



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Magíster en Artes Visuales

UTOPIÍA Y FRENESÍ

O cómo mantener la fe en el arte para no perderla en el mundo

Tesis de grado para optar al título de Magíster en Artes Visuales

NICOLÁS CADAVID CÁCERES

Profesores guías:

Enrique Matthey - Pablo Langloise - Willy Thayer

Santiago, Chile

2009

**Un artista tiene más derechos, eso todo el mundo lo
sabe. Se le toleran muchas cosas.**

Cottard en *La peste*, Albert Camus.

¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión.

La vida es sueño, Pedro Calderón de la Barca.

Resumen

Dada la proliferación de propuestas artísticas que buscan un acercamiento más directo con la realidad, a través de estrategias con las que no suele estar vinculado el arte ligado a la tradición moderna, mediante experimentos de vida en común, y vías alternativas para la circulación y consumo del arte, la presente investigación tuvo como objetivo desarrollar un análisis a las condiciones bajo las cuales se han desplegado dichas propuestas, generando así un panorama mucho más amplio que permita responder a las dudas que surgen cuando se intenta un acercamiento a ellas.

El análisis realizado fue hecho a partir de la descripción y posterior estudio de un pequeño grupo de proyectos personales realizados entre 2004 y 2009, en los cuales fue posible identificar ciertas características propias de un panorama cultural, social y económico en crisis, que de una u otra forma han propiciado la aparición de micro-utopías sociales que resultaban difíciles de imaginar en condiciones modernas, y que actualmente pueden caracterizar al tipo de proyectos que se han analizado a lo largo de estas páginas.

Índice

Introducción	5
1. Utopía y condición efímera	8
1.1. Érase una vez...	8
1.2. “Los voluntarios”	11
1.3. De lo utópico	14
1.4. De lo efímero	19
2. ¿A dónde se fue el arte?	25
2.1. “Correos La Esperanza”	25
2.2. Un muladar llamado hogar	28
2.3. Nuevas asociaciones, nuevas resistencias	32
2.4. Señor, ¿qué significa eso?	37
3. Un lugar en el mundo (del arte)	44
3.1. “Galería LaMutante”	44
3.2. Del museo y otros monumentos al arte	47
3.3. ¿Crear, mediar, curar?	57
Conclusiones: Manteniendo la fe en el arte para no perderla en el mundo	64
Bibliografía	68

Introducción

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

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

Este es el campo desde el cual mi producción artística (¿o debería decir producción cultural?) es desarrollada. Un campo cruzado por ideas o cuestionamientos que se desprenden de diversas formas de lo social y del

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

conocimiento, y por formas de trabajo con las que no suele estar relacionado el arte que aún hoy en día es deudor de la tradición moderna²; un campo del cual (en últimas) soy testigo presencial.

Lo que a continuación pretendo desarrollar es un análisis a mi producción personal, buscando de paso, trazar un posible (no definitivo) mapa de las condiciones en las cuales se han desplegado las prácticas artísticas contemporáneas que potencian experimentos de vida en común y que proponen formas alternativas para la circulación del arte. Ésta, si bien parece una tarea bastante extensa, se me revela como la mejor y tal vez única opción para desarrollar de buena forma el presente documento. Así pues, y como una forma práctica para recorrer el camino propuesto, la presente investigación se centrará en la descripción y análisis de un pequeño grupo de trabajos personales, desarrollados entre los años 2005 y 2009, en los cuales es posible identificar ciertos rasgos en común, no sólo entre ellos y de ellos con producciones de otros artistas, sino también, y sobre todo, con ciertos rasgos propios de un panorama cultural que ve en la crisis generalizada de los metarrelatos, incluidos aquellos que se desprenden “del posmodernismo realmente existente”³, el espacio para realizar pequeñas asociaciones entre artistas y públicos, y en un sentido más amplio, entre las personas y los contextos en los que se desenvuelven.

El primero de los capítulos a desarrollar se titula “Utopía y condición efímera”. A través de la descripción y estudio del proyecto “Los voluntarios” (2005), se pretende trazar un punto de partida para describir los proyectos que a partir de éste en particular he seguido realizando según dos ideas principales: la formulación de utopías y la efimeridad como *modus operandi*. En el segundo capítulo, “¿A dónde se fue el arte?”, se profundiza en el análisis a las pequeñas asociaciones entre personas que proponen las prácticas artísticas contemporáneas, pero a la luz de “Correos La esperanza” (2007), un proyecto cuyas estrategias operativas y cruce con otras formas

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

³ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 8.

de lo social, no sólo podrían dibujar un posible mapa del estado actual de la cultura y la vida en las ciudades, sino también señalar el desplazamiento que ha experimentado el arte, de ser un espacio contemplativo a ser un espacio por experimentar y abierto a la comunicación. El tercer y último capítulo, titulado “Un lugar en el mundo (del arte)”, propone un análisis al trabajo que he venido realizando desde el año 2006 como director del colectivo “Galería LaMutante”, un proyecto que refleja mis intereses por explotar las posibilidades del campo artístico en general, situándome no solamente en la posición del creador, sino también en la del curador y en la del gestor cultural. Aquí intentaré hacer una revisión sobre la forma como el arte suele ser distribuido y consumido al interior de la institución arte, para posteriormente realizar un paralelo entre la práctica curatorial y la artística, tomando como punto de partida aquellos proyectos en los que ciertas situaciones creadas (fiestas, encuentros, etc.) “demandan” la presencia de una suerte de artista-puente-catalizador.

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

1. Utopía y condición efímera

Peter Ähre (P.A.): ¿(...) Es cierto que el tipo de proyectos que realizas tienen que ver con la literatura marxista a la que estuviste expuesto durante tu niñez?

Nicolás Cadavid (N.C.): (Risas) no, eso tan sólo es un mito. El factor determinante fue mi encuentro con la obra de Beuys. En cierta ocasión tuve que hacer una presentación en grupo para la clase de Adolfo Cifuentes⁴, no recuerdo bien cuál clase, pero recuerdo perfectamente que el tema era la obra de Joseph Beuys.

