distorsionan esta esencia del arte. Reapropiarse privadamente del arte, hacer de la obra de arte un precio, es destruir el arte. Estos cierres no

son aceptables: el arte es tan abierto formalmente como lo es una democracia verdadera y radical. La reproducibilidad de la obra de arte no es vulgar sino que constituye una experiencia ética –ruptura del compacto conjunto de la nulidad existencial del mercado. El arte es el antimercado en tanto que pone la multitud de las singularidades contra la unicidad reducida a precio. La crítica revolucionaria de la economía política del mercado construye un terreno de disfrute del arte para la multitud de las singularidades (Ibíd., 39).

La inserción del arte en la multitud garantiza su poder constituyente toda vez que retroalimenta la realidad ya revisada por éste, que compete y es interés de todos, especialmente a la comunidad de donde toma los insumos de producción. Así, la comercialización nunca será un fin en sí mismo de la producción del arte. Además, el arte se constituye como uno de los productos del trabajo colectivo, porque se reconoce su articulación con la realidad humana. Realidad que se construye y se reconstruye por el trabajo colectivo, por lo abstracto y lo fáctico:

El arte es, pues, uno de los productos del trabajo colectivo (...). De hecho, aquí estamos reviviendo la sublime ruptura del mercado y recordando cómo, a través de esa decisión ética, no hemos abandonado el terreno del arte sino que hemos descubierto su consistencia en la humana realidad. Una realidad construida, reconstruida, replasmada por el trabajo colectivo, una dimensión facticia, abstracta, una determinación general que lo ha invadido todo, el alma y el cuerpo, la vida y la muerte, y sobre todo ha suplantado, con acumulaciones sucesivas de trabajo abstracto, a la propia naturaleza (Ibíd., 43).

Esta noción confirma la independencia imperante del arte frente a su antagonista natural, el comercio. Sin embargo, es fundamental entender el papel que tiene el comercio en la importante tarea de la circulación y penetrabilidad de las nuevas realidades expuestas tras las formas del arte ante la multitud. Y aunque ésta es una relación de querellas, delicada pero necesaria, debe ser tratada y vista como una simbiosis y no una interdependencia. En esta relación, sin especulación desmedida, se asegura la reapropiación del trabajo colectivo implícito en el arte.

El trabajo colectivo agrupa el conjunto de acciones de los individuos para construir la sociedad, abarca el lenguaje, la política, la economía y las prácticas culturales. Define, además, el entramado social, su producción artística y sus

manifestaciones estéticas. De allí se desprende el concepto de belleza, que para Negri es una excedencia de ser que deriva del proceso colectivo del trabajo humano. Lo bello es el ser que constituye, tanto a los individuos como a la colectividad y sus expresiones estéticas:

(...) lo bello es ser nuevo, una excedencia construida a través del trabajo colectivo, producida por la potencia creativa del trabajo. Esta producción que determina el acontecimiento bello, esta producción de lo bello es trabajo liberado del mando. Cuanto más abstracto es este trabajo, mayor es su capacidad de producir excedencia de ser y estos son los primeros elementos de una definición de lo bello (Ibíd., 55).

Esta excedencia es un hecho creativo, que surge del trabajo, que se inserta en el modo de producción. Es el trabajo humano acumulado que determina valores. Así, el arte se constituye como uno de esos valores, que es el más construido y universal, ya que es una plusvalía que pertenece a todos los pueblos; al mismo tiempo, asume características singulares, pues puede ser disfrutado por todos. No obstante, el trabajo artístico es trabajo liberado y el valor producido es una excedencia de ser producida libremente, ello es, fuera de la lógica del mercado. El arte rememora al acto creativo que constituye el trabajo en su esencia originaria, pero que es difícil contener en los procesos técnicos de reproducción industrial. El arte y el acto artístico rompen estos procesos y se manifiestan como fuerza activa, como poder constituyente, como democracia real y participativa

el arte solo puede vivir dentro de un proceso de liberación. El arte es, por así decirlo, siempre democrático; su mecanismo productivo es democrático, en el sentido de que produce lenguaje, palabras, colores, sonidos que se arriman en comunidades, en nuevas comunidades. Para escapar de la ilusión estética, es preciso escapar de la soledad; para construir arte es preciso construir liberación en su figura colectiva (Ibíd., 56).

El trabajo liberado significa la ruptura de la explotación, de la alienación, del sometimiento. Es la manifestación del deseo, de la libertad, de la voluntad, es la sobreabundancia del ser, es esencia colectiva. El arte sólo puede manifestarse dentro de procesos de liberación porque es democrático y genera comunidad en su entorno en un ejercicio de reconfiguración de la realidad que trata. Y por tanto su sentido se

valida en comunidad, su importancia se reconoce dentro de lo colectivo porque es sólo allí donde la democracia puede desarrollarse plenamente. Por tanto, lo bello es producto de la acción colectiva de liberación que se presenta como excedencia del ser, como fruto del trabajo de los ciudadanos en los procesos de construcción de la sociedad, para que el arte (como expresión de lo bello) sea siempre intérprete de las realidades pasadas y presentes y proyector de las futuras, de modo que pueda dar cuenta del espacio, el tiempo y sus hechos.

Conforme a lo anterior, se atribuye al arte una función de vanguardia y en ese sentido es dotado de compromisos éticos, morales e ideológicos que aplica y defiende en el interior de la sociedad. A través del arte, el poder colectivo (poder constituyente) configura su destino como vanguardia de masas, como *multitudo*, para disfrutar la libertad (Cfr., *Ibíd.*).

El artista proyecta más allá la experiencia de lo abstracto, puede construir nuevas relaciones comunicativas, conocimientos y actos éticos, de modo que él puede ser el conducto entre la acción colectiva que define nuevos significados y el acontecimiento de liberación que fija nuevas lógicas en la construcción del ser. Implica por tanto, una acción de masas muy profunda que renueva la constitución de la existencia de la sociedad. Así, el acto artístico como poder constituyente es la agrupación de múltiples singularidades; es el movimiento del ser que define la construcción del proceso del trabajo colectivo. Es un fundamento estructural en las prácticas de la multitud, deja de ser consolación para ser vida, para ser trabajo. La vida en sociedad se caracteriza por la congregación de personas para el logro de intereses comunes. Así, se generan vínculos y relaciones que direccionan los distintos mecanismos dispuestos por el colectivo para ejercer sus fundamentos societales en lo político, económico, cultural, ético-moral y demás aspectos fundacionales o constitutivos.

En términos políticos, la vida en sociedad implica la articulación de diversos elementos en función de la constitución de los asuntos públicos o de interés colectivo. Ello significa que es necesario e indispensable definir mecanismos y procedimientos

para orientar la participación de los individuos; establecer el conjunto de facultades, posibilidades y derechos que estos poseen; regular conductas y comportamientos y asignar y aplicar métodos de control y ordenamiento social. Un artista es un ser autónomo que iza un mundo, provoca un mundo, reformula el mundo que le han propuesto. El no haber depuesto completamente su soberanía en la fórmula del pacto o contrato social lo hace ser dueño absoluto de sus acciones y opiniones y, obviamente, responsable de lo creado con criterio y determinación, en tanto no cede la totalidad de su libertad individual a las instituciones o aparatos de gobierno y de conducta colectiva. Esta libertad de acción le otorga el poder de la transformación por cualquiera que sea el medio que utilice. Las manos del arte son las mismas manos del poder constituyente; a través de él, la humanidad reconoce y prefigura su devenir, pues, como en la política, en el arte lo que existe o se manifiesta es la realidad misma.

A lo largo de la historia, las formas de participación política han adoptado diversas configuraciones de acuerdo con el momento o coyuntura. No obstante, en la historia occidental muchas de estas formas han marcado el ejercicio de la política y la configuración de las sociedades hasta hoy. De modo que pensar en elementos como la democracia, el Estado, el derecho, la libertad, la igualdad, la soberanía, el individuo, la comunidad, el consenso, los pactos, la guerra, la paz, el orden y otros más es remontarnos a siglos y siglos de evolución y sostenimiento de la política como actividad social y de la aplicación temporal en épocas determinadas de estos conceptos.

1.2 Potencia del arte: sus dinámicas y alcances.

Hasta el momento, la relación entre arte y política se ha trabajado con una óptica que parte de la teoría política, donde el poder constituyente se expresa en términos de democracia mediada por el trabajo colectivo y, así mismo, éste se nutre de la realidad re-construida que hace el arte. En el aparte anterior se procuró hacer un entrecruzamiento entre arte y política; en éste, se ahondará más en encuentros, a

través de la historia y la filosofía. Para lograrlo, se tratarán argumentos de los clásicos griegos, la modernidad y las vanguardias artísticas, hasta asuntos eminentemente contemporáneos, para encontrar entramados, tejidos, que den luz sobre dichos acercamientos. Ahora, se hará hincapié en dicha relación desde una óptica que parte de la teoría e historia del arte sin abandonar las categorías de análisis político; una mirada a la política desde el universo de la estética y el arte.

1.2.1 Estado como arte-facto: el papel del arte en su conformación y organicidad.

Establecer una relación entre arte y política requiere considerar textos como *La cultura del Renacimiento* de Jacob Burckhardt, quien además de acuñar el término Renacimiento, planteó una metáfora que involucraba una relación dominante del arte con la política al afirmar que el Estado era una creación artística. Este historiador habló desde una postura argumentativa y académica, y en el desarrollo mismo de la modernidad, sobre la conexión de estas categorías, que han marcado de manera contundente la historia de la humanidad y la manera como es concebida la vida en sociedad, repensando incluso el concepto de hombre. Con la categórica frase “el Estado como obra de arte”, Burckhardt en el siglo XIX, clasifica así la organización social del Estado que parece haber pasado por los *ateliers* de los artistas, y marca una pauta para entenderlo desde otra perspectiva, permitiendo hacer otras lecturas.

Se hará la tarea de entrar en algunos detalles del texto de Burckhardt, con el fin de contextualizar esta investigación en las primeras páginas de este segundo aparte, y para hacerlo se profundizará por un momento en el Renacimiento italiano, momento en que se comienza la inexorable individualización del sujeto, asunto que siembra el germen del proyecto moderno.

Como lo explica E. H. Gombrich, Renacimiento significa

volver a nacer o revivir, y la idea de semejante renacimiento empezó a ganar terreno en Italia en la época de Giotto (...) los italianos se daban perfecta cuenta del hecho de que, en un remoto pasado, Italia, con Roma su

capital, había sido el centro del mundo civilizado, y de que su poder y su gloria decayeron desde el momento en que las tribus germánicas de godos y vándalos invadieron su territorio y abatieron el Imperio Romano. La idea de un renacer estaba íntimamente ligada en el espíritu de los italianos a la de una recuperación de la “grandeza de Roma (Gombrich, 167).

Y más adelante:

los descubrimientos de los artistas italianos y flamencos de la primera mitad del siglo XV provocaron gran agitación en toda Europa. Pintores y patrocinadores a la par quedaron fascinados por la idea de que el arte no sólo podía servir para plasmar temas sagrados de manera sugestiva, sino también para reflejar un fragmento del mundo real. Tal vez el más inmediato resultado de esta gran revolución en el arte consistió en que los artistas de todas partes comenzaron a experimentar y procurar nuevos efectos sorprendentes. Ese espíritu de aventura que sostuvo el arte del siglo XV señala la verdadera ruptura con la Edad Media (Ibíd., 183).

Así para Gombrich, uno de los grandes historiadores del arte, existieron diferencias nacionales a lo largo del medioevo pero no fueron muy relevantes y no se limitaban al terreno del arte, sino incluso también a la política. Y es precisamente en este período cuando se vislumbra claramente la estrecha relación, ya no sólo de las obras, sino de los artistas con los gobernantes. Relaciones estrechas y perdurables, tan cercanas que llegaban a narrar incluso las pasiones del momento y pintaban a sus amantes, como es el caso de Ludovico El Moro, dueño de Milán, quien estuvo acompañado hasta 1496 por Leonardo Da Vinci en una amistad inquebrantable o incluso la afamada relación de la familia Médici con los grandes artistas de la época, que actualmente son parte fundamental de la historia del arte.

Burckhardt expone el moderno espíritu político de Europa como resultado de las fluctuaciones tirantes entre las unidades políticas conocidas (ciudades y déspotas) y explica que, refiriéndose al tiempo complejo del siglo XV y a las dinámicas del ejercicio del poder en ese momento, “allá donde esta tendencia se supera o compensa de algún modo hace su entrada en la historia una nueva entidad, la del Estado como creación consistente y calculada, es decir, como obra de arte” (Burckhardt, 46). Esta designación del Estado como arte-facto nos hace pensar en *La República* de Platón donde, a través de una disertación sobre lo justo y lo injusto, se entiende el arte, en su

sentido más amplio, como aquello que es no natural o inherente al hombre, y que es a su vez opuesto a la ciencia. Burckhardt entiende el Estado como una creación perfectible y por tanto una concreción artística, y para hacer dicho paralelo se remonta a los clásicos, con el fin de hacer un análisis comparativo de lo que llamaría un renacimiento, refiriéndose a las maneras, formas e ideales que caracterizarían las sociedades del *quattrocento* italiano.

Por ese entonces, en lo político, Florencia estaba entregada al auge de un opulento desarrollo de individualidades; mientras los tiranos no soportaban más individualidad que la propia, dice Burckhardt, había un completo dominio individual. Y es así como en Venecia, hacia 1422, se cuentan por primera vez 190 mil almas, como almas, y no como personas armadas, ni por hogares conformados o cualquier otra categoría conjunta como raza, por ejemplo, lo que marca la historia de la humanidad y por consiguiente, de las artes, del hombre como medida de todas las cosas. Es por esta razón que, para Burckhardt, Florencia es el Estado memorable, donde la libertad espiritual y la objetividad primaban sobre los hombres.

El autor habla de las luchas locales, la situación política, la urdimbre de causas y efectos, pero sobre todo, habla de esa relación inseparable del arte y la política. Esta relación en su construcción teórica se puede evidenciar en el siguiente aparte:

Dante Alighieri (...) ¡Qué político hicieron de él la patria y el exilio! Nos ha dejado eternizada en broncíneos tercetos su burla sobre constantes cambios y experiencias, en forma que será proverbial dondequiera que surjan circunstancias semejantes. Ha apostrofado su patria con tanta tenacidad, con tal anhelo, que a los florentinos tenía que llegarles al corazón. Pero sus pensamientos abarcan a Italia entera y al mundo, y si su agitación por el Imperio, tal como él lo concebía, sólo era un error, hay que reconocer que el ensoñar infantil de la especulación política, recién nacida casi, tenía en él grandeza poética (...) La pasión de Dante nos conmueve siempre. En sus cartas es uno de los primeros publicistas, acaso el primero entre los profanos, en lanzar a la publicidad por propia cuenta escritos tendenciosos. Empezó temprano. Ya después de la muerte de Beatriz hizo circular un panfleto sobre la situación de Florencia, dirigido a los grandes de la orbe, y también las cartas abiertas posteriores, de los días de su destierro, van dirigidas a puros emperadores, príncipes y cardenales. En estas cartas y en el libro *De la lengua vulgar* tropezamos una y otra vez con el sentimiento, pagado con tanto dolor, de que el desterrado también fuera

de su ciudad nativa pueda encontrar una nueva patria espiritual en el lenguaje y la cultura, que no le pueda ser ya arrebatada (Ibíd., 47).

Este pasaje pone sobre la mesa la discusión en torno a la expulsión de los artistas del proyecto de Estado de Platón (asunto que trataremos más adelante); se pueden ver las artes políticamente activas enfrentadas al arte-facto Estado. Aquí es notorio el papel del artista frente a la realidad, especialmente en su decisión de refugiarse en su ambiente natural, la cultura, más que en la organización artificial del Estado.

Aunque es en la Edad Media cuando el hombre fue consciente de sí mismo, no sólo como miembro de una raza, pueblo, partido, familia o corporación, dice Burckhardt, es en Italia donde el hombre se convirtió en una persona espiritual, el lado subjetivo se afirmó y por primera vez se entendió como sujeto, no como colectivo. Esto se dio gracias a las circunstancias políticas de ese territorio, a partir del siglo XIII, cuando Italia comenzó, lo que el autor definió como un enjambre de individualidad, (concepto que se emparenta claramente con la idea de multitud ya expuesta), es decir, que la prohibición que existía hasta ese momento de la personalidad se disolvió. “Una transformación que no cesaba, en la mayoría de los estados italianos, de estar en las obras de arte, es decir, fruto de la reflexión y una cuidadosa adaptación, por lo que fue su relación entre sí y para los países extranjeros también una obra arte” (Ibíd., 43). Y en un entramado de relaciones que no son posibles de diferenciar o de separar unas de otras, ya que son interdependientes entre ellas. Es así como todo el escenario es propicio para que durante el Renacimiento una familia como los Médici (famosos en el mundo de la banca, empezaron a ser líderes de Florencia en 1434) sean cruciales para que surjan las primeras obras de arte renacentistas que se extenderían después a toda Europa. Además de ser especialmente reconocidos en la arquitectura, también patrocinaron a artistas como Donatello y Fra Angélico, y fueron muy cercanos a Miguel Ángel, a quien le comisionaron un gran número de obras. Hacían parte de la familia papas, reinas, duques, pero sobre todas las cosas, fueron políticos, gobernantes de la Toscana. Y así, como si hubiese una relación inquebrantable, que no permite diferenciación, ni

ruptura, las artes se convierten en un entramado de la política, de lo político, y se funden en la realidad misma, siempre cercana al gobernante, en una interdependencia que supera el poder mismo, que va más allá de él y que no responde en forma alguna a éste, sino que más bien, por el contrario, es la base, el soporte donde crece o donde florece el espíritu humano. Prueba de ello es el simple dato de que, en el año 1300, en Florencia, todos sabían leer y tenían acceso a los más bellos versos de Dante y de los más grandes poetas de la historia o la simpleza con la que se puede decir que había dos propósitos para los que el humanista era tan indispensable para las repúblicas: correspondencia oficial del Estado y la elaboración de los discursos. Desde estos dos puntos de partida en adelante, se puede hablar, sin temor alguno, de un periodo especial que partió en dos la historia de la humanidad. La idea de “renacer” llega precisamente como producto de un análisis de ciertas actitudes, tendencias, orientaciones y procedimientos reiterados que Burckhardt observó en estas sociedades italianas que los emparentaba profundamente con ciudades Estado de la época clásica.

A los ojos de Arnold Hauser la tipificación de esa época es el resultado de una mirada sistémica y romántica propia del liberalismo del siglo XIX. Para Hauser se debe considerar “el Renacimiento en general como el principio de la evolución que lleva al triunfo la idea de la libertad y de la razón, muestra de lo que se intentaba en el Renacimiento era sobre todo encontrar el árbol genealógico del liberalismo” (Hauser, 336) por parte de los románticos. Así, el arte del estado se puede considerar como el arte del método y, por ende, un arte del protocolo. Hauser sostiene que el aporte de Burckhardt tiene que ver con haber reivindicado el naturalismo, acentuado la realidad empírica en un “redescubrimiento del mundo y del hombre” (Hauser, 336) como momento esencial del Renacimiento.

Como complemento, y refiriéndose al pensamiento del siglo XIX, Hauser afirma que

la visión estética del mundo característica del imperio romántico no se agota en modo alguno en el culto al arte y al artista, sino que traía consigo una nueva orientación de todos los problemas de la vida según criterios

estéticos. Toda la realidad se convertía para ella en sustrato de una experiencia estética, y la vida misma pasaba a ser una obra de arte en la que cada uno de los factores era simplemente un estímulo de los sentidos (Ibíd., 338).

Aunque esta idea es un tanto reduccionista, no descarta la lógica que se ha venido exponiendo; por el contrario resalta valores de razón que aproximan el arte a la noción de la organización social, en tanto potencia de poder que constituye la realidad.

En este momento, para ahondar en la relación que se quiere exponer, es necesario, de forma retrospectiva, ir más. Se revisarán postulados sobre lo político y el Estado en orden de la creatividad, puntualmente al interior del pensamiento de Platón, donde la noción de *poiesis* adquiere una importancia mayúscula en la conformación de su proyecto de Estado. En *El Banquete*, Platón considera la *poiesis* como algo múltiple, como la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser. Está íntimamente ligada con la idea de *tejné* como un sustantivo que se relaciona con el verbo *poíeo*; cuyo infinitivo *poiein* significa producir, hacer, fabricar, crear. *Poiesis*, que es el origen de la palabra y el significado de la poesía moderna, se consideraba en el pensamiento de Platón como una actividad creadora, cualquiera que fuese; actividad que atribuyó algunas de las veces, y claramente las más especiales, a la inspiración, como un don de los dioses otorgado a los hombres. Nos dice Platón en el mismo texto: “Pero también sabes que no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música, y al verso, y se le denomina con el nombre del todo. Únicamente a estos se llama, en efecto, poesía, y “poetas” a los que poseen esta porción de creación” (Platón, 1992 a, 72).

Es precisamente en ese ejercicio de creación poética donde Platón considera dos escalas categóricas a tener en cuenta: una referida a la moral, que separa lo verdadero de lo falso; y otra estética, que las divide en asuntos buenos y malos. Es en esa división estética donde el juicio de valor separa lo que se debe de lo que no se debe contener o promover en el cuerpo del Estado. Según Platón, esto referido a la concreción de los mitos encomendados a los poetas en la construcción de la realidad. A su vez, se

plantean dos maneras o procedimientos de la concreción de este artificio o creación, una que nace desde la pericia técnica (teniendo la técnica en ese momento como arte o poder de facto o realizado por la maestría, la habilidad o la destreza, idea ligada a lo que entendemos por artesanal hoy) y la otra desde la inspiración, siendo ésta la que se conecta con su idea de sublime locura o manía, y está en vibración con la creación divina (idea que está en consonancia con nuestra percepción y aceptación del arte).

En esta relación, Platón dice: “El que sin la locura de las musas llega a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto, y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos” (Platón, 1992 b, 245 a). Esto establece la discusión frente a las posibilidades del poder de constitución del hombre solo con los beneficios y argumentos de la técnica, donde esta escena no puede nunca alcanzar la perfección, pues ésta es sólo propia de los dioses, y en tal sentido el loco o poseso es quien puede alcanzar, a través de ‘la verdad’, ‘lo bueno’ y ‘lo sublime’, la concreción del mito fundacional del Estado.

Como se mencionó anteriormente, Platón se da abiertamente a la tarea de fundar un Estado ideal ubicando a la filosofía como la base y sustento de la adecuada educación de los ciudadanos. Claramente, el pensamiento focalizado en el deber ser de la filosofía está en sentido divergente de la poesía; si se quiere, se podría hablar de una interdependencia controversial pero necesaria. Resulta claro que la poesía no supedita a la filosofía y viceversa, sino que, más bien, actúan como coexistentes en un plano interactivo de generación de la realidad y, por consiguiente, en una función clara de poder constituyente. Hay quienes dicen que Platón quiso exiliar a los poetas de su Estado en construcción, y quizá sí tengan razón. Lo evidente en esta apreciación es que, los malos creadores, con discursos falsos; los sofistas e inventores perversos, los creadores apócrifos que desvirtuaban la idea idílica del arte con argumentos pervertidos, no podían entrar en una lógica de formación de ese Estado proyectado, y mucho menos en un plano que apuntara a alcanzar la *Kalokagathia* (concepto que habla de un ideal humano determinado por lo bueno, lo bello y lo verdadero, que son valores que representan la unidad del ser y que solo es posible alcanzar a través de la

filosofía, pero con la colaboración de la poesía veraz, con la palabra del poeta que busca no solo la belleza sino también la bondad y la verdad). Estos poetas, creadores de formas significantes, son conocidos abiertamente hoy como artistas.

Es precisamente por ese valor que le confiere Platón a lo discursivo que se amplía aquí el concepto de *logos* y *mythos* para, posteriormente, entender su papel en el Estado ideal y luego poder continuar con el concepto de poeta. En la vida cultural ateniense es la democracia la que convierte al *logos*, entendido como la unidad de pensamiento y palabra, en el protagonista de la *polis*. Es protagonista en los tribunales, donde se decide lo justo y lo injusto; en la Asamblea, donde se decide lo mejor para la *polis*; en el *ágora* donde se discutían asuntos de lo ordinario y de importancia pública. Finalmente, es el *logos* el que determina el destino de la *polis* en lo concerniente a lo judicial, político, social, intelectual y artístico.

A manera de reflexión, dice María Cecilia Posada en su texto *De la tragedia en el mythos al lethios en el logos* que “en Homero y en la literatura más antigua se emplea tanto *mythos* como *logos* para designar la palabra” (Posada, 99). Sin embargo, cada una demarcaba un matiz especial. De todas formas, “se conoce que *mythos* es más antigua que *logos*, *mythos* como testimonio inmediato de aquello que fue, es y será, como propia revelación del ser en el antiguo y venerable sentido, que no distingue entre ser y palabra” (Grassi, 96). La palabra como *mythos* es interpretable porque es la realidad misma la que está allí presente, es la verdad develada, sin ambigüedad, sin juegos, es mandato, decisión, pensamiento, justicia, poder, voluntad. Y es *Mnemosyne*, la madre de las musas, la que pone *mythoi* en boca de los poetas y son sus hijas las que inspiran los *mythoi* de los poetas.

Sin embargo, hay un momento en la literatura griega donde Hesíodo en su *Teogonía* demuestra el momento cuando el *mythos* deja de ser el todo y empieza a ser desplazado por el *logos*, cuando las musas dicen que en el momento que así lo deseen también saben ensalzar la verdad. A partir de esa circunstancia, el hombre decide en qué situación hablar con verdad, dependiendo de sus intenciones.

La *physis* que se manifestaba plenamente en el *mythos*, ahora se multidetermina rompiéndose en infinitos añicos que el hombre toma para sí pasándolos por su *logos* calculador y medidor. Ahora Odiseo se atreve a burlar el mismísimo vigor de la naturaleza, mostrándole que la nobleza, claridad y fortaleza, fácilmente pueden doblarse por un ingenio astuto que aprende a ver en el lenguaje no la rigidez de un mármoleo bloque sino la ductilidad del que le hace objeto al artista diestro”, así es Odiseo, el “urdidor de engaños, el creador del cálculo y el ocultamiento (Posada, 103).

Así pues, la idea es cuidar los manejos de la creación de la realidad que instaaura el mito escrito por los poetas, pero donde reconoce que “primeramente parece que debemos supervisar a los creadores de mitos y admitirlos cuando estén bien hechos y relegarlos en caso contrario” (Platón, 1992 c, 377b-c). Así pues, no solo se reconoce la *poiesis* como fundamento estructural del Estado, sino que además se infiere que el juicio estético es determinante a la hora de constituir esa realidad lejana de Grecia que aun hoy se mantiene vigente. Adjunto a lo anterior y en consecuencia con la lógica de los tres principios de análisis de la producción de la poesía que se trataron anteriormente, se debe tener en cuenta que “la composición de los nuevos mitos deben contribuir a que los nuevos ciudadanos y los niños en formación no le tengan temor a la muerte y puedan afrontar con valentía cualquier adversidad de la vida” (Várquez, 33). Aquí, el juicio sobre la *poiesis*, como la operación que hace tangible lo que antes no lo era, no admite la mala ni falsa concreción, y es así como

el niño en efecto, no es capaz de distinguir lo que es alegórico de lo que no lo es; y las impresiones que a esa edad recibe son las más difíciles de borrar. Por ese motivo, tal vez, debe ponerse el máximo cuidado en los primeros relatos que los niños oyen, de modo que escuchen los mitos más bellos que se hayan compuesto en vista a la excelencia (Platón, 1992 c, 378b-c).

En su tarea de concreción del Estado, Platón plantea una división entre hacer política y hacer poesía o arte. Dice que “en este momento ni tú ni yo somos poetas, sino fundadores de un Estado y a los fundadores de un Estado les corresponde conocer las pautas según las cuales los poetas deben forjar los mitos y de las cuales no deben apartar sus creaciones, mas no corresponde a dichos fundadores componer mitos” (Ibíd., 379 a). Para este momento el poeta es el creador por antonomasia, un personaje que hace posible la ascensión al estadio de lo divino, es el artista como se

conoce hoy. La tradición judeo-cristiana plantea que la raza humana ha sido creada a imagen y semejanza de Dios, pero dentro de la Cábala, el planteamiento es complejizado al decir que, en efecto, estamos hechos a imagen de Dios, pero sólo semejantes en la medida en que se crea. Para Platón todos los hombres tienen espíritu creador y así se acercan a lo bello, pues en la fealdad nunca nada se engendrará. En la Edad Media la belleza era determinada por la proporción, la integridad y la claridad y luminosidad, según recuerda Umberto Eco al hablar sobre Tomás de Aquino. Esta concepción de luminosidad asociada a lo bello se considera así porque en la historia de la humanidad ha sido frecuente asociar a Dios con lo luminoso, por ejemplo, Ra para los egipcios. Como complemento a esta idea para Platón “ningún artista se engaña, porque no se engaña sino en tanto que su arte le abandona, y entonces ya no es artista. Así sucede con el sabio y con el hombre que gobierna”. (Ibíd., 28).

En suma, el Estado, sea antiguo, moderno o contemporáneo, es en sí una construcción artificial, un artefacto. Lo interesante es que este punto de partida hace indivisible la unión entre poesía (el arte) y la generación del Estado (política) bajo una dinámica intrincada de creación que devela lo desconocido. El artista se encuentra “sumergido en un extraño poder cósmico” y cuya voz o acción “no hace más que transmitir mensajes de los que no puede dar cuenta”. Pero es claro también que Platón plantea una diferencia entre la creación poética de la concreción política. Para él, el control de la proyección del Estado lo maneja el ejercicio de la filosofía, mientras que el arte (tal como se conoce hoy) a través de la poesía crea los mitos que dan lugar a la tradición y a la realidad, y en consecuencia a la razón misma del Estado con la creación de los mitos que lo soportan. Hay que aclarar que esta idea antigua de poesía es homologada hoy por la idea moderna de arte. Este no es más un procedimiento técnico de la concreción de la cotidianidad, como se entendía en ese momento, donde a todos los oficios menesterosos se les denominaba de esa forma y a la idea de la poesía se le atribuía la única y particular manera de la concreción épica y lírica, que no sólo se suscribía a la utilización de la palabra. La forma también era potencia de ser poesía, de ser *poiesis*.

1.2.2 Arte: manera de construir mundos, un poder constituyente

El arte como se conoce hoy, con sus sistemas de valor, gramáticas, campos de acción y taxonomías definidas, es una invención de la modernidad que se soporta en toda la tradición occidental. El arte se podría definir como la forma más sublime de la 'concreción' por parte de la humanidad, sea a través de la representación convencional de las formas de la naturaleza o por la escena introducida en la gran revolución de la imagen a mediados de la primera mitad del siglo XIX con el advenimiento de la fotografía, donde se experimentó un gran quiebre en la forma de la representación, dando lugar u origen a la presentación moderna, una noción que se emparenta con la de *poiesis*. La idea que se enuncia clara y diáfana en los griegos en la *poiesis* es hoy concomitante, homologable con lo que se llama arte. La homologación de estos términos está fundada en el poder constituyente de los mismos; ambos se presentan como los creadores y recreadores del mito, como los catalizadores y materializadores de la cultura, como aquello que es capaz de hacer visible lo invisible, decible lo indecible. Así, el ejercicio del arte se fundamenta en materializar lo abstracto que reside en lo metafísico y espiritualizar la materia. Es un vaivén que oscila entre el logos y el mito, esta vez recreado en el poder del trabajo colectivo.

Es fundamental aclarar que, cuando se hace referencia a la idea de arte, se acude al término holístico de las prácticas artísticas que se mueven en el campo sensorial de la estética, definidas por la acción en un plano fenomenológico, y que a través de la concreción le dan forma al mundo que vivimos y a la plataforma cultural que sostiene la existencia en todos los ámbitos de la vida.

Como es lógico para toda forma de conocimiento, la taxonomía cruza límites entre topologías de comportamiento y manera, siendo esta lógica apenas obvia en la manera de entender el arte. Los modernos generaron una serie de términos que intentan identificar un grupo de manifestaciones parecidas, como fue el caso del criterio de *carácter pictórico* (Tatarkiewicz, 47), o el concepto de *Bellas Artes*, establecido por Charles Batteux, que pudo hacerse universal al abarcar las características comunes de sus procesos, entendidas por Batteux en la imitación de la realidad. Y logró posteriormente establecer una teoría de estas artes, basada en la

mímesis, que posibilitaba una nueva comprensión de los fenómenos del arte de la danza, música, declamación, pintura, escultura y arquitectura (Ibíd., 50). La poesía vive en la declamación y la suma de la música daba lugar al teatro. Después del advenimiento de la modernidad con el quiebre de la tradición de la representación implícita en la invención de la fotografía, en un hecho tecnológico moderno aparece rápidamente el cine, medio que se consolidará como el séptimo arte, potencia en lo que a la construcción de realidad se refiere. En este punto es necesario revisar el término de expansión del arte de Simón Marchan Fiz.

El arte se puede dividir, se puede categorizar, especificar, tipificar, e incluso se puede jerarquizar con variables subjetivas que planteen ritmos de rendimiento según las necesidades, su capacidad de comunicación, su condición técnica, su efectividad de lenguaje, etcétera. Pero se puede entender el arte y sus múltiples manifestaciones como uno solo, ya que está ligado a la génesis misma de su condición *poiética*. Ontológicamente el arte puede y debe mutar, cambiar de piel, pues su esencia es inaprensible. La condición del arte hace que su limitación sea solventada por la concreción de una nueva realidad que escapa de las paredes de la inmediatamente anterior, que dote al artista de la capacidad de anticipar jugadas de la realidad misma con una forma que reta la idea fascinante del mito. Se trata de una práctica inabarcable, inubicable más allá de su existencia como hecho fáctico, lo cual afirma Negri es la única verdad que conlleva.

Theodor Adorno, en un intento por tipificar el arte en un momento de crisis frente a la tradición de la representación, hacia 1910, justo cuando el arte moderno se reafirmaba como una práctica autónoma a través del principio de abstracción, lo advirtió con claridad y de manera tautológica: “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” (Adorno, 9). Quizá hoy más que en ese momento esta afirmación tenga lugar, especialmente teniendo en cuenta la idea de extensión del arte expuesta por Simón Marchan Fiz, a la que se hará referencia más adelante.

Los campos del arte son tan extensos como la inquietud misma del hombre. Hegel se refiere al arte como una entelequia envolvente por donde todo cuanto existe pasa: “el círculo de objetos que esta esfera puede abarcar, se extiende al infinito” (Hegel, 437).

Ahora, siempre ha existido una tensión que incorpora el cuestionamiento de qué es arte. Pregunta que se puede responder más en términos subjetivos de lanzar opiniones. Quizá sea más fructífero ubicar repuestas al preguntar ¿a qué llamamos arte? O incluso ¿cuándo existe arte? (Marchan Fiz, 31). Con él la evolución de la sociedad es apenas natural la evolución del arte, ya que aquellas preguntas y medios para resolverlas han cambiado, tanto como la tecnología misma. Las querellas entre los antiguos y los modernos frente a lo que se presentaba como arte en su momento extienden su sombra hasta hoy. Estas querellas, como las denomina Simón Marchan Fiz para referir las confrontaciones de apreciación que tuvieron lugar en la academia francesa de finales del siglo XVII, se caracterizaron porque “originaron una discusión entre la belleza absoluta, naturales o universales y las bellezas relativas, arbitrarias o particulares que se revelarían muy fructíferas en los debates modernos” (Ibíd., 17). Esto significa una crisis que nace del enfrentamiento entre lo establecido y lo que se impone a fuerza de novedad. El primero de estos se encuentra representado en los cánones clásicos salvaguardados por las instituciones como el museo, el salón, las galerías y la academia; el segundo se impone por la fuerza de lo nuevo que llega para satisfacer gustos y necesidades nacientes, nuevas, que incorporan signos arbitrarios y artificiales; ésta estaría defendida por los artistas experimentales y arriesgados y evidentemente por la crítica. Esta relación tensionante recrea la relación ampliamente expuesta de poder constituido enfrentado al poder constituyente, en una lógica que recrea en el sistema del arte la misma conformación social y política.

Marchan Fiz no responde lo que no tiene una respuesta cierta; más bien aporta cuatro acepciones que en distintos momentos han logrado dar línea sobre lo que se considera el arte: “forma significativa” (C. Bell y R. Fry); “forma simbólica” (E. Cassirer); ya en América y poco después “símbolo representacional” (S. Langer) y la posterior reformulación “modos de hacer mundos” (N. Goodman); en esta última y

más contemporánea postura, está en consonancia con la exposición que hasta ahora se ha hecho sobre el poder constituyente implícito en el arte.

Aquí se hace necesario desarrollar las ideas correlacionadas con esta última noción de arte. En uno de sus últimos trabajos, Nelson Goodman dice:

Es cierto que en *Maneras de hacer mundos* y en otros lugares he afirmado que las formas y las leyes de nuestros mundos no se encuentran ahí, ante nosotros, listas para ser descubiertas, sino que vienen impuestas por las versiones-del-mundo que nosotros inventamos -bien sea en las ciencias, en las artes, en la percepción y en la práctica cotidiana-. Cuestiones tales como si el mundo está formado por partículas o por ondas de los fenómenos, o cómo se mueve la tierra, se determinan mediante un laborioso proceso de invención y no a través de la observación pasiva. La especie no está ya prefijada, configurada por espacios infranqueables de dictados inexorables de la naturaleza, sino que depende del peso relativo que ponemos sobre ciertas características, de acuerdo con algunos intereses científicos específicos. La pugna entre el uniformismo y el catastrofismo -sobre si un cataclismo viola o no una ley de la naturaleza- no es una cuestión acerca de si la naturaleza obedece o no a las leyes, sino que se refiere a qué generalizaciones formulamos y consagramos como leyes. Las ciencias y las artes no son espejos que muestran la naturaleza, sino que la naturaleza es, más bien, un espejo que muestra lo que son las artes y las ciencias. Y los reflejos sobre el espejo son muchos y diversos (Goodman, 43-44).