Fue una presentación tan mala, desde todo punto de vista, que Adolfo nos dijo que debíamos prepararla de nuevo. A la siguiente clase, y finalizando esa segunda presentación, dije algo que creo que marcó profundamente mi concepción del arte. ¿Qué dije? no, eso tampoco lo recuerdo (risas), pero sí recuerdo que estaba muy emocionado, como en una suerte de trance místico y totalmente convencido de que quería dejar de pintar y hacer trabajos similares a los hechos por Beuys.

Conversaciones con Nicolás Cadavid, Peter Ähre⁵.

1.1. Érase una vez...

Tiempo atrás, siendo pintor, solía encerrarme a trabajar durante horas en mi taller, encontrando en este oficio verdadera diversión y satisfacción personal. Mi familia y mis amigos se sentían orgullosos de mí y fantaseaban constantemente con la

⁴ Artista y docente universitario colombiano residente en Belo Horizonte (Brasil), quien durante el año 2005 dirigió mi tesis de pregrado.

⁵ Crítico y curador holandés. Su serie de libros titulada “Conversaciones con...”, revela los pequeños detalles tras la producción de una serie de jóvenes artistas con los que Ähre ha trabado amistad. En 2007 escribió el célebre texto de mi proyecto Paisajes distantes / Lecturas cercanas.

idea de que algún día mis pinturas se valorizarían tanto que llegarían a ser subastadas. Sí, aquellos eran buenos tiempos, tiempos de inmenso *placer* por el arte. Sin embargo esto cambió justo después de la que quizás ha sido la única exposición de pintura que he realizado. Allí noté, algo sorprendido, que todas esas telas, aunque silenciosas y protegidas por las paredes de la galería, parecían hacer referencia a la relación hombre-ciudad y se acercaban en muchos detalles a imágenes salidas del comic y la publicidad; eran, de manera más precisa, pinturas que querían ser carteles.

Es a partir de esta suerte de crisis personal que puedo explicar el impacto que causó en mí la obra de Shepard Fairey, artista y diseñador gráfico norteamericano, quien hacia mediados de la década del noventa encabezó la explosión del nuevo arte callejero, manifestación gráfica urbana que haciendo uso de medios que iban más allá del graffiti surgido en los barrios marginales del Bronx y de Brooklyn, alcanzó gran popularidad en buena parte del mundo a través de imágenes y textos que invitaban a tener una mirada crítica sobre la ciudad contemporánea y las estrategias de la publicidad.

En 2004, y sobre la base de desarrollar propuestas para el espacio público, dejé de lado la pintura con la intención de buscar un diálogo quizás más directo e inmediato con el público sin contar, por supuesto, con la mediación de los espacios convencionales de exhibición, que ya desde aquel momento empezaban a despertar cierto rechazo de mi parte. De estas inquietudes surgió “El circo y la alegría” (2004), un proyecto que consistió en la realización de cerca de doscientos carteles impresos en serigrafía, puestos en circulación de manera ilegal en las principales calles de Bucaramanga (Colombia).



Fig. 1. Nicolás Cadavid “*El circo y la alegría*”. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con carteles en el espacio público. 2004. Archivo del artista.

Los circos solían anunciar su arribo a ciudades y pueblos a través de llamativos carteles en los que se anunciaban las atracciones de su espectáculo. El texto *el circo fue quemado y ya no vendrá*, no sólo contradecía la función de dichos carteles, sino también buscaba trazar un paralelo entre un hecho ficticio como éste, y la violencia que vive Colombia, ya que como es sabido, muchas de las masacres realizadas por los grupos armados en conflicto, suelen terminar con la quema de las casas de las personas asesinadas. Así pues, en Colombia, antes que un circo, lo que suele quemarse es la alegría. “*El circo y la alegría*”, aun siendo mi primer trabajo en espacios públicos, me permitió comprender que la práctica artística no puede desligarse del contexto social si pretende establecer vínculos prácticos con la vida, vínculos que fueron disueltos tras el triunfo de la autonomía del arte propuesta por la burguesía del siglo XIX, en respuesta a la amenaza de la creciente cultura de masas.



Fig. 2. Nicolás Cadavid “*El circo y la alegría*”. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con carteles en el espacio público. 2004. Archivo del artista.

1.2. “Los voluntarios”

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

Dichas indicaciones proponían en un principio la realización de una “acción artística” por parte de cada uno de los cinco participantes en el proyecto, tomando



Fig. 3. Nicolás Cadavid, “*Los voluntarios*”. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con carteles en el espacio público. 2005. Archivo del artista.

como punto de partida el oficio de cada uno de ellos, asumiendo de esta forma el papel de los protagonistas de la novela de Camus, los cuales, a fuerza de hacer bien su oficio, se enfrentaban a la peste. Estas acciones, además de ser desarrolladas en el contexto laboral de cada voluntario, buscaban que ellos, a través de la confrontación directa con las personas con las cuales interactuaban día a día, se reconocieran como posibles constructores de verdaderas redes sociales.

Posteriormente, y partiendo de la supuesta presencia de la peste en Bucaramanga, hecho representado por el stencil de una rata muerta impreso en las veredas de la ciudad, se produjo una serie de carteles y stickers (material elaborado por los propios voluntarios) que, ante la ambigüedad de los mensajes expresados, generaron de a poco un micro-clima de tensión entre las personas que presenciaron el



Fig. 4. Nicolás Cadavid, “*Los voluntarios*”. Registro en video de las intervenciones realizadas con carteles en el espacio público. 2005. Archivo del artista.

trabajo adelantado. Estas imágenes llegaron incluso a ser asociadas con algunos grupos de “limpieza social”⁶ que operan en la ciudad.