Goodman sostiene que lo que se conoce del mundo son solo “versiones” que nosotros mismos construimos de él, en una operación claramente alineada con la noción de poder constituyente. Evidentemente existe el mundo, pero no es como se conoce. El “conocer” no se da como una experiencia inmediata, sino que es un proceso constructivo que se hace por parte de los sujetos de forma activa; lo hace la multitud si habláramos en términos de Negri. Así, eso que se llama “mundo” es una construcción de los individuos en su singularidad y en el trabajo; un trabajo colectivo de entendimiento de los fenómenos y las circunstancias de forma consensuada. Como señala Goodman, “la percepción participa en la elaboración de lo que percibimos” (Ibíd., 50). Lo más que podemos llegar a conocer son nuestras propias “versiones del mundo”. Desde este supuesto, es fácil comprender por qué afirma: “me interesa menos la naturaleza del pensamiento que sus modos, menos su sustancia que sus formas” (Ibíd., 51).

Una fase importante en sus postulados es el de las relaciones entre las artes y la ciencia. Goodman acerca estas categorías desde la noción de conocimiento y cuestiona la tendencia a presentarlas como áreas contrapuestas. La creencia en que las artes se ocupan de procurar placer mientras que las ciencias se ocupan del conocimiento es para el autor un error de graves consecuencias. Desde el concepto de "cognición", Goodman llama a un nuevo tipo de relaciones: "Las diferencias genuinas y significativas entre el arte y la ciencia son compatibles con su función cognitiva común; y las filosofías de la ciencia y del arte se abrazan dentro de la epistemología, concebida ésta como la filosofía del conocimiento" (Ibíd., 226).

Al partir de la cognición, las maneras del arte y las de la ciencia son pieza fundamental de un aprendizaje que relaciona a la multitud con el mundo a través de los sistemas simbólicos. Si "conocer" es siempre un "conocer a través de", arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios:

Dado que tanto la ciencia como el arte consisten, en gran parte, en tratar con símbolos, el análisis y la clasificación de los tipos de sistemas simbólicos -lingüísticos, notacionales, diagramáticos, pictóricos, etc.- y de las funciones simbólicas literales y figurativas -la denotación, la ejemplificación, la expresión, y la referencia a través de cadenas de éstas- proporcionan un fundamento teórico indispensable (Ibíd., 227).

La aparición del mundo a través de la interpretación que se hace de él, en una operación claramente participativa y de consenso, aunado al radical papel del arte en este planteamiento, solventa la fórmula política de poder constituyente en la noción colectivizada de democracia. Es de anotar que, en el pensamiento de Goodman, las obras artísticas no sólo forman nuestro gusto estético, sino que también fundamentan, de manera determinante, nuestra comprensión-construcción del "mundo".

Este análisis presente desde un plano fenomenológico y epistémico perfila la noción del mundo a través de la capacidad que incorpora la cognición y permite pensar la filosofía, la ciencia y el arte como el soporte de la realidad, tal y como se conoce y se vive; como las llaves del conocimiento, sus ramas básicas, principio y fin de cada discusión y situación, principios ontológicos del episteme. De esta manera, la intercomunicación e interdependencia de estas áreas es una condición *sine qua non* en

los procesos cognitivos, sea cual sea el proceso y el nivel propedéutico donde se encuentre. A estas tres áreas se suman los tres principios o ciencias normativas planteados por Charles Sanders Peirce apenas comenzando el siglo XX, las cuales son: ética, lógica y estética. Esta segunda triada corresponde a la anterior en el mismo orden dado. La relación presente entre estas dos triadas se da de forma directa y se ve reflejada en hechos concretos, en la construcción que se hace del mundo tal y como lo conocemos. Esto es evidente si se tiene en cuenta que:

las ciencias normativas tratan con hechos, y los hechos pertenecen a la categoría de segundidad, que se refiere a los fenómenos en cuanto que podemos actuar sobre ellos y ellos actúan sobre nosotros, esto es, en tanto que podemos ejercer algún control. Tal como Peirce dejó escrito, “la ciencia normativa considera el fenómeno sólo en tanto que puede ser controlado, compara el propósito con la ejecución, y averigua los principios generales de la relación entre ellos”. Como resultado de esa comparación, la ciencia normativa establece dicotomías o *dualismos duros* (atractivo/repulsivo en estética, verdadero/falso en lógica, útil/dañino en ética) que acompañan a un hecho sin representarlo. Estos dualismos surgen del tipo de fenómenos con los que trata la ciencia normativa, que son los fenómenos controlables. Para Peirce, el control aspira a cumplir una finalidad, se relaciona directamente con la realización de un propósito condicional (Serra, 190).

Así, los principios o ciencias normativas son inherentes a cualquier proceso de producción, rigen la concreción de la realidad, del orden y clasificación de los hechos.

La filosofía regida por la ética opera bajo la reflexión, se manifiesta en la connotación y su producción neta es la conceptualización; su unidad es el concepto. La ciencia, regida a su vez por la lógica, lo hace a través de la plantación y la experimentación para denotar y se concreta en la formulación, su unidad es la fórmula. El arte en cambio, regido por la estética, es el campo de la acción pura, éste es el encargado de la formalización y concreción de la realidad, pues aquí la unidad es la forma. Este parapeto, que se puede organizar en discos concéntricos no jerarquizados, es total y permanentemente móvil. A cada gesto, acción, pensamiento o formulación corresponde una organización particular. (Véase grafico 1. página 50)

Claramente hay un eje que soporta este modelo, principio rector que organiza la circulación y multiplicidad de relaciones entre los diversos niveles, se trata de la realidad del conocimiento. Este eje que hace que el disco completo vaya y venga con información está delimitado por dos polos: *mythos* y *logos*. La sincronía perfecta del modelo permite a cada rama del conocimiento emitir productos puros y excelsos, Filosofía, Ciencia y Arte, con letras capitales. De alguna manera, producciones autónomas regidas por la particularidad misma de su principio o ciencias normativas como las presenta Peirce. Pero el modelo permite y soporta movilidad orgánica para la manifestación cotidiana de la vida. La pregunta de la filosofía es por el “deber ser” de esa realidad expresada en la cotidianidad de la vida; la ciencia pregunta por el “ser” de esa realidad; y, el arte no genera pregunta alguna, o al menos su compromiso ontológico no se lo impone, pues aquí es precisamente donde nace la realidad.

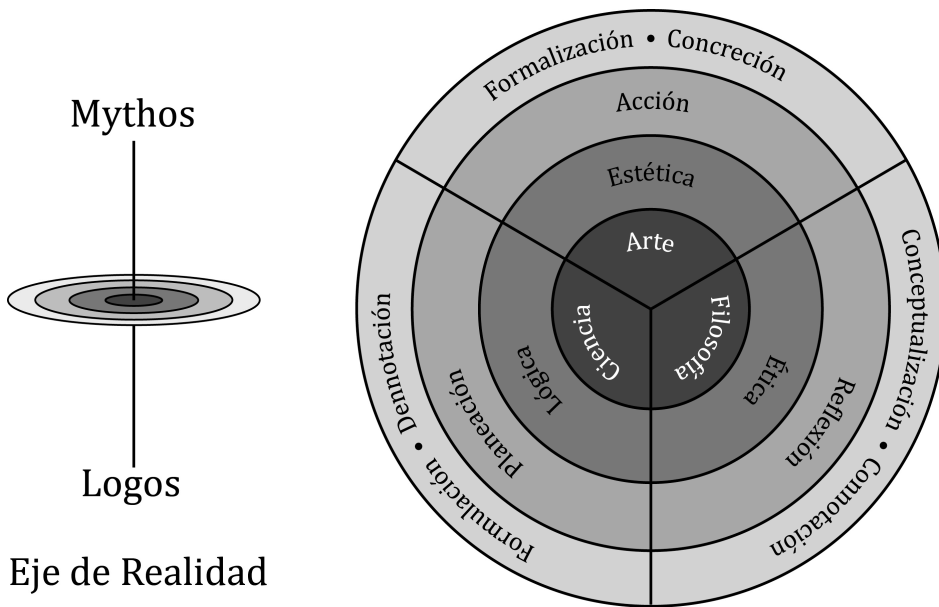


Grafico1: Modelo del Eje de Realidad

Así pues, se pueden afirmar varias cosas: primero el arte es el espacio de la concreción, es el reducto donde se hace tangible el mundo vivido; su relación con la filosofía y la ciencia es un asunto perentorio para el entendimiento de su propia naturaleza y, justo aquí, es donde salta sobre la mesa su potencia de constituir la

realidad, el arte es el parámetro de toda creación y cambio. La relación del arte con las otras dos ramas o entelequias permite legitimidad a los hechos. Aquí, podría aparecer un cuestionamiento, entonces, sobre la idea de verdad. Antonio Negri se cuestiona, precisamente, por este principio de verdad en el arte y dice: “¿qué es la verdad del arte? Aquí solo se da la verdad de lo facticio, la verdad de lo que ha sido construido y que para nosotros constituye un nuevo fragmento de ser. Esta verdad no es trascendente ni se remite a algo inmutable y eterno, sino que está hecha, construida, con nuestras pobres manos.” (Negri, 2000, 19) En este aparte Negri reconoce la tentación platónica de referirse a la verdad, y añade: “¿qué es verdad ahora? La única verdad es que no hay tal yunque certero en el que nos podamos colgar. No vamos a trabajar entonces sobre esta idea de lo verdadero, lo bueno y lo bello, pues hoy por hoy el problema está en la construcción y la destrucción propia de lo facticio” (Ibíd., 20). Aquí la política y el arte claramente se entrecruzan y funden, pues tanto en la política como en el arte lo que hay de facto es la verdad, es lo único que existe.

La expulsión de los poetas fue una sentencia, una guillotina que padeció el mismo Platón. Él fue obligado en varias oportunidades a salir de Grecia. Si se lee *La República* en clave de *poiesis*, se puede dar cuenta de la gran preocupación que Platón sentía al pensar en el papel del poeta y su trascendental función en la sociedad. La real idea de expulsión estaba ligada a las producciones artísticas (*poiéticas*), que obligatoriamente forman el Estado en construcción, que no encajaran con su triada de belleza, verdad y calidad (bueno). Contemporáneamente, la regulación de la producción del arte está siendo vigilada constantemente. Michel Onfray, al referirse al arte, dice: “todos los regímenes, todos los poderes políticos conocen ese lugar estratégico y quieren confinarlo, dominarlo, limitarlo, condenarlo, incluso controlarlo completamente.” Y añade que “el arte sigue siendo uno de los pocos dominios en que el individuo puede teóricamente ofrecer su plena dimensión, sea cual fuera la época, la historia o la geografía” (Onfray, 197).

Ya hemos referido al arte como unidad y sus diversas clasificaciones. Su potencia constituyente está íntimamente ligada a sus campos de acción delimitados por las especificidades de las taxonomías sugeridas por los tiempos. “La historia del arte es la

historia de la producción de las relaciones en el mundo, materializadas por una suerte de objetos y prácticas específicos” (Bourriaud, 31), en un abanico que abarca todas las empresas humanas y todas las formas de sentido, comunicables con nuestra percepción. Según Nicolas Bourriaud, los espacios del arte están mediados por escenarios de negociación dados en la lógica de las relaciones. Esta concepción, que postuló con el nombre de “estética relacional”, trabaja en concordancia con la potencia misma del arte y su capacidad de solventar la realidad. En su teoría se plantean tres niveles de relación a través de la historia: desde la antigüedad hasta la Edad Media, donde la lógica productiva del arte se movió en la relación hombre-divinidad. Posteriormente, la modernidad que trajo consigo una nueva relación dada en la diada humanidad-objeto. Y por último, la contemporaneidad que avanzó y plantea relaciones humanidad-humanidad. Se puede, en este punto, recordar las acepciones que, en distintos momentos, han logrado dar línea sobre lo que se considera trata el arte, planteadas por Marchan Fiz.

Hoy, la idea de que el arte está ligado a las “maneras de hacer o construir mundos” habla de la cualidad contemporánea del arte de entrar en los terrenos de la vida a través de una estrategia performativa. Marchan Fiz denomina a este rasgo del arte actual con el nombre de “extensión del arte”. En esta lógica “los objetos y las imágenes despliegan en el transcurso de su temporalidad posibles modificaciones de funciones y situaciones en una estética del acontecimiento que hoy en día se resuelve en una estética de lo performativo” (Marchan Fiz, 24). Si bien el accionar del arte se ha entendido desde el simulacro propio de la ficción, en la actualidad su accionar está muy próximo a la realidad, tanto que facilita nuestra relación con lo que entendemos como real; sorprenden

toda suerte de propuestas, por su versatilidad e inestabilidad, y asietados todavía más por las visualizaciones omnipresentes, lo extensivo progresa de un modo ilimitado y desborda de tal guisa a lo intensivo, que se torna complicado distinguir entre lo que es una obra artística y los objetos ordinarios, los acontecimientos cotidianos y las imágenes que compiten con ella en las mediaciones con lo real (Ibíd., 31).

Las técnicas en la constitución del mundo se han ido especializando,

sofisticando. La mano es la mediación y, en últimas, la precursora de los grandes cambios, incluso de la época que vivimos, donde lo virtual parece mostrar el revés del decorado de las cosas. Como se sabe ya, el arte es solo uno, pero sus maneras y manifestaciones han sido múltiples.

Baste mencionar a este respecto las desviaciones perceptivas en la quiebra de la representación, las desviaciones de finalidades en los objetos e imágenes apropiados, los modos del principio de abstracción como instaurador de mundos, la liberación del automatismo perceptivo y psíquico, el azar, el extrañamiento, la descontextualización, el *détournement*, los desplazamientos, las violaciones, los dispositivos de la repetición y seriación, los impulsos alegóricos, etc. Incluso, la hipertextualidad y los juegos aleatorios de los significantes, las simulaciones y la permutabilidad que destilan la explosión y la implosión de los signos y las imágenes en las obras flotantes del tecnoarte elaboran estrategias diferenciadas, “poiéticas” de microresistencias, que cristalizan en “realidades mezcladas” de imágenes artificiales y del mundo natural, en versiones inéditas de las narrativas digitales en idilio con lo real donde las tensiones entre lo posible real y lo posible lógico pueden resultar seductoras, casi mágicas, y la imaginación y la subjetividad, como en el *tecnoromanticismo*, alcanzan una nueva centralidad (Ibíd., 33).

La modernidad heredó la fotografía. Como pasó con la perspectiva en el Renacimiento, la fotografía fue incubada del lado de la ciencia, pero rápidamente el arte sacó toda su potencialidad, creando un mundo nuevo, solo visible a través de su magia, “a través de la fotografía, es quizá que el mundo inicia su acto (de representación o que pasa al acto) y que al mismo tiempo impone su ficción” (Baudrillard, 175).

Si bien la poesía en la Grecia antigua ocupaba el centro en todas las etapas de los avances sociales, en algún momento el teatro fue el epicentro de la cohesión social; claramente, la pintura ha comunicado, alfabetizado y dogmatizado con su capacidad extraordinaria para contar historias de un solo golpe de vista; así mismo la literatura atraviesa la humanidad contando las historias vividas e imaginadas, documentos y argumentos que han contado sistemáticamente quiénes somos y han proyectado siempre al futuro, con la certeza de que la implementación del ayer al presente es el único seguro para el mañana. Sin embargo, como lo reitera Marchan Fiz, el arte se desplaza como una imagen caleidoscópica mutable, en cuyas rotaciones sus

refracciones prismáticas son percibidas en un proceso incesante de disolución y renacimiento, girando sobre un carácter circular que engloba a lo que ha sido, es y será, pues, como nos alertaba Adorno, “la definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser” (Adorno, citado por Marchan Fiz, 34).

1.2.3 Sobre las artes plásticas y sus rasgos

Más arriba, en el texto se expuso la idea de que hay cierta relevancia entre las manifestaciones artísticas; esto se ha dado según los tiempos y sus necesidades y, ciertamente, ligado a las condiciones técnicas de la reproducción y producción de artificios. Sin embargo, “Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas” (Ortega y Gasset, 46). Aquí Ortega y Gasset nos ayuda a demostrar que cada tiempo trae su afán discursivo y comunicativo y, que de alguna manera, las artes comparten, en razón de su unidad disciplinar, una cohesión fantástica que las presenta complementarias y no rivales. Ahora bien, es claro que a todas las manifestaciones estéticas de cierta altura y responsabilidad con el conocimiento se les llama arte, pero parece ser que el término concreto se lo ha tomado para sí la plástica. Y sabemos que fue en la modernidad cuando se designó el criterio característico y unificador para el arte. Tal criterio se legitimaba al arte como una práctica que se proponía agradar e imitar la naturaleza. De esta manera, se clasificaron los productos de las bellas artes como obras de arte, y se realizó una división real respecto a la naturaleza creativa de cada una de ellas. Tatarkiewicz señala que esta fue una dualidad que separó las artes visuales -pintura- de las artes verbales -poesía- (Cfr. Tatarkiewicz, 1992, 89-92). Así, la literatura y poesía usan su nombre de pila, como también pasa con la danza, el teatro y la música. En cuanto a la plástica contemporánea, que abarca desde las formas tradicionales, tales como la escultura y la pintura (y sus derivadas, como lo son el dibujo, el grabado, la talla, los relieves,

etcétera, que incluso parecieran ser más importantes expresivamente que las titulares por la frescura y honestidad de sus resultados) y las emergentes formas del siglo pasado y aferradas con mayor vehemencia después del 68 francés: *Performances*, *happenings* e instalaciones, y últimamente, en un plano más argumental, el video, la fotografía, todo se resume en arte y un ejecutor de cualquiera de estas técnicas se llama artista.

Las artes plásticas son absurdamente abrasivas e invasivas. Su condición de exploración formal les ha otorgado una capacidad de movilidad única. Los artistas plásticos asumen con total libertad cualquier arena del arte conocido, y su capacidad de combinación de expresiones es, la mayoría de las veces, la garantía de la nueva presentación de formas nunca antes imaginadas. Es común oír en el circuito del arte expresiones como “yo no busco, yo encuentro”, o más complejas y osadas como que “yo no soy pintor, yo soy un artista”; en suma, estas afirmaciones llegan al punto de quiebre donde la forma no es el problema, y en consecuencia las técnicas son solo vehículos que llevan ideas, ideas que buscan de forma subversiva cambiar lo establecido en virtud de la libertad que en ellas impera. Así pues, se podría afirmar en virtud de lo expuesto que el artista es un ser que goza de la gracia de haber mantenido para sí su soberanía y, con esta herramienta en sus manos, puede construir o destruir con tal facilidad que ni el control estatal más audaz puede reprimir o superar.

Esta lógica de producción se puede ver a la luz de dos tipologías de creadores en y desde los límites del arte. Existen los artistas autodefinidos como mono técnicos: pintores, escultores, grabadores, que claramente usan parcialmente formas complementarias para sus concreciones. Y existe otro grupo de artistas, que usa a diestra y siniestra las formas gramaticales del arte para la construcción de mundos; en estos, la producción de la idea supedita la forma, en contravía de lo que hacen los primeros, que ajustan la idea a la forma. Son dos caminos para llegar a un mismo punto, que hacen que los factores y su combinación alarmante sí alteren los resultados. En este sentido, Marchan Fiz sostiene que, antes de ser un productor de artefactos, este artista es un receptor de objetos y de imágenes, los mismos que transforma, reconfigura y trasmuta en nuevas presentaciones estéticas y novedosos

contextos artísticos. Antes que creerse o actuar como creador, el artista contemporáneo

es un meticuloso observador que ejerce de “transformador” o “transfigurador”. Por ello mismo, las obras resultantes pueden ser interpretadas como un *arte estético* en el sentido estricto, en donde lo que importa no es tanto la acción del genio, creando de la nada, cuanto la mediación de la experiencia del artista como espectador frente a los objetos y las imágenes (Marchan Fiz, 25).

La búsqueda de libertad de acción de los artistas plásticos ha llegado a límites inusitados. Parece que las formas propias del arte han sido pocas para la expresión de muchos de los artistas contemporáneos, y es así como han desplazado sus modos de proceso a áreas extrañas a la plástica. Con agilidad y astucia, han apropiado las formas de las artes mixtas (cine, *performance* o artes vivas) y últimamente las de las artes dinámicas o temporales (música, danza y literatura). En última instancia, la plástica trabaja con todo aquello que pueda incorporar como herramienta al universo sensorial, de tal suerte que el arte sonoro y olfativo ha hecho una aparición sin precedentes en la escena contemporánea. En este último nivel de artistas, persiste la idea de que “toda obra de arte está condicionada más allá de su experiencia ocular; la percepción e interacción con el mundo es la completud de nuestra capacidad de percepción por los órganos de los sentidos. Es justo aquí donde se da el conocimiento y la potencia misma de recrear y crear la realidad” (Maciá, 2011). En esta última afirmación, se puede percibir la ampliación de las dimensiones comunicativas y expresivas de la plástica, donde las relaciones propuestas son el valor mismo de las manifestaciones.

Contrastan con la concepción de arte y artista de Marchan Fiz los planteamientos de Hal Foster en su ensayo “El artista como etnógrafo” capítulo 6 de su libro *El retorno de lo real*. En esta obra, el lineamiento parte del análisis de una de las obras críticas fundamentales del siglo XX para entender la relación de arte y política y, en especial, de arte como poder constituyente; se trata *El autor como productor* de Walter Benjamin de 1934, presentado en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París, donde respondió en su momento a la estetización de la política bajo el fascismo,

llamando a los artista de izquierda a politizar el arte para, de esta forma, transformar la forma de llegar a las estrategias de producción material y contenidos desde su base. Según Foster, la noción desarrollada en el planteamiento de Benjamin fue un modelo recuperado por artistas en los ochenta para contestar a la capitalización de la cultura y privatización de la sociedad bajo Ronald Reagan y Margaret Thatcher principalmente, asunto que instauró una nueva manera de actuar por parte de los artistas, al pretender llenar vacíos en las sociedades, a causa de la crisis del Estado de bienestar. Esta práctica rápidamente generalizada se instaura en el centro mismo de las artes contemporáneas alrededor del mundo en menos de una década. Como nota al pie, Foster sostiene que

los sesenta fueron la década del teórico, los ochenta la década del marchante, los noventa pueden considerarse la década del conservador itinerante que reúne a artistas nómadas en sitios diferentes. Con el hundimiento que sufrió el mercado en 1987 y las controversias políticas que le siguieron en Estados Unidos, el apoyo al arte contemporáneo entró en un periodo de declive. La financiación fue reorientada hacia instituciones regionales, que sin embargo solían importar artistas metropolitanos, lo mismo que hicieron las instituciones europeas allí donde la financiación siguió relativamente alta. Así fue como nació el artista etnográfico migrante” (Foster, 202).

Aunque se trató en principio de una práctica ubicada en geografías de gran tradición artística, los formatos y, sobre todo, el espíritu de estas prácticas, que se ubicaban directamente en los espacios de la vida a través de métodos performativos, plagaron el esnobismo artístico del orbe.

Según Foster, el arte contemporáneo giró hacia una metodología etnográfica, impulsado por la apertura que suscitó la crisis del cubo blanco de los espacios institucionales como el museo, el estudio o la galería; en segunda instancia, cuando el observador no pudo ser delimitado exclusivamente en términos fenomenológicos, pues se trata de un individuo social definido por el lenguaje y marcado por la diferencias económicas, étnicas, sexuales etc. Además, por la influencia de movimientos sociales tales como el feminismo, la política de la homosexualidad, los derechos civiles, y el multiculturalismo. Y, en última instancia, los desarrollos teóricos como el psicoanálisis, la convergencia del feminismo, entre otros. Estos desarrollos

constituyen también una serie de desplazamientos en la ubicación del arte. “El arte, pues, pasó al camino ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse” (Ibíd., 189).

La plástica, como práctica artística actual, ha rebasado su condición y sus límites, se ha posicionado en su particularidad de ser un poder que se autoconstituye; ha apropiado e incorporado a su corpus y justificado con su halo sublime otras artes, como el teatro y la música. Pero, esta actitud invasiva ha ido incluso más allá; se ha propuesto visitar otras disciplinas, maneras y procedimientos de producción de la vida, campos que, incluso, las artes mismas ya habían ayudado a emerger como ciencias o tecnologías. Calificado como parte del arte avanzado de izquierda, el artista como etnógrafo, identifica un sitio, ingresa en su cultura y aprehende su idioma, diseña y despliega un proyecto, después de esto pasa al sitio siguiente y repite la operación. Cambio que constituye una lógica espacial: uno no solo cartografía (registra, revisa, inspecciona), sino que también trabaja en términos de tópicos, marcos etc. (Ibíd., 206). No es raro hoy ver a los artistas plásticos asumir el rol de sociólogos, químicos, genetistas o comunicadores. En la plástica, relevante manifestación artística contemporánea, resiste la idea de la creación de las relaciones sociales y políticas. El acontecimiento, lo abstracto, la construcción, el cuerpo, lo sublime y la belleza son argumentos que, junto a la tecnología, convierten la plástica en el crisol donde se funde y ocurre la escena de la vida contemporánea.

En suma, según Foster, que el arte contemporáneo viste las múltiples relaciones que incorpora el actuar con formatos propios de otras disciplinas actuando desde la etnografía permite, entre otras cosas, implementar acciones que ayudan a revisar soluciones a problemas de género, raza, identidad; críticas a la institución del arte, al mundo del mercado; reflexionar sobre el activismo, la familia o el envejecimiento; reconfigurar los códigos institucionales del arte; incluir a públicos diversos en la creación de innovadores proyectos o aprender y vivenciar una cultura y lengua distinta. Por ello, y tratando de matizar y enseñar los peligros de esta actitud, advierte que una “sobre identificación reductora” con el otro por parte del artista no es deseable; que se necesita la “reflexividad” para protegerse contra riegos de

“demasiada o poca distancia” o la “autoalteración”. Y propone guardar “distancia crítica” a la sobre-identificación con el otro. Este modo de trabajar “demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla” (Ibíd., 206). Así, el artista como etnógrafo se descoloca frente a los formatos tradicionales para ubicarse en los espacios mismos de la vida; pasa de la ficción a la realidad a través del trabajo colectivo, penetrando la multitud en términos creativos.

Ahora bien, frente al rasgo constituyente del arte, su naturaleza hace que sea permanentemente, cambiante, inasible, apenas predecible. Claramente subsiste en su organización una lógica que hace que la información circule a través de un sistema orgánico, rizomático. El poder o potencia del arte está ligado a la construcción del mundo, como se ha señalado, y toda construcción incorpora una deconstrucción, y sus connotaciones formales están limitadas por la conciencia misma de su perentoria mutación.

Se puede afirmar que el sistema del arte es un subsistema que pertenece al globo social; no se rige por principios preformulados o decálogos rectores que hagan o formulen derroteros éticos o morales como los del régimen castrense o eclesiástico, Lo más parecido a un órgano de control es precisamente las cuestionadas instituciones del arte que ya se han mencionado abiertamente, pero que bajo la lógica expuesta por Marchan Fiz y Foster no ofrecen mayor resistencia en un momento de extensión del arte. Parece ser que esta naturaleza del arte hace que sus principios salgan de la disciplina misma, sumiendo su comportamiento en una suerte de Estado de naturaleza, donde lo que rige es la dinámica propia de su existencia. Ni el mercado, ni las grandes superficies culturales, ni la misma moda, son reductos que tengan posiciones *a priori* a la aparición de las formas del arte; más bien, el arte en su devenir es quien prefigura su mismo destino y, por tanto, sus posibilidades. Artistas, galeristas, teóricos, estetas, historiadores y consumidores viven el arte desde su manifestación fáctica, desde su condición *per se* de constituir la realidad. El arte llega a la vida misma a través de sus derivados: publicidad, diseño, arte popular, arte de masas.

Como lo plantea Bourriaud, el arte contemporáneo genera múltiples relaciones en códigos de humanidad-humanidad mecánica que hace que el engranaje del arte sea descentralizado de los puntos neurálgicos del poder convencional de las instituciones. Así, las grandes superficies de discusión del arte hacen y pugnan por temas cada vez más cercanos a la esencia política del arte. *Documenta*, evento quinquenal de arte contemporáneo realizado en Kassel, Alemania, en su versión décima presentada en 1997, que se orquestó bajo la curaduría de Katherine David, se propuso tratar un compendio de documentos que debatían el centro de la agenda política del arte y sus múltiples derivadas, en lo tocante al poder que de él emana. El nombre de esta paradigmática presentación, que es claramente el evento a todo nivel más importante que se celebra en el mundo, fue precisamente *Politics*, nombre que también operó como consigna y temática transversal. La concepción de política aquí está tratada desde parámetros que analizan los tres pisos que suponen la vida de la negociación pública: La micro, mezo y macro política, tres niveles de análisis que presentan la concepción del arte como concreción de la realidad desde la tensión entre *mythos* y *logos* con apoyo de una estrategia exhaustiva de exposición de pensamientos filosóficos y, más que piezas de arte, procesos estéticos que daban cuenta de incidencias concretas de artistas en roles sociales. Esta versión de *Documenta* suscitó toda suerte de críticas; sin embargo, y con la distancia del tiempo, lo que se ha mantenido como constante en esa crítica frente al trabajo de David es la amplitud de criterios de acción desde el establecimiento institucional que apropió las formas expandidas del arte y las múltiples relaciones que estos nuevos formatos han propuesto en una comunicación e interacción directa con los escenarios de la vida. *Documenta X* es un evento paradigmático para observar el papel del arte como un poder que constituye realidad.

La naturaleza de las artes plásticas ha hecho que, más allá de la expansión y amplitud de sus fronteras de concreción formal en la apropiación de las relaciones presentes en las artes en general, aporte a la globalización de una estética plural pero intercomunicada. Cuando las artes se conocen, se conocen también los medios de apropiación del poder que este contiene, asunto evidente en la producción de los pueblos, sus preocupaciones, las relaciones sociales y políticas, sus medidas de

intercambio simbólico o material. El arte como vehículo de comunicación evidentemente genera comunidad, recrea comunidad, define comunidad. Los rasgos identitarios de un pueblo se conocen a través de su folklore y cultura, donde la materialización de la misma no es otra cosa que el arte. Hablar de identidad es hablar de diferencia, como lo plantea Zygmunt Bauman en su libro *Comunidad*. Con esta apreciación, la cultura concreta la realidad de la vida en hechos, artefactos. Estos hablan de su espacio, piso y atmosfera. Así, cada pueblo, sin importar de qué manera cuente su historia y la haga palpable a través del arte, nos está contando su realidad, sus miedos, sueños y atrasos. Para estudiar un pueblo, es preciso conocer sus artefactos.

En el caso colombiano, la identidad ha estado centrada en el uso de la violencia, la política y las relaciones humanas, su recreación simbólica, que a través de la sátira y el humor presentan un piso que soporta su presencia en los diferentes espacios del arte mundial. Cualquiera forma de arte, irreductiblemente, habla de la condición social de donde ha sido generada, del territorio, de la geografía y desde la perspectiva de sus habitantes. Habla desde los límites mismos de sus creadores y su capacidad de hacer en y con el tiempo que les ha tocado vivir, revisando en la génesis misma de sus sociedades. Lo político aquí está presente en todo cuanto se materializa, las relaciones en y con el arte son claramente el sustento de toda propuesta o aparición en escena de los nuevos mundos emergentes.

Los desarrollos en la tecnología son un factor determinante de la concreción de estos mundos emergentes, pues proponen novedosas relaciones entre política y arte. Los alcances de la tecnología logran que las artes encuentren su forma más contundente para aparecer en la escena de la vida, los artistas suelen ser los primeros que van a la tecnología o incluso sugieren la tecnología para con ella volver a la dinámica dialéctica que, entre el mito y el logos, recrea el mundo. En segundo término, la tecnología cifra las maneras de las relaciones mismas del poder; por ejemplo, las comunicaciones han ampliado los límites, no solo de las formas del arte, sino también

de las maneras como se agremia la multitud. Los flashmob¹ son un ejemplo claro de este tipo de relaciones que como acciones concretas, con tiempos limitados pueden introducir el caos en el orden o viceversa con una alta efectividad.

La multitud creativa organiza su propia condición de vivir y habitar. Hoy la tecnología cotidiana, que está al alcance de cualquier proceso y de cualquier operador o agente, hace que los medios de creación sobre las artes estén dispuestos para que la democratización de los mismos sea un factor preponderante de la sociedad contemporánea. Todos los dispositivos electrónicos que están al alcance de cualquier persona están dotados con el poder de capturar el mundo circundante: grabadoras de audio, video cámaras, registros fotográficos, además de un sinnúmero de alternativas de conjugar estas operaciones, para luego ser socializadas en comunidades que sobrepasan fronteras territoriales.

Las comunidades ven ampliadas su conectividad, pero paradójicamente no sus intereses o fines con el uso de los nuevos medios. Esta es una de las características de una época donde la tecnología se precia de facilitar procesos y donde el arte se presta constituyente de su marco de realidad y expresiones políticas. Una pregunta importante en relación con lo expuesto es: ¿Qué es la realidad?

“El poder consiste en la posibilidad de definir lo que es real, la definición de la realidad es una construcción política” (Kramer citado por Ospina). Esta frase, que se le atribuye a Robert Kramer, un reconocido documentalista y periodista norteamericano, deja ver a la luz de su ejercicio profesional que la realidad es una construcción negociada, donde la estética es una plataforma que soporta la escena misma. Entonces, es posible y, más que posible, necesario que la realidad sea construida. Las dinámicas de saber y poder están presentes en estas negociaciones para la definición de la realidad y sus posibles derivadas, la guerra, la paz. Es un asunto político, pero las palabras son la clave misma de la existencia de la realidad,

¹ Reunión organizada de un gran grupo de personas de manera repentina en un lugar público para realizar algo inusual y luego dispersarse rápidamente. Son convocadas a través de dispositivos electrónicos o terminales de Internet fijas sin ninguna finalidad específica más allá del entretenimiento. Usualmente, son realizados con fines políticos y reivindicativos, sin abandonar un espíritu estético creativo.

donde la confianza o el ambiente del ánimo del presente pareciera hacer real lo irreal. Las costumbres, relatos, conflictos, argumentos, documentos, en fin, la cultura misma es la realidad y su poder es un asunto tautológico. Somos habitantes de las costumbres y “el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un inquilino de la cultura” (Bourriaud, 12) y, por ende, de alguna manera los preservadores de la tradición. La realidad, entonces, es una arena movediza que fluctúa entre los mitos y los conocimientos certeros; el misterio de lo desconocido frente a los límites de nuestros hallazgos y en consecuencia un escenario medio de inestabilidad permanente.

Ya se ha señalado la pertinencia de los tipos de relaciones que han persistido en el arte indicados por Bourriaud, donde en la contemporaneidad se plantea una relación del arte de carácter secular y autónomamente horizontal. Rosalind Krauss, en su trabajo “La escultura en el campo expandido”, señala de una forma clara cómo la plástica, y en especial la escultura, después de los años sesenta involucró temáticas, formas y procesos novedosos que la hicieron desmarcar su natural definición negativa de no paisaje y no arquitectura, trayendo a escena problemáticas cotidianas que hablan de la humanidad y sus relaciones, la condición de autonomía formal de sus postulados. De lo que se infiere la capacidad de constituir realidades y escenarios con características políticas. Volviendo sobre Bourriaud, él nos presenta un escenario en concordancia con el anterior al afirmar que “la obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo monumental y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista. En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad” (Ibíd., 32) como si se tratara de una organización espontánea que hace aparecer temporalmente espacios de distensión donde el poder, donde la normativa, es creado por la misma práctica y su devenir afirma su existencia.

Como apoyo a lo anterior, es indispensable citar a Hakim Bey quien fue influenciado por los situacionistas franceses –en especial por Guy Debord. En su célebre ensayo *La zona temporalmente autónoma – TAZ*, Bay plantea que el arte, en

esencia, es una entrada a un espacio donde nada externo a su propia naturaleza rige o sobrepone medidas de control en los procesos creativos. Eludiendo siempre la definición del término, Bey hace ver la TAZ como un espacio mutante, una suerte de atmósfera que se desplaza a terrenos fértiles donde se pueda concretar la rebelión, pues no cree en la revolución como tal, ya que ésta busca la permanencia y su planteamiento está lejos de querer permanecer *per se*.

La TAZ es una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área –de tierra, de tiempo, de imaginación– y entonces se auto disuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla. Puesto que el Estado tiene más que ver con la Simulación que con la substancia, la TAZ puede "ocupar" estas áreas clandestinamente y llevar adelante sus propósitos subversivos por un tiempo con relativa tranquilidad (Bey, 3).

Esta afirmación y la relación de la TAZ con el espacio y la razón del arte en términos de activación social, emparentan de una manera evidente o directa el poder constituyente, en sus manifestaciones postmoderna, con el arte.

En esta dirección, los espacios de las relaciones intersubjetivas de la vida cotidiana se muestran relevantes y dejan ver que los encuentros de la política trascienden los convencionalismos de la doctrina del derecho y la moral, la teoría del Estado, el espacio del gobierno, para ubicarse más en una línea de concertación y concierto de ideas sobre la idea de la realidad vivida por una comunidad, un espacio más propicio para hablar de gobernanza como práctica de gobierno concertado entre gobernantes y gobernados en el ejercicio del Estado. En este sentido, Félix Zuazo afirma que “este fenómeno ha permitido expandir el contenido de la confrontación política más allá del enfoque partidista, dando cabida de este modo a aspectos relacionados con los derechos civiles del ciudadano, su identidad sexual y religiosa, sus costumbres y creencias” (Zuazo, 13). Bajo este panorama, las ideologías políticas trascendentes no son la base de las discusiones estéticas, más bien lo político en el campo estético actual “ y se expresa simbólica y subrepticamente en todas las formas de la actividad social, individual y productiva: en la manera en que se promueve una

marca de pasta de dientes, en el modo de fumar, en la moda, en la enfermedad” (Ibídem).

La contemporaneidad presenta un escenario de re-politización del arte en términos de acción, más allá de su capacidad misma de hacer visible lo invisible. La cotidianidad de la micro-política está más visible que nunca y las manifestaciones estéticas de las múltiples relaciones de minorías han sido tomados desde el ejercicio político como espacios de lucha en la mezo y macro política. La gobernanza es la clave de la relación entre lo político y la estética del arte. La lucha por los animales y la naturaleza; la sexualidad y la diferencia; las relaciones humanas, la tecnología y su uso masivo; el mercado y todos los aspectos de la legitimación cultural son la agenda contemporánea del arte y, claramente, en esto coincide con la de la política. “Evitando la visión panfletaria del realismo social y el melodramatismo de la nueva figuración, las prácticas de creación actuales se han vuelto cada vez menos indiferentes, a través de recursos tan disímiles como la fotografía, la instalación, las acciones en vivo y el video arte.” (Ibíd., 14). Este replanteamiento y revisión de lo que usualmente entendemos por “político en el campo del arte se plantea bajo la forma de una disección simbólica que muestra las fisuras y contradicciones de la civilización actual” (Ibídem).

La concepción tradicional del arte ha cambiado, así como los espacios de crítica, penetración y todo lo relacionado con la esfera misma del sistema que lo contiene. El cuerpo social que ha estado sustentado por la tradición y, en consecuencia, por las invenciones del arte lo ha reappropriado, lo ha reabsorbido. Es bajo un panorama de estudio e investigación donde la teoría estética (que cobija trata el arte) y la teoría política se cruzan; podemos entender cómo la intersección de los campos expandidos del arte y la política dejan en el centro de la conjunción un dominio expedito para la repotenciación de la realidad.

Así pues, está en nuestras manos, plena, la posibilidad de construir el mundo. De construirlo tal y como nos ha sido posible deconstruirlo. En esta radical operación, el arte se anticipa al movimiento global de lo humano. Es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su

destino. Y es difícil imaginar el consumo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masas, que es la *multitudo* de los productores de belleza” (Negri, 2000, 47).

La confianza que se ha depositado en el arte está en la misma medida inclinada a la libertad que implica su ejecución.

Evidentemente, el arte se ha expandido, incluso más allá de la reflexión incorporada por Krauss y luego por José Luis Brea. La utilización de medios no convencionales y la visita de los “productores de belleza”, como los llama Negri, a otros escenarios del conocimiento, han provocado nuevas relaciones, que a su vez se han volcado en nuevos paradigmas que toman la crisis como espacio fértil para la constitución de la realidad. Pero el problema ya no es que los límites del arte se hayan desplazado, sino el hecho de poner a prueba los alcances del arte al interior del espacio global social. Es decir: más allá de los límites individuales de la creación artística, donde evidentemente parte, pero, no se originan las reflexiones.

A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo nuevo y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la sociedad del espectáculo. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica directa de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada (Bourriaud, 35).

Bien lo dice Suazo, hay una redefinición de lo político como instancia discursiva. En esa medida, actualmente no puede entenderse la política como una forma de militancia, sino que hace parte de la gramática cultural. En ese mismo sentido, hace hincapié el autor en que con estos cambios la relación política-arte ya no responde necesariamente a un movimiento puntual, como sucedía en las vanguardias artísticas. Ya el artista está alejado de ser un activista político y su enfoque está dado en los medios y estrategias comunicativas, lo que lleva a que la elección del soporte sea lo político en sí mismo. Es decir, se aborda lo político como discurso, haciendo alusión a

los mitos fundacionales donde se concibe que la cosa nombrada cobre presencia, dando como resultado en sí a ese espacio, un espacio político, que él denomina como de silencios y afirmaciones. “Las relaciones políticas son vistas ahora a través de las relaciones entre los signos, las imágenes que los representan, los contextos en que son colocados y los usos sociales que los determinan” (Suazo, 16).

Complementa Suazo, explicando que el arte contemporáneo ha reorientado su agenda social hacia temas políticamente correctos y haciendo una crítica a los modelos de representación, muy contrario a lo que sucedía en las vanguardias y que es fácilmente comprensible con el siguiente fragmento de una publicación del partido comunista mexicano en 1924 en la que son voceros varios artistas de la época, como es el caso de Siqueiros y Diego Rivera.

Proclamamos que, siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y combate (Ibíd., 24).

Fragmento éste que nos hace recordar la eterna discusión de la finalidad del arte, de si el arte por el arte es el fin en sí mismo o si debe responder a un compromiso con el otro, con el bienestar de todos.

1.3 Sobre el poder de lo posible. El artista como militante político contemporáneo

Como se ha venido hablando desde el apartado anterior, hoy existe una redefinición de lo político como instancia discursiva, por lo que no puede hablarse de política como una forma de militancia, sino como parte de la gramática cultural. En esa medida, el militante político contemporáneo, idea empleada por Antonio Negri para fundamentar su concepto de multitud, habla de éste como la unidad estructural y básica que conforma la multitud, es la existencia del individuo como unidad que, al

asociarse en comunidad, conforma la multitud. El militante es la persona o agente que se resiste en todos los espacios de la sociedad a cualquier forma de explotación y opresión mediante, no sólo la resistencia, sino con la construcción colectiva y el ejercicio de un contrapoder que pueda oponerse al poder instaurado mediante un programa alternativo de gobierno. En este sentido, el arte aporta una herramienta fundamental de carácter constituyente para penetrar espacios a los que no se puede llegar de forma distinta a la creativa.

Desde este punto de vista, el militante no es aquella persona que representa las necesidades de una población o territorio en virtud de la “representación política”, como es concebida por la modernidad, sino que es la acción misma, la participación política directa, el ejercicio del poder constituyente que por sí mismo crea y ejerce la democracia total sin la intermediación de los mecanismos tradicionales del sistema jurídico-político moderno, como bien lo expresa Negri:

Hoy el militante no puede ni siquiera pretender ser un representante, ni aun de las necesidades humanas fundamentales de los explotados. El militante político revolucionario actual, por el contrario, debe redescubrir la que ha sido siempre su propia forma: no la actividad representativa sino la constituyente. Hoy la militancia es una actividad innovadora, constructiva y positiva (Hardt y Negri, 383 – 384).

La resistencia natural del militante está vinculada a procesos de formación o construcción de sociedad mediante la cooperación entre los individuos, que identifican en la condición de comunidad su enorme riqueza. Así, el militante pertenece al conjunto de estructuras que conforman la sociedad, como miembro y sujeto activo con sentimientos y afectos de identidad, siendo por tanto quien expresa de manera individual el significado de la multitud. Es decir, la multitud es la sumatoria de los militantes y el militante lleva como individuo el ideal colectivo de acción, participación, resistencia y democracia total.

Desde esta perspectiva, al ser el militante la célula base de la multitud, éste se constituye en sujeto con autonomía política y actividad productiva que ejerce poder. Este poder es el poder de la multitud encarnado en el militante como un poder incorporado de conocimiento y ser, abierto siempre a lo posible; es el poder de la

acción, de la acción participativa y de la democracia. De esta forma, el poder que detentan, tanto el militante, como la multitud, asume dos características y significados importantes. El poder político definido como la constitución de una sociedad en la cual la base del poder esté definida por la expresión de las necesidades de todos. Y el poder constituyente, definido como poder político y productivo manejado, organizado y dirigido por la multitud, es la democracia absoluta en acción.

Así, el militante siendo un sujeto autónomo conduce a la multitud en su proceso de constitución como sujeto político generando las condiciones para resistir, proponer o cambiar las condiciones que limitan o eliminan la democracia total y la libertad, dado que en épocas pasadas la ciudadanía era una condición otorgada a la multitud por los gobernantes como decisión unilateral que la convertía en sujeto político. Ahora, el militante contemporáneo no requiere de ello, pues las condiciones políticas y económicas le otorgan autonomía y poder para decidir y actuar por sí mismo, que es un hecho fundamental para definir las características del militante. En este sentido, la conciencia y la organización del militante favorece su conformación como sujeto político y, en esa medida, constituirse como multitud. Y, para consolidarse como tal, es necesario desarrollar deseos de liberación, de reapropiación de nuevos espacios alrededor de los cuales se construyan nuevas libertades y se determinen nuevas formas de vida y cooperación. Esta constitución como multitud se caracteriza también por la apropiación del espacio público, porque se reconoce la importancia de un espacio vital al cual se llena de significados y de reapropiaciones, que es también una característica de la condición de ser sujeto político, donde claramente se ubican las prácticas artísticas contemporáneas.

La constitución de la multitud aparece inicialmente como un movimiento espacial que la vuelve a sí misma en un espacio sin límites, es decir, en una ciudadanía global. La ciudadanía global es el poder de la multitud para reapropiarse del control sobre el espacio y, con esto, generar nuevas “cartografías” que le permitan controlar su propio movimiento, fortalecer al militante y generar acciones políticas. Al respecto, Negri afirma que “la acción de la multitud se torna política principalmente cuando

comienza a confrontar, directamente y con una conciencia adecuada, las acciones represivas centrales del Imperio” (Ibíd., 373).

Unido al ejercicio de apropiación espacial y ciudadanía global, la multitud se apropia del tiempo y construye nuevas temporalidades, que se pueden reconocer observando las transformaciones del trabajo. Cuando se comprenden estas transformaciones, la multitud obtiene el potencial para tornar su acción coherente como una tendencia política real, como lo afirma Negri, así: “Los procesos de constitución ontológica se despliegan durante los movimientos colectivos de cooperación, a través de las nuevas tramas tejidas por la producción de subjetividad. Es en este sitio de constitución ontológica donde el nuevo proletariado aparece como un poder constituyente” (Ibíd., 375).

Con base en lo anterior, puede afirmarse que los propósitos o fines que sustentan la acción del artista militante y de la multitud para constituirse como sujetos políticos giran en torno a lo siguiente:

- Establecimiento del sentido del lenguaje y la comunicación. Se ejerce control sobre el sentido y el significado lingüístico y sobre las redes de comunicación, pues estos se unen a los modos de vida y se constituyen en fundamentos para la resistencia, la acción y la soberanía dentro de la democracia total de forma creativa.
- Establecimiento del sentido de lo colectivo. Se establece como sitio de encuentro entre los sujetos (militantes) y como mecanismo adecuado para la constitución de la multitud. La conciencia, la voluntad y el lenguaje sostienen la construcción colectiva de la historia. El sentido de lo colectivo reafirma que la vida social es una definición del trabajo grupal y, no tanto, de prácticas individuales o aisladas.
- Establecimiento de la biopolítica. Se establece la constitución de nuevas realidades al conectar el poder de la vida con la organización política. Lo político, lo social, lo económico y lo vital moran juntos en un plano de

construcción colectiva con características estéticas, están interrelacionados y son intercambiables. Esto permite, entonces, que la trama de la vida se una al poder constituyente.

- Establecimiento de libertad. Define la posibilidad de generar condiciones para que existan libertades ilimitadas y espacialidades y temporalidades abiertas.

Así, la noción del artista como militante político contemporáneo implica un ejercicio de autonomía, libertad y soberanía individual que otorga la condición de sujeto político en un contexto de democracia total, para conformar un conglomerado que, bajo este mismo escenario, se denomina multitud y ejerce dentro del espacio social presiones, resistencias, apropiaciones, acciones, propuestas soberanas frente a mecanismos u órganos de control o gobierno.

Como apoyo conceptual a lo expuesto por Antonio Negri, y en consonancia con la idea del militante político contemporáneo, Georges Bataille considera que, antiguamente, la soberanía perteneció a las personas que representaban la sociedad. Eran aquellas personas que impartían una formación de identidad al ser humano, teniendo un reconocimiento como los jefes, faraones, rey, rey de reyes, los cuales ocuparon una diferencia de grado con los otros habitantes de una población. La soberanía como tal es el consumo de las riquezas, en oposición al trabajo y a la subordinación, los cuales producen riquezas sin consumirlos. La persona soberana es la que consume y no trabaja, gozando de los productos más allá de sus necesidades. La vida soberana comienza cuando una persona, teniendo asegurado lo necesario, accede a otras comodidades sin límite alguno.

El hombre soberano no sólo demostraba su soberanía consumiendo los productos sin producirlos, sino que además tenía otras formas o medios para demostrar que era soberano. Tales medios son la risa, las lágrimas, la tragedia y la comedia, en términos generales todas las formas de arte que impliquen aspectos trágicos, cómicos y poéticos; el juego, la cólera, la embriaguez, el éxtasis, la danza, la música, el combate, el horror fúnebre, la infancia, lo sagrado (representado en el

sacrificio, lo divino y lo diabólico), el erotismo, la belleza, el crimen, la crueldad, el espanto y el asco.

La soberanía tradicional tiene dos características principales: una de ellas es la excepción (un único sujeto, entre otros, tiene las prerrogativas del conjunto de los sujetos); la segunda característica es que el hombre trabaja. Es así como el hombre puede trabajar para sí mismo, e, incluso puede trabajar en una comunidad en la que cada uno recibe una parte igual de las responsabilidades y beneficios, o trabajar para otro sin dejar de ser soberano. Solamente pierde su soberanía en el período de tiempo en que está trabajando para producir lo que otros desean consumir, es aquí donde radica la diferencia con la filosofía de la soberanía arcaica, donde sólo era soberano el que consumía los productos sin trabajar para consumirlos.

El soberano, si no es imaginario, goza realmente de los productos de este mundo más allá de sus necesidades: en eso reside su soberanía. Digamos que el soberano (o que la vida soberana) comienza cuando, asegurado lo necesario, la posibilidad de la vida se abre sin límite. Recíprocamente, es soberano el goce de posibilidades que la utilidad no justifica (la utilidad: aquello cuyo fin es la actividad productiva). El *más allá* de la utilidad es el dominio de la soberanía. En otros términos, podemos decir que es *servil* considerar ante todo la duración, emplear el *tiempo presente* en provecho del *porvenir* que es lo que hacemos cuando trabajamos. El obrero produce un perno con miras al momento en que ese perno le servirá para montar el coche del que otro gozará soberanamente, en contemplativos paseos. Personalmente, el obrero no tiene en cuenta el soberano placer del futuro poseedor del coche, pero ese placer justificará el pago que el poseedor de la fábrica espera y que autoriza a dar sin demora un salario al obrero. El obrero gira en perno para obtener ese salario. En principio, el salario le permitirá satisfacer sus necesidades. Así no sale en ninguna medida del círculo de la servidumbre. Trabaja para comer, come para trabajar, no vemos llegar el momento soberano, en el que nada cuenta, sino el momento mismo. En efecto, lo soberano es gozar el tiempo presente sin tener en cuenta nada más que ese tiempo presente” (Bataille, 1996, 67-68).

En contraposición a este postulado, en la actualidad, la soberanía es el poder coercitivo y político que ejerce un mandatario en una comunidad humana, los habitantes de esta comunidad ejercen a su vez un grado de soberanía cuando hacen ejercer los derechos humanos a favor de la igualdad, sumando las cualidades del trabajo colectivo mediado por la potencia de la creatividad para afectar la producción

tal y como lo propuso en el *Autor como productor* Walter Benjamin. Lo que vemos aquí, entre muchas otras cosas, es cómo Benjamin describe el nuevo régimen de visibilidad que determina los procesos de producción en la época moderna. Y junto a tal régimen, Benjamin consideró la estructura de la experiencia estética, modulada por el conocimiento moderno, en tanto es a partir de los matices que introduce la técnica de la reproducción desplegada en la fotografía y el cine; y también, se señala con esto que el cambio en la sensibilidad está condicionado por las transformaciones sociales que modifican las colectividades humanas, y se dan también transformaciones perceptivas, que se despliegan o expresan en la obra de arte.

Capítulo 2

Contexto socio-político. Realidad en Colombia 1995 – 2005

“El Estado como parte sustancial de la estructura de las sociedades (...) no se mantiene siempre idéntico. El Estado cambia en correspondencia con las necesidades del conjunto de la organización, de la cual es elemento esencial” (Moncayo, 2004, 77).

Límites de la crisis. Tipificación del periodo de transición: 1995 – 2005. Convulsión de la realidad, terreno fértil hacia la re-creación del arte colombiano

En el capítulo anterior se señaló cómo los actos estéticos y las obras artísticas pueden tener la capacidad de representar realidades sociales y, en virtud de ello, crear acciones políticas de diversa índole que interpreten y expliquen la construcción de la nación, de sus instituciones, de su realidad y de su historia, conociendo cómo se definen las relaciones de poder dentro de las estructuras que conforman la sociedad.

Bajo estas premisas, en el presente capítulo se busca realizar una descripción contextual e histórica de la década, 1995-2005 la cual permite ubicar en la realidad colombiana la pertinencia de los términos conceptuales y teóricos descritos en el capítulo anterior relativos al poder constituyente, poder constituido, multitud, arte y estética.

Bajo esa medida, los eventos singulares o representativos de esta década permiten recrear desde el punto de vista político, histórico y social los conceptos rectores mencionados en el párrafo anterior, pues denotan acciones y ejercicios cuyo contenido se relaciona directamente con su significado teórico.

La década que se ha propuesto es importante para esta investigación, porque estructuró eventos críticos para la historia del país, al punto de desencadenar una gran crisis institucional que casi lleva al colapso del Estado y, con ello, a la sociedad colombiana. En este periodo, los aspectos más representativos que se destacan de la

crisis dentro de este capítulo hacen referencia a la desestabilización institucional producida por la expansión del narcotráfico; la generalización de la violencia; la crisis humanitaria producida por el accionar de grupos paramilitares, guerrilleros y narcotraficantes; la corrupción e infiltración del Estado por el narcotráfico y el fallido proceso de paz adelantado bajo el gobierno del ex presidente Andrés Pastrana. Es de resaltar que el conflicto en Colombia, históricamente, se ha nutrido de múltiples fuentes, asunto que ha puesto en vilo la construcción de la realidad como consenso dado y presente en un pacto social definido. Esta anormalidad, que ha sido una constante, está determinada, según Pedro Medellín, por ser Colombia una nación de “obediencias endebles”, noción que refiere el comportamiento de los colombianos frente a la ley y que se expresa como un rasgo de identidad. Así pues, el trabajo colectivo de orden creativo, que tiene en la democracia su mayor exponente, se ha visto vulnerado en los formatos o alternativas que buscan una paz duradera y un bienestar social sólido. (Medellín Torres, 5)

Como se ha dicho, las prácticas artísticas tienen la capacidad de representar realidades sociales y, por lo tanto, tienen la potencia de crear acciones políticas que construyan o deconstruyan, que creen y que cuestionen la realidad. En esa búsqueda, connatural al proceso artístico, es que se quiere adentrar en este documento, y para lograrlo se seleccionó un período puntual de la historia colombiana, un período en el que se enmarca, quizá de la manera más palpable posible, la realidad de un país y de una ciudadanía que ha atravesado por las más complejas y hasta inverosímiles situaciones, basadas en un conflicto socio-político de más de cincuenta años de duración. Se abordará, entonces, sólo por la necesidad de acotar este estudio, la década de 1995 al 2005, en la que se enmarca, entre muchos otros dos aspectos fundamentales, que cambian o complejizan mejor, la historia de este país: La aplicación de la naciente carta política a partir de la reforma a la Constitución en el año 1991 y los diálogos de paz adelantados por el ex presidente Andrés Pastrana con la guerrilla de las FARC-EP.

Esta década cuenta además con la singularidad de ser un parteaguas de siglos, el escenario de tres mandatos presidenciales, tiempo de convulsión y conflicto; el

periodo de la crisis institucional más significativa del poder político en Colombia de los últimos tiempos.

Para comenzar, debe decirse que, a partir del proceso de independencia y de la ruptura con el sistema monárquico en el territorio nacional, Colombia asumió la condición de república, de Estado independiente y autónomo bajo los fundamentos de lo que se ha denominado Estado moderno o Estado-Nación. Desde este punto de vista, el Estado en Colombia, configurado por su historia, ha designado su existencia como organización jurídico-política, en ejercicio de la formalización de la autoridad permanente y pública dentro del territorio, enmarcando su institucionalidad bajo el principio del interés general; la prevalencia de las instituciones, de las normas, las leyes y el derecho como reguladores de la vida social en sus distintas dimensiones e interacciones al interior del país, además de su capacidad para intervenir en las esferas y asuntos individuales y colectivos de los ciudadanos. No obstante, ha sido una característica de los Estados occidentales y del colombiano también, su vinculación a los postulados liberales del libre mercado y de los derechos individuales. Lo cual ha marcado un hecho fundamental para la configuración de las actuaciones de los ciudadanos, en tanto se conciben como sujetos libres e iguales, sujetos políticos y jurídicos en ejercicio de su voluntad e intereses.

Los individuos libres e iguales se manifiestan en diversos órdenes de la totalidad social, lo cual da lugar a lo que pudiera llamarse una especie de existencia dual. Una es su presencia como sujetos civiles, en el orden mercantil, familiar e individual, y otra como pertenecientes a la sociedad o comunidad política, como ciudadanos” (Moncayo, 61).

Por tanto, se establece la separación entre vida civil y vida política, entre lo público y lo privado y entre interés general e interés particular. Hechos que, desde el punto de vista político, facultan a los individuos y grupos como ciudadanos en ejercicio de un poder privado alterno al poder público (estatal) con capacidad de influencia y orientación de la vida social, política, económica y cultural.

1995-2005 es una década en la historia colombiana que articula distintas esferas de la vida nacional; es un periodo que refleja contextos, coyunturas y situaciones

decisivas en la construcción de la Colombia contemporánea, porque asimila asuntos políticos, económicos, culturales, sociales y artísticos para configurar sus características situacionales. Así, puede hablarse entonces de que, en este periodo de tiempo, existió una articulación entre el arte contemporáneo colombiano y las condiciones sociales del país, en un juego de interpretaciones, reinterpretaciones, resignificaciones, asimilaciones y denuncia de las anteriores por parte de las expresiones artísticas de este periodo. Es decir, el arte contemporáneo colombiano hace lectura de las condiciones sociales del país y las transforma en actos estéticos u obras artísticas que explican la realidad e invitan a cuestionar las instituciones y los medios que crean la realidad, la política y la historia. Además, por ser una década muy difícil para el arte colombiano, sobre todo desde los fondos públicos por la escasez de dinero estatal y en cuyo caso, el sector privado auspició enormemente las expresiones y actividades artísticas en reemplazo del Estado. Así las cosas, se podría decir que desde hace varias décadas, Colombia oscila permanentemente entre dos tendencias: la primera, la democratización de la sociedad, el fortalecimiento del Estado y la consolidación de una cultura de la tolerancia entre los ciudadanos; y la segunda, la fragmentación de los intereses, el rechazo de la regulación institucional, la irrupción de múltiples formas de ilegalidad y la violencia.

La expansión del narcotráfico podría considerarse como uno de los puntos de partida de la caída de Colombia en una situación de violencia generalizada, con efectos sobre la lucha armada, la crisis institucional, corrupción y el debilitamiento del tejido social. Los episodios de criminalidad presentes en Colombia durante la década en mención son una de las expresiones más agudas de las grietas constitutivas que subsisten en la estructuración colombiana. Pero, al mismo tiempo, la violencia es uno de los principales motores del deterioro nacional. Es decir, es, al mismo tiempo, causa y efecto (Pécaut, 2001, 13-17). El Estado colombiano, definido conceptualmente como una fuerza de orden social, creada a través de las transacciones, acuerdos y representaciones históricas entre los individuos que han forjado la nación a lo largo del tiempo, ha reflejado permanentemente contradicciones, tensiones y conflictos políticos, económicos, sociales e ideológicos en la construcción nacional. Desde este

punto de vista, se establece que la configuración histórica de Colombia ha estado ligada a la existencia constante de crisis en distintos ámbitos. Ésta es definida como un conjunto de fracturas y perturbaciones del orden establecido que alteran las relaciones políticas, económicas, sociales, nacionales e internacionales del país. Lo cual ha generado desequilibrios, desajustes y reestructuraciones del Estado colombiano a lo largo de su historia.

A partir de ello, es posible evidenciar cómo se han validado e invalidado los fundamentos estructurales de la institucionalidad colombiana en procesos de lucha por el poder político, económico y social que han creado complejas redes de relaciones e interacciones prolongadas en el tiempo, pero definidas y caracterizadas en un contexto particular. Las crisis cuestionan los fundamentos de la dominación política del Estado colombiano y mueven la balanza del equilibrio entre el ejercicio de la coerción y las relaciones con la sociedad, implicando que las acciones estatales tomen forma de funciones jerárquicas con procesos de transacciones, representaciones y acuerdos sociales (Ibíd., 18).

El orden nacional como proceso de regulación de la vida cotidiana del país y expresión de las jerarquías institucionales y mantenimiento de la unidad revela incontables fisuras en su desarrollo histórico. De allí que los gobiernos colombianos en ejercicio del poder político no hayan logrado consolidar la dirección política e ideológica del Estado y la sociedad para la construcción del orden nacional, lo que generó las crisis que han afectado al país durante muchos años, especialmente en la década de 1995–2005 (Medellín Torres, 6). Para Eduardo Pizarro Leongómez, Colombia enfrenta un conflicto de carácter puramente político, desde sus raíces históricas hasta por las motivaciones de los grupos insurgentes. Esto se explica, al entender que las guerrillas en Colombia surgen bajo el fuego de la Revolución Cubana y han tenido como objetivo estratégico el control del poder político, para lograrlo, su ejercicio de la guerra se ha caracterizado por el control de territorios y de sus recursos estratégicos. Desde este punto de vista, ello se convierte en los mecanismos o medios empleados por la insurgencia para lograr su propósito fundacional de sustituir las actuales élites políticas y transformar el Estado colombiano y su modelo

económico. Pizarro reconoce que la insurgencia emplea métodos de terror para ejecutar sus acciones, pero estos todavía no se constituyen en la forma dominante de las actividades de estos grupos. Las guerrillas, entonces, tienen un proyecto político que aún comparten sus dirigentes y el terrorismo es un medio y no un fin, por lo que no deben ser concebidos como terroristas ni delincuentes, sino como actores políticos, pues su origen y configuración actual sigue guardando las raíces de orden político que motivaron su surgimiento y desde ese punto de vista, el fin del conflicto implica necesariamente una salida política, con alternativas novedosas que destierren la violencia como forma de lucha e incorporen creativas formas de reconciliación (Pizarro Leongómez, 30). En ese sentido, se ha recurrido en Colombia al arte como una forma de reparación y reconciliación, en donde creaciones artísticas se erigen como monumentos, vinculados a la memoria histórica de hechos puntuales de violencia que han afectado a los ciudadanos. Tales ejercicios pretenden mantener en la memoria colectiva la existencia de las víctimas y la comisión de los actos violentos que los afectaron, para que, como un referente simbólico, indiquen la imposibilidad de volver a cometer las mismas acciones.

Para Pizarro, el problema más grave de Colombia en las últimas décadas ha sido la persistencia de la guerrilla y su impacto en el país. Estas han durado más tiempo que ninguna otra guerrilla en el mundo y han adquirido su poder sin apoyo significativo de la comunidad internacional y con un apoyo interno muy reducido. No obstante, la guerrilla ha sufrido derrotas estratégicas que la ha obligado a abandonar su proyecto de adelantar una guerra de movimientos y regresar a una guerra de guerrillas. Estas derrotas reflejan el fortalecimiento de la capacidad de acción de las fuerzas armadas favorecidos por el aumento del gasto militar y las reorganizaciones del ejército dados paulatinamente en los gobiernos de Virgilio Barco, César Gaviria Trujillo, Ernesto Samper Pizano, Andrés Pastrana Arango y Álvaro Uribe Vélez. Este mejoramiento institucional ha permitido mantener la superioridad militar del Estado sin que se convierta en autoritario. Aunado a lo anterior, otra causa que explica estas derrotas se remite a la expedición y construcción social de la Constitución Política de 1991 que favoreció al Estado colombiano, mientras que las relaciones de la guerrilla

con el narcotráfico y su “guerra contra la sociedad” como lo llamaría Daniel Pécaut la debilitaron. Posterior a ello se sumaría desde 1999 su descrédito tras las fallidas negociaciones de paz en el gobierno del ex presidente Andrés Pastrana (Ibíd., 31).

El conflicto armado colombiano de tipo prolongado manifiesta enormes impactos en la vida económica y política del país, de modo que Pizarro concibe que en este momento se atraviesa por una erosión institucional y social que sitúa a Colombia en las miradas internacionales por su crisis humanitaria y por la percepción de ser un factor de desestabilización para el continente americano. Así, Pizarro cree que Colombia está entrando en un punto de “inflexión” respecto al conflicto armado el cual puede llegar a una solución que es su finalización. Para él, el conflicto terminará si el Estado logra ser superior militarmente y si fortalece sus instituciones combinando al mismo momento una estrategia política democrática que favorezca procesos de negociación al tiempo que debe recibir el apoyo y acompañamiento de la comunidad internacional (Ibíd., 30).

El final de la década de los ochenta permitió evidenciar la profunda crisis en la cual estaba inmersa Colombia desde hace varios años, la cual mostraba la corrupción presente en el Estado y la agudización de la violencia por la confrontación con grupos guerrilleros, crimen organizado, organizaciones narcotraficantes (en acelerado crecimiento y con grandísimo poder) y grupos paramilitares que desestabilizaron la vida social e institucional. Bajo una perspectiva similar, Marco Palacios afirma que la base del conflicto armado en Colombia debe situarse en la historia de la formación inconclusa del Estado Nación. Identifica dos momentos en esta formación, que datan desde la colonia hasta hoy. El primer momento, lo determina bajo las características de la Razón de Estado durante la colonia y el Estado de Derecho materializado en la naciente república de 1819 – 1821. El segundo momento es el Estado Colombiano más avanzado, que va de 1958 a 2010 caracterizado por un déficit de legitimidad y soberanía nacional e internacional. Así, el conflicto armado es identificado como un fenómeno con muchas fases cronológicas con diversos y cambiantes ámbitos geográficos y múltiples coyunturas internas e internacionales determinados por el tránsito de la Guerra Fría, el surgimiento de la insurgencia y las estrategias

continentales para su contención, la introducción del narcotráfico y su economía paralela, la erosión del bipartidismo tradicional, la guerra contra las drogas y la guerra global contra el terrorismo y el crimen organizado, que dan cuenta de 60 años aproximadamente de historia. Ello ha determinado la formación y modernización de Colombia bajo procesos que se revisten por el crecimiento moderado del PIB; por los cambios sociodemográficos que han permitido el crecimiento de la población y una urbanización caótica; por la movilización y exclusión sociales; por coyunturas de legalismo, gansterismo político y robo de tierras; por tradiciones de constitucionalismo y contubernio político y, en la actualidad, por el narcotráfico y la competencia electoral (Palacios, 17).

En este sentido Marco Palacios direcciona fundamentalmente su pensamiento en las élites del poder y en las que buscan desalojarlas utilizando el mecanismo de la guerra de guerrillas en un contexto de hostilidad plena. Este escenario ha favorecido históricamente que los jefes de grupos narcotraficantes, paramilitares o su combinación se ubiquen del lado del orden establecido. De ello se desprende, como lo afirma este autor, que existe una incapacidad por parte de las clases dominantes transformadas en dirigentes o élites de poder para dirigir al Estado y contener efectivamente los fenómenos de desinstitucionalización. Se suma a ello la inhabilidad de los grupos que dirigen la sociedad y manejan el Estado para operar con mayores márgenes de soberanía en el contexto internacional, en sumisión histórica del país a las políticas estadounidenses. Además, denota la incapacidad de construir consensos básicos en torno a un régimen político democrático, garante de la convivencia ciudadana, la igualdad jurídica, el amparo de los derechos sociales y el imperio de la ley. Y, precisamente, la tierra y su posesión han sido fundamentales para explicar la prolongación del conflicto, pues Palacios afirma que el país no ha logrado superar la tradición del latifundio colonial como materialización del poder político con base en el clientelismo y que determina la acumulación de riquezas, posición y prestigio sociales y deja ver que el latifundismo es una tradición profundamente arraigada en el país. De ello, desprende una característica fundamental de los últimos años y es el auge del narcotráfico y la creación de pseudo repúblicas criminales al interior del país bajo el

mando de paramilitares disfrazando su dominio terrateniente en franco despojo de las tierras a campesinos, indígenas y afrodescendientes articulando con ello una gran contradicción estructural, al definir la tradición del país en América Latina como uno de los más sólidos en liberalismo e institucionalidad representadas en las alternancias de gobiernos, elecciones regulares y tridivisión de poderes públicos frente a la posesión del rótulo de ser uno de los países más violentos del continente (Ibíd., 18).

Así las cosas, para Palacios la finalización del conflicto armado y la obtención de una paz duradera en Colombia requieren procesos de liderazgo, imaginación y capacidad de diálogo, de modo que se puedan negociar consensos políticos alrededor de la demolición de la propiedad latifundista y del clientelismo, asegurar las libertades individuales y públicas, proteger efectivamente los Derechos Humanos; ampliar la soberanía nacional y extender la ciudadanía a todos los habitantes del país. No obstante esta recomendación, cree que los procesos de paz emprendidos en el país desde 1981 hasta el 2003 han servido para que los políticos que dirigen el país, los guerrilleros, los narcotraficantes y paramilitares incrementen su poder y conciban la paz como un medio para fortalecer sus aparatos y mecanismos de funcionamiento criminal. A esto se suma que el auge del narcotráfico, comenzando con la irrupción de la marihuana ("Bonanza Marimbera"), en los años setenta y la cocaína en los años ochenta favorece la radicalización del conflicto armado en Colombia y el desgaste del sistema político nacional. Así Colombia dejaría de ser un país receptor de drogas para convertirse en productor (Ibíd., 18-19).

Desde este punto de vista y conforme lo afirma Daniel Pécaut, la introducción del narcotráfico generó procesos de conmoción nacional en tres niveles, a saber: Conmoción social, pues infiltra capitales en la economía nacional y sus sectores. Surge una clase emergente que compite con las tradicionales jerarquías y élites, esto es, nuevos ricos a partir de la riqueza del narcotráfico; conmoción institucional, pues se ahondan los procesos de corrupción en el Estado y se permean las instituciones políticas y judiciales y, por último, y no por ello menos importante, conmoción cultural, pues irrumpe la cultura de la ilegalidad como medio para alcanzar el éxito social.

El narcotráfico se eleva entonces como el factor dinamizador del conflicto: paramilitares, guerrillas, bandas urbanas se nutren de él, aumentando su poder armado y su capacidad de hacer frente al Estado. El país se sumerge en una ola de violencia generalizada y en una crítica atmósfera social, política y económica caracterizada por varios rasgos: el terrorismo; el aumento de la tasa de homicidios; las muertes selectivas, genocidios y crímenes sistemáticos (como secuestros, extorsiones, persecuciones políticas, desplazamientos forzados, magnicidios); los partidos políticos fragmentados, la caudillización y personalización de los mismos; el aumento de la corrupción en el sector estatal y malversación de recursos públicos en el ámbito local, regional y nacional; así como la infiltración de actores ilegales en las ramas del poder público y en sus correspondientes organismos (Pécaut, 2006, 413).

Ante este panorama tan crítico, comienzan a surgir constantes pronunciamientos y manifestaciones de la sociedad civil, que en medio de las amenazas y actos terroristas, rechazaban la violencia generalizada y crisis institucional del Estado. Una de estas manifestaciones –significativa por lo que produjo posteriormente- se produce una semana después de la muerte de Luis Carlos Galán Sarmiento en 1989, cuando un grupo de estudiantes universitarios organizó una movilización denominada la “marcha del silencio”, recorriendo las calles de Bogotá. Esta marcha estudiantil traspasó la barrera de un momento para convertirse en un movimiento social llamado “séptima papeleta”, que pretendía luchar en contra de la violencia y un cambio que modernizara la vida nacional y sus instituciones políticas, económicas y jurídicas. Su nombre, “Séptima Papeleta”, hace referencia a un procedimiento eminentemente constituyente, de orden creativo (siendo en términos de Negri la expansión de la democracia radical), que se incorporó al escuchar las voces de este movimiento en las elecciones del 11 de marzo de 1990. Consistió en incluir una séptima papeleta (o tarjetón electoral) que preguntaba a los electores si estaban de acuerdo o no en elegir una asamblea nacional para reformar la constitución política del país. Estos comicios incluían 6 papeletas para elegir alcaldes, senadores, representantes, diputados, concejales y consulta interna del partido liberal para elegir candidato presidencial. La séptima sería, entonces, la consulta establecida por los

estudiantes. La votación fue favorable para la “Séptima Papeleta”, por lo que los ciudadanos en las urnas aceptaron la convocatoria de la Asamblea Nacional Constituyente, con el propósito de modificar la Constitución Política. Este ejercicio, que nació de una iniciativa popular de carácter estudiantil, fue ejemplarizante; su condición constituyente excluía toda violencia. Se fundamentó en una lógica directa con alta creatividad que, con su éxito, demostró que el trabajo mancomunado dirigido positivamente logra mucho más que cualquier hecho de violencia. Ello logró la movilización ciudadana y la reevaluación de los valores políticos existentes en el país hasta ese momento, con el propósito de pensar cómo un ejercicio de ciudadanía y multitud la introducción de nuevos paradigmas.