El proceso, que tomó cerca de ocho meses de trabajo y contó con la participación de un equipo de diez personas, fue expuesto finalmente entre junio de 2005 y agosto de 2006 en tres ciudades de Colombia y en una de Venezuela, siendo los carteles y el archivo fílmico y fotográfico, los medios seleccionados para su presentación en sala.

⁶ Este término está asociado en Colombia a los asesinatos de “ciudadanos indeseables” (prostitutas, consumidores de droga, habitantes de la calle, ladrones, estudiantes de izquierda, sindicalistas, etc.) por parte de grupos armados de extrema derecha afiliados a las políticas de estado.

Al analizar “Los voluntarios” es posible reconocer en éste a dos de las ideas que, aun estando presentes de manera elemental, un tanto ingenua quizás, han permanecido constantes en la mayoría de los trabajos que a partir de entonces he realizado. Estas son, por una parte, el desinterés en la perdurabilidad de mis proyectos a partir de lo objetual, otorgando en su lugar mayor importancia al proceso de creación, y por otra, la presencia de ciertas nociones asociadas al concepto de utopía, entendiendo ésta como una suerte de pulsión que desplaza a la obra (y al espectador) de su territorio habitual, ubicándola dentro de la esfera pública⁷, y permitiendo de esta forma la construcción de nuevas mitologías que revelan otras posibilidades de vida en común. La relación existente entre ambas ideas parece adquirir significado si se observa a partir de la naturaleza misma de toda construcción utópica, caracterizada, desde luego, por su inasibilidad, su condición efímera y la aparente imposibilidad de hacerse realizable, presente ante nuestros ojos.

1.3. De lo utópico

Un mapamundi en que no figurase la utopía no valdría la pena de ser mirado, pues faltaría en él el único país al que la humanidad arriba a diario⁸.

Oscar Wilde.

El término utopía fue acuñado por Tomás Moro cuando lo empleó en su clásico texto de 1516 para referirse a una fantástica isla regida por un sistema político justo y equitativo. Pero una revisión más amplia al concepto de utopía nos revela, de

⁷ La esfera pública no sólo es la antítesis del espacio privado, sino también la serie de posibles dinámicas y variables que le permiten al ciudadano habitar, comprender y configurar su propia realidad.

⁸ O. Wilde. Citado por Zygmunt Bauman en *Tiempos líquidos* (trad. Carmen Corral). Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009, p. 136.

entrada, una suerte de impulso humano anticipatorio; un conjunto de necesidades, deseos y esperanzas que proyectan virtualmente una realidad distinta, la cual, desde luego, es percibida como solución, o mejor, como respuesta a cierta crisis en las condiciones existentes. Ahora bien, la manera especial en que es asumida la configuración del impulso anticipatorio y la dimensión de lo posible transformador, se rige por una ley que actúa en el trasfondo de lo que podemos reconocer como constituyente de lo humano, a saber, la búsqueda de sentido a nuestra propia existencia. Según esto, la consideración del fenómeno utópico pareciera coincidir con finalidades propias de la política, la tecnología, la religión, o de cualquier otro elemento de la actividad humana que busque cumplir, o al menos trazar, las ideas que estructuran su particular noción de verdad.

El arte, por principio, es también un proyecto utópico, pero no sólo por aquella construcción de sentido, de vida que nos propone, o sea, no sólo a través de la representación fantástica que puede llegar a hacer de la realidad, sino por su tendencia a marchar siempre tras lo nuevo, buscando superar el desgaste de su pasado inmediato. En el caso del proyecto cultural de la vanguardia histórica, el componente utópico se nos revela a través de la línea de acción de la modernidad, fundamentada, en principio, por una revuelta que buscaba la transformación general de “la cultura, las mentalidades, las condiciones de la vida individual y social”⁹, es decir, por la intervención en asuntos que sobrepasaban aquello que podría considerarse como competencia del arte. No es de extrañar entonces que movimientos como el futurismo italiano, el cual no sólo glorificaba a las máquinas sino también el militarismo y el patriotismo, encontrara en el fascismo la plataforma necesaria para llevar al terreno de lo real sus aspiraciones refundadoras.

Dichas pretensiones traen consigo, como ocurre en casi cualquier propuesta transformadora, la desaparición de aquellas que las antecedieron. Los objetivos de las

⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 10.

vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX, sustentaron su desarrollo en la exclusión, en la negación de ciertas culturas o tradiciones, y en el cambio que se soporta en la eliminación de lo diferente. Bastaría con revisar la interminable sucesión de *ismos* que se multiplicaron tras el cubismo durante los años diez: rayonismo, suprematismo, constructivismo, dadaísmo, etc. La larga lista sólo terminaría en los sesenta cuando las experiencias formalistas alcanzaran su cenit con el minimalismo (...). Todos estos movimientos artísticos compartieron la ambición de ser el fin de la historia del arte, y salvo el caso particular del dadaísmo o el situacionismo, ser el fin de esa larga historia no significaba destruirla ni sabotearla, si no ser su última posibilidad y su forma absoluta, “rebasando definitivamente a los que lo precedieron y cerrando la aventura artística sobre sí misma”¹⁰.

Como bien lo señala Rosalind Krauss, si algo caracterizó el discurso vanguardista del siglo XX, más allá de los muchos mitos y banderas que los artistas se ofrecieron a sostener durante aquellos años, fue la búsqueda de la originalidad, entendiendo ésta como una “revuelta en contra de la tradición implícita en la proclama de Ezra Pound ¡Hazlo nuevo! o en la pretensión futurista de destruir los museos que poblaban Italia de incontables cementerios”¹¹. La originalidad de la vanguardia busca presentarse entonces como un principio desde cero, como un proceso creativo sin contaminación, a partir de la nada, es decir, como un supuesto bastante similar a la creencia según la cual la Virgen María fue preservada inmune de todo “pecado” en el instante mismo de su concepción.

Esta comparación, aun cuando roza lo descabellado, no deja de guardar bastante relación con el concepto de utopía y su cercanía a lo místico-religioso. De hecho, y como es bien sabido, uno de los mitos fundacionales de la religión cristiana se basa en la idea de alcanzar, a través de un camino virtuoso y libre de pecado, la tierra prometida, aquella ilusión paradisiaca donde los justos habrán de vivir en gracia

¹⁰ MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso* (trad. Laurence le Bouhellec Guyomar). México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2007, p.60.

¹¹ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (trad. Adolfo Gómez Cedillo). Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 171.

eterna. Pero no es mi intención profundizar ahora respecto a las múltiples formas de control que las religiones han impuesto sobre el cuerpo y la mente humana; me interesa sí, lograr trazar un pequeño paralelo entre ambas nociones para iniciar un acercamiento a la obra de Joseph Beuys, artista que influyó considerablemente en “Los voluntarios” y cuya obra, desarrollada casi a la par de la irrupción del pensamiento posmoderno, recoge características propias de lo religioso y de lo utópico.

La historia de Beuys, cubierta en muchos casos por sombras, parece estar marcada, una y otra vez, por elementos mitológicos, curativos y religiosos. Basta recordar el episodio de sobrevivencia tras ser derribado en Crimea siendo piloto de la Luftwaffe durante la segunda guerra mundial, o la expresa fascinación por convertirse en mártir cuando decía que todo hombre debía experimentar la crucifixión para despertar su conciencia y amor universal. Pero Beuys, el mártir que ofrece su cuerpo, el chamán que sana a una humanidad enferma y desligada del mundo natural en acciones memorables como “I like America and America likes me (Coyote)”, es también un ser político cuya actitud creativamente crítica, desligada de todo interés estético, se revela como un puente que activa la comunicación y la movilización social. Es este el Beuys que realmente me interesa, es decir, aquel que desarrolló el concepto de escultura social y que llevó a cabo proyectos como 7000 robles, una propuesta iniciada en 1982 durante la Documenta 7 de Kassel, y que aún hoy en día sigue siendo adelantada a través de diversas instituciones culturales y galerías alrededor del mundo.

Con este proyecto Joseph Beuys pretendía no sólo dar una respuesta alternativa a los problemas ecológicos cuya solución solemos entregar a los gobiernos de turno, sino generar verdaderos espacios de reflexión que permitieran elevar la conciencia colectiva de cada una de las personas que participó de esta idea. Es aquí donde el proyecto de Beuys se cruza con la dimensión utópica de “Los voluntarios”, un proyecto que surge como una plataforma que posibilita la integración de personas interesadas en trabajar en la recuperación del sentido comunitario de convivencia, a

través de la supuesta presencia del bacilo de la peste (un problema común) en la ciudad de Bucaramanga. Pero a diferencia del gran impacto y la amplia movilización producida por el proyecto de Beuys en Kassel, el cual “no puede inscribirse en el vanguardismo formal, científico y tecnológico de buena parte del arte de la modernidad, ya que se adentra en la vía de la concepción utópica del mundo”¹², en “Los voluntarios” se formula un experimento social que plantea la puesta en marcha de acciones micro-políticas al interior de pequeños grupos humanos, respondiendo de esta forma a la decepción posmoderna que pareció conminar al destierro todo intento de construcción colectiva. ¿Es entonces “Los voluntarios” un proyecto radicalmente moderno?

Como intenté sugerirlo justo antes de iniciar esta breve aproximación a la noción de utopía, un proyecto como este parecía mantener aún una importante deuda, en todo caso más discursiva que práctica, respecto a los proyectos transformadores defendidos por la neo-vanguardia de fines de los años sesenta. Es por esto que aquel proyecto parecía seguir necesitando de nuevas ficciones, quizás cercanas a los grandes relatos de la modernidad, que motivaran a personas quizás cada vez más interesadas en generar redes colaborativas con sus semejantes, a visualizarse como parte esencial en la proyección de éstas. Así pues, prefiero detenerme en este punto y profundizar en él más adelante a través del análisis de “Correos La Esperanza”, un proyecto en el cual es posible distinguir de forma más clara mi interés por promover la creación de micro-utopías a partir del protagonismo que las prácticas artísticas contemporáneas entregan a los procesos experienciales por sobre los visuales.

¹² GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p.160.

1.4. De lo efímero

En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable¹³.

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

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

Dichas prácticas, al haber sido desarrolladas por cortos periodos de tiempo al margen de las galerías y los museos, y en paisajes remotos donde el control de la Institución Arte¹⁴ parecía no tener mayor injerencia, necesitaron de medios de captura que evitaran la completa evaporización de las huellas que éstas dejaban, facilitando así su retorno al lugar que las significa, es decir, a la ciudad, más exactamente al cubo blanco expositivo. Porque es claro no sólo que el arte es un fenómeno esencialmente urbano; también que las vanguardias artísticas, aun cuando sustentaron su existencia en la revuelta en contra de las libertades creadas por la propia autonomía del arte, inevitablemente retornaban al punto del cual huyeron, como si aquella relación de tensión entre ambas partes fuese también una relación de impostergable dependencia.

¹³ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Bolívar Echeverría). México D.F.: Editorial Itaca, 2003, p. 62.

¹⁴ Denominación empleada por Peter Bürger en Teoría de la Vanguardia, para referirse a las formas de producción, distribución y consumo del arte al interior de la sociedad burguesa. *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona: Ediciones península, 1987.



Fig. 5. Nicolás Cadavid, “*Los voluntarios*”. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con stickers en el espacio público. 2005. Archivo del artista.

Dependiente o no de la institucionalidad, el arte de acción y el concepto ampliado de escultura desarrollado por Rosalind Krauss, favorecieron el desplazamiento que experimentó el arte hacia lo procesual/experiencial, condición que transformó las relaciones creador-obra y obra-espectador, y que desdibujó aún más el carácter aurático de la obra de arte, rasgo que, en virtud de la labor crítica de Clement Greenberg, había sido consolidado a través del expresionismo abstracto, culmen de la separación entre arte y vida.