Para lograr la realización de esta Asamblea, el presidente César Gaviria Trujillo (1990-1994) necesitaba de un acuerdo con la totalidad de las fuerzas políticas, como contar con la exequibilidad de un decreto expedido para convocar la Asamblea, que era establecida por la Corte Suprema de Justicia, como lo afirma Daniel Pécaut: “El Estado se encuentra entonces atrapado en medio de múltiples fuegos, entre ellos algunos procedentes de grupos que dependen de su autoridad. En estas condiciones, es significativo que el gobierno, en lugar de promover una intensificación del autoritarismo y de la arbitrariedad, opte por convocar una asamblea constituyente” (Ibíd., 96). En virtud de lo anterior, el presidente electo conformó un grupo de asesores para establecer el contenido temático de la Asamblea y, mediante un documento escrito, convocó a los principales grupos políticos de la nación para establecer un gran acuerdo nacional que permitiera concretar la voluntad de los ciudadanos. Se comenzó, entonces, con una serie de encuentros en los que se permitió establecer una agenda temática y convocar la elección de una Asamblea Nacional Constituyente. Por lo que era necesario reunir en este órgano a todas las fuerzas políticas, sociales, y regionales del país para garantizar una plena representación y efectiva participación de la ciudadanía.

En agosto de 1990, el presidente Gaviria expide el Decreto Extraordinario 1926 que convocaba a la votación de la Asamblea. Con ello, nacía una intención política que pretendía la renovación institucional, fortalecer el Estado de Derecho y aumentar la

participación ciudadana. Además, reconocer a aquellos sectores tradicionalmente excluidos y a quienes antes se alzaron en armas contra el Estado, para que defendieran sus ideas democráticamente y no con la fuerza de la violencia. Así, en cada municipio del país, se crearon mesas de trabajo y comisiones preparatorias donde se llevaron a cabo reflexiones y discusiones sobre temáticas que pudieran ser abordadas por la Asamblea Nacional Constituyente. Estos encuentros facilitaron la creación de propuestas de reforma constitucional, además de permitir el conocimiento y divulgación de los candidatos aspirantes a la Asamblea y de sus propósitos allí.

El número de elegidos a la Asamblea se fijó en setenta, cuatro de los cuales fueron designados por el Presidente de la república, representando a los grupos armados que dejaran las armas y se incorporaran a la vida civil. Así las cosas, en 1990 es elegida la Asamblea Nacional Constituyente con miembros de las distintas fuerzas políticas del país. Fueron elegidos veinticinco miembros del partido liberal, diecinueve de la Alianza Democrática M-19, once del Movimiento de Salvación Nacional, cinco del Partido Social Conservador, dos del movimiento indígena y dos más de movimientos cristianos. El gobierno nombró 4 representantes de las guerrillas desmovilizadas, dos del Ejército Popular de Liberación (EPL), uno del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y uno del Quintín Lame. La Asamblea Nacional Constituyente fue instaurada el 3 de febrero de 1991, destacándose la necesidad de dirigir su actividad en construir una Constitución Política acorde con la realidad del país y sus instituciones, que permitiera el desarrollo socioeconómico y político de la nación y lograra un mayor acercamiento entre la sociedad civil y el Estado. Una vez instaurada esta Asamblea, el Movimiento de Salvación Nacional y la Alianza Democrática M-19 solicitaron la revocatoria del Congreso, lo que generó grandes discordias, pero que finalmente se lograría. Paso siguiente el Congreso fue revocado, pero se inhabilitó a funcionarios públicos e inclusive a los constituyentes que no se hubiesen retirado de sus cargos un año antes de estas nuevas elecciones.

Con este panorama, una circunstancia importante rodeaba las sesiones de la Asamblea y era el ambiente de terror que existía en el país por los actos criminales del

narcotráfico en contra de la institucionalidad y la sociedad. El temor fundamental radicaba en la propuesta de los carteles de la droga de prohibir la extradición de colombianos al exterior, hecho que fue concedido por los constituyentes. Con ello, se creía que todo este arsenal de ataques terroristas contra la nación cesaría. El 4 de julio, se promulgó la nueva Carta Magna, derogando la de 1886, vigente hasta ese día. Es en 1991 cuando la nueva carta política introduce cambios estructurales en el Estado, redefiniendo su forma jurídica, política, económica, territorial y social, dotando a la sociedad civil con herramientas fundamentales para su desenvolvimiento, donde el poder constituyente queda robustecido y con amplias posibilidades de ejercer una democracia total. La Constitución Política reconoce los Derechos Humanos como derechos fundamentales e introduce los derechos económicos, sociales y culturales para sustentar la nueva estructura estatal y el marco de sus funciones.

Este nuevo modelo estructural transformó el esquema que había soportado la existencia institucional del país desde la Constitución Política de 1886. El antiguo modelo se sustentaba en una fuerte centralización política y administrativa; en la intervención pública de la economía para planificarla; en la prevalencia de los derechos individuales, la propiedad particular, la iniciativa y empresas privadas; en la provisión pública de bienes y servicios; en una rígida separación de lo público y lo privado, donde el Estado impartía orientaciones a los particulares pero no compartía sus responsabilidades y funciones; en un fuerte monopolio del poder político por parte del gobierno en la asignación y distribución de funciones administrativas; en la prevalencia del Congreso de la República como máximo órgano legislativo y de las leyes como su expresión en el territorio y en la participación ciudadana restringida a lo electoral desde el bipartidismo.

Después de todo este proceso, esta constitución se concibe como el proceso y el resultado de una fuerza reformadora conformada por sectores excluidos y fuerzas no tradicionales que rompió una costumbre en el país de reformas constitucionales de partidos y coaliciones de estos, nacidas por golpes de estado, guerras civiles o cambios de régimen y orientadas por el bipartidismo. La nueva carta es multipartidista, de construcción colectiva que incluye varias ideologías y pensamientos políticos en su

elaboración. Es una combinación ecléctica de normas de la Constitución de 1886 y normas nuevas procedentes de proyectos presentados por los constituyentes y de constituciones europeas y latinoamericanas. Reúne propuestas liberales, conservadoras, nacionalistas, internacionalistas, autoritarias, democráticas y socialdemócratas, dadas la diversidad de los constituyentes y la voluntad transaccional y pactista con la que se creó. Además, permitió con gran relevancia la transición de la democracia representativa a la democracia participativa, donde los ciudadanos pueden intervenir directamente en los asuntos públicos como expresión de la modernización de la sociedad colombiana. En resumen, la Carta Magna² introduce al panorama político del país elementos de gran importancia, como lo son:

La carta de derechos y mecanismos de protección que incluye un conjunto de derechos que abarcan los ámbitos individuales y colectivos. Para ello, se definieron los derechos fundamentales o de primera generación, artículos 11 al 41; los derechos sociales, económicos y culturales o de segunda generación, artículos 42 al 77; y los derechos colectivos y del ambiente o de tercera generación, artículos 78 al 82. Los mecanismos establecidos para su protección se definen por la acción de tutela, las acciones de cumplimiento y las acciones populares. Además de ellos, existen otros procedimientos para su defensa, como los son la consagración constitucional de los mismos; la prevalencia del derecho internacional de los DD.HH en el orden interno; la aplicación del DIH en los estados de excepción; la existencia de los organismos de control y vigilancia en materia de derechos; la jurisdicción constitucional y los mecanismos de participación popular, artículos 83 al 94.

Desde esta perspectiva, los derechos individuales expresan la libertad personal y el ejercicio de la propia voluntad respecto a sí mismo, además de determinar las relaciones del individuo y el Estado. Los derechos civiles les atribuyen a los individuos un carácter de ciudadano, es decir, miembro de la sociedad. Ello confiere el nombre, la nacionalidad, la identificación, la libertad, la igualdad y la seguridad. Los derechos

² Todos los artículos que se citan a continuación son tomados de *Constitución política de Colombia*. Bogotá: Temis, 2004

políticos garantizan la participación de los ciudadanos en la vida pública y los asuntos del Estado, artículo 40. Y los derechos sociales protegen a los ciudadanos en sus condiciones de vida y trabajo. Los reconoce como miembros de un colectivo, representan una relación entre el individuo como ser social y el Estado. Determina la producción de bienes y servicios como el trabajo, la seguridad social, la vivienda, la salud, la cultura y la ciencia. En el mismo proceso, se insertaron las facultades especiales al presidente de la república para resolver y contener situaciones que alteren el desarrollo normal de la vida política, económica y social del país, mediante la aplicación de los estados de excepción, clasificados como conmoción interior, guerra exterior, y emergencia económica, ecológica y social, artículos 212 al 215. El principio de eficiencia en la gestión pública, para dirigir la función administrativa del Estado y el gasto de los dineros públicos a través de procesos técnicos cuya inversión logre el interés colectivo, además de favorecer la veeduría social en su manejo.

Se logró, por otra parte, la descentralización administrativa y autonomía territorial. Al transferirles a los municipios y departamentos atribuciones, competencias, recursos y mecanismos para el desarrollo de sus territorios de acuerdo a las necesidades locales. Adicional a ello, la posibilidad de vigilar el ejercicio de la administración pública mediante la fiscalización del gasto por parte de los ciudadanos y los organismos de control. Ello indica la posibilidad de distribuir el poder político dentro del territorio nacional. Además, resarcir la ausencia histórica de la nación en las comunidades de provincia para el suministro de los servicios públicos esenciales. Con base en ello, el Estado planteó su intervención en algunas áreas específicas, dando paso al sector privado para la satisfacción de una necesidad o el préstamo efectivo de un servicio. Esto involucra el derecho a gobernarse por autoridades propias, ejercer las competencias correspondientes, administrar los recursos propios, definir los tributos necesarios para el cumplimiento de sus funciones, y participar en las rentas nacionales, artículos 101, 102 y 285 al 296

De esta manera, la Carta Magna también creó mecanismos y procedimientos para establecer frenos y contrapesos entre las ramas del poder público y entre el gobierno y la oposición, así como la designación de altos funcionarios del Estado

mediante ternas, el control político y la creación de veedurías ciudadanas. Introdujo mecanismos de participación ciudadana, que fueron definidos a través del voto, el plebiscito, el referendo, la consulta popular, el cabildo abierto, la iniciativa legislativa y la revocatoria del mandato, para una mayor participación ciudadana en los asuntos de la vida política, desde la identificación de problemas y formulación de soluciones hasta la intervención y vigilancia de procedimientos e inversiones, artículos 103 al 106. Y además, se logró el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural del país, con la introducción de mecanismos que permitan a todos los ciudadanos la realización plena de sus derechos como ciudadanos. Este reconocimiento establece normas y espacios de amplia capacidad para acoger a toda la población desde sus manifestaciones raciales, étnicas, culturales, ideológicas, sexuales y demás que definan diversidades y formas de vida dentro del esquema de la soberanía popular y la responsabilidad ciudadana, artículo 7.

Además, con la nueva constitución se generó una internacionalización de la economía y apertura del modelo económico, orientado a la economía de mercado, dada por la competitividad y la apertura de los sistemas económicos. Ello implica la eliminación de barreras u obstáculos de cualquier tipo para el libre intercambio. Desde esta perspectiva, el Estado redujo su participación en la intervención de la economía y descentralizó la producción a los ámbitos locales y regionales y a la empresa privada. Además, se crearon organismos encargados de velar por el cumplimiento de los derechos, como la Corte Constitucional, entidad que se responsabiliza de garantizar la supremacía de la Constitución Política, asegurando la permanencia del orden jurídico, artículos 239 al 245. La Defensoría del Pueblo para la promoción, defensa y divulgación de los derechos humanos, artículos 281 al 284. La Fiscalía General de la Nación, como ente acusatorio para sancionar y penalizar las infracciones a la ley, artículos 249 al 253. Y el Consejo Superior de la Judicatura para ejercer mecanismos de control y corrección de las actuaciones de la rama judicial, artículos 254 al 257.

No obstante la promulgación de la Constitución Política y el ambiente de esperanzas y buenas intenciones que rodearon su creación, el contexto posterior para

su desarrollo se marcó por el recrudecimiento de la violencia, el aumento de la pobreza, la insuficiencia estatal para garantizar el ejercicio de los derechos y brindar efectivamente los servicios públicos, las transgresiones a los derechos humanos, la corrupción y la ingobernabilidad por el débil monopolio estatal del control social. El narcotráfico siguió siendo el factor dinamizador del conflicto armado y le imprimió otras lógicas a las violencias, lo que favoreció el crecimiento y expansión de las guerrillas a través de la multiplicación de nuevos frentes y cuadrillas y el fortalecimiento de sus estrategias armadas y militares.

Ello permitió que avanzaran hacia zonas urbanas y dominaran grandes espacios del territorio, inclusive, generando cercos a las principales capitales del país y realizando tomas militares a las mismas. Adicional a ello, el narcotráfico facilitó el avance de los paramilitares como ejércitos privados para contener a las guerrillas. Estas organizaciones de extrema derecha contaron con el apoyo de ciudadanos locales, con la tolerancia de las fuerzas armadas y, algunas veces, con su colaboración para distintos fines. Este proyecto antisubversivo logró penetrar grandes esferas del Estado en todas sus ramas del poder y expresiones territoriales, desde lo local, hasta lo regional y nacional. Se vieron infiltradas alcaldías, gobernaciones, congreso, concejos municipales, instituciones y organismos públicos en general. Ello es, en palabras de Daniel Pécaut, un proceso político de toma del control de las instituciones: “el Estado sigue siendo incapaz de ejercer su autoridad en las periferias, incluso cuando estas comienzan a volverse esenciales para la economía nacional (...) impotencia para extender su influjo en territorios donde a menudo no es sino un actor más, en competencia con los demás actores ilegales” (Pécaut, 2006, 101).

Como prueba de lo anterior, y ejemplo de la debilidad institucional colombiana, en 1994 se conocería un fuerte escándalo sobre infiltración del narcotráfico en la política colombiana durante el proceso electoral a la presidencia de la república. Se revela cuando, a manos de Andrés Pastrana, llegaría un conjunto de grabaciones conocidas como los “narcocasetes”, donde se comprometía la campaña “Samper Presidente” con el cartel de Cali en conversaciones que afirmaban que este grupo narcotraficante había financiado la campaña política. Al concluir la segunda vuelta

electoral Andrés Pastrana acusa a Ernesto Samper de haber recibido del cartel de Cali cerca de 3,7 millones de dólares para la financiación de su campaña y para ello entrega a la opinión pública las grabaciones. Ernesto Samper desmiente estas afirmaciones y realiza un viaje a Estados Unidos donde para reunirse con miembros de las autoridades antidrogas para reafirmarles su inocencia frente a las acusaciones. El presidente electo afirmó ante los medios de comunicación que los “narcocasetes” eran un montaje de las organizaciones mafiosas para desprestigiar su mandato. Después de un breve tiempo de calma, las acusaciones contra Ernesto Samper reaparecen en 1995, esta vez en manos de la Fiscalía General de La Nación, la cual era dirigida por Alfonso Valdivieso Sarmiento. Para este momento, el escándalo tenía dimensiones inimaginables, tanto así que originó la apertura de una investigación en contra del presidente por parte del Congreso de la República. Mientras esto sucedía, en julio de ese mismo año, es detenido Santiago Medina, ex tesorero de la campaña presidencial y un mes más tarde también es detenido Fernando Botero Zea, ex director de la campaña presidencial y ex ministro de Defensa. Pese a que ambas personas habían declarado en contra del presidente y afirmaron que él si sabía de la financiación ilegal de su campaña por el cartel de Cali, el 14 de diciembre de 1995 Ernesto Samper es exonerado de los cargos de enriquecimiento ilícito, falsedad, fraude electoral y encubrimiento por la Comisión de Acusaciones del congreso de la República. Fue depuesta toda responsabilidad en su contra por falta de pruebas, con la aprobación favorable de 111 congresistas. Este escándalo dio origen al llamado Proceso 8000. Allí, el Fiscal General de la Nación le solicitó a la Corte Suprema de Justicia abrir investigación en contra de 9 congresistas, del Contralor general y del Procurador General, por recibir dineros del cartel de Cali. Estos hechos cristalizaron la crisis institucional que desde varios años atrás existía en el país. Tal crisis evidenció una profunda fractura, en la cual los sectores hegemónicos no podían gobernar y los sectores subalternos no podían actuar para contrarrestar esta situación extendida a toda la estructura estatal. Se produjo una ruptura entre distintas esferas de la sociedad colombiana. Los sindicatos, los gremios y las élites económicas se dividieron en posiciones frente al gobierno. Unos favorecieron la continuidad del mismo y otros pedían su dimisión, incluyendo de manera tácita una desobediencia civil que derogara

ese mandato. Las fuerzas armadas llevaban el estigma de la derrota frente a la denominada “guerra contra el narcotráfico”, pues era evidente la corrupción de algunos de sus miembros, dados los vínculos de algunos sectores de la policía y el ejército con carteles de la droga, especialmente del cartel de Cali.

Se evidenció en el panorama político de la época una insubordinación de sectores políticos y militares llamado “el ruido de los sables”, que se asumió como un intento de golpe de Estado para derrocar al presidente Ernesto Samper, lo que ahondaba más la crisis. No sucedió tal evento y el presidente logró culminar su mandato. Sin embargo, los asesinatos del congresista Álvaro Gómez Hurtado en 1995 y del general retirado Fernando Landazábal Reyes en 1998 están unidos a la idea de un fallido golpe de Estado (Giraldo Ramírez, 2010, 40).

Con este panorama las actividades ilícitas y militares de las guerrillas y paramilitares aumentaron en gran magnitud, realizando graves atentados contra la sociedad y violaciones a los derechos humanos. Tanto guerrillas como paramilitares, encontraron en el desorden, la desconfianza y el debilitamiento del Estado el ambiente propicio para crecer, aprovechando el narcotráfico como medio eficaz, dadas sus grandísimas ganancias. Al disolverse los grandes carteles de la droga, nuevas figuras fueron surgiendo como organizaciones medianas que encontraron en el desorden institucional su principal estímulo para existir. De manera anónima, fueron permeando la frágil institucionalidad, logrando para sí mismos los servicios de alcaldes, gobernadores, congresistas y funcionarios públicos de todos los niveles y poderes.

El 18 de abril de 1997 surgen la Autodefensas Unidas de Colombia, conocidas bajo la sigla AUC, como un ejercicio para agrupar los distintos bloques paramilitares que existían en el país. Las AUC unificaron y centralizaron un mando bajo la dirección de Carlos Castaño Gil y Salvatore Mancuso. No obstante, cada bloque mantenía libertad y autonomía de acción dentro de su territorio de operación. Con el nacimiento de las AUC, se recrudece la violencia en Colombia. De modo que el mapa de la violencia se caracterizó por la participación de guerrillas, paramilitares, narcotráfico,

delincuencia común y organizada. Se destacan las tomas guerrilleras, donde fueron apresados grandes cantidades de militares, como las sucedidas en 1996 en las Delicias, en 1997 en Patascoy, en 1998 en El Billar, Mitú y Miraflores. Y las masacres paramilitares donde murieron muchos civiles, como la ocurrida en el año 2000 entre el 16 y el 19 de febrero donde asesinaron a más de cien personas con motosierras, armas ligeras, piedras y palos en El Salado, departamento de Bolívar. En 1995, son asesinadas 18 personas a manos de los paramilitares en una masacre conocida como el Aracatazo, y ese mismo año 25 personas también mueren a manos de las Farc en la masacre de Bajo del Oso, ambas en Urabá. En 1997 se produce la masacre de El Aro, en Ituango Antioquia, en el año 2000 la masacre de Macayepo y en 2002 la masacre de Bojayá.

Y muchos más –centenares, miles- fueron los anónimos, muertos en masacres y atentados con explosivos en las ciudades, unos bajo tierra en fosas comunes, otros sobre el pavimento despedazados por las bombas. Esto sin contar la multitud mutilada de niños, de campesinos, de soldados, de soldados-niños-campesinos. O la multitud mutilada en su alma sin hijos, sin padres, sin esposos; sin su hogar y su terruño. Y en medio la multitud de los condenados en la infamia de los campos de concentración en la selva (Ibíd., 42).

Para recrudecer la situación y de forma paralela al contexto político, desde lo económico, se evidencian graves dificultades. En 1997 se decreta la Emergencia Económica y Social en el país, ello producto del gran déficit fiscal, del aumento en la tasa de desempleo que marcaba el 13%, la devaluación del peso frente al dólar, a la caída de las exportaciones del café y el petróleo, a las restricciones comerciales de productos colombianos al mercado de Estados Unidos y al insuficiente acceso a créditos internacionales. El gobierno implementó como soluciones el aumento de recaudos por impuestos, la supresión de exenciones tributarias, el recorte del gasto público y las restricciones al sector privado para acceder a líneas de créditos internacionales.

Como efecto de todo esto, las tensiones existentes en las relaciones internacionales entre Colombia y Estados Unidos a causa de la infiltración del narcotráfico en el Estado colombiano hicieron que el país dirigiera su política exterior

al fortalecimiento de los vínculos con la Unión Europea, Asia, África y los países andinos, como estrategia para la solución de la crisis económica y política.

Posteriormente, en 1998 fue elegido como presidente de la república el candidato conservador Andrés Pastrana Arango para el periodo 1998-2002, quien a su vez había sido alcalde Bogotá en 1989 y era hijo del ex presidente Misael Pastrana Borrero. El eje central de su mandato se sostuvo en la negociación de la paz con las organizaciones guerrilleras y el diseño de una estrategia para combatir y erradicar el narcotráfico y los problemas sociales y políticos, conocida como el “Plan Colombia” que nace como una iniciativa contenida dentro del Plan Nacional de Desarrollo 1998 – 2002. Esta estrategia contemplaba los esfuerzos del gobierno nacional en tres aspectos: sustitución de cultivos ilegales por procesos alternativos, atención a población en situación de desplazamiento y acciones militares y sociales en zonas del país donde el conflicto armado tuviera altos niveles. El plan buscaba atacar frontalmente el narcotráfico, entendido como la principal fuente de financiación de los grupos guerrilleros y paramilitares. Para su financiación, el gobierno de Estados Unidos fue uno de sus principales aportantes; su ayuda privilegió la compra de equipos de aviación y helicópteros, la instalación de radares, la construcción de bases militares y la contratación de asesores militares norteamericanos para el país. Otro propósito fue la modernización de las fuerzas militares, mediante la adquisición de armamento sofisticado, medios de transporte aéreo, ataque y observación y aumento y profesionalización de las fuerzas armadas. No obstante, el Plan Colombia no fue financiado en su totalidad por Estados Unidos; también contó con la ayuda de la Unión Europea y recursos propios del Estado colombiano.

En julio de 1998, antes de posesionarse como presidente de la república, Andrés Pastrana Arango se reúne en las selvas del Sur de Colombia con el máximo comandante de las FARC-EP Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo), con el propósito de establecer acuerdos para desarrollar negociaciones que condujeran a la paz con este grupo insurgente. Para ello, se delega en manos del Alto Comisionado para la Paz el inicio de las negociaciones. El primer paso que se daría fue la desmilitarización de una zona al sur del país conocida como “Zona de Despeje”, que comprendía 42.139 km² en

los municipios de San Vicente del Caguán, La Macarena, La Uribe, Mesetas y Vista Hermosa. Esta área estaría bajo el mando total de las FARC y allí sería el lugar para desarrollar el proceso de negociaciones; por tanto, estaría libre de cualquier tipo de ataques o confrontaciones bélicas entre las fuerzas del Estado y los insurgentes. Es así como el 7 de enero de 1999 en San Vicente del Caguán se da inicio formal al proceso de paz con la instalación de la mesa de negociaciones. A este evento, asistieron personalidades de gran importancia para la vida política, económica y social del país, como funcionarios, diplomáticos, servidores públicos, empresarios e industriales, académicos, miembros de la sociedad civil, representantes de las FARC-EP y el presidente de la república. No obstante, el máximo líder de esta organización no asistió al evento, aduciendo falta de garantías para su seguridad; este hecho quedaría para siempre en la memoria del proceso y se conocería como “la silla vacía”.

Este proceso estuvo lleno de grandes altibajos y problemáticas que llevarían a su finalización infructuosa en 2002. Básicamente por la utilización de la Zona de Despeje como corredor de narcotráfico y ocultamiento de ciudadanos secuestrados y el crecimiento militar de las FARC aprovechando las negociaciones. Tras la ruptura de las negociaciones, el gobierno nacional cambió drásticamente su postura frente a las FARC, dejó de considerarlas un grupo insurgente alzado en armas para ser consideradas una organización terrorista, ante lo cual emprendió una cruzada mundial para que la comunidad internacional las catalogara de la misma forma.

Tras el atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos por parte de la organización criminal Al Qaeda y cuyo resultado fue el derribamiento del World Trade Center (las Torres Gemelas) y los ataques al Pentágono con más de tres mil personas muertas, comienza un proceso de redefinición del poder internacional, que se caracteriza por la lucha contra el terrorismo. Esta orientación genera un debate mundial en torno al concepto de Seguridad Nacional y a cómo se aplicaba en los estados nacionales. De modo que cada Estado pudiera identificar dentro de su territorio los elementos desestructurantes y conforme a ello fijara políticas para la defensa y seguridad nacional. Bajo el lema de la “lucha contra el terrorismo”, desde el año 2001 en Colombia se comienza el proceso electoral para las elecciones

presidenciales del año 2002. La seguridad se convierte en el eje central de las políticas de gobierno del elegido presidente Álvaro Uribe Vélez, bajo el concepto se “Seguridad Democrática”, que se erige el eje estructurante de las acciones políticas del Presidente. Esta política tuvo como fundamento modernizar el Estado Colombiano, de modo que se pudiera recuperar el monopolio y el control en el ejercicio del poder político para el Estado. De ello, se desprende un proceso continuo de consolidación de las fuerzas armadas, de modo que estuvieran en capacidad de dar grandes golpes a las organizaciones ilegales y de esta manera fortalecer y consolidar el Estado y su institucionalidad.

Para Daniel Pécaut, la desmovilización de los paramilitares lograda en este gobierno se caracteriza por ser un proceso concertado y no un ataque frontal como el ejercido en contra de las guerrillas, logrando debilitarlas militarmente. En el año 2006, se realiza en el país una reforma constitucional que permite introducir la reelección presidencial. Bajo esta nueva posibilidad jurídica es reelegido Álvaro Uribe Vélez para el periodo 2006-2010.

Esta reforma constitucional fue mediada por un concepto que se denominó “estado de opinión”, en el cual la expresión de la voluntad soberana del pueblo debía prevalecer sobre la regla constitucional vigente, procedimiento que según Daniel Pécaut rompió la estructura del Estado de Derecho y sus procedimientos. La crisis humanitaria existente en el país y sostenida por más de 10 años da cuenta en 2005 según informes del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas de las Naciones Unidas de 3.600 desaparecidos por la fuerza. En 2004 se reportaron 279 nuevos casos y en 2005 317 nuevos casos más. Podría afirmarse entonces que la década 1995 – 2005 es un periodo dentro de la historia contemporánea de Colombia caracterizado por la combinación de estabilidad democrática y episodios de violencia de gran impacto y la debilidad del Estado colombiano y su incapacidad para regular el conjunto de las relaciones sociales y ejercer la autoridad en el conjunto del territorio; por el quiebre de la estructura política del Estado por la disputa del poder político a manos de actores paraestatales y la irrupción del narcotráfico como expansor y motor de la violencia; así como el surgimiento de actores que han empleado la violencia

armada como medio para conquistar posiciones de poder y construcción de redes de dominación, y los desaciertos y problemas en la aplicación de mecanismos para el tratamiento o finalización de las desigualdades sociales existentes en el país por mucho tiempo.

El desarrollo de la historia reciente de Colombia nos permite identificar elementos estructurales importantes en la conformación de la nación actual, como procesos efectivos de aplicación de los planteamientos conceptuales introducidos en esta investigación. Así pues, la década en mención permite evidenciar, a través de los rasgos históricos, el sentido del ejercicio de la ciudadanía, de la conformación y renovación del poder constituyente y de la reorientación del poder constituido como esferas del binomio arte y política.

Capítulo 3

Espacio crítico y penetración del arte

De una práctica individual al imaginario colectivo, consolidación de una nueva plataforma simbólica

En el capítulo anterior se realizó una descripción contextual de la década 1995-2005 en Colombia, con el propósito de identificar en la realidad colombiana los aspectos teóricos y conceptuales que dirigen esta investigación desde su comienzo. En esa medida, se identificaron situaciones de gran importancia por sus condiciones políticas, económicas, culturales y sociales.

En este tercer capítulo, se incorpora el análisis y la percepción de varios artistas colombianos sobre coyunturas y contextos del país en el marco de la década en mención, donde evidencian aspectos estructurales de la historia colombiana desde sus creaciones estéticas. En esa medida, este capítulo recoge los aspectos teóricos, conceptuales, contextuales e históricos que se han descrito en los capítulos anteriores bajo la luz de las obras de arte, estableciendo por tanto la relación entre arte y política y entre poder constituyente y estética. Los medios de comunicación del espectáculo, como los llama Mario Vargas Llosa en su libro *La civilización del espectáculo* de 2012, han reflejado día a día, y gracias particularmente a la radio durante muchas décadas, y actualmente a las redes sociales virtuales, la realidad de los acontecimientos que suceden en un país como Colombia. Sin embargo, esa realidad –palabra que ha sido motivo de disertación en las escuelas de periodismo – ha sido contada como una suerte de acontecimientos de carácter, casi incluso podríamos decir, cinematográfico. Todas las obras de arte aquí seleccionadas- en las que hay performance, fotografías, videos, instalaciones, esculturas- surgen de una realidad narrada a través de los medios directamente, o fueron vividas en medio de un acontecimiento de interés mediático. Esto les da un carácter especial y único, develando una narrativa diferente, rozando incluso con otra realidad, que en algunos casos no se sabría si es más cruda que la vivida por los actores; esto desde el punto de vista, simplemente, de la

recepción, de quien observa la obra, por un medio radicalmente distinto al emisor usual, lo que converge en interpretaciones y lecturas múltiples.

Los criterios de selección de estas obras obedecen en primer lugar a la temporalidad de su creación y sobre todo a la aparición de cada una de ellas ante el público (criterio que las reúne todas en la década de 1995 al 2005); en un segundo lugar, se tomó en cuenta la pertinencia de la temática tratada en relación con los lineamientos estructurales de la investigación, donde la presentación y representación de la realidad social y política colombiana, aunados al arte como poder constituyente son el eje. Este es, quizá, el más sencillo de encontrar en las obras de los artistas colombianos y se podría afirmar que es un factor común en el grueso de propuestas artísticas de este país. Por tanto, es el más complejo al momento del análisis, dado el volumen de obras que se inscriben en él; en tercer lugar, se consideró la circulación de la obra en espacios del orden nacional e internacional y su penetrabilidad en la sociedad a través de la crítica especializada o no; y, en último lugar, y quizá la más importante de todas las consideraciones, la calidad estética y plástica de cada propuesta, representada en la fortaleza de los argumentos formales y la solidez de la trayectoria de cada artista. En el camino, se han quedado más de ochenta obras que en principio cumplían con parte de las características mencionadas, pero que por las limitantes lógicas de un proyecto de esta envergadura no podrán por ahora entrar en la baraja en discusión. Siendo consecuentes con el tercer punto de los criterios de selección, privilegiamos en la exploración investigativa las fuentes bibliográficas existentes en la red. Esta decisión fue tomada con el fin de garantizar que las obras seleccionadas cumplieran con un amplio debate en la esfera pública que supone la Internet. Es importante anotar que más que una relación de artistas colombianos lo que se presenta aquí es una propuesta de orden curatorial que parte de poéticas implícitas en obras concretas.

Aquí es necesario indicar que hay un cambio de registro para tratar las obras seleccionadas. Tal cambio se debe a la terminología propia de la estética y de la crítica de arte contemporánea; así, como a la propia autonomía del arte como ámbito de producción, y a las cualidades plásticas propias de los soportes de cada una de las

obras. En este sentido, el registro narrativo con el que accedemos a las obras tiene un carácter metafórico propio de los discursos acerca del arte y sus productos. Ahora bien, para exponer las diez obras seleccionadas, primero se hará una breve introducción de éstas respecto a la situación vivida como acontecimiento político, entendido en toda su dimensión, por lo que conversan y se entretienen hechos históricos y actuales del país con cada una de las propuestas. Este panorama permite señalar que, en definitiva, no se puede pensar en un arte desligado del contexto del cual hace parte. A la vez puede inferirse que el espacio geográfico ocupado por el artista es el que sustenta todo el bagaje cultural de un territorio y sus ciudadanos. Pero, como veremos con las obras, no es posible descontextualizar una obra. Es este carácter dialógico de la obra con el acontecimiento histórico, el que ha determinado de manera sustancial este estudio.

Por ello, son las siguientes obras las que ayudan a sustentar todo lo hasta aquí expuesto, toda vez que ellas expresan la vinculación esencial entre el ámbito del arte, con sus prácticas y experimentaciones, y la realidad circundante y contextual, de la cual las son testimonio crítico. Así lo podemos ver en la obra *Musa Paradisiaca* de José Alejandro Restrepo, realizada a partir de la vinculación de la multinacional *Chiquita Brands* y las Autodefensas Unidas de Colombia. O la obra *United* de François Bucher, que remite a la historia bananera de Colombia. Luego aparece en 1996 la obra *Cajas fucsias* de Juan Fernando Herrán, que se remite al denominado Proceso 8.000. Dos años después, en 1998, Johana Calle realiza la obra *Las chicas de acero*, basándose en un titular de prensa que anuncia el secuestro de 15 niñas en Antioquia por el ELN. *La bandeja de Bolívar*, obra de Juan Manuel Echavarría de 1999, es una copia de la bandeja de porcelana que se le entregó a Simón Bolívar de manera conmemorativa durante la independencia de la República de Colombia. Por su parte, Rosemberg Sandoval, en 1999, realiza el performance *Mugre* en el que entra cargando a un indigente, absolutamente sucio, al museo. Ya para el año 2002, Doris Salcedo realiza la obra *Noviembre 6 y 7*, que hace referencia al asalto del Palacio de Justicia en 1985. En este mismo año, el artista Wilson Díaz realiza el video *Los rebeldes del sur*, obra que señala los diálogos de paz del gobierno con el grupo guerrillero FARC-EP. Siguiendo la

relación del arte con el ámbito social, el *David* de Miguel Ángel Rojas cuestiona la tragedia humanitaria de las minas antipersonas. Y para terminar este recorrido, nos encontramos con *Río*, un video de Alberto Baraya realizado en 2005, que aúna la tranquilidad del paisaje colombiano con el sonido violento de la metralla.

Este primer panorama permite concluir, en definitiva, que no se puede pensar en un arte desligado del contexto del cual hace parte; que no es posible aislar totalmente una obra de las circunstancias culturales, temporales y sociales desde la que apunta, y poder ir más allá.

3.1 Musa Paradisiaca



José Alejandro Restrepo. *Musa Paradisiaca*. Video-instalación. Racimos de plátano, monitores de vídeo y espejos. Medidas Variables. 1996

“Ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores”. (García Márquez, 2011, 46)

José Alejandro Restrepo (Bogotá, 1959) comenzó a estudiar artes plásticas en la Universidad Nacional de Bogotá; un año después, se trasladó a París para seguir sus

estudios en el área en la *Ecole des BeauxArts*. Allí conoce el trabajo de video-artistas emblemáticos como Bill Viola y Gary Hill, los cuales le afirman su interés en la video-instalación como el medio más apropiado para sus indagaciones formales, toda vez que le van a permitir un despliegue más audaz de sus investigaciones en razón de las facultades narrativas del video y su consonancia, acorde con la sociedad contemporánea. Radicado de nuevo en su país natal, este artista se ha interesado por realizar un actividad crítica de frente a la realidad, una actividad comprometida con los complejos problemas sociales y políticos de Colombia, que no sólo comprometen a actores armados organizados y políticamente definidos, sino que también incluye a los poderosos clanes del narcotráfico y sus ejércitos paramilitares, sumados a problemáticas de base como la desigualdad social.

La construcción de esta obra permite pensar en la crisis humanitaria presente en el país, llamada así por múltiples actores para referirse a la situación constante de transgresión de los Derechos Humanos. Desde este punto de vista, estas transgresiones obedecen a distintas razones, que dan cuenta de contextos políticos, económicos y sociales sobre los cuales se ha construido Colombia. Probablemente, pueda considerarse como la mayor fuente de las transgresiones el conflicto armado desarrollado en el país a lo largo de más de cincuenta años, que afectan a los ciudadanos en formas criminales como homicidios, secuestros, extorsiones, desapariciones forzadas, desplazamiento forzado, crímenes de guerra, masacres, torturas, crímenes sexuales y otros más que afectan la honra, la dignidad y los bienes de las personas. Aunado a ello, es de considerar el desarrollo socioeconómico del país, que se ha caracterizado por condiciones de desigualdad y exclusión, donde muchos ciudadanos carecen de acceso a bienes y servicios básicos presupuestados por mandato constitucional desde 1991.

Ello genera, entonces, el conocimiento de situaciones como las que indican los niveles de pobreza en el país, donde se establece que la mitad de la población colombiana vive en pobreza y de ese porcentaje otros se encuentran en pobreza extrema, lo que de acuerdo a los estándares internacionales de medición de la pobreza equivale a vivir con menos de un dólar al día.