La condición efímera de las intervenciones realizadas en los dos proyectos descritos en este primer capítulo, no reflejan otra cosa sino mi interés por poner en crisis el valor imperecedero del arte¹⁵, aquel mito que aún sobrevive a nuestra

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 38.



Fig. 6. Nicolás Cadavid, “*Los voluntarios*”. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con stencil en el espacio público. 2005. Archivo del artista.

época y que amparado en las diversas investiduras y reactualizaciones museales (del Museo Nacional de Bellas Artes a la galería ANIMAL¹⁶), encuentra su última morada en los sistemas de comercio del estado capitalista moderno. Pareciera entonces que los espacios convencionales de exhibición, más allá de aislar al espectador de cualquier distracción que afecte su relación con el arte, tuviesen como función ser simples conservadores, especuladores y distribuidores de mercancía estetizada, la cual, en lo posible, debe responder a las características de dichos lugares, o sea, ser cerrada, silenciosa e investida de misterio.

¹⁶ Me refiero a dos espacios expositivos en Santiago de Chile, que aun cuando representan dos circuitos artísticos diferentes, sustentan sus actividades bajo la praxis manipuladora de la industria cultural, la cual despoja al arte de su capacidad crítica, conminándolo al espectáculo del comercio y la colección.

Mi posición respecto a los espacios convencionales de exhibición, aun cuando un tanto radical, es perfectamente comprensible no sólo por la naturaleza de mis trabajos, mucho más acorde con la transitividad de los espacios públicos en las ciudades, sino con mi propia condición como ciudadano nacido en la quinta ciudad de un conflictivo e inestable país latinoamericano. Al momento de realizar “Los voluntarios”, Bucaramanga contaba con un sólo programa académico para la enseñanza del arte, con tres o cuatro espacios de exhibición en regulares condiciones, y con un mercado del arte reducido a la comercialización de pinturas abiertamente decorativas. Estas condiciones, que aún hoy en día se mantienen en tan deplorable estado, me obligaron, casi por necesidad, a reconsiderar las estrategias de producción y circulación de mis proyectos, las cuales y según lo dicho, no podían ya insistir en los acartonados convencionalismos de un pequeño y frágil circuito local.

A la condición que acabo de describir, sería justo y necesario sumarle la difícil situación económica colombiana. Según datos de la oficina de la CEPAL en Colombia¹⁷, el país no sólo posee el indecoroso segundo lugar en las tasas de desempleo a nivel latinoamericano, sino también una pobreza que sobrepasa, en el más optimista de los casos, nada menos que el 60%. Según esto, ¿quiénes podrían consumir una producción artística soportada en el goce estético y en la calidad atesorable de la pieza única? La respuesta es sencilla: sólo aquella pequeña y privilegiada minoría que tiene acceso al circuito de galerías comerciales y que puede darse el lujo de invertir en una pintura de un joven artista con cierto reconocimiento, lo que al menos veinte familias colombianas de bajos recursos necesitarían para vivir durante un mes. Claro, se me dirá que el consumo del arte no implica necesariamente su atesoramiento, en eso estamos de acuerdo, pero es evidente que la poca capacidad que tienen ciertas prácticas como la pintura para convertirse en objeto de recepción colectiva, la conmina, aún más que cualquier proyecto de carácter utópico-participativo, a desenvolverse en un ambiente netamente artístico, es decir, en un círculo elitista.

¹⁷ <http://www.eclac.org/colombia/>

Aún si estas razones siguieran pareciendo de poco peso para justificar el desinterés que siento hacia la realización de objetos que puedan insertarse en la lógica del consumo capitalista, cabría entonces hacerse otra pregunta aún más sencilla de responder que la anterior: ¿Qué personas hacen parte de aquella pequeña y privilegiada minoría? No pretendo, por supuesto, juzgar mal a alguien por la sencilla razón de invertir su dinero en arte (¡los pintores también necesitan comer!), ni tampoco generalizar acerca del tipo de clientes que podría tener el arte que comercializan las galerías de Bogotá, siguiendo el caso colombiano. Pero es indiscutible que la mayoría de las personas acaudaladas han apoyado, directa o indirectamente, a un sistema político y económico que se soporta en aquella guerra no declarada en la que ha permanecido Colombia desde hace más de sesenta años, y “que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”¹⁸.

El carácter efímero de “Los voluntarios”, el cuestionamiento que hace del sistema del comercio del arte y la necesidad de ser “archivado” a través de medios de registro como la fotografía y el video, dan cuenta no sólo de la frágil naturaleza de mis propuestas (y quizás de la vida misma), sino también de un agotamiento generalizado que desde hace ya varias décadas se ha posado sobre el decimonónico fundamento objetual del arte y sobre la propia producción industrial. Sin embargo este tipo de propuestas no representan, como en las visiones de Hegel y Danto, el fin del arte; quizás tan sólo sean una muestra del fin del régimen del objeto¹⁹ (...).

Mis propuestas, aun cuando retornan en la mayoría de los casos a la lógica exhibitiva (lo que las convierte en parte de esa misma institución de la que busco distanciarme), lo hacen ya agotadas, pues es en la esfera pública donde se han revelado completamente y donde han sido contaminadas por aquellos factores que rechazan, no sin cierta asepsia paranoide, los espacios neutrales. De igual forma,

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 99.

¹⁹ MICHAUD, Yves. *Op. cit.*, p. 12.

dichos registros o documentaciones no suelen presentarse rodeados de un halo estético que no les pertenece, como si el simple hecho de retornar al seno de la institución artística los obligara a vestir sus mejores ropas. Estos retornan de la forma más cruda posible, casi distantes del hecho capturado, y conscientes de la imposibilidad de representar un hecho pasado que ya no puede sostenerse ni siquiera en mi propia memoria.

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

2. ¿A dónde se fue el arte?

P.Ä.: Hace algún tiempo leí una pequeña reseña crítica, bastante mal escrita por cierto, en la que se te acusaba de ser un artista con delirios mesiánicos y cuya vocación torcida tan solo te permitía realizar proyectos propios de un grupo de damas de la caridad. ¿Qué opinión te merece esa tendencia purista-fascista que aun hoy en día parece exigirles a los artistas la producción de “obras de arte”?

N.C.: Para mí el arte ya no tiene el menor sentido como institución que se soporta en la historia; hace tiempo perdí la fe en aquello que dábamos por sentado respecto a él. Me interesa sí, conservar y potenciar su capacidad comunicativa, y si para eso debo valerme de estrategias propias de misioneros, biólogos o estrellas de rock, no veo en ello ningún problema. El problema es de aquellos que siguen trabajando en mantener intacta la vieja sintaxis de un mundo en crisis²⁰.

Peter Ähre, Conversaciones con Nicolás Cadavid

2.1. “Correos La Esperanza”

²⁰ Más adelante, Peter Ähre explica con sus propias palabras ese mundo en crisis al que me refiero: “(...) El proceso de desmaterialización del mundo contemporáneo, ese cambio de clima que percibimos como una conciencia globalizada, tiene su origen en la actual fragilidad de las estructuras sobre las que se soportan las instituciones sociales, políticas y económicas que heredamos del siglo XX. (...) Dicha fragilidad, dicha crisis, ha afectado también el lugar ocupado por el mundo del arte a través de la historia; un lugar que según lo expresado por Danto en “El final del arte”, padecería actualmente de una suerte de entropía cultural, es decir, una tendencia natural al caos.

Dos años después de realizar “Los voluntarios” me encontré con la posibilidad de llevar a cabo un nuevo proyecto que profundizara en las características que dicho trabajo me había señalado y que traté de analizar a lo largo del primer capítulo. “Correos La Esperanza”, el título de este proyecto, consistió en la creación de una oficina de correo que funcionaba desde y hacia el barrio La Esperanza, sector de la comuna noroccidental de Medellín (Colombia) que durante los años ochenta y noventa sufriera de la violencia generada por el narcotráfico.

A través de varios espacios móviles ubicados en diferentes puntos de la ciudad, los cuales contaban con una mesa, una silla, un buzón, papel y lápices, las personas interesadas en participar, siguiendo unas sencillas instrucciones, escribieron una serie de cartas que narraban ciertos hechos que a ellas causaban desesperanza, hechos que iban desde la falta de oportunidades laborales, hasta problemas relacionados con el mundo del arte, pasando, desde luego, por la violencia en la que se encuentra inmersa Colombia. Dicho material era recogido periódicamente y llevado hasta el barrio en donde fue entregado a un grupo de colaboradores, conformado principalmente por mujeres organizadas en torno a un grupo de la tercera edad, quienes con total libertad y desde su propia experiencia y capacidad, respondían a los participantes con consejos o simples comentarios acerca de cómo recobrar la esperanza perdida. Estas respuestas, cerca de doscientas, fueron finalmente entregadas a sus destinatarios en diferentes puntos del territorio nacional a través del correo regular.

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



Fig. 7. Nicolás Cadavid, “Correos La Esperanza”. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

banalizar el sentido comunitario de convivencia, sino también a sepultar toda posibilidad de comunicación que no esté mediada por la lógica del consumo propuesta por centros comerciales, parques temáticos y demás espacios destinados al ocio.

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



Fig. 8. Nicolás Cadavid, “Correos La Esperanza”. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

2.2. Un muladar llamado hogar

El no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica²¹.

Marc Auge, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*.

Como lo mencioné en el anterior capítulo, la ciudad, además de ser el contexto en el cual se desarrolló el arte tal y como lo comprendemos hoy día, ha sido el escenario en el cual se ha desplegado toda mi producción artística, razón por la

²¹ AUGE, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato* (trad. Margarita Mizraji). Barcelona: Editorial Gedisa, 2000, p. 114.

cual creo más que necesario llevar a cabo una revisión de sus condiciones actuales para poder comprender, en gran medida, los motivos tras un proyecto como “Correos La Esperanza”.

La ciudad del siglo XXI es una ciudad sistematizada, un ente omnipresente que administra las relaciones sociales de los ciudadanos de una manera tan efectiva, totalitaria y represiva, que sólo parece probable en las distopías propuestas por las novelas de ciencia ficción escritas hacia mediados del siglo pasado. Pero también en Foucault y su análisis a la configuración de las fábricas del sistema fordista se revelan ciertas maneras de “concentrar; distribuir en el espacio; ordenar en el tiempo; componer en el espacio-tiempo una fuerza productiva cuyo efecto fuera mayor que la suma de las fuerzas particulares”²². Este modelo, asociado por supuesto a las sociedades disciplinarias que surgieron durante los siglos XVIII y XIX, y que alcanzarían su máximo desarrollo durante la primera década del siglo XX, era ya puesto en duda por el propio Foucault cuando reconoció que tras la Segunda Guerra Mundial, el sistema disciplinar basado en una transitoria privación de la libertad, se mostraba en crisis ante la imposibilidad de ejercer una vigilancia permanente sobre la población.

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

²² DELEUZE, Gilles. *Postdata sobre las sociedades de control* (trad. Claudia Panoso y Rodrigo Zúñiga). Santiago de Chile: Revista de Teoría del Arte, n° 14-15, Universidad de Chile, 2006, p. 183.

Asociar a la ciudad con un supermercado no es algo totalmente absurdo. La ciudad del siglo XXI se ha transformado en un lugar de paso, de tránsito frente al cual solemos situarnos como simples espectadores-consumidores ante la privatización de cada rincón de los enclaves urbanos. La ciudad contemporánea, al igual que el empleado encargado de comentar las ofertas del día en el supermercado, parece decirnos todo lo que podemos/debemos hacer: prescriptivamente, prohibitivamente o informativamente, recurriendo a simbolizaciones o bien a la lengua natural²³.