A Restrepo, el incesante desfile de imágenes de la postmodernidad por momentos lo satura; de ahí que recurra a un trabajo metódico de consignar en archivos visuales y sonoros lo que va sucediendo. Lo que le interesa, sus miles y miles de minutos grabados reposan tranquilamente hasta que suceda el encuentro con una imagen que le lleve a reeditar su historia y su actualidad. Esta, que se consolida como su metodología de trabajo, reitera su interés por retar la noción de realidad, los hechos que construyen la historia. Así mismo, la lógica de producción que se evidencia en su trabajo busca despertar el ánimo de quien se enfrenta a la propuesta, como si se propusiera excavar en las vivencias de todo aquel que participe de alguna manera de la experiencia de estar frente o dentro de su trabajo y sacar a flote su memoria recóndita, para que se compartan sensaciones individuales en ámbitos colectivos frente a los sucesos pasados que alcanzan ya a tener la categoría de históricos, combinados con asuntos más recientes de la actualidad relevante de este país. En la obra de Restrepo, es común ver el interés que manifiesta sobre los fenómenos postcoloniales, propios de la realidad de Latinoamérica y su relación con Europa, específicamente con España, así como la repercusión de las expediciones realizadas por diferentes viajeros de siglos pasados en una metáfora que elabora orgánica y de manera concatenada en sus trabajos. Allí presenta las tierras americanas y, en especial, las tierras de nuestra geografía local como una nación en formación con fuertes problemas en su cohesión social, que ponen en duda la idea que se tiene un ente soberano que se pueda llamar Estado.

Natalia Gutiérrez, una de las personas que más ha estudiado la obra de José Alejandro Restrepo refiriéndose al método y fondo del planteamiento del artista, señala:

Y es que eso de revisado y reeditado es precisamente lo que hace el artista con los mitos y con los personajes trans-históricos, es un juego en el que nos muestra una imagen mítica para luego enfrentarnos con un cruce de significados que nos llevará directamente a entender su dimensión actual, es lo que sucede en su obra “Musa paradisíaca” en la cual parte de un grabado del siglo XIX de Charles Saffray de la serie “Voyage a la Nouvelle Granada”, una imagen de una mulata sentada en el suelo debajo de la flor del banano con el título “Estudio de una planta de banano, Musa

Paradisíaca”, una frase que le lleva a pensar en la alusión a la musa y el paraíso como lo exótico y erótico. Tras investigar descubre que el nombre científico del plátano hartón es *Musa Paradisiaca*, pero también “*Musa Sapientium*”, es decir, el banano como el fruto del conocimiento. Esto le da pie a José Alejandro para cambiar la manzana de Adán por el banano (Gutiérrez, 77).

En la instalación el artista presenta una serie considerable de racimos de banano, una pieza que podría llamarse video escultura o más bien bio-video-escultura. Los racimos colgados del techo de manera vertical, y en la forma como naturalmente penden en los cultivos, sostienen en su parte inferior unos pequeños receptores de televisión puestos al descubierto, las conexiones están a la vista y se perciben como un sistema orgánico que conversa y se articula al cuerpo vegetal de la inmensa flor. Las pantallas reflejan sus imágenes en un espejo convexo circular, dispuesto sobre el piso; los espejos guardan las proporciones con cada pantalla, la imagen llega a nuestros ojos matizada por el espejo y por la distancia de nuestra altura con respecto al piso; existe una separación preconcebida que obliga al espectador a modificar su cuerpo para observar con mayor detenimiento, en un juego que somete al visitante, lo traslada a una zona que lo saca de su comfort.

En las pantallas se aparecían dos escenas antitéticas. Unos monitores transmiten una secuencia, en la que bajo la mata de plátano aparecen Adán y Eva trenzados en un abrazo. En los otros se pueden ver escenas extraídas y editadas de noticieros de televisión, que reportan la interminable serie de masacres en las fincas bananeras. El espectador entra a una zona bananera, en la que observa imágenes del paraíso y del infierno (Gránes).

A mediados de los noventa, Restrepo viajó a la región del Urabá para darle vida a la obra *Musa Paradisiaca*. Después de una larga permanencia y profunda confrontación con este lugar, recogió varios racimos de plátano que

transformó, añadiéndoles a cada uno una pequeña pantalla de televisión, en una especie de video-escultura bio-tecnológica. El artista colgó varios de estos racimos del techo de la sala de exhibición, simulando la manera natural en que se mecen en las plantas que los maduran. Los racimos, con el paso del tiempo iban madurando, luego descomponiéndose, impregnando la sala en la que eran exhibidos de un fuerte olor, a lo que se suma un enjambre de mosquitos propios de las frutas, de esos que uno

nunca termina de entender de donde salen y que anuncian la muerte o transformación de la vida (Rueda Fajardo, 57).

Según José Alejandro Restrepo,

la maduración de los bananos, la transformación del color como paso del tiempo y como diagrama del proceso histórico, exacerba el olor impregnado de experiencia cotidiana y lo territorializa. Y es precisamente el territorio de la video instalación, que es ocupado por el monocultivo del banano, indica el régimen económico y las relaciones de poder que se estructuran. La putrefacción y el tiempo comprimido de la propia crisis de la economía colombiana, dejando entrever su momento actual de sustitución por la droga y la crisis política (Ibídem).

Por otra parte, en la obra, desde la referencia inicial del grabado colonial, se hace una referencia de manera metafórica y simbólica al fruto prohibido del mito judeo-cristiano, contenido en el libro de Génesis. Dios dijo: "El ser humano ha llegado a ser como uno de nosotros, pues tiene conocimiento del bien y del mal. No vaya a ser que extienda su mano y también tome del fruto del árbol de la vida, lo coma y viva para siempre." (Génesis 3:22). Esta relación, aparte de poner en escena la condición católica de nuestra cultura, propone la presencia del banano en nuestro contexto como una fruta de discordia, de enfrentamiento, cómo el habitante de los sectores donde ha existido históricamente bananeras se ha debatido entre bien y el mal, la generación de filiaciones y la creación de bandos (guerrillas, paramilitares, Fuerzas Armadas, bandas criminales). Por lo tanto, su valoración es capaz de producir conflictos, diferencias, apetencias y toda una serie de actitudes generadoras de disputas frente al principio de lo común. Como representación de la fruta prohibida, el banano estimula el deseo de poder, el deseo de tener, la capacidad de subyugar y dominar de unos hacia otros.

Según Luis Fernando Valencia, "la obra de José Alejandro Restrepo establece un discurso sobre el colonizador, el colonizado y sobre la forma cómo una cultura se apodera de otra. Este conflicto va más allá de unas formas artísticas inmanentes y se vuelve un problema cultural. En muchas de sus obras aparece lo que podríamos llamar las paradojas de la vida cotidiana colombiana"(Valencia citado por Giraldo). Este comentario sirve para ubicar el discurso artístico de Restrepo en el campo de los

estudios culturales. Su interés por los múltiples vectores que atraviesan los fenómenos da cuenta de un trabajo integral que se preocupa por tener una mirada holística, ampliada, que redunde en la calidad de sus puestas en escena.

Retomando la presencia del Génesis en *Musa Paradisiaca*, se puede concluir que, para Restrepo, es de nodal importancia recalcar que el hombre hace realidad el mito, como un destino irremediable para recordar que somos seres para la muerte, que somos en los encuentros y en los desencuentros. Aun cuando el hombre siente temor del mito, en tanto este le revela una verdad, y le está diciendo lo indecible y lo que no quiere escuchar, la humanidad busca cómo repetirlo, cómo hacer que permanezca en su memoria y en su historia, una historia que también es la del dolor, la de la tragedia y la confusión. Así, podemos decir que el artista, en algún momento, está rescatando del olvido esos mitos que fundamentan la vida del hombre. Para Restrepo:

la historia económica del banano ilustra las diferentes etapas del desarrollo moderno, desde su periodo formativo, que observaron los viajeros del siglo XIX, hasta el actual escenario de capitalismo avanzado, con sus negociaciones y guerras comerciales. Eduardo Galeano ha descrito cómo la plantación azucarera, modelo del latifundio bananero, constituye el segundo paso de aprovechamiento económico de América después de la explotación de oro, plata y piedras preciosas de la Conquista. El modelo de la plantación esclavista crea una serie de condiciones económicas y sociales negativas, que a pesar de su continuo fracaso como posibilidad de desarrollo continuará funcionando hasta nuestros días (Rueda Fajardo, 55).

En la memoria está lo que la redacción de la historia no puede cambiar, los vagones de tren llenos de cadáveres que pasaron por los caminos de hierro de este país una y otra vez provenientes de cultivos, de lugares marginales, campos de discordia. Ya Débora Arango en su obra “El Tren de la Muerte” y Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* habían representado el tema con tal majestuosidad y maestría que la memoria no podrá sucumbir (García Márquez, 2007, 348). A la obra de José Alejandro Restrepo hay que sumar la de François Bucher, *United*, que se tratará más adelante; una pieza que habla del hecho actualizado de las relaciones solapadas de poder y violencia, y reafirma la razón última del arte: trascender la actualidad en realidad.

3.2 Cajas Fucsia



Juan Fernando Herrán. *Cajas Fucsias*. Escultura. Resina, Madera, Cartón, Papel. 1996

Según testigos, en seis cajas de cartón forradas con una especie de papel de regalo fucsia y estrellas doradas, fue entregado el dinero que, desde el cartel de Cali, fue entregado como apoyo a la campaña presidencial de Ernesto Samper Pizano en 1994. Esta obra trata directamente este hecho, es la traducción formal de una historia fantástica cargada de argumentos metafóricos y plásticos que, a su vez, cambió de manera radical la institucionalidad de Colombia en el cierre del siglo xx.

La historia de una sociedad, de un país, siempre va a presentar acontecimientos, eventos y situaciones a través de sus instituciones, su sistema y régimen de gobierno, de los mecanismos de control social y de las diversas formas en que se dan las relaciones dinámicas entre los hombres que hacen esa historia. La historia de una sociedad es, en síntesis, el resultado de la fuerza y la potencia del poder constituyente enfrentado al constituido; de ahí que el clima social defina el tipo de ciudadanía que se

construye día tras día desde los diferentes escenarios y espacios donde se relacionan estos ciudadanos, bien sea en el escenario de lo ideológico, de lo político, de lo cultural, de lo económico, del poder en general y de las relaciones que se tejen en lo micro, mezo y macro político. Todos hacen o participan, de alguna forma, por acción u omisión, en las acciones e igualmente hay otros que observan, piensan y analizan esos acontecimientos, con una mirada sensible, escrutadora, que les permite un conocimiento de esta historia, entendida como realidad, que se construye como el resultado del devenir social, pero igualmente una expresión íntima de lo que ella provoca en los actores. Y es esta posición crítica la que muestra Juan Fernando Herrán (Bogotá, 1963) con su obra *Cajas fucsias*.

Ya se han analizado distintos matices de la militancia política desde el ser del artista y, por supuesto, Juan Fernando Herrán no escapa a este accionar. Su vivencia personal está articulada irremediabilmente a esa historia de la sociedad de la que participa, a esos fenómenos que acontecen y que enriquecen la caracterización de una cultura y, por ende, determinan la realidad como resultado de una negociación de múltiples actores, una realidad que definitivamente tiene su crisol en la multitud creativa.

Lo real, que como asunto particular trata Juan Fernando Herrán en la pieza *Cajas fucsias* se ubica en la acción histórica del denominado Proceso 8.000, evento que fue narrado anteriormente en el capítulo 2 de esta investigación. Se presenta entonces este hecho, ante las miradas atónitas, sorprendidas, indignadas, resignadas, evaluadoras de los sujetos (activos y pasivos) de todo el cuerpo social como un suceso de la más alta gravedad y sobre lo que el país completo tendría que comprender, asimilar y develar: ser una sociedad permeada por el narcotráfico. El artista es también un sujeto social con la peculiaridad de poseer y desarrollar una sensibilidad y una agudeza de tal naturaleza que le permiten una mirada sobre lo real, sobre su periferia y sobre su centro, que lo convierte en un privilegiado capaz de construir una síntesis en forma de imagen, formas, colores, iconos, símbolos, ideas, palabras o “fantasmas”; no sólo para ilustrar lo real, sino para expresar y representar su propia historia o por lo menos el significante que da cuenta de su imaginario o de lo que le

produce esa realidad que lo desestabiliza pero que a la vez le entrega elementos para su reflexión. A Herrán le impacta, entonces, la acción de la historia; es movilizado por lo real, presente en el acto político para revelar una expresión, que conduce a una denuncia, por supuesto a través de las herramientas poderosas del arte, que le permiten reconocer un saber de lo verdadero, sus emociones, sus criterios éticos, su indignación y su espíritu crítico ante las acciones del poder. El artista insiste en encontrarse con la verdad aunque sea dolorosa, confusa y repugne ante sus convicciones. La obra se soluciona en los terrenos de la escultura contemporánea; consiste en la apropiación del hecho anecdótico de las cajas de cartón, en donde se camuflaba el dinero del soborno, de la compra por parte del Cartel de Cali, de la conciencia de los que llegaron al poder en el año 1994.

Desde este punto de vista, el artista recrea una de las situaciones más coyunturales dentro de la historia reciente de Colombia, pues evidencia, tal vez, la crisis institucional más grande del periodo en cuestión. El evento, además de descubrir la infiltración del narcotráfico en los sectores más altos del Estado colombiano, permitió generar eventos paralelos al dividir la sociedad colombiana también, pues hubo sectores que apoyaron la permanencia del gobierno y otros que apoyaban su renuncia. Tal fue la situación que, dentro del panorama de la política interna, se hablaba de un golpe de Estado organizado por algunos sectores de la sociedad civil, de militares y de gremios económicos con el propósito de derrocar al presidente Ernesto Samper Pizano. Como es conocido, este evento no ocurrió y el presidente logró culminar su mandato tras ser declarado inocente por la Comisión de Acusaciones del Congreso de la República de los cargos imputados.

El artista entonces toma la referencia directa; usa seis cajas de cartón de gran formato, aunque las seis son de distintas medidas, lo que le permite construir por superposición de elementos una torre de 2,78 metros de alto. Las cajas fueron recubiertas con papel de regalo fucsia, y luego revestidas con estrellas recortadas en papel dorado; finalmente las cajas reposan en cajas de acrílico que le dan un brillo homogéneo a la estructura final. La presencia de las cajas es innegable, no hay cómo obviarlas en un montaje museográfico; se incorporan invasivamente en cualquier

espacio donde sean presentadas, incluso al punto de cargar semántica y sensorialmente el espacio con una fuerza perturbadora.

La reconstrucción de las evidencias físicas aporta referentes, antes inexistentes, que materializan un hecho de gran significado político e histórico. La obra no sólo busca referir hechos puntuales, también pretende crear el símbolo de un hecho particular de la sociedad colombiana, la cual convive con el fenómeno del narcotráfico durante tres décadas, fenómeno económico y social con profundas repercusiones culturales, que no puede ser visto sólo como una desventura, también como un agente formativo de lo que somos actualmente (Herrán).

Herrán se expone ante el acontecimiento histórico con una imagen y con una forma, tal vez irónica o burlesca, para acercarse y revelar la verdad tragicómica de lo que acontecía entre los actores del poder y el narcotráfico y vulnera la ética y la estructura del estado colombiano, dejando en cuestión la idea de un Estado de derecho y democrático. *Cajas fucsia* permite que aparezca no sólo lo que él siente como artista, sino también lo que él mira y la lectura que logra de la significación de las acciones humanas y de manera más precisa, de las acciones de los sujetos que ostentan el poder en el Estado colombiano y de su fragilidad ante las tentaciones del dinero que representan la seducción de la corrupción, propios del espíritu criminal. Aunque evidentemente no fue solo el artista quien se percató de esto, sí fue él quien de una manera única reclamó, excavó en esa realidad que todos conocían desde mucho tiempo atrás, pero que nadie se había dado a la tarea de llevar a espacios de comunión, como lo son los museos o centros de generación cultural.

Esta obra permite que aparezca el orden que propone el artista, muestra en las cajas, el color elegido y las imágenes de las estrellas, los signos que soportan su creación. El artista sale de su intimidad para entrar en lo real de la acción histórica y, a su manera, presenta una lectura de esta experiencia y de lo que ocurre en su entorno, y luego regresar a su propia vivencia y, desde allí, elaborar su lenguaje. Hace del lado oscuro de la realidad un motivador de su alma creativa, para proponer un gesto artístico que se encarga de perpetuar los significantes de corrupción, del todo se vale, de la trampa en la historia del país. El artista logra ver no sólo el acontecimiento, sino todo aquello que está entre líneas y en la oscuridad de un entorno. Herrán no

desperdicia la mirada, logra ver la esencia de las pasiones humanas; logra una lectura de la significación de las acciones de los hombres, recorre los signos que soportan lo real de nuestra sociedad; cómo vigilar y castigar, tener y ejercer el control por parte del Estado sobre los ciudadanos y todo esto aparece en un contexto de legalidad y virtuosismo. Presenta una manera de ver la belleza en lo horrendo, en lo vergonzoso del ejercicio del poder y de la muerte. Logra decir lo indecible, lo insoportable en una ética racional y en un orden social. Debe ser doloroso mirar las cajas, así sean fucsias y llenas de estrellas, vacías y que estuvieron llenas, en lo real, en el referente, de dinero y de corrupción. Herrán reconstruye así las imágenes de un hecho histórico del que no hay registro, y es éste precisamente el poder del arte, caminar por senderos que son resultado del paseo inquieto del artista. Investiga la realidad y la refunda como ficción, como si se trasladara a un espacio donde todo es posible: la discusión se presenta, entonces, propositiva, y no concibe la idea de sucumbir en el intento, más bien se da para dar viabilidad a la metáfora y proyectar en el espectador la capacidad de opinar y tomar partido, ya no en el espacio permisible que aporta el arte, sino en los terrenos propios de la acción histórica, en la realidad.

Lo político se puede encontrar solo en la medida en que se definan categorías específicamente políticas, razón por la cual deben existir criterios de acuerdo al área a tratar. Es así como el autor establece como modelos los conceptos de belleza y fealdad en lo estético, que es el problema que aquí estamos planteando, los pares en la cuestión política que Herrán cuestiona se pueden contraponer al concepto amigo / enemigo o el bien y el mal en el campo de la moral, totalmente cuestionada en una obra como ésta. En este juego, en el que no se puede equiparar el amigo con lo moralmente bueno, la obra cuestiona desde ambas dimensiones, desde lo estético y desde lo moral del Estado. Así, dicha apuesta artística nos exige de alguna manera una doble dimensión en la interpretación, a la vez que ofrece un panorama bajo otra realidad que, al parecer tan lejana a lo acontecido, roza con la situación revelada de forma totalmente distinta en los medios de comunicación, logrando establecer así un vínculo aún más complejo entre el ciudadano y un Estado amoral y llevando la problemática a un espacio (el Museo) “protegido” por la potencia del Estado.



Juan Fernando Herrán. *Anexo 273*. Fotografía, 1996

Es en la quinta versión de la Bienal de Bogotá de 1996 donde Herrán presentó una fotografía titulada *Anexo 273*. La obra, que secundó la escultura *Cajas fucsias*, estaba acompañada de un texto dispuesto sobre la pared que presentaba las declaraciones de testigos del Proceso 8.000 publicado en los periódicos del momento: “se trataba de billetes de cinco y diez mil pesos en cajas de cartón, envueltas en papel de regalo color fucsia y estrellas brillantes”. En esta fotografía “se ven las cajas empacadas en papel de regalo, sacadas de un carro por sigilosas figuras masculinas que recuerdan a guardaespaldas, y todo está en penumbras” (Pini). En una práctica claramente contemporánea, el artista recurre a herramientas propias de la arqueología al poner a dialogar objetos sin aparente conexión entre sí, entregando al espectador el poder de la interpretación, “rescatando el sentido que esas piezas sueltas tienen para la sociedad que vivió el relato del suceso. Y su representación tiene la doble condición de real, al partir de hechos que efectivamente sucedieron, y de ficción en tanto representan una memoria visual que no existe” (Pini). Aquí el arte, como género épico, es la llave que evidencia y perenniza el suceso, pero ya no como las grandes gestas históricas de momentos anteriores a la fotografía, en la que aparecen grandes óleos con batallas significativas para la memoria de una nación, sino como una contra épica digna de ser representada.

“Como no hay memoria visual del evento, él reconstruye las imágenes de un hecho histórico acerca del cual no se dispone de registros. El trabajo nuevamente investiga la realidad para convertirla en ficción. Se arma una escenografía, en la que la idea de la representación está muy ligada al cine y a la puesta en escena” (Pini). Las *cajas fucsia* de Juan Fernando Herrán son, sin duda, la mejor síntesis conceptual para representar el significante que se fatiga en manos de los corruptos. En ellas se guarda, se esconde, se camufla lo que no debe verse, lo que no debe mostrarse y exactamente lo que el artista convierte en imagen estética. Desde su momento habló de la sorpresa de una política del futuro y su sospecha inmanente.

3.3 Las chicas de acero



Johanna Calle. *Las chicas de acero*. Pintura acrílica blanca sobre MDF perforado. 1998

En 1998 un titular de prensa (Cfr. Periódico *El Tiempo*, 1998) anuncia el secuestro de 15 niñas en Antioquia. La noticia informaba los antecedentes, el contexto y las consecuencias del suceso, y la información de cabecera estaba acompañada con la fotografía de cada una de las pequeñas. Muy a pesar del Código del Menor que exige la reserva de identidad de los menores involucrados en actos delictivos, bien sea como víctimas o victimarios, los medios de comunicación decidieron enseñar los rostros de cada una de las jóvenes. Fue entonces cuando la artista bogotana Johanna Calle (Bogotá, 1965) decidió emprender una búsqueda formal y comenzó una obra basada exclusivamente en la fotografía que ilustró el periódico de tiraje nacional.

Con el propósito de otorgarle perennidad a un hecho que sería desplazado por el devenir propio de los tiempos de la prensa, la artista reconstruyó, por medio de la técnica del dibujo, el retrato de las jóvenes; con ello, la artista logra recontextualizar las imágenes para presentarlas al imaginario público de una manera renovada,

diferente a la mirada indiferente de la historia pública (Roca, 1999); un asunto clave en la labor del arte, tal como lo hiciera Beatriz González con los *Suicidas del Sisga* (1966), una obra que partió de una fotografía que utilizó el periódico El Tiempo para ilustrar una nota de crónica roja en la que se daba cuenta del suicidio de dos enamorados. Esta estrategia no solo saca la historia del anonimato sino que plantea una reflexión que contrapone la idea de “hecho real” con “acontecer actual”, ya que finalmente los medios actúan fundamentalmente sobre el acontecer actual, cosa que no implica el “hecho real” como asunto dado y asimilado por una comunidad.

Valiéndose de instrumentos propios de otros oficios, como una fresa de odontología, y reinventando la definición del dibujo a través de la práctica, Johanna Calle perfora 15 tablas de madera para simular la impresión de tinta de los periódicos, casi como un puntillismo de rutina, pero soportado en un material que trasladará la imagen de prensa a un eje espacio-temporal ilimitado, en un ejercicio que extrapola la condición del dibujo convencional, que opera por sumatoria, al dejar grafito y carbón sobre un sustrato. En esta ocasión la artista trabaja por sustracción. Se centra en retirar materia del soporte, socava en la madera con la fresa para retirar la presencia de lo representado, o mejor de las representadas. Este ejercicio, que claramente reafirma los rasgos y señales que dejan una huella indeleble, ya que opera desde una lógica de sustracción de material. De esta manera, reafirma una metáfora sustancial dentro de la obra, mediada además por una metodología dibujística novedosa; tal metáfora invita al espectador a no dejar inadvertida la acción perpetrada por los delincuentes y, por el contrario, parece hacerlo partícipe de los hechos, que los medios de comunicación hacen invisibles, al presentarlos en la imagen, que deja de ser divertimento, para la reflexión y su desciframiento. (Ibíd.)

Con esta premisa Johanna había empezado a fortalecer su carrera artística, primero con la imagen del entierro de un hombre asesinado en el que aparecen niñas de expresión impávida acompañando solo su rostro inmenso, magnificado por la escala; salidas de “imágenes de periódicos o revistas en las cuales aparecen niños con problemas diversos, que iban desde las malformaciones congénitas(...), hasta el desarraigo como resultado de la violencia política” (Roca. 1999) y que terminó

materializándose en la obra *Territorios indelebles* (1997). La exploración, no sólo de la técnica, sino del elemento diferenciador que forja la conexión entre la obra y el espectador, quedó fijada en la relación entre la transitoriedad de la prensa y la permanencia del arte. Y aunque ambos elementos se inscriben en la opinión pública, el arte puede entrar y anclarse en lo más profundo de la memoria colectiva, ya que actúa a través de la experiencia estética, sublimando los hechos representados como sucesos realmente importantes, independientemente de lo fugaces o insignificantes que sean los referentes, oficio que termina por imponer una realidad.

Se pasa entonces de la percepción efímera a la interpretación. Con estas obras insiste, advirtiendo en las realidades nacionales algo inadvertido, un episodio llevado a apariencia con el cual entabla un diálogo interior (Ibíd.), para mostrar desinteresadamente sus cicatrices, los métodos de subversión y la forma como la ciudadanía ha encontrado la manera de transitar indiferente por las páginas de la historia nacional. Y aunque la artista afirma que lo suyo no es arte político, y que simplemente es un llamado de atención frente a hechos concretos, sus obras señalan, indican algo. Así lo afirma la artista cuando considera que no reconstruye sino que “señala circunstancias particulares” que hablan de un contexto social y de un clima estatal. (González H.) Son piezas que enfrentan al ciudadano a cualquier momento histórico, con un momento ajeno y distante, pero que debe sumarse su entramado cultural, en un ejercicio que reafirma los rasgos culturales de nuestra sociedad. Sobre el enfrentamiento del ciudadano con el momento histórico en la obra de Calle hay que decir que se trata de una experiencia personal e interior que experimenta el sujeto; no se trata para nada de una conexión masiva, ni mucho menos multitudinaria, como si ocurre con el arte relacional o algunas manifestaciones del arte público.

Las chicas de acero fue el nombre que la Brigada 14 de Puerto Berrio – Antioquia– le dio al grupo cívico de niñas, y fue el título que la artista seleccionó para llamar su obra, siguiendo el lenguaje militar, según el cual los hombres enlistados en el ejército son llamados Hombres de Acero, nombre generalizado a partir de la estrategia publicitaria que utilizó el Ejército Nacional al formar un grupo élite con fines eminentemente propagandísticos, que visitaban colegios de toda la geografía

colombiana, liderado por el Mayor Alberto Castillo desde la ciudad de Medellín, lugar donde fueron creados en 1989. El grupo de niñas, que en consecuencia realizaba jornadas de recreación y capacitación para ancianos y otras actividades sociales en el nororiente antioqueño, fue bautizado por el símil femenino: “Las chicas de acero”.

El grupo cívico fue citado por el comandante “Cristian” del frente José Antonio Galán del ELN, aún con la evidente promesa de un plagio forzado. Las niñas, en compañía de cuatro madres y una delegada de la Cruz Roja Internacional, asistieron al encuentro. Por supuesto, la cita llevaba a cuesta la amenaza de declararlas objetivo militar si no acudían al llamado. Por quince días, entre el momento del secuestro y su liberación, las “Chicas de acero” se convirtieron en tema de agenda mediática, asaltaron las columnas de la prensa, los canales informativos y las discusiones gubernamentales. Sin embargo, una vez culminado el capítulo, el asunto sucumbió al extenso pasaje del olvido y otros afanes tomaron las primeras páginas de los tabloides. Es por eso que con la obra de arte se cuestionan los mecanismos que socavan la memoria histórica del conflicto armado, el olvido y la indiferencia de pública, y por el contrario, sugiere de manera incisiva ciertos síntomas del malestar social (Ibíd.), se visibilizan las víctimas y se crea un material que incita a la reflexión. A partir de las niñas y los familiares implicados en el suceso de 1998, recordamos con más facilidad este hecho histórico, no gracias a los libros escolares de ciencias sociales, sino a la obra de arte de Johana Calle.

La obra recrea no sólo un hecho puntual que es el motivo de su creación, sino una situación nacional de gran magnitud y que hace parte de la crisis humanitaria del secuestro, a partir de un lenguaje sutil, pero siempre incisivo e inquietante (Ibíd.). El secuestro se convierte en un instrumento para la consecución de dinero por parte de la delincuencia común, guerrillas y paramilitares, pero también se convierte en instrumento de sometimiento político al ser empleado como una estrategia para doblegar al Estado. Ello hace referencia a los secuestros de congresistas, militares y servidores públicos de las distintas ramas del poder que se produjeron durante varios años por parte de guerrillas y paramilitares.

Durante los años noventa, los grupos guerrilleros crecieron en armas, en insurgentes, en estrategias de guerra y en otros aspectos que hacían creer que efectivamente lograrían el control del Estado por vía armada. De ello, se evidencia el doblegamiento impartido a las Fuerzas Armadas durante las numerosas tomas guerrilleras, en las cuales estos grupos cercaban municipios y atacaban a policías y militares con la victoria casi siempre para los insurgentes. Estos eventos mostraron la debilidad del Estado colombiano y de sus Fuerzas Armadas para contenerlos, los resultados reflejaron las retenciones de grandes cantidades de militares y la destrucción de los municipios.

Por otro lado, durante esta misma década se hizo muy recurrente en el país una práctica criminal, denominada “pescas milagrosas”, ejercidas por las guerrillas que realizaban secuestros masivos de ciudadanos. Los insurgentes determinaban estrategias para la comisión de este delito aprovechando eventos masivos de gran afluencia, viajes de buses intermunicipales e interdepartamentales, vuelos de aviones nacionales y otros más. Las zonas más afectadas por estos hechos se concentraban en Antioquia, Valle del Cauca, Cundinamarca y los Llanos Orientales.

La artista opta por una técnica prolija, sencilla y meticulosa, sin el estrépito del color, apunta a una duración de la imagen distinta de la que hace uso los medios estereotipados de comunicación. Y creo que este es uno de los valores de la obra de Calle, sugerir que la imagen serial de los medios de comunicación, en su banalidad, conlleva al olvido y al distanciamiento público. El uso de pocos colores en su trabajo resalta el interés por superponer el contenido a la forma, por priorizar la esencia, “(González), como lo afirma Johanna Calle en una entrevista con el crítico Oscar Jairo González. Es así como el uso de líneas y puntos, los códigos más básicos de la representación bidimensional, afloran en su obra, pueriles e impolutos, para expresar lo que haya que expresar, sin desvirtuar la temática en interpretaciones de forma.

“Creo que las obras deben ser sutiles. Lo evidente me parece grotesco. No quiero hacer arte de espectáculo, ni escandalizar. Por eso llegué al dibujo, porque es uno de los medios más austeros”, comenta Nullvalue. Y es precisamente a través de esta

modalidad de representación como logra el artista exponer las situaciones e historias más cruentas de la realidad que vive. Con el dibujo experimental, como se ha definido su técnica por el uso de materiales no convencionales, teje testimonios de una sombría escena nacional en la que la violación a los derechos humanos, los relatos de fraude y malversación, las noticias de atentados terroristas, raptos y secuestros, el cuadro de niños en situación de violencia y abandono, sirven de fuente de abstracción e inspiración para un arte que nos evoca ,porque no le interesa definir, con o sin artificios, pero con la indiscutible naturaleza de nuestros días.

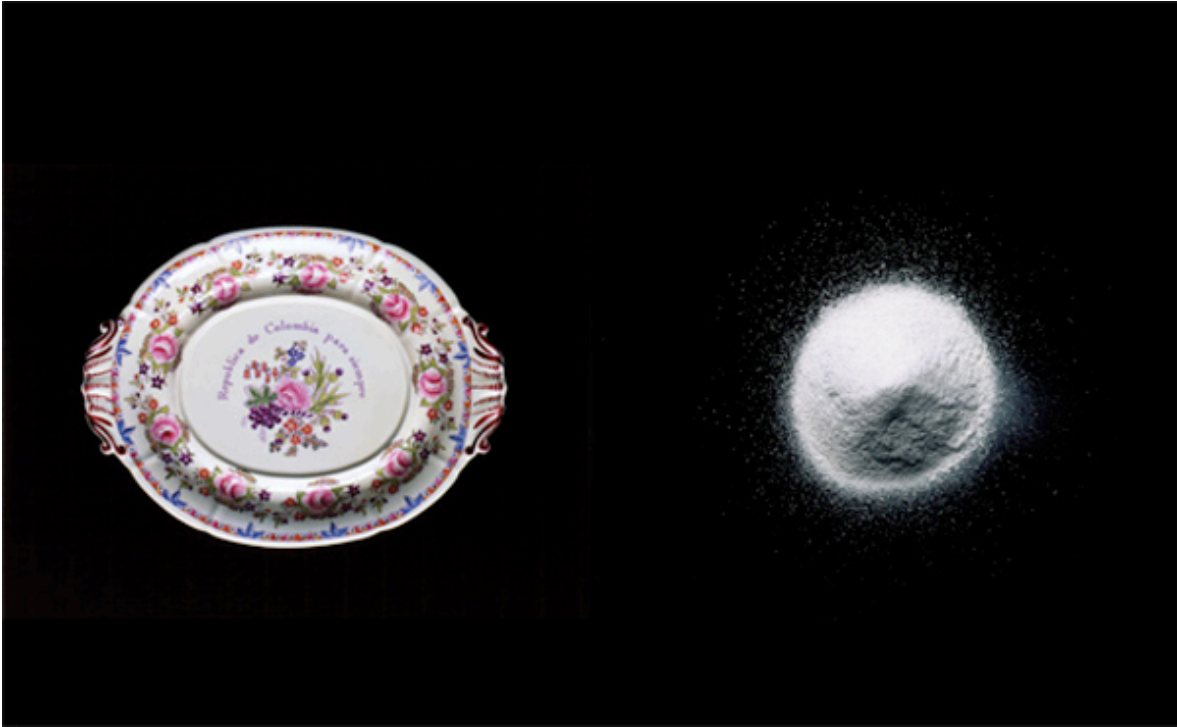
Con su particular técnica, Johanna Calle imprime de un modo violento -como la misma realidad- aquello que no debe ser olvidado: cada vez que ella inca el torno de la fresa sobre el soporte de madera, deja registrado de forma sólida, simple y contundente, la huella indeleble de un suceso más, de los tantos que golpean a nuestra sociedad ya acostumbrada a los estragos de la violencia, y por eso, indiferente a ellos. Lo que el color podría haber sepultado, revive y permanece en esta escala de grises.

Asimismo, la obra pretende un impacto directo: es un grupo de chicas, apenas diferenciadas por sus rasgos, lo suficiente como para dejar claro que eran varias, pero advirtiéndole al espectador que fueron estas y podrían ser otras, bajo otro nombre. Por otro lado, la imagen restante, polisémica, retoma aquella idea de los grandes afectados durante los conflictos bélicos; estos no son los soldados de uno u otro bando, ni siquiera el territorio arrasado, sino el símbolo de este último: niños, y muy especialmente, las mujeres, a partir de una posición alerta: la huella, la desarticulación y la reconstrucción presentes en el arte contemporáneo de mujeres, quienes padecen los mayores abusos durante las guerras. Violadas, asesinadas, tratadas como botines de guerra (Camargo), y quizás lo peor para un ser humano: silenciadas, desaparecidas y olvidadas.

En todo esto radica la importancia de la obra de Johana Calle; se ha grabado con fuerza la figura de estas mujeres que parecen anónimas ante nosotros, pero que sobre todo representan para este caso la idea de mujer en el sentido genérico del término,

reafirmando la imperiosa necesidad de abandonar nuestra indiferencia; operan entonces desde una especie de efecto espejo, para decirnos que una de esas mujeres podría ser una pariente cercana, alguna amiga, o quizá la espectadora misma. Johana Calle navega por las páginas de los diarios colombianos, que no son más que una mimesis textual de la patria, y hace una radiografía del ambiente social-político para luego configurar un significante visual. Podríamos afirmar que su accionar es repasar los diarios para reconocerse en un lugar de la historia que necesita revitalizarse y exorcizarse a través del arte.

3.4 La bandeja de Bolívar



Juan Manuel Echavarría. *La bandeja de Bolívar*. Video dispuesto en monitor de formato medio horizontalmente. 1999

El concepto de esta obra nace en el momento mismo en que se imita, se copia, la bandeja de porcelana que fue entregada a Simón Bolívar de manera conmemorativa durante la independencia de la República de Colombia. Cien años después, en la celebración de la efemérides, se hace una réplica seriada para recordar el magno evento. Aparece el país en su perfil más nívico: la violencia. Por suerte para Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947), artista residente en Bogotá, la violencia se inscribe en una forma de representación estilizada, lejos de los significantes que bien podría denotar el término, sin configurar la mimesis del fenómeno colombiano, sino rastreando elementos que permitan el análisis, la interpretación y la reflexión del espectador. Como con Johanna Calle, hay un interés estético compartido en el que se configura con cuidado de las formas y los métodos, el camino artístico hacia la elaboración de un discurso de arte con repercusión social.

En una entrevista con la curadora Laurel Reuter, dice Echavarría que “se puede hablar del horror a través de la belleza” (Echavarría); es así como su obra se presenta al público con un cuidado estético, irreprochable, limpia, bella, pero cargada de contenidos atroces de una realidad desbordada. Y fue precisamente por esa realidad como Juan Manuel Echavarría pasa de la literatura a la fotografía y el video. Debe abandonar la ficción y la construcción de mundos oníricos para transfigurar lo real desde las posibilidades que da el arte, la construcción tangible de comunicados incidentes sobre lo real. Bien dijo en la misma entrevista que la escritura le concedió la pasión por la metáfora y la imagen, otorgándole los criterios justos para elaborar, desde otra perspectiva cultural, una alegoría de su entorno.