Aparte de esta coacción respecto a la movilidad, y como cualquier supermercado que se precie de proteger la inversión de sus accionarios, la ciudad contemporánea ha experimentado un impresionante incremento en el arsenal tecnológico con miras a enfrentar el supuesto aumento en los índices de criminalidad. Y si digo supuesto es porque otra de las características de la ciudad como escenificación del poder, es inducir a la población al pánico generalizado; el mejor ejemplo, la infame guerra contra el terrorismo que desde los atentados del 11 de Septiembre de 2001 en Nueva York, se expandió como una nueva franquicia alrededor del mundo, obligándonos de esta forma a vivir bajo vigilancia permanente. Sí, aquellas cámaras de seguridad de ultra alta resolución, que pueden captar biométricamente el rostro de cualquiera de las 60.000 personas que asisten a un partido de fútbol o a un mitin, se han popularizado con tal desenfreno en la última década, que el grupo de derechos humanos Privacy International²⁴ afirma que las graves violaciones a la privacidad en el Reino Unido, se deben a la presencia de más de 4 millones de cámaras de circuito cerrado (una por cada doce personas) desperdigadas a lo largo y ancho de las principales ciudades y autopistas.

Pero esta tendencia paranoide no sólo convierte a las personas en víctimas de los sistemas de control; exige, además, que el ciudadano se convierta en informante. Propuestas como la *Operation Tips* en los Estados Unidos o la Política de Seguridad Democrática en Colombia, básicamente incitan a ciudadanos del común a ser

²³ AUGE, Marc. *Op. cit.*, pp. 99-100.

²⁴ <http://www.privacyinternational.org/>

colaboradores de los organismos de seguridad estatales a cambio, en el caso colombiano, del pago de jugosas recompensas aun cuando eso implique la detención o el asesinato de personas inocentes. Todos enemigos de todos, todos como posibles delatores del vecino; las estrategias de control de los gobiernos actuales implican, también, abonar el terreno para la desorganización de la población, la muerte de toda construcción colectiva y la soledad de los individuos.

Sobre este panorama es que hoy en día podemos encontrarnos en calles o sistemas de transporte masivo, con miles de personas absortas en su propia realidad a través de los sistemas personales de entretenimiento y comunicación que tanto se han popularizado en los últimos cinco años. O con locales comerciales destinados a ofrecer servicios de conexión a internet en los que uno puede ver fácilmente a treinta personas, cada una en su cubículo personal, observando una luminosa pantalla mientras que, al igual que yo en este momento, crean su propia visión del mundo, acceden a las noticias del último minuto, establecen relaciones con personas a miles de kilómetros de distancia y generan toda una red de datos que seleccionan, editan y comparten. Por supuesto esta imagen podría no incomodar a nadie en tanto representa la democratización de la tecnología y la información, en esto podríamos todos estar de acuerdo. Pero lo que sí podría ser cuestionable es hasta qué punto esta aparente democratización no ha facilitado la pérdida de los últimos vestigios de vida colectiva que aún nos sobrevivían. Porque a estas alturas de la partida es evidente que “nuestro optimismo respecto del poder de emancipación de la tecnología se ha ido esfumando: sabemos ahora que la informática, la tecnología de la imagen o la energía atómica, si bien aportan mejoras en la vida cotidiana, son al mismo tiempo amenazas y herramientas de avallasamiento”²⁵.

La sociedad de control, a través de la privatización del espacio público y el confinamiento de las personas a cubículos de sociabilización virtual, se ha acercado de forma peligrosa a aquello que Napoleón III encomendó al ya citado Barón

²⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 79.

Hausmann cuando encargó a éste la ambiciosa renovación de París: limpiar las calles de toda posible asociación entre ciudadanos y de toda escoria contestataria.

2.3. Nuevas asociaciones, nuevas resistencias

Después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos²⁶.

Marx

Aun cuando en el anterior punto mis reflexiones parecían “satanizar” la tecnología informática en tanto herramienta de avasallamiento, no puedo evitar pensar en la gran influencia, quizás indirecta, epocal si se quiere, que ésta ha ejercido sobre la manera como concibo el lugar que ocupa el arte en un mundo que parece privilegiar la libertad al momento de producir, distribuir y consumir la información. Este mundo que se comunica activamente propiciando así el intercambio del conocimiento, además de reflejarse en un proyecto como “Correos La esperanza”, se presenta también como el principal objetivo de aquella comunidad, de aquella red abierta compuesta por académicos, *hackers*, y *tekis*, quienes “enfrentándose al poder de los estados y los monopolios, y elevando nuevos valores sociales en conflicto con el poder establecido”²⁷, generaron hace casi treinta años las condiciones necesarias para hacer de Internet lo que es hoy en día: la mayor estructura descentralizada de comunicación. Pero claro, en un comienzo esta situación era muy diferente.

En sus orígenes, la comunicación que permitía la tecnología informática presentaba un esquema bastante sencillo soportado por un texto cifrado que sólo el

²⁶ MARX, K. Citado por BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 102.

²⁷ DE UGARTE, David. (2002). *Como una enredadera y no como un árbol*. Extraído el 12 de agosto de 2009 desde www.ciberpunk.com, p. 8.

emisor y el receptor -y sólo ellos- podían conocer. Era un esquema centralizado, jerárquico, controlado por las oficinas de inteligencia militar y por las grandes corporaciones que aún creían que el conocimiento debía estar en manos de unos pocos y poderosos privilegiados; “todo dentro de casa, nada público”²⁸. Esta era, desde luego, una condición perfectamente entendible pues es bien sabido que toda forma de conocimiento ha sido, a través de la historia, desarrollada, organizada y controlada por los intereses de ciertos sectores que se justifican en base a conceptos de coherencia geográfica, cultural y económica. Partiendo de un antiguo principio griego, Foucault explicó esta condición al afirmar que la aritmética podía ser enseñada a todos pues demostraba las relaciones de igualdad defendidas por las sociedades democráticas, mientras que la geometría solo debía ser enseñada en los círculos de poder pues tenía la capacidad de ilustrar las proporciones de desigualdad al interior de esas mismas sociedades²⁹.