Colombia es entonces el eje temático permanente en su obra, y casi por antonomasia, lo es también la política y la violencia. Desde su primera serie fotográfica *Retratos* (1966) hasta su más reciente obra *Réquiem NN* (2006-2012) hay un aire documental que rastrea las filigranas de una patria aturdida por la desolación. Por supuesto, Echavarría también se presta a la admiración y la sorpresa, como se ve en su obra *Monumentos* (1997), pero siempre con la conciencia de develar en cada imagen un recuerdo, una acusación o una perspectiva de la realidad nacional.

La bandeja de Bolívar, composición audiovisual realizada en el año 1999, es el punto de partida para definir la obra de un artista maduro, y que se basta con su país para nutrir cada una de sus series o propuestas. Con este video de tres minutos y 14 segundos se sintetiza el mensaje que continuará habitando sus obras posteriores, lo que él mismo llama “el quiebre de la patria”.

En un juego de diez fotografías se rompe una réplica de la bandeja de porcelana entregada a Simón Bolívar como conmemoración de la gesta independentista, que reza: “República de Colombia para siempre”. La fragmentación del objeto patrio avanza lentamente con sonidos que recuerdan un siniestro, una actividad de destrucción. Finalmente, en el último fotograma, se funde la tritura de la porcelana vuelta polvo con una imagen de un montículo de cocaína. Esta analogía precisa no da alternativa; la elección del elemento configurador, la acción que suscita, y el revelador

desenlace, conceden al espectador las nociones necesarias para asociar la propuesta artística con el contexto social-político en el que se inscribe.

La Bandeja de Bolívar representa la fragmentación de una nación. En el siglo diecinueve tuvimos nueve guerras civiles y en el siglo veinte hemos tenido sesenta años de guerra. Al principio de los años 80 empezó la guerra del narcotráfico y la fragmentación continúa con más de dos millones de personas desplazadas de sus tierras. Sin mencionar la muerte y mutilaciones que continúa generando la guerra del narcotráfico (Echavarría – Rauter).

Es, pues, una composición que recoge la historia de violencia Colombiana, un resumen macabro de la condición y la definición de Colombia desde la campaña libertadora hasta la guerra del narcotráfico. Ésta última en palabras del artista “ha hecho trizas la nación”. De ahí que las trizas se emulen de forma gráfica cuando se destroza la blanca porcelana. Y es precisamente esta lectura la que nos hace pensar en la *poiesis*, que para Platón era el significado de la poesía moderna, como una actividad creadora. El autor, a través de su obra, recrea una situación constitutiva de la sociedad colombiana, y es la inserción del narcotráfico en la vida nacional tanto en lo político, en lo económico como en lo cultural.

A partir de los años setenta cuando comienza la proliferación masiva del narcotráfico se desencadena su inserción en la nación colombiana, generando ideales de vida y prospectos culturales a seguir. De allí, se evidencian hechos como los ampliamente conocidos en los barrios de las grandes ciudades del país. La evolución del narcotráfico en Colombia ha permitido observar las distintas estrategias que ha implementado para lograr sus objetivos, desde los grandes carteles, las bandas criminales y el microtráfico. De ello, se desprenden los distintos procesos de convivencia entre las clases dirigentes tanto nacionales como locales con el narcotráfico. Y es que ha sido una constante el esfuerzo de esta clase de crimen para infiltrar las distintas instancias del Estado colombiano, recurriendo a la rama legislativa, al ejecutivo y a la judicial, influenciando congresistas, jueces, fiscales, policías, militares, gobiernos y a una gran cantidad de servidores públicos en general durante muchos años.

Tal es la influencia del narcotráfico en Colombia, que se habla de una conversión de valores, donde los ideales fundacionales y estructurales del Estado colombiano bajo las perspectivas constitucionalistas y legalistas se reemplazan paulatinamente por los idearios del narcotráfico, de modo que se habla hoy en día del país como un narco Estado, una narco democracia y un Estado fallido.

Juan Manuel Echavarría ha estado inmerso en la guerra política de su nación. Los primeros años de su vida se fijaron en una época de guerra bipartidista entre campesinos liberales y conservadores, una cruenta lucha que tenía por tradición la mutilación con machete entre enemigos. Este fenómeno, llamado popularmente “los cortes”, dejó huella en el artista y se convirtió en el principal insumo de su obra *Corte de florero* (1997). Dice el artista en conversación con Laurel Reuter que estos hechos tienen como propósito “mostrar el poder sobre el otro. Sobre la muerte, sobre usted...” Impostando la voz del victimario concluye: “Tengo incluso el poder sobre su cadáver. Y mutiló su cadáver para que otros puedan ver lo que les puede ocurrir.”

Así, desgajando las noticias más atroces y asimilando los códigos de un lenguaje violento se siguen las demás exposiciones, en una correspondencia entre vivencias y percepciones de los sucesos que acontecían ante sus ojos. “Lo que Echavarría estaba dilucidando, adentro suyo, era el vínculo ético con sus circunstancias” (Tiscornia).

El narcotráfico o narcoterrorismo en particular ha hecho hincapié en el estilo que Echavarría imprime a sus obras. Los carteles de la droga fueron y siguen siendo los protagonistas de la vida nacional, alimentando con sus acciones la opinión pública y salpicando todas las esferas del poder y de la sociedad, llegando incluso, como hemos visto, a permear el arte en todas sus corrientes y disciplinas. Y es que “esta obra, simultáneamente bella y aterradora, concretiza la noción terrorífica de cómo cualquier ideología o esperanza de una sociedad más justa e igualitaria ha sido frustrada por la violencia derivada del narcotráfico que ha azotado la nación durante las últimas décadas” (Reyes).

En el caso de Echavarría, existe una notable cercanía con el conflicto. Sus concepciones son fuertes, cáusticas y, aunque es reflexivo para emitir conceptos, sus

apreciaciones no dejan de ser descarnadas. Creció en el seno de una de las familias más prominentes de Antioquia, una familia de industriales que ejercieron el mecenazgo entre la cultura paisa. Paradójicamente, como es dolorosamente normal en Colombia, esta posición los hizo ser víctimas de la violencia.

Medellín es el escenario primero en la vida de Echavarría, y ahora esta es la ciudad que recoge la génesis de sus preocupaciones. El llamado Cartel de Medellín, dedicado al tráfico de cocaína, y que en su engranaje contaba con la presencia de Pablo Escobar, Gonzalo Rodríguez Gacha y los hermanos Ochoa. Más adelante, se planteará otra relación indeleble con la violencia de su país, pues la presencia del ELN, que en un principio teórico plantea la “prohibición de participar en cualquier eslabón de la cadena del narcotráfico” (Restrepo), termina por unirse a la lista de promotores del terror en Colombia a partir de la droga. Pues si bien el grupo se lucraba de secuestros y extorsiones, su estrategia de financiación se ha vinculado principalmente con el tráfico de estupefacientes.

Es así como el artista, en una actividad de inmersión y en el contacto tangible con la realidad, consigue los elementos conceptuales para la obra que nos convoca: *La bandeja de Bolívar*. En la búsqueda y el encuentro de personajes afectados por la violencia, llega a la historia de un grupo de mujeres secuestradas en Cali por el ELN. Su narración de los hechos, la forma como hicieron del secuestro una experiencia positiva, y el vínculo con una de las mujeres que resultó ser profesora de arte, fueron los elementos fundacionales para la serie fotográfica *La María* (2000). “*La María*, es un trabajo casi documental que se transforma en metáfora” (Tiscornia).

De este hilo conductor se derivan otras propuestas plásticas, forjando una relación indeleble entre el arte y la política. La expresión creativa como catalizador, como un paroxismo solo posible a través de la construcción manual y artesanal de símbolos. Es en la fotografía y en el video donde Juan Manual Echavarría representa la fragmentación de una nación. “En el siglo diecinueve tuvimos nueve guerras civiles y en el siglo veinte hemos tenido sesenta años de guerra. Al principio de los años 80

empezó la guerra del narcotráfico y la fragmentación continúa con más de dos millones de personas desplazadas de sus tierras”.

La bandeja de Bolívar representa, en definitiva, la desintegración de los ideales del Libertador por alcanzar la unidad y la permanencia de los valores nacionales, “República de Colombia para siempre”, como una promesa, como emblema patrio. En suma, esta obra y en general la obra de Echavarría, nos antepone un espejo en el rostro, nos deja ver con claridad que somos, quienes hemos sido. Proyecta la indeleble marca de la construcción cultural que nos ha sido posible edificar.

3.5 Mugre



Rosemberg Sandoval. *Mugre*. Performance. Temporalidad variable. 1999

El *performance* es una forma de arte vivo, definido como una acción premeditada o improvisada, pero con un discurso claro. Es un acto efímero, frente a un público desprevenido. La sorpresa es el soporte y la esencia primigenia de esta tendencia que se fortaleció en los años setenta y que ha permanecido en el tiempo. El asombro, la consternación, e incluso el estupor, deben estar siempre presentes en el *performance*, y en este caso, la presencia del cuerpo será lo que implique una reacción espontánea en el espectador en términos de su moralidad, sus más acérrimas creencias religiosas, sus tendencias políticas y sus convicciones sociales.

En Colombia hay un fiel representante de esta tendencia transgresora. Rosemberg Sandoval (Cartago-Valle, 1959) ondea el título de artista performer de la puerta Latinoamericana, su propuesta es única en el país, y precisamente por llevar a cuentas el mal síndrome de la originalidad en un sector excluyente, ha sido objeto de negación, pero también de discusión. Sin lugar a dudas, su obra ha despertado a la somnolienta sociedad colombiana y ha generado un sin fin de reacciones y molestias.

Su inclinación por lo escatológico y grotesco, sumado al gran componente simbólico, supera la limitada frontera de aceptación del público, y sacude los prejuicios compartidos. Y es que su obra se adhiere a nuevas expresiones, como dibujos con alambres de púas, flagelaciones, auto laceraciones, orín, telas sucias, vidrios rotos, clavos oxidados, bellos púlicos o cabellos de muerto, sangre de su propio cuerpo, malestar y rechazo social, improntas de cadáveres sobre sábanas,

monumentos con animales muertos, velas en manos de los muertos en la morgue, polvo de cadáver y huesos, mocos, recortes de uñas, rayas con la mugre de los indigentes en los muros blancos de una galería, etc., elementos muy comunes en el arte contemporáneo (Villalobos).

Pero son elementos exógenos a la urdimbre cultural de Colombia y bastante lejanos a la idealización de arte de la conciencia colectiva. Con ese lenguaje que rastrea los más burdos instrumentos para la configuración de un acto en vivo, Sandoval incomoda a sus compatriotas, los enfrenta y estremece.

El performance *Mugre* es el compendio de su horizonte artístico. Y es la configuración de este horizonte a partir de los elementos descritos, lo que permite insertar la obra *Mugre* dentro de nuestro contexto de análisis. Y es que si bien *Mugre* no indica, ni hace referencia a un hecho social particular de la historia pública del país -como ocurre en las otras obras analizadas aquí-, sí nos ofrece una “imagen” que condensada algunos problemas de la historia cultural y social colombiana; cuestión que la hace pertinente para nuestros intereses, en tanto esta obra, a partir de su formalización en una performance, señala el asunto del dolor, el mugre, lo enfermo de una escritura, símbolo de poder, para subvertir la ley, ya que la norma, como Sandoval señala, lo “diluye” (Herzog). En este sentido, *Mugre* se presenta dentro del espectro del hacer política desde el arte, pero como veremos, no como un acto servil, sino como un elemento activo que pretende usar “el medio para mostrarle sus límites”, y así explorar la relación de los cuerpos y el espacio artístico y social que se teje en Colombia (Giraldo, Cfr., 2010, 112-115). Usando el cuerpo de un hombre, entra a un impecable museo y empieza su obra al instante. En 1999, en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, sede del III Festival de Performance de Cali, Rosenberg Sandoval ingresa a una de sus salas con un habitante de la calle al hombro. El artista, vestido de blanco de pies a cabeza, y su objeto de intervención con la ropa sucia y roída, tiznada por un color renegrido, espeso e impreciso, enmugrecido por ser el tapiz donde se limpia la ciudad. Una vez dentro del recinto sacro de la galería de arte, apoyando al sujeto-objeto contra una pared blanca, dibuja una línea horizontal en la que la mugre del hombre se convierte en pigmento, en sustancia de arte; acto seguido,

lo frota y mueve sobre una base perfectamente blanca -como las usadas para portar esculturas-, ubicada en el suelo. El artista ha vuelto la piel de la galería y sus componentes en lienzo para su obra de arte.

El artífice se encuentra en su contexto, en un espacio vinculado directamente a su profesión y quehacer, el museo lo acoge como miembro y como elemento relacional, pero el nuevo personaje que surge en escena es una violación y un atropello a la institución. La oposición de roles es también parte del *performance*. El tacto, los vínculos temporales, y las acciones-reacciones que suscitan cada uno de los involucrados en el espectador es la esencia de la irrupción. Para Sandoval ya existe una categoría del otro que lo acompaña en su presentación: un instrumento. Un objeto que se utiliza y se desecha, tal y como lo expresó en la entrevista con Hans-Michael Herzog, curador de la Colección Daros Latinoamérica.

El público absorto observó el performance, algunos espectadores se sintieron inmersos en un acto delictivo o, por lo menos, en una ofensa contra la dignidad humana y le pidieron al artista que soltara al indigente; otros contemplaron en actitud voyerista, y los demás padecían en silencio un enfrentamiento con su moral. Y es que “con este tipo de obras se busca transgredir valores éticos y morales. Los éticos me los salto fácilmente, pero con los valores de la memoria es más difícil porque la memoria tiene que ver con los parámetros adquiridos socialmente” (Herzog). Sin embargo, para la opinión pública colombiana existe una clara asociación de términos entre “indigente” y “desechable”, tal connotación inserta en sus formas de pensamiento pudo menguar la reacción frente al performance. Lo único cierto es que cada una de las personas presentes fueron impactadas, provocadas, enfrentadas no solo con la acción sino con su visión del otro, una otredad lastimada, comenzando por la suya propia.

Y es que una de los grandes aciertos de la obra *Mugre* es la activación y provocación del espectador. Y esto se logra, como ya se indicó, por la misma naturaleza de la performance, en tanto es una práctica que, al hacer uso del cuerpo, gesta un principio subversivo y se focaliza en el tratamiento material que, en este caso

es el cuerpo del indigente (Giraldo, 2010, 113), lo que hace comprensible el cuestionamiento del espectador acerca del uso tanto de su propio cuerpo como del cuerpo del otro, para el humanismo civilizador y su degeneración en la catástrofe social. Así, Sandoval somete el cuerpo del indigente a su propio poder como escribiente, como agente de poder, para iluminar el cinismo de la esfera institucional. Y es que Sandoval aquí no pretende rescatar a la víctima, ni darle voz, ni señalar el maltrato, sino que hace uso del indigente como un instrumento para “hacer literal la acción de poder” (Ibíd., 94). Limpiarlo, reconstruirlo, salvarlo para la sociedad: esa no es la tarea, parece decirnos, del arte, sino la tarea del estado. Por otra parte, cierto “hostigamiento” al espectador se debe a los intereses de algunas poéticas del arte del siglo XX. Así, el carácter procesual de *Mugre* materializa la acción de dibujar con el cuerpo del indigente, pero aquí no hay representación, excepto la del documento dinámico de la cámara. Ya se ha dicho que las obras de Rosemberg tienen como origen el accionismo; de allí que sus obras mantienen una relación con el video y la fotografía, pues es clara la importancia del registro de estos soportes para las artes del comportamiento, toda vez que el trabajo con el cuerpo implica el rechazo de los “estatutos objetuales”, pero su registro “devuelve a la acción un lugar en el mundo referencial de los objetos” (Ibíd., 113). Así, el *mugre* y su registro a través del video permiten a Sandoval “redestruir iluminando” (Herzog), acción que se presenta como una amenaza superior al espectador, porque si bien el espectador se siente impactado, lo que sí parece ser vulnerado es la institución. De ahí el malestar de la obra: ilumina al museo excluyente, de acción detergente y cultura higiénica (Cfr., Herzog).

De esta manera, el autor puede materializar la crisis social y cultural existente en Colombia, que toma diferentes características, de acuerdo con la condición social que se afecta. Como se había dicho antes, los índices de pobreza del país muestran condiciones severas, de modo que explican que más de la mitad de la población viven en este estado. Ello se representa por la convergencia de varios factores recurrentes en casi todo el país; desempleo y subempleo, que indican bajo nivel adquisitivo y bajos ingresos. Inaccessibilidad a servicios públicos, que expresa carencias o inexistencia de la población de los servicios de acueducto, alcantarillado, saneamiento,

telecomunicaciones y otros más. Inaccesibilidad a servicios de salud, producto de las grandes carencias del sistema de salud y que traen como resultado las diversas problemáticas en esta materia que existen en el país. Inaccesibilidad a vivienda, educación y alimentación, que representan tasas de analfabetismo, deficiencias en calidad y cobertura, inaccesibilidad a educación superior, construcción en zonas de alto riesgo, crecimiento descontrolado de las ciudades, altas densificaciones, urbanismos incompletos, desnutrición y tasas de morbimortalidad en población vulnerable como niños y adultos mayores.

Dos meses antes de la toma del Palacio de Justicia, perpetrado por el Movimiento 19 de abril, en el año 1985, Sandoval se toma la Plaza de Bolívar en un acto performativo, premonitorio. Llenando su boca con sangre humana, que gestionó con la Cruz Roja -cedida al artista por ser donaciones no aptas por alguna anomalía-, lanzó escupitajos contra la figura de bronce emplazada en el centro del lugar del pueblo. El Bolívar de bronce dejó su pátina verde para teñirse de rojo púrpura. La acción había sido precedida por la conexión con papel periódico blanco de los dos edificios tutelares del poder nacional. Entre el Capitolio Nacional y el Palacio de Justicia, Sandoval instaló una franja de periódico a manera de tapete; en el centro quedó inserta la escultura que luego intervino dramáticamente hasta ser detenido por las autoridades. La acción, que todo el tiempo estuvo a los pies de un tercer edificio, la Catedral Primada de Colombia, terminó con una sensación extraña para todos; en algún lugar de la geografía nacional, se terminaba de acordar y coordinar entre el M-19 y Pablo Escobar la toma de la memoria jurídica reciente de la nación. Pareciera que Sandoval, con su obra, nos estuviera recordando el futuro, señalando la desgracia sin que sucediera. El performance “me permite golpear más duro y eficaz” (Herzog) señala el artista. Genera incomodidad, fascinación y excitación. Y más aún con la consistencia visceral y orgánica que arrastra cada una de sus presentaciones.

El antecedente de *Mugre* es una obra inconclusa que hiperboliza el carácter cruento y descarnado de Sandoval. *Labriego* (como iba a llamarse la pieza) es una propuesta que difícilmente podrá llevarse a cabo por sus implicaciones legales y de seguridad, como lo resalta el artista; pretendía, entonces, arrastrar el cadáver de un

preso político por la Plaza Bolívar en Bogotá, y a medida que el cuerpo inerme avanzaba por la zona se iría desgarrando con el asfalto. Un ejercicio simbólico que habla del país y de sus métodos de represión. También otras obras son referentes de las acciones políticas del país; es el caso de la obra *12 de marzo de 1982*, que si bien no busca particularizar en un día, sí pretende retratar un fenómeno con la compilación de periódicos de la fecha. “Es un día normal, pero es un día tenso porque son cosas que están sucediendo en el país antes de elecciones” (Herzog).

Es importante advertir los límites de lo real enfrentados al poder del arte para constituir nuevas alternativas de realidades. En este sentido Humberto Junca plantea que

se hace evidente la apuesta de Rosemberg Sandoval en sus acciones políticas: una exposición de registros y elementos residuales de falsos *performances* que llegan al espectador mediatizados, sin haber sido realizados de antemano frente a una audiencia; avalados por el nombre propio y la fama de su autor omnipresente en imágenes controladas, editadas, acabadas. Fotografías (autorretratos), registros en video y objetos que se pueden vender. Un ejemplo más de las confusas y equívocas acciones políticas que nos rodean. ¿Hasta dónde se representa una acción y hasta dónde es real? ¿Hasta dónde se representa la política? (Junca, 29)

Para Negri el artista proyecta más allá la experiencia de lo abstracto, puede construir nuevas relaciones comunicativas, conocimientos y actos éticos, de modo que él puede ser el conducto entre la acción colectiva que define nuevos significados y el acontecimiento de la liberación que fija nuevas lógicas en la construcción del ser. La vida en sociedad se caracteriza por la congregación de personas, para el logro de intereses comunes, logran generar vínculos. En una obra como ésta es explícito ese afán de generar nuevas relaciones, de desmitificar ciertas creencias, de crear otros mecanismos de encuentro y desencuentro con la realidad social de un país como Colombia en lo político, económico, cultural, ético-moral. De ahí que sea tan importante el carácter procesual de la obra, incluso fundamental, toda vez que aquí el cuerpo es el medio, y esto implica una consideración con los límites de lo real, o del arte con la realidad. La vida en sociedad implica articular diferentes actores que

tienen que ver con lo público y, en esa necesidad de definir mecanismos para orientar la participación de los individuos y asignar métodos de control, entre otros, el artista iza el mundo, provoca un mundo y lo reformula. Su no pacto social le permite ser dueño absoluto de su accionar y de sus opiniones, y esa liberación le permite transformar aquello que desea aun cuando nos parezca agresivo o de “mal gusto”. Y es precisamente gracias a la performance, y al uso que Sandoval hace de ella, que podemos reconocer y configurar una crítica al fracaso de la civilización y la catástrofe social (Giraldo, 2010, 116), y es en esa medida que la obra cobra todo su potencial y donde tiene toda su fuerza, todo su poder.

En este sentido, hay una obra que claramente hace una radiografía política del país: *Acciones políticas* entre 1987 y 2007. Consiste pues en una compilación de videos y fotografías realizadas en tal período, *performances* en los que Sandoval es también protagonista y configura una acción con objetos cargados de un simbolismo transgresor. Un total de 21 muestras que recogen juguetes infantiles, figuras escatológicas, partes de cuerpos humanos y hasta cadáveres; finalmente, muchos de estos objetos aparecen en la exposición acompañando las imágenes (fijas o en movimiento). Exposición que además vulnera, con mayor intensidad, la condición del espacio en el que se proyecta. Pues si bien el Museo La Tertulia de Cali fue manchado con el performance *Mugre*, las “Acciones políticas” se presentaron en una prestigiosa galería de Bogotá, que hasta entonces se había dispuesto a la exposición y comercialización de obras “limpias”, políticamente correctas y dentro de un margen normativo. Sin embargo durante un poco más de un mes la Galería Casas Riegner le ofreció a sus visitantes una exhibición que sólo un adjetivo podría definir: grotesca.

Y es que quizás este sea el adjetivo que dibuja la realidad de la que extrae Sandoval sus referentes. Su obra, y en particular los performances previamente mencionados, se constituyen como una respuesta al estado social-político en el que está inmerso. De ahí que llame “acciones políticas” a las muestras escénicas cargadas de un contenido desgarrador y que violenta el público. Con *Mugre* se recogen, entonces, los alcances y significantes que propende la obra de Sandoval. Encontramos un componente humano, un conflicto con la moralidad, un choque en la definición del

arte y un mensaje político. “Mugre de otro universo, de otro mundo, es lo que documenta mi manera enferma de dibujar sobre las paredes y el suelo impecable del Museo la Tertulia, con un miserable recogido en la calle, utilizado como instrumento y esencia anudando una conexión: arte-mugre-vida” (Sandoval).

3.6 Noviembre 6 y 7



Doris Salcedo. *Noviembre 6 y 7*. Instalación sitio específico de 280 sillas de madera sobre las fachadas de en el nuevo edificio del Palacio de Justicia de Colombia. 2002

El asalto al Palacio de Justicia, también llamado “Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre”, fue un golpe insurgente perpetrado el miércoles 6 de noviembre de 1985 por un comando guerrillero del Movimiento 19 de abril. Los forajidos pretendían juzgar al presidente Belisario Betancur por haber, según ellos, traicionado el acuerdo de cese del fuego y de diálogo que había sido firmado por ambas partes el 24 de agosto de 1984. El Ejército y la Policía Nacional, ante tal muestra desafiante de poder, se opuso violentamente, resultando entonces un enfrentamiento que se extendería hasta el 7 de noviembre. El suceso ha tenido por muchas voces el calificativo de holocausto; sus víctimas representan un hito para la historia reciente de Colombia.

Este evento representa uno de los hechos más desafortunados en la historia reciente de Colombia, no solo por las muertes y desapariciones de las víctimas sino por el golpe a la institucionalidad colombiana. Se enmarca en el periodo de auge del narcotráfico, especialmente del cartel de Medellín y de su líder Pablo Escobar Gaviria. Este evento mostró a la luz pública las alianzas entre sectores criminales al ser un hecho conjunto entre el narcotráfico y el grupo guerrillero M-19, lo que indicaba una nueva tendencia en la orientación del conflicto armado. Sumado a ello, se evidencia la fragilidad del Estado y la incapacidad del mismo para contener las amenazas que le hacían frente. Pero, aparte de estos elementos mencionados, la toma del palacio dejó entrever una situación muy promovida por los medios de comunicación desde ese momento hasta hoy, y fue la ruptura de la línea de mando entre el ejecutivo y las Fuerzas Armadas, pues la situación fue manejada por los mandos militares. El saldo de este evento fue muy negativo para el país en términos de las vidas tomadas y las desapariciones producidas después de la finalización de la toma. Hoy, 27 años después, estas muertes impunes reclaman justicia y los hechos ocurridos detrás de las paredes del Palacio aún son un misterio. Los hechos no son muy claros. Lamentablemente, los únicos dolientes son los familiares de las personas fallecidas, el resto de la población civil se ha mostrado indiferente ante este hecho. Es esta actitud apática la que llevó a la artista plástica Doris Salcedo (Bogotá, 1958) a realizar la obra *280 sillas sobre el Palacio de Justicia*, intentando evidenciar la ausencia de memoria en este acontecimiento específico, que se extiende a una estructura de pensamiento generalizada.

Para la artista la toma del Palacio de Justicia es un hecho muy cercano: "Fue algo de lo que yo misma fui testigo. No me queda sólo una memoria visual, sino un recuerdo terrible del olor del edificio en llamas con seres humanos dentro... eso me dejó marcada" (De Ory). Este recuerdo, no clasificado en la evidencia visual, es el que dispone al mismo tiempo los elementos para que la artista tome la decisión de rememorarlo, de evocarlo, de despertar los recuerdos desde la metáfora de la ausencia, de las ausencias.

17 años después, el 6 de noviembre de 2002, en un acto casi performativo, Doris Salcedo comenzó a hacer descender, lentamente, una silla de madera por la fachada del Palacio. Al final del día siguiente, a la misma hora en que esos 17 años antes terminaba el hecho más trágico de la historia reciente de Colombia, colgaban de la fachada oriental del palacio 280 sillas corrientes de madera, como las que puede haber en cualquier oficina, usadas, simples objetos cargados de la experiencia de la vida cotidiana. Estaban vacías, usadas; representando así la ausencia de quien las usó, o pudo usarlas, pero ya no está ahí para hacerlo. La fachada repleta de sillas terminaba colmada, saturada de las ausencias de tantos como murieron y desaparecieron en esos dos días trágicos y devastadores que avasallaban la esperanza de la época. El resultado, unos muros silentes cargados de gritos.

La naturaleza tridimensional de la escultura hace que su presencia se justifique desde la realidad misma, desde su incidencia en el espacio que ocupa nuestro cuerpo. Es una situación presente. La contemporaneidad usualmente no usa la representación como estrategia para comunicar o incorporar ideas a la reflexión de lo cotidiano. A diferencia de la fotografía, el video o incluso la pintura y el dibujo que se mueven en la virtualidad, la escultura en tanto espacio ocupado, es un volumen que se comporta de maneras distintas, dependiendo de donde está nuestro cuerpo en relación con el objeto. Así, la obra de Salcedo, en principio, trabaja desde la consideración de un objeto ordinario, convencional. El emplazamiento de este objeto trabajado en sumatoria es el punto; ya no se trata de una silla más, estamos hablando de un objeto re-semantizado, cargado por varias vías. Por un lado, ha dejado de servir para lo que cotidianamente es usado, ha sido vaciado de su contenido utilitario al ser colgado, suspendido de su condición de ser y servir. En segundo término, los objetos multiplicados son alegóricos a una situación que habla desde la geografía y el lugar del emplazamiento; estamos frente a un comunicado que resulta de la adición de contenidos: Unas sillas vacías, suspendidas, saltando de una arquitectura contundente, de servicio público y con un pasado único. Por último y en orden de sumatoria, la tercera vía de análisis tiene que ver con lo escénico y teatral; la puesta en escena incorpora el tiempo como factor determinante, dos días se tomaron las 280

sillas en ser descolgadas hasta la altura que cada una pidió ocupar, este gui3n hace avanzar la propuesta al lugar y espacio del *performance*.

Como en las obras de teatro, en las artes plásticas, el espectador se vuelve partcipe de lo que ocurre, bien por el gusto que produce o bien porque los actores de la escena nos convierten en testigos de un momento, de un acontecimiento que de alguna u otra forma nos va a marcar a todos. A su vez revisamos aqu3 la posibilidad de la que nos habla Negri en la que el arte se vuelve poder constituyente, en la que el poder constituido, es decir, todo el aparato gubernamental se contrapone al primero mencionado, en el que la denominada multitud ejerce un poder, haciendo en este caso que la obra est3tica sea trastocada, convertida en otra realidad, que sin lugar a dudas recrea lo acontecido. Aqu3 el sujeto funda un mundo para s3, aborda una realidad y la transforma para 3l y para otros. Aqu3 podr3amos decir que vemos de manera contundente el poder creativo dual del que nos habla bellamente Negri y que se mencion3 m3s ampliamente en el primer cap3tulo.

En este sentido diremos tambi3n que es posible valorar la memoria de la ausencia con un valor simb3lico en tanto que esa representaci3n se convierte en un significante que dice, adem3s de un contenido, una forma hist3rica, una forma como la historia acontece. Ese significante est3 indudablemente ligado al sistema cultural de las vivencias de una comunidad o de un pa3s; significante que remite, no s3lo al recuerdo de quienes existieron, sino tambi3n a las relaciones que tenemos los seres humanos, de amor y de odio, donde la muerte estar3 presente, la violencia, el ser incapaz de nombrar y reconocer un lugar para el otro. Es absurdo ver el resultado de la guerra; en general, bajo esta l3gica el hombre encuentra la opci3n para sobrevivir inscribi3ndose como actor de la historia exterminando al otro, borr3ndolo, para que no quede testigo de lo que se hace. Sin embargo esto no se logra, porque, como testigo "borrado", ser3 un referente que nos permitir3 conocer nuestra esencia individual, social y pol3tica.

Las sillas son descolgadas, se van presentando a la mirada de los observadores, de quienes hacen la asociaci3n entre la expresi3n art3stica y la expresi3n de la

memoria que permanece vívida siempre entre la comunidad. El hecho de bajar por un muro puede indicarnos que, así, el acto histórico sea lo que determina el carácter significativo de la obra artística, el arte en un intento por capturar esa esencia de lo existente; aparece como fantasmagórico, que desborda lo real y que logra impactar en el sujeto observador que experimenta la representación de lo acaecido. La artista intenta lograr el valor de lo acontecido en tanto que este supera cualquier creatividad, cualquier posibilidad de fantasía. Nos muestra, con elementos austeros, la grandeza de recuerdo y su tendencia al olvido. Hace un paro, una forma absurda de presentar lo ya presentado, de hablar sobre lo real.

Las sillas se presentan como memoria individual y colectiva. Estos objetos se presentan como manifestación silenciosa de una multitud y llevan las huellas de uso dejadas en la madera de la cual están hechos. Por ello no podemos tan sólo hablar de sillas como objetos sino como espacios en conflicto marcados por la dialéctica entre ausencia y presencia. Es decir, la silla nos mueve a pensar el espacio como un espacio perteneciente al ser humano (Gaitán).

El día de la toma, se le ordenó al Ejército intervenir. “La función del Ejército era salvaguardar la integridad de los que se encontraban adentro, pero es inadmisibles que ellos mismos hayan desaparecido gente” (La Toma) cuenta Ana María Bregán, esposa de uno de las víctimas. “El operativo no se montó para salvar a los magistrados sino para aniquilar al ejército del M-19, que estaba adentro” (La Toma), aclara Humberto Murcia Ballén, estudioso del tema. “El proceso de los rehenes desaparecidos va camino a la impunidad” (La Toma), afirma René Guarín, hermano de Cristina Guarín, una de las personas desaparecidas durante la toma. Lo misterioso es que no hubo procedimientos correctos para conservar las evidencias, y a pesar de que el General Plazas Vega, quien dirigía el operativo, fue condenado a 30 años de prisión por el delito de desaparición forzada agravada, 27 años después todo sigue siendo incierto.

El recuerdo es la manera más expedita para mantener vivos a los que ya no están; en este sentido, la obra de la artista Doris Salcedo cobra importancia y rescata la memoria e inmortaliza a las personas desaparecidas durante el magnicidio. El arte de Salcedo incorpora elementos poéticos de contundente efectividad; su reflexión ha concertado con distintos espacios de la vida social y política de este país, ha logrado

consenso, ha alcanzado a través de la metáfora consolidar una realidad que no solo opera desde el espacio del recuerdo, sino que habla fuerte con las herramientas del ausente desde el presente, de un tiempo general que incorpora tanto el pasado como el futuro, todo junto, dispuesto para la reflexión.

3.7 Los rebeldes del sur



Wilson Díaz. *Los rebeldes del sur*. Video. Duración: 11'20". 2000 - 2002

Como se ha dicho anteriormente, el artista puede construir nuevas relaciones comunicativas y actos éticos, lo que hace que en un momento él mismo pueda ser el conducto entre la acción colectiva que define nuevos significados y el acontecimiento de liberación que, como lo dijimos, fija nuevas lógicas en la construcción del ser. El acontecimiento, la construcción, son argumentos que convierten la plástica en el crisol donde se funde la vida contemporánea. Éste es el abre bocas para la siguiente obra.

Múltiples episodios son los que adornan el pintoresco conflicto colombiano. La insurgencia ha sido protagonista de primera plana durante más de cincuenta años en una historia que pareciera de novela. La importancia de la imagen de los grupos guerrilleros se ha venido revisando década tras década, hasta ser hoy por hoy un símbolo de la identidad de este país en el exterior, algo así como la proyección de los buenos y malos de una película de Hollywood. La guerrilla ha pasado por muchas etapas. Desde la filiación e identificación con imágenes imantada de heroísmo, propias de las revoluciones americanas, encarnadas paradójicamente en una de las fotografías más comercializadas de la historia: El retrato en contrapicado del “Che” tomada por Ernesto Díaz Korda en 1960, hasta entrar en un panorama de desprestigio gracias a la decadencia de los discursos comunistas y, sobre todo, su actual parentesco con los carteles de la droga. La imagen de los líderes es tan determinante como su discurso; en esto se identifican los seguidores y se recoge el cuerpo social que los respalda.

Los rebeldes del sur es un video clip realizado por el Artista Wilson Díaz (Pitalito, Huila, 1963), resultado de visitas periódicas a la denominada Zona de distensión durante el tiempo en que se llevaron a cabo los diálogos de paz entre el Gobierno del

entonces presidente Andrés Pastrana (1998-2002) y el grupo guerrillero FARC-EP. Como se describió anteriormente en el capítulo 2 de esta investigación, este proceso enmarca la política fundamental del entonces presidente de la república, pues el eje estructural de su propuesta de gobierno se concentraba en el logro de la paz con la guerrilla de las Farc - EP. Desde este punto de vista, se dispuso de procedimientos institucionales para este objetivo, que tuvo como punto estructural la concesión de una zona del territorio colombiano a la guerrilla para que allí establecieran control y tener un lugar permanente para el proceso de paz.

El proceso de negociación tuvo una duración aproximada de tres años hasta antes de su finalización, producto del rompimiento de las relaciones entre ambas partes, dado el incumplimiento a lo convenido por la guerrilla.

Lo que perdura en el ambiente nacional es que la guerrilla no tuvo nunca realmente serias intenciones de paz y que todo este proceso fue una intermediación mediática para intentar legitimar las posturas insurgentes ante la comunidad nacional e internacional y, paralelo a ello, aprovechar las circunstancias de bajas acciones militares en su contra para ampliar el poderío y reorganizar su estructura organizacional.

Del material fotográfico y audiovisual que recolectó el artista durante estas visitas, realizó una serie de trabajos visuales, entre ellos *Los rebeldes del sur*, en él se puede ver una fiesta, un jolgorio bien propio de nuestra cultura vallenata; aquí se reconoce claramente la forma como los colombinos festejamos; pero hay un asunto que vuelve la fiesta en un evento único: los integrantes de la agrupación en tarima portan prendas camufladas y están armados, es una agrupación de músicos-guerrilleros. La fiesta ofrecida por las FARC convocó a muchos de los asistentes en ese momento al proceso de diálogo. Negociadores, periodistas, políticos, facilitadores de Organizaciones No Gubernamentales; propios y extraños aparecen bailando y festejando en un evento que más pareciera una fiesta de disfraces que un momento de esparcimiento en tiempos de tregua.

Pero no es un simple registro dinámico de una fiesta, es decir, *Los rebeldes del sur* no es un documento histórico que da cuenta de un estado de cosas particular. El soporte, en este caso, se presenta en su total economía de medios -esencial a la naturaleza del video-, lo que señala un rechazo de la representación épica, heroica de nuestro hidalguismo cultural, como ocurre en obras como *La casita roja* o *Serie B*, ambas de 1999. Y es que este tipo de formalización de la obra modifica lo que nosotros podemos concebir como contenido de la obra, y los motivos que aparecen en ella. Es claro que aquí el tratamiento de la fuente, o la realidad revisada no se presentan como una apología al hecho político; por el contrario, es necesario diferenciar el interés conceptual de la obra, porque esta diferencia permite hablar de una crítica institucional que hace el arte, desde la obra (Herrán, 2007). Por supuesto, las peculiaridades de un soporte como el video, han servido para lograr la apropiación e intervención de los hechos o datos de la realidad mostrada tanto por las instancias estatales, como por “columnistas y ocasionales”. Es importante, en este sentido, tener en cuenta que Díaz ha acompañado su proceso artístico con la constante manipulación de la imagen serial de los medios de comunicación y, más aun en este video, en donde parece que se puede hablar de una representación de la representación que, al igual que en *Mugre* de Rosemberg Sandoval, introduce un problema entre la ficción- acción metafórica del arte, y lo real. Este problema tan fundamental para el arte, permite plantear una discusión, más que evidente en la información contextual sobre la receptividad de esta obra que señalamos aquí, respecto al estatus de lo qué es una obra frente al estatus del documento. El soporte problematiza el evento real, debido a la intención de su formato, su mala edición, y el cuestionamiento del carácter representativo del arte, como ciertas poéticas que hacen uso del video en el siglo XX han planteado como autorreferencial. Y esta obra de Díaz se permea de este carácter, puesto que “parece girar sobre sí misma”. Además, demuestra un problema de comunicación en la cultura, en tanto podría decirse, que esta obra señala la “banalización del contexto histórico”, que tan pomposamente registran los medios de comunicación.

Así, en 2007 fue presentado este video en la *Gwynn Vivian Art Gallery*, en Reino Unido, y fue vetado por decreto de Carlos Medellín, embajador colombiano en ese país durante ese año. La censura de la obra fue argumentada por el embajador diciendo que la obra “promocionaba a un grupo guerrillero o terrorista como se le conoce actualmente” (Pertuz). Este hecho de censura nos ayudará a analizar la pertinencia de esta obra dentro del conjunto de piezas seleccionadas para trabajar el periodo que estamos tratando. Es evidente que el representante del gobierno colombiano en Reino Unido vio algo muy distinto a los fines artísticos que motivaron a Wilson Díaz para realizar y exponer su visión crítica sobre el episodio de la mesa de diálogos de San Vicente del Caguán en esta obra.

Fernando Pertuz, crítico, dice: “Wilson Díaz ha sido y será un constante crítico social y político, en medio de su ironía está la cruda realidad a la que él señala como una alarma que busca despertar a una sociedad adormecida por el sistema masivo” (Pertuz). Con lo anterior, es evidente que la obra del artista va más allá de formular una crítica de lo social y lo político, el planteamiento de fondo reside en una crítica a los medios de comunicación; señala la alienación del cuarto poder bajo procesos que de la mano de la presión económica limitan y acotan su funcionamiento. Desde allí asistimos también, en esta obra, a la pregunta sobre la autonomía y libre albedrío del artista al plasmar su visión en la obra. Aunque, como ya vimos, el artista es uno de los pocos actores que se precia de ostentar su soberanía, y por tanto su autonomía, esto no lo hace libre del conflicto y del veto. En el veto, el embajador Carlos Medellín afirma lo siguiente: “El video contenía imágenes de promoción de las Farc con guerrilleros armados. Ellos son un grupo al margen de la ley, un grupo terrorista, incluso en Europa, y por razones legales la embajada no podía patrocinar ese material” (Guerrero, *El Tiempo*, 19 de noviembre, 2007). Sin embargo, el embajador pretende negar que no hay ningún tipo de censura, porque según él, ni el gobierno, ni sus propios juicios pretenden abarcar “consideraciones técnicas ni artísticas, sino en una consideración sencilla de respeto, porque el Gobierno de Colombia no puede promover ni soportar una exhibición de una organización al margen de la ley” (*El Tiempo*, 19 de noviembre 2007). Por supuesto, la acusación de artistas, galeristas y

una de las curadoras de la muestra, María Clara Bernal, que asegura como censura el retiro de una obra o documento apoyado en el juicio de que es una apología de la guerrilla, generó que el embajador se defendiera al indicar que no es ni “crítico de arte, ni esa es la función de la Embajada. Lo único es que la Embajada y los funcionarios públicos pues no pueden promover ningún tipo de información que tenga que ver con un organismo, con un grupo, perdón, como las FARC que son considerados como una organización terrorista en Europa” (Ibídem). Finalmente, el agente de gobierno, el representante de Colombia ante el Reino Unido, quedó fuera de foco. La crítica lo anuló y su decisión de censura con la obra del artista aparte de ser impopular, le dio la importancia que no había tenido hasta ese momento: ser un documento relevante para el gobierno de Colombia. Esto hizo que la pieza fuera adquirida por la Tate Modern de Londres. Y es que es el escándalo, la censura que genera el retiro forzado de la muestra, las voces de protesta del mundo institucional del arte, la inoportuna intervención del embajador sobre sus condiciones idóneas como inquisidor o no, son elementos que construyen el argumento fundamental para que esta obra adquiriera la visibilidad que tiene. Y esto es claro, cuando pensamos en el mero hecho de la censura: la imagen queda ubicada inmediatamente en el primer plano de visibilidad; plano de exhibición que, quizás, no tenía antes. Asimismo lo ha señalado el reconocido galerista Alonso Garcés: “Si se hubiese mostrado la exposición en su totalidad, dentro del contexto general, hubiera sido una obra de arte más dentro de la exposición, y este escándalo que se suscitó no habría pasado” (Valencia, 2007). Lo que nos permite señalar que la obra de Díaz es arte solo porque la censura del embajador Medellín la terminó como tal, a la vez que la obra permite considerar el cruzamiento de diversos discursos de poder que entran en juego en los ámbitos de exhibición.

A partir de lo anterior, hagamos revista a la historia del pensamiento. Esta nos dice que el Renacimiento Italiano y europeo fue el triunfo de la razón sobre el oscurantismo del Medioevo. La hegemonía clerical de ese periodo ocultaba información que no le convenía y realizaba una influencia en el vulgo a través de imágenes religiosas para cristianizar su época. El Medioevo en términos plásticos lo

reconocemos por la alta proliferación de pinturas, imágenes e iconos religiosos. Pero esta época, denominada por los intelectuales del siglo XVIII como oscurantista, termina con el Renacimiento y con la Ilustración. Así pues, la Ilustración se caracteriza por un libre pensamiento que tiene su origen con la imprenta. Este invento llevó a la proliferación masiva e indiscriminada de ideas, de debates, de puestas en común. Esta puesta en común, en palabras de Ignacio Ramonet (Ramonet), crea el concepto de opinión pública, y esta asciende a los medios de comunicación como el cuarto poder, pues desestabiliza la hegemonía y fiscaliza los excesos de los gobiernos.

Pero al parecer este cuarto poder ha desviado sus fines públicos, de responsabilidad política. Pues en el momento en que los medios necesiten de financiamiento económico pierden autonomía. La agenda mediática ya es influenciada por poderes económicos y políticos que dictaminan lo que se debe decir y mostrar. La censura del video del artista Wilson Díaz hace pensar que el monopolio de la información sigue tan vigente como en el “oscurantismo”. Por ejemplo, la predominancia de la información deportiva (léase casi exclusivamente fútbol) y de la sección de farándula o, como se ha denominado, “prensa rosa” desvía la atención de la pequeña franja política que hay en los medios.

Como dijimos en un principio, esta obra trata un asunto que tuvo lugar durante el mandato del ex presidente Andrés Pastrana, quien, como todo mandatario trató de hacer lo mejor. En ese momento, lo mejor fue tratar de adelantar un proceso de paz, buscar remedio de una vez por todas a la inmisericorde e irracional guerra que han vivido generaciones enteras nacidas en Colombia; de alguna manera, la decisión de trabajar por alcanzar la paz fue lo que lo llevó a la presidencia. Para esto, Pastrana dispuso un territorio gigantesco: San Vicente del Caguán, una extensión considerable que en muy poco tiempo de haber comenzado el proceso ya albergaba un para-estado con todo lo que ello implica. Por este lugar no solo transitaban políticos y guerrilleros; también pasaron embajadores, diplomáticos, periodistas, campesinos, curiosos de todo el mundo, incluso intelectuales y artistas plásticos. Este es el hecho que enmarca la obra de Wilson Díaz *Los rebeldes del sur*. La obra es una pieza audiovisual que muestra, objetiva y muestra personalmente lo que el artista presencié en el Caguán

mientras se desarrollaban los diálogos de paz. Acá la contradicción entre objetividad y subjetividad de la mirada del artista pueden unirse en cuanto que la obra de Wilson Díaz acoge en su video una mirada panorámica de un hecho de relevancia histórica para Colombia, haciendo de esta obra del artista un documento de importancia para el estudio del país. Pero a su vez, esta mirada no es ingenua; todo lo contrario; tiene una intención, y es esta la que le da el valor subjetivo y artístico. Otra cosa sería la ingenuidad de quien lo interprete superficialmente. En los once minutos que dura el video, se ve a un grupo de guerrilleros realizando un concierto vallenato para las personas que, de una u otra manera, participaron de este hecho de interés nacional. Pero no solo se ve al grupo musical guerrillero, también se siente y se presiente “la fiesta, la música, el alcohol en medio de la muerte, la vida, la juventud, la niñez, las armas, el poder, la codicia, la mentira, el despilfarro de un país entre sus bandos o bandoleros” (Pertuz).

Con la censura de esta obra cabe preguntar: ¿Qué criterio artístico empleó el embajador para determinar que dicha obra de arte representaba una propaganda a las guerrillas? ¿Qué otra intención hubo detrás de esta censura artística por parte del embajador? Tal vez nunca lo sabremos; incluso puede ser mejor no saberlo, pues correríamos el riesgo de convertirnos en personajes secundarios de la novela. Estas incógnitas solo van dirigidas al espinoso y siempre controversial tema académico sobre el compromiso del intelectual y el artista. Dicho tema es difícil porque a través de las décadas que ha sido significado, resignificado y polarizado según posiciones intelectuales particulares. Lo cierto, hablando de la obra *Los rebeldes del sur*, es que esta pone la intención y la mirada sobre lo que los medios no mostraron o solo mencionaron de paso. Esta obra quizá, reveló algo que se ocultó con el show mediático que se presentó al mundo del hecho “la zona de distensión”.

3.8 United



François Bucher. *United*. Serie Fotográfica (12 de 27 x 36 centímetros c/u). 2004

El 15 de mayo de 2004, la compañía multinacional Chiquita Brands aceptó que a lo largo de siete años entregó 1.7 millones de dólares a las Autodefensas Campesinas de Colombia – AUC, que operaban en Córdoba y Urabá, para proteger sus intereses en el sector. La entrega de esta suma suponía un acuerdo continuado entre una multinacional hospedada en la geografía colombiana y este grupo al margen de la ley; un convenio que puso en entredicho la capacidad estatal para dar seguridad en su territorio, asunto que compromete la soberanía nacional de Colombia. De esta declaración nace *United*, serie de 12 fotografías del artista François Bucher (Cali, 1972). Este hecho, en el que el fruto del banano es fondo de la escena, tiene un antecedente importante. El 6 de diciembre de 1928 en Ciénaga, Magdalena, ocurrió

una tragedia, algo que ha pasado a la historia trágica de Colombia bajo el nombre de la Masacre de las Bananeras. Este día fueron asesinados, a sangre fría, cientos de huelguistas que reclamaban inconformes por “la insalubridad de las viviendas, la iniquidad de las condiciones laborales, el mal tratamiento médico en los dispensarios, el pago mediante vales que sólo servían para comprar en los comisariatos de la United” (Spitaletta). Fue así como la multinacional United Fruit Company, acompañada y validada por el ejército Colombiano, sitió a los inconformes en la plaza del pueblo y perpetró la masacre. Al verse involucrado el Gobierno colombiano en este hecho, el sangriento seis de diciembre pasó sin mayores sobresaltos, fue una masacre que alcanzó la categoría de crimen de Estado, un hecho que ha marcado la imagen de Colombia y ha generado, desde un plano de contraste, identidad. El escritor Gabriel García Márquez dedicó un capítulo de su novela, *Cien años de soledad*, a escenificar el suceso, a través de un planteamiento de denuncia realizado desde el poder propio del arte, en una de las novelas más leídas y conocidas de la lengua castellana. Este hecho, que resulta ser uno de los más dramáticos de la novela, al mismo tiempo, ha adquirido un poder tal que se ha convertido en un rasgo identitario de la nación colombiana; un suceso narrado, contado por la voz de la ficción literaria ha alcanzado a penetrar la estructura de memoria de un país, incluso de un continente. Los cadáveres fueron cargados en un tren interminable, según las palabras de José Arcadio Buendía. Este mismo tren, *El tren de la Muerte* ha paseado sus vagones por los territorios colombianos muchas veces. Débora Arango Pérez, en el año de 1948, dos décadas antes de salir a la luz los *Cien años de soledad*, vio algo similar en Puerto Berrio. Recreó *El tren de la muerte* en dos óleos y una acuarela; este parece ser el mismo tren que carga la memoria de las bananeras, la memoria de quienes han muerto sistemáticamente, producto de la relación, provechosa para algunos pocos y desventajosa para el resto, para todos.

En la obra de Bucher, muchos pueden encontrar un “manifiesto de honestidad frente a la realidad nacional” (Pignalosa), en incluso una realidad que va más allá de las fronteras de la nación colombiana. Esta obra toma carácter de universal, no sólo en cuanto al hecho de que su trabajo se ha consolidado en otros países del mundo, sino

también y sobre todo porque el tratamiento de los temas locales de carácter ontológico encuentran eco en cualquier geografía. La violencia como resultado de procesos civilizatorios es común a todas las latitudes. Eso sí, sin dejar de tener como referente esa realidad de la nación local.

Es desde allí como pueden tomar relevancia los conceptos que fundamentaron su trabajo *Twin Murders*, expuesto en la Alianza Francesa de Bogotá, Sede Norte en 2001. “La película – (*Twin murders*)- se plantea como un espejo que se desdobra constantemente, y sus referentes tanto visuales como conceptuales responden en general a este subtexto: la gemelaridad, la otredad, el impostor, el doble” (Roca, 2001). Si bien este trabajo contiene muchos elementos autobiográficos del artista, muchas de sus reflexiones frente a la configuración de su ser como creador contemporáneo que vive por fuera de su país de origen y la dualidad que guarda su nombre francés frente a su nacionalidad colombiana, son los conceptos, repitámoslo, del doble e impostor, los que pueden significar, lanzando una interpretación libre, un eje transversal en su obra.

Bajo esos dos conceptos, volvamos la serie fotográfica *United*. En ésta inscribe con un objeto corto-punzante en la cáscara de un banano la palabra United y realiza una serie de imágenes en las que se ve como la palabra se transforma con la descomposición orgánica del fruto. Esta serie nace de la declaración hecha el 15 de mayo del 2004 por la compañía multinacional Chiquita Brands, aceptando que durante siete años dio 1.7 millones de dólares a las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, avivando con esto un conflicto enconado, anclado, encostrado en la piel de una nación fragmentada, herida por años, décadas y siglos por intereses e intenciones de agentes externos. Teniendo esto claro podemos afirmar que el conflicto de esta nación está presente gracias a un extranjero que la habita.

La violencia en Colombia ha puesto a este país en el marco del referente global. Sobre todo la guerra de los capos y el narcotráfico, que tiene su momento más sangriento en la década de los ochenta. Si bien este móvil del tráfico de estupefacientes generó políticas mundiales y proyectos de apoyo a las políticas

nacionales con dineros extranjeros como el Plan Colombia, con el fin de “menguar” dicha violencia, el arte y los artistas han tratado el tema desde la intimidad y la subjetividad de comunidades que la han vivido. Con *Severa Vigilancia*, obra del 2007, Bucher da forma a este tema en dos formatos. El primero, es una serie fotográfica que realiza de la casa en decadencia del extinto narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha “El Mexicano”; el segundo formato fue un video que conjuga fragmentos de sonido de tambores capturados en grabaciones en Roma, audiciones de radio de amplitud modulada, la banda sonora de la película *La naranja mecánica* y voces de los protagonistas de un ejercicio teatral realizado por unos estudiantes del postgrado de dramaturgia de la facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en el año 1999. Este ejercicio trató sobre “la simulación de un secuestro montado de tal manera que los presentes, inclusive los que actuaron, llegaron a pensar que era real, pues no todos sabían la trama completa” (Pignalosa). La idea de este trabajo era exponerlo el resultado de la formalización plástica en la casa del narcotraficante, donde se tomaron las fotografías. La Dirección de Estupefacientes le negó esta posibilidad al artista; sin embargo, le prestó otra casa en condiciones muy similares a la retratada, igualmente allanada a un narcotraficante de la misma época.

Este hecho es simbólico y risible en cuanto toma peso con los conceptos antes mencionados, que pueden ser transversales en la obra de François Bucher. Los conceptos de la gemelaridad, la otredad, el impostor, el doble. Igualmente, con la universalidad de su obra al tratar el tema de la violencia, que a pesar de tomar tintes de intimidad, de localidad o colectividad, pueden ser entendidos y generar sentimientos duales indistintamente de la nacionalidad del espectador.

Posteriormente a la masacre de 1928, la multinacional cambia de nombre a Chiquita Brands, pero sus acciones ilegales y violentas al parecer no cambiaron. La idea del cambio, y la crisis está inmersa en esta situación y Bucher toma este suceso particular para plantear una reflexión estética, plástica, en una obra que, a través de un juego de forma y concepto, nos instala en un juego con el tiempo, nos remite al pasado, nos recrea el presente con la sombra larga y dura del pasado, pero sobre todo

nos pone frente al flagelo que representa la relaciones del poder inmersas en los beneficios privados con participación de problemas públicos.

En esta obra, el autor permite recrear otras esferas de la violencia en Colombia y nos remite a los procesos de territorialización del conflicto armado y a la existencia de lugares estratégicos para sus distintos actores. Ello, en semejanza con el título de la obra en cuestión, permite establecer una lógica en el país y es el asentamiento de grupos ilegales en zonas de gran riqueza y de fuerte actividad económica.

Tanto las guerrillas como los paramilitares han establecido presencia en territorios cuyas actividades económicas representen para ellos beneficios directos e indirectos; ello significa la posibilidad de control mediante las extorsiones o la administración directa. De ello, la historia colombiana muestra los casos de las regiones mineras, esmeraldíferas, petrolíferas y aquellas en donde se cultiva y produce droga, como la marihuana y la cocaína.

Para el caso que representa François Bucher, se evidencia la articulación histórica del sector bananero con el paramilitarismo, como ejercicio de autodefensa frente a las agresiones de grupos guerrilleros a estos empresarios. Estas articulaciones demuestran vínculos de largo tiempo en regiones del país donde se produce banano, por ser este una gran fuente de recursos y ser un producto de exportación de Colombia.

Un hecho adicional es la creación de las Autodefensas Unidas de Colombia en 1997, como congregación de la mayoría de organizaciones paramilitares que existían en el país en especial las de Córdoba, Urabá, Magdalena y Antioquia, bajo un mando y unas directrices unificadas.

United es una serie de 12 fotografías, tomadas a un mismo objeto, en una línea temporal de avance. El formato de cada toma es pequeño; sin embargo, un poco más grandes que el natural; al parecer, media una intención de reivindicar la importancia intrínseca del elemento fotografiado en la idea de ampliar a un tamaño mayor la imagen. El objeto es un banano, una fruta ordinaria que tiene su marca de productor,

una calcomanía familiar; se trata de la típica estampa azul con la gráfica de una palenquera en amarillo sobre el texto de la marca Chiquita. En el costado de la fruta, justo en frente nuestro, una cicatriz comienza, desde la tercera imagen, a develar unos textos. La palabra United aparece como resultado y evidencia de la madurez del fruto; en la sexta imagen, la palabra es más que evidente, las líneas se han vuelto cortadas profundas que dejan ver el interior del fruto. La piel del banano fue previamente tocada con un punzón para grabar la palabra. La piel en su proceso de cambio no se resiste a abrirse. Sobre el banano de Chiquita Brands aparece la memoria, la cicatriz del tiempo, algo inocultable, el dolor de la masacre y la crisis contenida. La luz es irregular para cada toma. El ejercicio fotográfico, que en esencia es una técnica para congelar el tiempo, es abierto a distintos instantes. Las seis imágenes finales dejan ver la sombra metafórica en la que la memoria se vuelve olvido. A diferencia de los cuerpos vivos, en este fruto la cicatriz no se desvanece, no se oculta; por el contrario, se acentúa, se presenta como un grabado indeleble, abierto. Este banano, en contraposición a los bananos de la obra *Musa Paradisiaca* de José Alejandro Restrepo, no deja ver moscas de muerte en su espacio. El ambiente es impoluto. El cuerpo del banano es tomado sólo por el tiempo.

La metáfora en *United* enfrenta una noción de violencia (en la que se ve relacionado el Estado, gracias en este caso a su ausencia) con la denuncia artística. Un señalamiento que se ubica en el suceso en particular del pago de dinero a las AUC por parte de Chiquita Brands, para hacerlo trascendente y presentarlo como un hecho motivo de crisis. A todo esto, se sobrepone la concepción neocolonial de la explotación de recursos agrarios por parte de extranjeros y la debilidad, o más bien la naturaleza endeble de las instancias de gobierno (Medellín, 2000).

Estos son los dos caminos que toma el concepto del doble. Por un lado, la exploración que hace el artista desde su propia individualidad; exploración que se hunde en la violencia que lo rodea y lo interpela en lo inmediato, en lo mediático, en lo diario, haciéndose la pregunta por el mal que lo habita y lo divide. Pero en otra vía es como esa violencia es transformada en arte reflexivo, un arte que busca interpelar desde lo más crudo para crear un mínimo de conciencia en quien la observa; desde

allí, la obra *United* conjuga todo el ser colombiano, todo su drama, toda su complejidad como territorio de riquezas y, a la vez, nación fragmentada.

3.9 David



Miguel Ángel Rojas. *David*. Fotografía a color. (200 x 100 centímetros) 2004.

Desde el enunciado nominal, esta obra busca hacer un símil con la famosa pieza del Renacimiento Italiano: la escultura en mármol de Miguel Ángel Buonarroti, *El David*. Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946) reconoce en esta escultura un punto de partida; la convierte a través de su apropiación, en una figura de pivote que se acerca a la realidad que lo circunda.

La obra *David* es una secuencia de doce tomas fotográficas hechas a un joven excombatiente de las fuerzas armadas colombianas, ampliadas a escala uno a uno. En

cada imagen, se pueden contemplar todos los atributos de la belleza que, desde la Grecia Antigua iluminaron el Renacimiento, y de ahí en adelante a la cultura occidental, con su último gran eco en la estatuaria fascista y la estética nazi. Es una serie de imágenes en blanco y negro, impresas sobre papel para impresiones a color, que las convierte en imágenes levemente sepias. Están iluminadas por una luz calma y confortable, cálida y discontinua para cada toma. La luz es una potencia de la composición; ésta entra en diálogo con el lugar, un espacio básico, aparentemente deteriorado, que no es más que un muro rustico de piel áspera, revocado y sin estuco. La pose del hombre fotografiado no da espera, la perfección de su cuerpo y el manejo de la luz aluden a una de las figuras paradigmáticas de la historia del arte, pero sobre todo, del canon estético de belleza occidental, una idea de belleza renovada cíclicamente en los distintos tiempos de la historia. *El David* de Miguel Ángel, el del *quattrocento*, se interpone entre la nueva figura y nuestras pupilas, este *David*, también de Miguel Ángel, no Buonarroti, sino Rojas.

La nueva figura propuesta por Rojas, en doce imágenes que se complementan, incorpora en su belleza una señal de ruina, da cuenta de un deterioro: una de sus piernas está trunca, le faltan el tobillo y el pie.

Una primera lectura remite a tantos hermosos cuerpos desnudos mutilados por la acción del tiempo, la Venus sin brazos, el Discóbolo o una Afrodita, sin cabeza ni brazos, figuras del arte griego que exhiben su belleza incompleta en los grandes museos del mundo. Pero este *David* de Miguel Ángel Rojas no es una escultura, la fotografía es la de un hombre real que posa como tal: de pie, sobre un pedestal, una figura que a primera vista luce como un cuerpo tallado por acción del cuidadoso manejo de la luz. La fotografía muestra el cuerpo desnudo de un joven y bello soldado mutilado por una de las tristemente célebres minas antipersonal que han destrozado los cuerpos de niños, hombres y mujeres que viven en un país donde todas las estrategias de la guerra hacen parte del diario vivir. (Rodríguez).

Muchas de las construcciones humanas, entre ellas las obras de arte, nacen de la destrucción, del caos, de la mutilación; la destrucción incorpora dentro de sí el poder Constituyente, pues, como lo hemos visto, el arte como hoy lo conocemos es una invención de la modernidad, como la forma más sublime de la concreción, en la que el

llamado militante no representa políticamente a un grupo, sino que es la acción misma, es la participación directa, es el ejercicio mismo, que vemos aquí a través del dolor, del nacimiento de lo trágico, como esa vía para sensibilizar y hacerse crítica. La mirada, la creatividad del artista, hace posible producir la obra, capaz de mostrar la vida y sus pasiones en el hombre, mostrar la muerte, mostrar la vida del artista y de los hombres de la guerra, y nos hace creer a los observadores en la belleza, en el arte, en una propuesta estética, incluso en medio de todos los derrumbes y fracasos para lograr la perfección, aun ante nuestras carencias y ante la muerte. Así como ejercicio creador de mito, como catalizador, como decir lo indecible, el arte materializa lo abstracto y espiritualiza la materia.

A través de esta obra, Miguel Ángel Rojas demuestra que se puede consolidar una propuesta artística con lo que cae, con el dolor implícito en el faltante, con el fantasma de la carencia presente en la realidad social de un contexto problemático, pero sin caer en desmanes propios de la porno-miseria y el amarillismo. Esta obra mantiene siempre el decoro, es elegante y precisa en tanto metáfora de la realidad revisada. El artista escudriña la psicología del personaje, la suma de múltiples tomas refuerza la idea de lo que se repite día tras día en Colombia: el faltante habla desde su condición de realidad truncada, de cicatriz. La composición en sumatoria prioriza en un ritmo macabro de una manera romántica, pone a hablar a la herida producida por la verdad de la guerra. Habla a través de las heridas, desde la falencia, desde la dificultad.

El encuentro parece fortuito pero es afortunado. “Cargué mis cámaras con mi asistente, y en el momento en que estábamos allí le dije a mi amigo que fuera a pedirle a un soldado que posara y uno de los soldados de la garita vio las cámaras. Di la vuelta y decidí pedir permiso. Cuando iba a hacerlo vi que venían veinte soldados hacia nosotros y nos preguntaron por qué estábamos tomando fotos” (Rojas citado por Rodríguez). Esta anécdota reitera la idea misma de la creación del precedente. Buonarroti, según el mito de la creación del David, diría: “En ese bloque de piedra descansa un gran coloso, solo hay que quitar lo que sobra” señalando la piedra en la cantera. El artista elige a uno con actitud digna y dispuesta, y cuando ve el cuerpo

desnudo de ese soldado su imaginación y creatividad se proyectan hacia la conocida escultura del artista renacentista italiano.

En contraposición a la obra del pasado, ésta afirma la existencia y al ser desde estas experiencias. No nos promete nada distinto a lo que somos los seres humanos. No nos da ninguna fórmula que nos tranquilice. No retoca ni modifica la incompletud. No disfraza ni enmascara el malestar que puede producir la mutilación producida. No por los deterioros propios del paso del tiempo, sino por las acciones de muerte que hacen los hombres en los juegos del poder y de la guerra. Lo que logra es exigir al observador del *David*, ponerlo a pensar, sentir y ver un acto de guerra y de muerte y, aun así, desde el carácter estético, propone seguir creyendo en el hombre.

La obra trata un problema muy importante en el contexto colombiano y es la existencia de las minas antipersonas como herramienta de guerra por parte de los distintos actores del conflicto armado y las consecuencias que su uso trae a la población civil. Desde hace varios años, Colombia suscribió un tratado internacional para la abolición de las minas en el territorio nacional (La convención de Ottawa). Desde ese momento, el Estado colombiano ya no produce ni compra minas para ningún uso y, además de ello, este convenio compromete al Estado mismo a ejecutar proyectos de desminado en todo el país. No obstante la existencia de este precedente, el país está lejos de abandonar las minas como instrumento de guerra y su utilización masiva por parte de los actores armados ilegales es responsable de la crisis humanitaria que ha vivido el país. Son constantes los accidentes ocurridos por la explosión de estas minas, sobre todo en las zonas rurales del país, donde ciudadanos e integrantes de la Fuerza Pública son víctimas de estos artefactos, generando la mutilación de partes de sus cuerpos, inhabilidades físicas o la muerte.

Miguel Ángel Rojas, con su *David*, privilegia el sentir, la vida. Invita a acercarnos y a vincularnos con el dolor que experimenta un cuerpo derrotado, mutilado y que de todas maneras es expuesto como una forma estética que adquiere una función artística, se hace imagen y cierta forma de poesía que desmitifica al objeto de arte. El artista logra posicionar y dimensionar un cuerpo mutilado pero bello y capaz de

producir emociones y reflexiones. Según las palabras del artista, “David es el guerrero contemporáneo esta vez no exitoso, víctima de la confrontación con ese Goliath no del todo tangible, que al final son las diferencias entre gentes que tienen mucho en común” (Rojas). Desde lo ya dicho, podemos afirmar que la obra de arte viene de lo que dicen los objetos, las imágenes o los temas con los que se realiza la reflexión estética. La imagen lograda es una especie de expresión de una historia de guerra, de una pérdida que señala que en todo escenario la muerte es un destino. Rojas hace con su *David*, arte con lo que queda, con lo que cae: la vida, el cuerpo en una metáfora por asociación con el estado, con la nación de patria. Hace una construcción de la imagen que soporta, una forma de lenguaje, de decir sobre lo estético, sobre la guerra, sobre el poder y sobre las motivaciones que fundamentan la pulsión de muerte que determina el accionar humano. Con las imágenes plásticas de su *David*, hace experiencia sobre la historia del país, sobre el cuerpo, la belleza; muestra artísticamente el cuerpo de quien tiene la exigencia de defender unas formas políticas, una esencia y unos conceptos culturales. Nos enseña un cuerpo que fue expuesto a una experiencia de muerte y el artista lo toma y logra un privilegio de creatividad. Sin embargo, frente a la belleza encarnada, incluso mutilada, poco importa la anécdota, la sabemos de sobra, los habitantes de esta geografía lamentablemente tenemos incorporado el concepto; la mutilación recarga la poética de lo bello por contraste en la falta de equilibrio. Aunque trunca, la figura es incólume. Su cuerpo parece soportar el fantasma de su pierna. No hay aún señales de atrofia, el evento reciente, fresco, el muñón, recuerdan la anatomía de su pie como la piedra recuerda la cantera de donde salió para ser memoria.

Ese soldado ha estado en un escenario de guerra donde el cuerpo se duele en lo que falta y desde ahí habla, dice y trata de comunicarnos una alternativa ética, estética y social, y además cuestionamientos que movilicen nuestra sensibilidad y nuestro compromiso con la realidad. Esta obra es, de la mejor manera, una forma de homenaje que Miguel Ángel Rojas hace a “El David” de Miguel Ángel Buonarroti; le toma como referente, hace una creación crítica, una nueva lectura, una nueva manera de pensar la estética del cuerpo; belleza leída, no como estado de perfección, sino, significativamente, en la imperfección y la falta; igual da la experiencia estética de la

belleza. Aún en un acto de guerra, en un mundo no civilizado, es posible esta experiencia. Ese cuerpo mutilado es escogido de un grupo de cuerpos que han estado en la guerra y que están igualmente afectados. Cuerpos que nos dialogan, que nos dicen, que se dicen de su esencia, de su naturaleza. Aquí, el protagonista también es un joven proveniente del campo que de un momento a otro se convierte en un guerrero, "en el protector de un pueblo". En sus facciones, en su pelo, en su contextura, hay mucho de ese prototipo de belleza clásica, "pero en su rostro no hay amaneramiento y, por el contrario, en medio de la dignidad que ofrece su mirada hay dolor, tristeza, agobio, rabia. La imagen es contundente e irónica" (Garzón). Nos dice el artista que una obra de arte se logra con lo que ha quedado de la guerra, con las ruinas, con lo que ha quedado de esos hombres, de esos cuerpos ignorados de sentido y valor.

El artista se reconoce escuchando la realidad de la geografía que habita. Recrea su imaginación, su pasión por lo real, tiene algo que comunicarnos, preguntas que él se hace y que siente la necesidad de hacernos a los que miramos su creación para intentar organizar su confusión, su indignación y, tal vez, mitigar la dureza de lo real de la guerra que intenta afectar la significación de la belleza que vive en el cuerpo de este hombre. El artista nos toca con su lenguaje porque produce sentido, preguntas sobre lo que escucha y logra representar con un cuerpo mutilado, escogido y vuelto significativo para él, para su sensibilidad y creatividad estética. Pues esta imagen, de alguna manera, es nuestro cuerpo también, así lo sabemos al verlo. Pulveriza, transforma lo sabido, lo ya hecho en *El David* del renacimiento, y crea, produce una metáfora con sentido para el ahora.

El artista genera, con las imágenes del cuerpo mutilado, herido, de un soldado, compromiso ético, social, político y de sensibilidad estética del espectador, del que mira, le exige una emoción, un pensamiento y una forma de mirada. Ya no sólo está desnudo, también está falto de algo que no acertamos entender, quizá falta de nosotros, los completos. Incorpora la pregunta de quién y para qué es esta lucha. Realmente, ¿qué producen esas imágenes que, seguramente, hemos mirado en la cotidianidad, pero nunca en este contexto de creatividad del artista, donde asocia la dinámica del conflicto social militar que vive nuestro país con el ámbito del arte? En

ese espacio estético nos provoca, nos incomoda, nos hiere la memoria y nuestras propias historias. *El David* de Miguel Ángel Rojas deviene, entonces, el símbolo de la impotencia de la República (Estado) frente a la guerra, pues frente a una guerra se pierde siempre y no hay ganadores como bien lo ha demostrado la historia” (Arcos-Palma).

Espíritu mutilado del *David* no por la acción del tiempo maltratado en un estallido de irracionalidad, en un escenario donde no se expresa la dignidad ni se puede mostrar algún decoro. Miguel Ángel Rojas, en una serie de fotografías, recreando la sensibilidad de las imágenes artísticas, crea su propio y particular lenguaje, encontrado en la imagen, en la luz y en la interpretación de los contrastes, un significativo estético, un asombro ante una realidad que nos obligue a preguntarnos por el hombre, la guerra y el poder y por la dignidad del arte y de la vida. El mutilado no es sólo el soldado, es la representación de una cultura, de un poder, de una manera de ver la vida, de ver la muerte, las relaciones entre los hombres y el desarrollo de la sociedad. Son mutilados los valores morales y humanos que podrían cohesión y proyección a una propuesta de país, de cultura, de pueblo y de historia. Se puede pensar que la imagen del *David* de Rojas se define en su significación cuando la pone en el espejo del *David* griego. Pero las imágenes que hace Rojas de su *David*, en diversos gestos, logran conmover porque generan además de un goce estético-artístico con una emoción dolorosa; el arte también da cuenta de esto, un testimonio histórico que aspira producir en el espectador un compromiso cultural, una representación de nuestra realidad y nos recuerda, en forma contundente, qué ha ocurrido en la estructuración de nuestra cultura, de nuestra sociedad y con qué elementos, ideas y acciones hemos construido nuestra historia.

La obra habla de una crónica íntima y desgarrada por la veracidad de la destrucción y de la guerra. Nos cuenta del dolor y sobre nuestra naturaleza, a veces, implacables ante la muerte. El cuerpo siempre ha sido nombrado y mostrado como un paradigma de belleza estético o de lo moral. Pero también en la guerra, en todas ellas, de conquista, de dominación, el cuerpo es expuesto, es atravesado por la muerte y por el odio. En el *David* de Rojas, el sentido de belleza se centra en la carencia, en la falta y

en la interacción entre la imagen y el impacto que crea la luz en su juego trágico con la sombra y con el movimiento de la atmósfera, de la mirada y del espacio.

3.10 Río



Alberto Baraya. *Río*. Video y ambiente sonoro. Duración: 2'. 2005

El agua, un paseo por un río, se convierte en el *leitmotiv* para la creación de Alberto Baraya (Bogotá, 1968). El artista encontró en un hecho, aparentemente cotidiano, viajando entre tripulantes de una embarcación militar que salvaguarda la soberanía colombiana, el punto de partida para plantear una reflexión plástica, una obra de arte. Y cómo no extraer de la magna naturaleza amazónica el motivo, la materia y el objeto para realizar obras artísticas. Sí, América ese continente de los siete colores como hermosamente titula un libro de Germán Arciniegas. América, la hermosa contradicción y conjunción de elementos. Es en esta parte del continente donde las antinomias copulan para articular Eros y Tánatos simultáneamente en un círculo de creación. Su vegetación, sus gentes y sus dichas y tristezas son para este artista la materia prima de su trabajo. Pero es especialmente Colombia, su nación, la que se presta como territorio donde desarrolla esta imagen.

Fue entonces en uno de sus tantos periplos por las aguas y las tierras colombianas, que lo encontró una de sus obras. Baraya actúa como expedicionario, es un artista romántico en tiempos cibernéticos, es amante de la botánica, conocedor como nadie de las plantas y la geografía. Ha dedicado buena parte de su tiempo como artista a clasificar plantas, pero no plantas cualquiera, se trata de un herbario no

convencional, un herbario de plantas artificiales que ha venido clasificando sistemáticamente desde el año 2002, y aunque la producción de esta obra está fechada con cierre en el 2006; ésta se ha consolidado en una práctica que se ha vuelto transversal a toda su obra hasta la fecha de hoy. Su pasión por el conocimiento lo ha hecho seguir procedimientos propios de disciplinas complementarias como la etnografía, la botánica, la antropología, la ecología, la sociología, en una metodología propia, que ha mezclado los estudios visuales con los culturales, logrando solventar un modelo de producción único. Como buen observador y seguidor de instrucciones, dada su afinidad con metodologías modernas de creación de conocimiento, su proceder está dispuesto al encuentro, a la sorpresa que presenta el afuera.

Río es un video de dos minutos de duración; es una pieza casi cinematográfica. Su presentación está acompañada por un diseño sonoro que envuelve el espacio que la alberga, el lugar es penumbra. La imagen presenta un plano secuencia de un paisaje; inmediatamente a la vista un río calmo, aparentemente inmóvil, casi como un lago; en segundo plano, la vegetación saturada de una geografía amazónica que se replica sobre el río como en un espejo; al fondo las nubes de arboles recuerdan los pintores de la sabana, a Zamora, Soriano o Campuzano. Así, transcurren los primeros segundos, la mitad del video es sosegada, nos permite regocijarnos en la belleza calmada del agua y en el azul cargado de abundancia natural. De repente, aparece la bestia, el rugido de la metralla que profana la tranquila agua del río retumba en nuestros oídos; nos recogemos en susto, en zozobra. Hemos escuchado, tenemos la certeza de que al parecer no es con nosotros ni es de nuestro paisaje. La belleza sucumbe al desastre. Los dos minutos transcurren con la misma toma, nada cambia, todo aparece dentro del plano y del espacio que no solo ocupa la imagen, el sonido ocupa la segunda mitad de la grabación.

Hay en esta obra un fragmento nítido del Amazonas, tangible y cargado de todo el contenido necesario que logró despertar en el artista ese interés creativo, y así, con los instrumentos más cercanos edificar una obra de arte que luego figuraría en museos y galerías. Alberto Baraya había sido contratado por el Centro de Integración Fluvial de Sur América para registrar las condiciones de navegabilidad del río, sus más

próximos paisajes, la flora y la fauna que se eleva a sus costados, y construir un documento casi periodístico del trayecto. Baraya describe lo vivido así:

Una tarde, al pasar frente al lugar de Las Barranquillas, la patrullera fluvial 611 ARC Tonny Pastrana mermó su curso y el personal se alistó para un ejercicio de polígono. Las ametralladoras SS, los Galil, las punto cincuenta. Todos los marineros dispararon sus fierros contra el agua del río. Desde el techo, estuve filmando los estallidos, los splash de las balas en el espejo del agua. Después de eso, todos mis paisajes domingueros al óleo quedaron documentando esas líneas de balas sobre el agua que pintaban (Baraya).

El testimonio nos permite entrar al momento mismo de la creación de la obra. Para un artista del altiplano, que creció y se formó entre documentos naturalistas y oleos que representaban el amanecer de la sabana, esta imagen poderosa es más que evocadora. Claramente, la reflexión a la que induce la obra de arte está mediada por el abrupto, una irrupción tremenda de la realidad, un paso de lo onírico del paisaje primero al descontrol terrenal de la ráfaga contra la tensión superficial del agua.

El método documental es inherente a la técnica desarrollada por el artista de manera espontánea, casi irrumpe como las balas en el agua; su despliegue en la composición artística, de manera metafórica, se adhería al romanticismo que representa un barco que surcaba las aguas selváticas, como pintando sobre lonas, conjugando el óleo, la trementina y el aceite de linaza, llevando al lienzo la contemplación del cielo, del follaje, la fauna, cuando la realidad, aparentemente extraña y foránea en esas circunstancias, aparece y le devuelve esa condición de sujeto, de ciudadano, de individuo vinculado a un contexto político. Es increíble comprobar cómo el ejercicio artístico bebe de toda clase de manifestación para concretar obras. En este caso, la naturaleza exuberante que cobija la escena es a la vez el contenedor silencioso de otra realidad paralela que soporta todo cuanto acontece. Tras la franja de vegetación, se oculta el enemigo; a ellos, en el fin último del ejercicio de polígono, está dirigido el mensaje. Este es un acto de soberanía que marca el territorio, y lo hace de una manera dramática. Particularmente, aquí el asombro se centra en esa organización militar que se ejercita para la guerra, para combatir, para afinar sus tiros sin importar que el receptor primario de la metralla sea el paisaje bucólico de la selva. Simbólicamente, la marcación del territorio se plantea como una

herida, una incisión aguda y profunda de sometimiento incluso, y además por ensordecimiento. En definitiva nosotros, quienes nos prestamos a ver el video, somos los que resultamos marcados.

La obra en cuestión permite pensar la territorialidad del Estado colombiano y, desde ese punto de vista, referirse a sus componentes estructurales como integralidad de la nación. El territorio se constituye en la base estructural para la existencia del Estado y en esa medida genera elementos importantísimos para su permanencia; de allí que los problemas territoriales internos y externos impliquen doblegamiento de la soberanía nacional, no solo por conflictos fronterizos, sino por la apropiación de espacios internos por parte de grupos ilegales.

La frase final de Alberto Baraya, “después de eso, todos mis paisajes domingueros al óleo quedaron documentando esas líneas de balas sobre el agua que pintaban” (Baraya), evidencia un recuerdo perenne que marca a toda la humanidad, y en particular la condición de ser colombiano. La experiencia del artista nos llega matizada por su capacidad de poetizar la crudeza de la realidad experimentada. No es para nada gratuita la aparición de un cuadro, de una imagen casi académica, de potencia claramente política. El estado de excepción recuerda la noción de soberanía. Recordemos por ejemplo la magistral película de *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Pensemos en los primeros diez minutos de la película, donde nos muestran al protagonista en la aparente calma de un hotel, recostado en su cama, alejado del conflicto bélico que se tejía detrás de los muros. Este personaje, jefe militar, no puede obtener su reposo, pues la guerra se ha incrustado en cada una de las filigranas de su cabeza. Bombas, explosiones, sangre, muerte, todo un contraste de calma y perturbación acompañado por el tema *The End* de *The Doors*, marcando el ritmo de ese estado continuo de perturbación. Traemos a colación esta película porque allí se ve claramente ese concepto de frontera, (visto desde cualquier punto de vista, frontera entre individuo y colectivo, frontera de realidad e imaginación, fronteras espaciales y políticas) que de una u otra manera Alberto Baraya evidencia en su obra y hacen pensar al espectador sobre la fragilidad de esa línea indeleble que separa dos territorios. Igualmente, siguiendo esta representación cinematográfica de

la dualidad humana, podemos entender la pieza artística de la que estamos hablando, pues allí se logra resignificar el material de su obra y contraponer dos elementos en un mismo cuerpo artístico. El agua que ha de denotar tranquilidad, sosiego, placidez, paz, y la irrupción inmediata con su antónimo por excelencia: la violencia. La captura de esta imagen es un epitome perfecto de la historia nacional, sus actores, sus herramientas, su inmersión en escenarios y comunidades rurales, y el juego de los dos conceptos que han de definir la obra y la nación. Las balas se convierten en la brocha que agita el agua para construir una pieza pictórica, semejando el expresionismo abstracto, como una pintura de Jackson Pollock pero en la que el arte cobra una dimensión política. Ya no se trata de una exploración estética; se trata de abrazar el arte con la historia para dar cuenta de los hechos que suceden aún en los lugares más recónditos de Colombia, para dar testimonio de la incursión militar, del conflicto, de la realidad. Es el arte el que propicia la catarsis necesaria para que, tanto el individuo artístico como el colectivo social, encuentren un alivio y construyan un peldaño hacia una salida del conflicto que mengua la vida.

Epílogo

El arte en una excavación de la realidad. Nosotros los artistas hace muchos siglos fuimos médicos, chamanes, guías político-espirituales y hacedores de arte al mismo tiempo. El pre-renacimiento nos especializó, nos nombró un Yo y nos destetó del trabajo anónimo mancomunado, quedándonos solo la función iluminada detonante y pedagógica del arte.

(Sandoval)

La realización de esta investigación tuvo como propósito fundamental interpretar y ubicar la relación existente entre arte y política. El punto de partida para esclarecer tal relación se fijó en la presentación del arte como poder constituyente, especialmente desde los planteamientos del filósofo italiano Toni Negri. También se determinó el periodo de una década de la historia contemporánea de Colombia, 1995-2005, que fue estudiado mediante el análisis y estudio de coyunturas y contextos sociopolíticos generales vividos en el país, los mismos que se vieron en creaciones de artistas que presentaron, representaron, resignificaron y reconfiguraron estas realidades sociales, políticas y económicas. Para referir la noción de arte, se partió de una concepción ampliada que incluía las artes en general, para llegar a la especificidad de las artes plásticas y, en particular, las artes prácticas contemporáneas en Colombia. Y de esta manera, bajo el concepto de poder constituyente, fue trabajada la noción de política.

El hilo conductor que guió la investigación se soportó en la estructura metodológica propuesta, que contempló la articulación de cada una de las fases y de los elementos estructurales definidos. En este sentido, fue fundamental establecer la noción de poder constituyente desde la agenda política, para desentrañar sus posibilidades en la dimensión estética de las prácticas artísticas contemporáneas. De esta manera, se consideró al arte como un lugar de enunciación posible, en el cual

pueden construirse y expresarse diversos mundos, siguiendo las dinámicas y tensiones del ámbito político.

Como se expuso en el capítulo uno, la caída del Estado de Bienestar provocó un sinnúmero de reacciones por parte de la sociedad en todas las latitudes, pero específicamente en los centros hegemónicos de poder. En nuestro país, la llegada de las reacciones no se hizo esperar; el coletazo se sintió fuertemente, especialmente en el endurecimiento de las prácticas artísticas contemporáneas, al enfatizar un tono marcado de crítica política y social. La relación de arte y política se ha tratado abiertamente desde los dos frentes pero, quizá, y especialmente, desde la década de los ochenta con mayor profusión en los terrenos del arte, como reacción a la crisis social y política resultante del declive del Estado de Bienestar. Así pues, las plataformas del arte en los ochenta y noventa cavaron desde su frente el túnel que buscaba la otra orilla, la cual, a su vez, era el propio punto de excavación de las ciencias sociales, las cuales buscaban encontrar una relación más o menos similar entre arte y política, en una lógica que recrea la metáfora de creación de un túnel donde, desde cada extremo, se busca encontrar, con la mayor afinidad, el otro. Así lo demuestran varios macroeventos. La *Documenta X* de 1997, titulada *Politics*; algunas versiones de *La Bienal de la Habana*, que han trabajado desde una plataforma de diálogos no alineados y desde la periferia; y la *29 Bienal de Sao Pablo*, que se tituló "Hay siempre un vaso de mar para un hombre navegar", inspirada en un verso del poeta Jorge de Lima. Estos son ejemplos de cómo se ha pretendido cavar ese túnel, del cual se ha intentado dar cuenta en este trabajo. Es claro que hay diversas maneras de enfrentar la relación. En este caso, se ha optado por cavar desde los dos frentes a la vez, sin nunca perder de vista que el énfasis está dado por los estudios políticos. Se ubicó un tiempo, una serie de casos representados en obras y un enfoque teórico representado en el pensamiento de Toni Negri, relativo al poder constituyente como fórmula de amarre de dos universos que, a primera vista, podrían parecer de distinta naturaleza.

Asimismo, el análisis hermenéutico realizado a las obras, permitió indicar que la relación arte y política en Colombia, desde la interpretación de las creaciones estéticas

de algunos artistas, pudo resignificar, y por tanto, constituir realidades y coyunturas políticas, económicas, sociales y culturales del país, dentro del periodo 1995 – 2005 de su historia contemporánea con una alternativa de influjo proyectual. De igual manera, se puede afirmar que la identidad del país se consolida a través de los eventos sociales y se ve matizada en la producción artística de los creadores, que no son otra cosa que materializadores de la cultura.

En esa medida, las obras artísticas se presentan solventes frente a la tarea implícita en su condición creativa de reconfigurar realidades sociales y recrear acciones políticas que permitan, a su vez, repensar la constitución de la nación a través de la definición e identificación de rasgos identitarios sólidos. Así mismo, estas obras posibilitan asumir los retos de cuestionar las instituciones y los medios que presentan la realidad como manifestación de la política y la historia en Colombia con miras a detectar, señalar y cuestionar el devenir del país.

Desde este punto de vista, se procuró analizar en las obras artísticas seleccionadas el contexto y la intención de sus autores para indagar en los aportes hechos a la construcción de un imaginario colectivo en Colombia, asunto que permitiría entender cómo se puede conformar una comunidad ampliada, una conciencia de la nación colombiana que enfrenta las convenciones éticas y estéticas durante el periodo señalado. Aquí, es importante tener en cuenta que las obras han sido concebidas como acciones políticas y actos comunicativos que, a su vez, movilizan contenidos estéticos, pero sobre todo, económicos, sociales, culturales y políticos.

Concebir este tipo de obras como acciones políticas implicó la aproximación a las relaciones de poder dentro de las estructuras políticas que conforman la sociedad colombiana, e indagar la construcción histórica de modelos sociales que han permanecido en el tiempo, como interpretación de las realidades que se han presentado en el país y que han definido la vida de sus habitantes como comunidad, como individuos y como sociedad desde lo político, lo económico, lo cultural y lo histórico.

Tomando como punto estructural el planteamiento sobre arte y política de la obra de Antonio Negri, fundamental como eje rector de esta investigación, se tomó como base el concepto de poder constituyente y, en consecuencia, el papel de la democracia. Se afirmó que en las dinámicas del poder hay una relación vertical entre dos realidades políticas: el Poder Constituido, que trata los aparatos gubernamentales y transnacionales o el “imperio”; y el Poder Constituyente, que es el poder primario, el pueblo o la “multitud”.

El Estado en Colombia, configurado por su historia, ha designado su existencia como organización jurídico-política, en ejercicio de la formalización de la autoridad permanente y pública dentro del territorio, enmarcando su institucionalidad bajo el principio del interés general y bajo los preceptos del Estado Social de Derecho. 1995-2005 fue una década en la historia colombiana que articuló distintas esferas de la vida nacional; es un periodo que reflejó contextos, coyunturas y situaciones decisivas en la construcción de la Colombia contemporánea, porque asimiló asuntos políticos, económicos, culturales, sociales y artísticos para configurar sus características nacionales. Así, puede hablarse entonces de que este periodo ofrece una articulación entre el arte contemporáneo colombiano y las condiciones sociales del país, en un juego de interpretaciones de las mismas por parte de las expresiones estéticas de este periodo a través de las obras y artistas seleccionados.

El arte contemporáneo, como es lógico, se nutre de los elementos que la sociedad le provee, volviéndolo particular según las coordenadas donde se da la intermediación del contexto con el artista, quien a su vez es un catalizador de la materialización de la cultura. Para el caso específico de esta investigación, se hizo una lectura de las condiciones sociales del país y las transformaciones en las obras artísticas que explicaron la realidad y cuestionaron el poder constituido, los mecanismos de unicidad social a través de los medios, que son a la postre donde se da el consenso sobre lo que es real o no.

Aunque esta fue una década muy difícil para el arte colombiano, sobre todo desde los fondos públicos, por la escasez de dinero estatal, y en cuyo caso y teniendo

en cuenta que el sector privado auspició las expresiones y actividades artísticas en reemplazo del Estado, la dinámica del arte en el país no ha abandonado por ningún momento su espíritu crítico, rebelde, cuestionador y propositivo, que lo caracteriza sobre otras propuestas artísticas en la región.

Se afirma que, desde hace varias décadas, Colombia oscila permanentemente entre dos tendencias: la primera, la democratización de la sociedad, el fortalecimiento del Estado y la consolidación de una cultura de la tolerancia entre los ciudadanos; y la segunda, la fragmentación de los intereses, el rechazo de la regulación institucional, la irrupción de múltiples formas de ilegalidad y la violencia. La expansión del narcotráfico puede considerarse como uno de los puntos de partida de la caída de Colombia en una situación de violencia generalizada, con efectos sobre la lucha armada, la crisis institucional -corrupción- y el debilitamiento del tejido social.

Los episodios de criminalidad, presentes en Colombia durante la década en mención, son una de las expresiones más agudas de las grietas constitutivas que subsisten en la estructuración colombiana. Pero, al mismo tiempo, la violencia es uno de los principales motores del deterioro nacional. Es decir, es, al mismo tiempo, causa y efecto. El Estado colombiano, definido conceptualmente como una fuerza de orden social creada a través de las transacciones, acuerdos y representaciones históricas entre los individuos que han forjado la nación a lo largo del tiempo, ha reflejado permanentemente contradicciones, tensiones y conflictos políticos, económicos, sociales e ideológicos en la construcción nacional.

Se estableció que la configuración histórica de Colombia ha estado ligada a la existencia constante de crisis en distintos ámbitos. Ésta es definida como un conjunto de fracturas y perturbaciones del orden establecido que han alterado las relaciones políticas, económicas, sociales, nacionales e internacionales del país. Lo cual ha generado desequilibrios, desajustes y reestructuraciones del Estado colombiano a lo largo de su historia.

Se consideró evidente cómo se han validado e invalidado los fundamentos estructurales de la institucionalidad colombiana en procesos de lucha por el poder

político, económico y social que han creado complejas redes de relaciones e interacciones prolongadas en el tiempo, pero definidas y caracterizadas en un contexto particular. Las crisis han cuestionado los fundamentos de la dominación política del Estado colombiano y han movido la balanza entre el ejercicio de la coerción y las relaciones con la sociedad, lo que implica que las acciones estatales tomen forma de funciones jerárquicas con procesos de transacciones, representaciones y acuerdos sociales.

El orden nacional, como proceso de regulación de la vida cotidiana del país y expresión de las jerarquías institucionales y mantenimiento de la unidad, revela incontables fisuras en su desarrollo histórico. De allí, que los gobiernos colombianos en ejercicio del poder político aún no hayan logrado consolidar la dirección política e ideológica del Estado y la sociedad para la construcción del orden nacional, de donde ha surgido la existencia de las crisis que han afectado al país durante muchos años, especialmente en la década de 1995 – 2005.

Como se hizo evidente, la sociedad colombiana carga un conflicto que no se puede enunciar de manera concisa, ni mucho menos precisa; lo que sí se puede decir es que su origen está ubicado en la misma conformación del proyecto nacional; es precisamente aquí donde el arte se presenta como una estrategia cordial y efectiva de abarcar los límites y significados de la nación desde un postulado sensible que cree “el mundo circundante” (Goodman), en el cual se sientan todos los habitantes y nacidos en Colombia, como parte de algo que pueden llamar más allá de un nombre, e identificar incluso sobre la letra musicalizada de un himno, una estandarte o un escudo.

A través de las obras seleccionadas, se logró poner en evidencia que la relación sujeto-objeto que éstas proponen ocasiona que la realidad colombiana sea trastocada o redefinida, mutando a su vez la relación que los ciudadanos tienen con este principio que claramente es una construcción colectiva que determina socialmente una comunidad, sus principios culturales y sus valores patrimoniales.

En consecuencia con el carácter conclusivo de este epílogo se puede recordar la relación de las diversas obras con el contexto. Se vio como la multinacional *Chiquita Brands* en 2004 le confesó al país que le había entregado a las Autodefensas Unidas de Colombia 1,7 millones de dólares en un lapso de siete años; interesado en este tema José Alejandro Restrepo realiza su obra *Musa Paradisiaca*. A mediados de los noventa Restrepo viajó a Urabá, donde recogió varios racimos de plátano, que colgó del techo de la sala de exhibición, simulando la manera natural en que se mecen en las plantas que los maduran. Los racimos siguieron su proceso de descomposición natural en ese espacio. Interesado, como otros artistas de otras artes, en este tema, también François Bucher se remite a la historia bananera de Colombia y realiza su obra *United*, en la que escribe con un elemento corto punzante la palabra United en un banano y deja que éste siga su proceso de descomposición.

En 1994 el presidente Ernesto Samper Pizano fue acusado por su contrincante electoral directo, Andrés Pastrana, de recibir dineros del narcotráfico para financiar su campaña. Pastrana le entregó a la justicia una serie de casetes con conversaciones como prueba de lo que se convertiría en uno de los casos más resonados de la política colombiana de los últimos años. En 1996 Juan Fernando Herrán realiza la obra *Cajas fucsias*, que se remite al denominado Proceso 8.000 y en la que de una manera magistral realiza una torre con 6 cajas fucsias que alcanzan una altura de 2,78 metros.

En 1998 Johana Calle realiza la obra *Las chicas de acero*, basándose en un titular de prensa que anuncia el secuestro de 15 niñas en Antioquia por el ELN, exponiendo los rostros de las pequeñas. Ante este hecho la artista reconstruye los retratos de las jóvenes en una técnica que garantiza su continuidad en el imaginario público. *La bandeja de Bolívar*, obra de Juan Manuel Echavarría en 1999, es una copia de la bandeja de porcelana que se le entregó a Simón Bolívar de manera conmemorativa durante la independencia de la República de Colombia, pero un siglo después, en la celebración del evento en el país. El artista realiza una serie de fotografías que muestran la destrucción de la bandeja paso a paso, terminando en un montículo, que podría entenderse que es de cocaína. Rosemberg Sandoval en 1999 realiza el performance *Mugre* en el que entra cargando a un indigente, absolutamente sucio, al

lugar impecable que es el museo, mientras él está vestido de blanco inmaculado. El artista dibuja contra una pared blanca una línea horizontal en la que la mugre del hombre se convierte en pigmento, luego lo frota sobre una base también blanca, volviendo al espacio expositivo el lienzo de su obra.

Doris Salcedo realiza la Instalación de sitio específico en 2002 llamada *Noviembre 6 y 7*. El asalto al Palacio de Justicia fue un golpe insurgente realizado, en un acto doloroso para el país, en 1985, por el Movimiento 19 de abril, M-19. La pretensión era juzgar al presidente Belisario Betancur por haber, según ellos, traicionado el acuerdo que había sido firmado días antes. Con este recuerdo aún vívido, la artista realiza esta instalación en el mismo lugar de los hechos frente a los transeúntes impávidos del centro de Bogotá.

El gobierno colombiano del entonces presidente Andrés Pastrana (1998-2002) llevó a cabo los diálogos con el grupo guerrillero FARC-EP, en una denominada Zona de Distensión. En 2002, el artista Wilson Díaz visitó el lugar en varias ocasiones y es de allí, con los materiales audiovisuales recolectados, como realiza el video *Los rebeldes del sur*, donde se puede ver al grupo guerrillero en una fiesta convocada por las FARC, pero a la que asisten negociadores, periodistas, políticos, facilitadores de Organizaciones No Gubernamentales.

Las minas antipersonas son una de las grandes tragedias humanitarias del conflicto armado colombiano, y son, quizá, características de nuestro conflicto. Sin remitirse a un acontecimiento puntual, la obra *David*, de Miguel Ángel Rojas, nos remite a esta tragedia, que cobra día a día víctimas en todo el territorio colombiano. Desde el enunciado, esta obra busca hacer un símil con la famosa pieza del Renacimiento. La obra *David* es una secuencia de doce tomas fotográficas hechas a un joven excombatiente de las fuerzas armadas colombianas.

Para terminar este recorrido, que no responde necesariamente a una cronología determinada y ni siquiera a unos acontecimientos específicos, terminamos con *Río*, un video de Alberto Baraya realizado en 2005, en el que en un lapso de dos minutos se presenta un plano secuencia de un paisaje; inmediatamente, a la vista un río calmo; en

segundo plano, la vegetación saturada de una geografía amazónica que se replica sobre el río, y finalmente un rugido de la metralla que profana la tranquila agua.

Según lo anterior, no es descabellado concluir entonces que las creaciones artísticas se ubican en el campo de lo fáctico y, por tanto, de la transformación de la realidad misma para construir una nueva realidad desde lo estético y artístico con impacto en lo político, situación que pone de manifiesto la preponderancia de una democracia radical, como lo enuncia Antonio Negri. Así, podríamos decir que el arte está encargado de cuestionar, contestar, reconsiderar, afirmar, evocar, refigurar la realidad. En contraste con esto, la tarea de la política, en un ejercicio en condiciones de normalidad, es la de administrar la realidad tal y como la democracia la concibe.

Se espera que la presente investigación motive una mirada holística de los fenómenos culturales, que provoque inquietudes investigativas en otros agentes, donde las artes en general y en especial las prácticas artísticas contemporáneas tienen un enorme aporte por brindar a la conformación de una realidad compartida por todos, un real pacto social que parta desde el consenso del trabajo colectivo y la democracia sólida soportada por el poder constituyente colombiano, que además motive un ejercicio creativo en la solución de los conflictos nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Adorno, Theodor. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Arango, Iván Darío. (2006). *Críticos y lectores de Rousseau*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Bataille, Georges. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós.

Baudrillard, Jean. (1999). *Fotografía, o la escritura de la luz*. Paris: Galilee.

Bourriaud, Nicolas. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Constitución política de Colombia. Bogotá: Temis, 2004

Documentos 2. (2005). *Guerra y Pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia*. Zurich: Daros Latinoamérica.

Eco, Humberto. (2005). *Historia de la belleza a cargo de Humberto Eco*. Milán: Editorial Lumen.

Foster, Hal. (2001). “El artista como Etnógrafo”. En: *El Retorno de lo Real*. Madrid: Akal, 174 – 207.

Francastel, Pierre. (1975). *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza.

García, Márquez Gabriel. (2001). *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Editorial Suramericana.

García, Márquez Gabriel. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Norma; Real Academia Española.

Garzón, Diego. (2011). *De lo que somos. 110 obras para acercarse al arte contemporáneo colombiano*. Bogotá: Lunwerg.

Giraldo Ramírez, Jorge. (2003). “Los profetas, la física y la boa constrictora. Un acercamiento al concepto de la política en Marx”. En: *Los clásicos de la filosofía política*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 202 – 239.

Giraldo Ramírez, Jorge. (2010). “Diez veces 1995”. En: *Crónica 1995 / 2005 En la colección Juan Gallo*. Medellín: Ediciones MAMM - Museo de arte Moderno de Medellín.

Giraldo, Efrén. (2010). *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia. Beca de Creación en Ensayo – 2009*. Medellín: La Carreta del Arte.

- Gombrich, E.H. (1997). *Historia del arte*. Madrid: Debate.
- Goodman, Nelson. (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: La balsa de la medusa, Visor.
- Grassi, Ernesto. (1968). *Arte y mito*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gutiérrez Sanín, Francisco. (2007) *¿Lo que el viento se llevó? Los partidos políticos y la democracia en Colombia 1958 – 2002*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Gutiérrez, Natalia. (2000). *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio. (2000) *Imperio*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate.
- Hauser, Arnold. (1988) *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor.
- Hegel, Friedrich. (1989) *Lecciones de estética*. Madrid: Akal.
- Hobbes, Thomas. (1999). *Tratado sobre el ciudadano*. Madrid: Trotta.
- Krauss, Rosalind. (2008). “La Escultura en el campo expandido”. En: *La Posmodernidad, Edición a cargo de Hal Foster*. Barcelona: Kairós. 59 – 74.
- Medellín Torres, Pedro. (2004). *Gobernabilidad, gobierno y políticas públicas. Elementos para una teoría de gobierno en los regímenes de “obediencias endebles”*, Madrid: Instituto Universitario Ortega y Gasset.
- Moncayo, Víctor Manuel. (2004). *El Leviatán derrotado: reflexiones sobre teoría del Estado y el caso colombiano*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Negri, Antonio. (1993). *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en B. Spinoza*. Barcelona: Anthropos.
- Negri, Antonio. (1994). *El poder Constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*. Madrid: Editorial Universidad de Minnesota – Libertarias / Prodhufi, S.A.
- Negri, Antonio. (1998). *El Exilio*. Barcelona: El viejo topo.
- Negri, Antonio. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Raúl Sánchez (editor y traductor). Madrid: Trotta.
- Negri, Antonio. (2008). *La fábrica de porcelana. Una nueva gramática de la política*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Onfray, Michel. (1999). *Política del rebelde, tratado de la resistencia y la insumisión*. Buenos Aires: Perfil libros.
- Ortega y Gasset, José. (1999). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral.

Palacios, Marco. (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958 – 2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Pécaut, Daniel. (2003). *Violencia y Política en Colombia*. Medellín: Elementos de reflexión, Hombre Nuevo Editores – Universidad del Valle.

Pécaut, Daniel. (2006). *Crónica de cuatro décadas de política colombiana*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Pizarro Leongómez, Eduardo. (2004). *Una democracia asediada. Balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*, Bogotá Grupo Editorial Norma.

Platón. (1992 a). *Banquete*, en Diálogos. Madrid: Gredos.

Platón. (1992 b). *Fedro*, en Diálogos. Madrid: Gredos.

Platón. (1992 c). *República*, en Diálogos. Madrid: Gredos.

Platón. (1997). *Ion*, en Diálogos. Madrid: Gredos.

Sandoval, Rosemberg. (2012). *Excavando Realidad. Rosemberg Sandoval. 1981 – 2012*. Bogotá: Casas Riegner.

Silva, Renan. (2010). “Cultura cambio social y formas de representación”. En: *Colombia 1910 – 2010*. Bogotá: Taurus, 277 – 348.

Spinoza, Baruch. (1966). *Tratado Teológico-Político. Tratado Político*. Madrid: Tecnos.

Subirats, Eduardo. (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Antropos, p. 56).

Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1992). *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Editorial Tecnos.

Valencia Villa, Hernando. (1997). *Cartas de batalla. Una crítica del constitucionalismo colombiano*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC.

Zuazo, Félix. (2005). *A diestra y siniestra, Comentarios sobre arte y política*. México: Fundamentación del arte emergente.

Revistas

Junca, Humberto. (2008). “Acciones para la venta”. En: *Revista Arcadia*. Páginas 28 – 29. Bogotá: Semana.

Periódicos Asociados. (2002). *Enciclopedia Nuestra Colombia*. Cali: editorial Prensa Moderna Impresores.

Posada González, María Cecilia. (1988). “De la alétheia en el mythos al lethos en el logos”. En: *Colombia Cuestiones Teológicas*, V.40, Páginas 95 – 107. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana

Vásquez, José. (2002). "Poesía y filosofía en Platón". En: *La lámpara de Diógenes*, Año/vol. 3, No. 005. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México. Páginas 31 – 34.

En línea

Arcos-Palma, Ricardo. (2008). *El David de Miguel Ángel en Bogotá*. En línea: <http://revista.escaner.cl/node/698> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Baraya, Alberto. (2005). *Leí El Río en el río*. En línea: <

<http://www.piedepagina.com/numero2/html/rio.htm>> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Burckhardt, Jacob. (1982). *La Cultura del Renacimiento en Italia*. En línea: <http://es.scribd.com/doc/62671773/Burckhardt-Jacob-La-Cultura-Del-Renacimiento-en-Italia>. (Fecha de consulta: julio de 2012).

Camargo, María del Pilar. (2011). *En Colombia, las mujeres y niñas son a menudo tratadas como trofeos de guerra*. En línea: <http://www.semana.com/nacion/colombia-mujeres-ninas-menudo-tratadas-como-trofeos-guerra/164482-3.aspx> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

De Ory, José Antonio. (2002). *Doris Salcedo: 280 sillas sobre el Palacio de Justicia*. En línea: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/02-12-16-ory.htm> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Echavarría, Juan Manuel; Rauter, Laurel. (2004). *Una Conversación*. En línea: www.jmechavarria.com/pdf/Reuter_Echavarria_En_Conversacion.pdf (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Gaitán, Andrés. (2010). *Ecos del dolor*. En línea: <http://zonatorridaycritica.blogspot.com/2010/01/doris-salcedo-ecos-del-dolor.html> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Garzón, Diego. (2005). *El David de Miguel Ángel Rojas*. En línea: <http://www.semana.com/cultura/david-miguel-angel-rojas/85657-3.aspx> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Giraldo, Sol Astrid. (2007). *José Alejandro Restrepo Re-editor de la historia*. En línea: <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/630>. (Fecha de consulta: octubre de 2011).

González, Oscar Jairo. (2004). *Johanna Calle: "Mi obra no es autobiográfica"*. En línea: <http://www1.eafit.edu.co/nexos/articulo/121/66816> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Granés, Carlos. (2004). *Aproximación antropológica a procesos de creación artística en contextos inestables*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En

línea: <http://eprints.ucm.es/tesis/cps/ucm-t28078.pdf> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Guerrero, Diego. *Embajador en Londres retira un video de exposición en Gales*. En línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2734201> (Fecha de consulta: marzo 2011)

Hakim, Bey. (1991). *la zona temporalmente autónoma*. En línea: www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey_taz.pdf (Fecha de consulta: marzo 2011)

Herrán, Juan Fernando. (2006). *Cajas Fucsias. Anexo 243*. En línea: http://www.urgentecali.org/presentacion/artista/juan_fernando_herran_texto.html (Fecha de consulta: octubre de 2011).

_____. *Sobre el caso de los rebeldes del sur*. En línea: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1101>. (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Herzog, Hans-Michael. (2005). *Cantos / Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo*. En línea: <http://www.rosebergsandoval.com/entrevista.html>. (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Marchan Fiz, Simón. (2007). "De las querellas modernas y la extensión del arte". En línea: www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/download/1478/112 (Fecha de consulta: 20 de octubre de 2012).

Nullvalue. (2000) *Otros Ojos para la realidad*. En línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1297621> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Pertuz, Fernando. (2010). *Yo Prohíbo*. En línea: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=24241> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Pignalosa, María Cristina. (2007). *Arte, en un palacio decadente*. En línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2659347> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Pini, Ivonne. (2001). *Fragments de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. En línea: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/fra/fra2c.htm> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Ramonet, Ignacio. (2000). *Hoy los medios de comunicación constituyen un poder*. En línea: http://lahaine.org/internacional/ramonet_mediospoder.htm (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Restrepo, Sol María. (2011). *Narcotráfico y guerra fracasada*. En línea: https://www.fgoccidental.org/index.php?option=com_content&view=article&id=131:sor-maria-restrepo&catid=38:opinion&Itemid=63 (Fecha de consulta: noviembre de 2011).

Reyes, Ana María. (2008). *Rupturas a miradas sensacionalistas*. En línea: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/AnaMReyes/Echavarria.htm> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Roca, José. (1999). *Johanna Calle / nombre propio*. En línea. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col17/col17.htm> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Roca, José. (2001). *François Bucher / Twin Murders*. En línea: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col32/col32.htm#3> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Rodríguez, Marta. (2007). *Miguel Ángel Rojas and Regina Silveira*. En línea: Bogotá. <http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=15043> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Rojas, Miguel Ángel. (2007). *La vitrina*. En línea: http://www.lugaradudas.org/publicaciones/vitrina_miguel_angel_rojas.pdf (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Rueda Fajardo, Santiago. (2004). *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona. En línea: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/tesis/colfuturo/joserest/joseres.Pdf> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Sandoval, Rosemberg. (1999). *Mugre*. En línea: http://www.helenaproducciones.org/festival03_19.php (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Serra, Juan Pablo. (2007). *CIENCIA, VERDAD Y ÉTICA. Claves del pensamiento de Charles S. Peirce para una ética del intelecto*. Tesis Doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra. En línea: <http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales/TrabajoInvestigacionSerra.pdf> (Fecha de consulta: septiembre de 2012).

Spitaletta, Reinaldo. (2008). *Masacre de las bananeras*. En línea: <http://www.elespectador.com/opinion/columnistasdelimpreso/reinaldo-spitaletta/columna95241-masacre-de-bananeras> (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Tiscornia, Ana. (2001). *Juan Manuel Echavarría*. En línea: http://jmechavarria.com/pdf/Tiscornia_Echavarria_Spa.pdf (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Villalobos, Álvaro. (2007). *La problemática social y urbana en la obra de Rosemberg Sandoval: Un ejercicio de conciencia y ética*. En línea: http://web.mac.com/karpa1/Site_10/Villalobos-SANDOVAL.html (Fecha de consulta: octubre de 2011).

Entrevistas

Maciá, Oswaldo. (2011). *Conversación con Oscar Roldan Alzate. Escenario para tres circunstancias: A, B, C (MDE11)*. Medellín: Museo de arte Moderno. (Duración: 47'35')

Ospina, Lucas. (2001). "Malicia Indígena". Programa de radio *Fundiciones MAMM*. Medellín: Museo de arte Moderno. (Duración: 27')

Documental

La Toma. (2011). Producción: Bruni Burren, David Jammy, Maritza Blanco y Miguel Salazar. Discovery Channel. (Duración: 88')

Prensa

ELN secuestró a 10 chicas de acero. Periódico *El Tiempo*. 18 de junio de 1998.