Por fortuna, aquellos *hackers* de primera generación como Whitfield Diffie y Martin Hellman, comprendieron que Internet, particularmente la noción de ciberespacio, poseía, en tanto territorio virtual y autónomo, la capacidad de generar relaciones libres de la injerencia estatal y los intereses económicos de las grandes corporaciones, privilegiando así el flujo por sobre la reserva de la información, condición que facilitaría tarde o temprano, la disolución de la frontera entre emisores y receptores tan claramente demarcada, por ejemplo, en la lógica comunicativa de la televisión y en aquella sobre la que se despliega el arte ligado a la tradición objetual moderna.

Dicha lógica responde aún hoy en día, a pesar de ser ésta una cultura que desvía y se apropia de la función de los objetos³⁰, a juicios de valor heredados tales como originalidad y genialidad, y a considerar que el arte sigue siendo una expresión

²⁸ DE UGARTE, David. *Op. cit.*, p. 8.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso* (trad. Alberto González Troyano). Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992, p. 11.

³⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción* (trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004, p. 23.

de la conciencia individual y no un *Zeitgeist* o estado de conciencia colectivo³¹. Sobre esta lógica es que se sigue considerando normal asistir a una exposición a presenciar objetos finalizados, cerrados, y cuya capacidad de diálogo con los espectadores se limita, en la mayoría de los casos, a la fascinación que produce la contemplación silenciosa de un escenario estetizado.

Pero al igual que la tecnología informática, y casi durante los mismo años en que se sembraba el germen de Internet (me refiero a los últimos años de la década del sesenta y principios de los años setenta), el arte contó entre sus filas con sus propios *hackers*, artistas que a través de estrategias influenciadas por los movimientos estudiantiles y obreros de Praga y París, dejaron de lado la producción de objetos únicos e impenetrables para hacer del arte un instrumento crítico y espontáneo que permitiera que el espectador, a través del contacto con dichas producciones, pudiese tomar parte activa en la transformación social³².

Arte como posible herramienta de cambio, como gesto utópico frente a la crisis, como facilitador en la creación de redes sociales, características que identifiqué en el primer capítulo de este documento y a las que ahora retorno tratando de prescindir de las particulares condiciones sobre las que se desarrolló la neo-vanguardia y el movimiento contracultural. En su lugar, he buscado situarme al interior de mi propio contexto, un contexto contradictorio que es cruzado, de un lado, por las estrategias de la sociedad de control que dificultan la comunicación y la asociación entre las personas, y de otro, por una tendencia secular que en base a las posibilidades que ofrece Internet, ha permitido la aparición de nuevas formas de socialidad que parecían imposibles de imaginar en condiciones modernas, y cuyas estructuras variables en las que conviven casi sin distinción gestores culturales, activistas políticos e incluso ancianas de barrios populares (tomando el caso de

³¹ HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (trad. Pablo Gianera). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 105.

³² GUASCH, Ana María. *Op. cit.*, pp. 117-121.

“Correos La esperanza”), aun cuando persiguen pequeños propósitos locales, terminan inscribiéndose en la dinámica de las grandes redes globales³³.

La posibilidad de que personas desconocidas dialoguen sobre la base de puntos de vista personales y cotidianos a través de una supuesta oficina de correos, surge, precisamente, como respuesta a la difícil situación en la que se encuentran las relaciones humanas a causa de la privatización de los espacios públicos y la banalización del sentido de comunidad, en exceso malinterpretado por los gobiernos nacionalistas que han aflorado en Latinoamérica durante los últimos años. Pero también responde en igual medida (y como producto surgido de las entrañas de la propia ciudad), a un panorama cultural permeado por “el tejido de *webpages* personales, de *talk shows* y *reality shows*, que componen lo que John Thompson llama *society of self-disclosure*”³⁴; una sociedad que ilustra el deseo de las personas por hacer visibles sus pensamientos y emociones, por ser partícipes en la producción de la información, y, en algunos casos, por encontrar en aquellos que mantienen viva la fe en la transformación de este mundo, el espacio para construir otras formas de asociación y participación, nuevas y pequeñas utopías.

Esta tendencia hacia lo interactivo, ese “todos caben” que se ha posado sobre la cultura y que ha facilitado la participación de pequeñas comunidades en la construcción de diversas propuestas artísticas, obedece también al estado actual de la producción técnica, razón por la cual sería fácil predecir que tarde o temprano ésta acabará por consumirse en el mercado tal y como lo hizo en su momento el movimiento Pop o el arte mínimo. Pero aunque sea cierto que este es el destino de toda vanguardia artística y que al parecer nunca se conseguirá un equilibrio perfecto en la relación productor-receptor, una suerte de reciprocidad entre ellos, esta no es una razón para abandonar al público a la pasividad y no abogar por todas las formas del derecho que tendrían las personas a la réplica, a la selección, a la intercepción y a

³³ LADDAGA, Reinaldo. *Op. cit.*, pp. 62-65.

³⁴ *Op. cit.* p. 91.



Fig. 9. Nicolás Cadavid, “*Correos La Esperanza*”. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

la intervención³⁵ de la información que circula como la nueva sangre del sistema. Después de todo es bien sabido que cada producción cultural, cada libro y cada pintura, por más cerrada y silenciosa que sea, conserva, entre su dispositivo comunicativo, espacios en blanco e intersticios que esperan y deben ser ocupados por un espectador que ya desde hace un tiempo dejó de asombrarse con las estrellas que bajaron de los cielos para caminar entre nosotros.

³⁵ DERRIDA, Jacques – STIEGLER, Bernard. *Ecografías de la televisión* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 77.

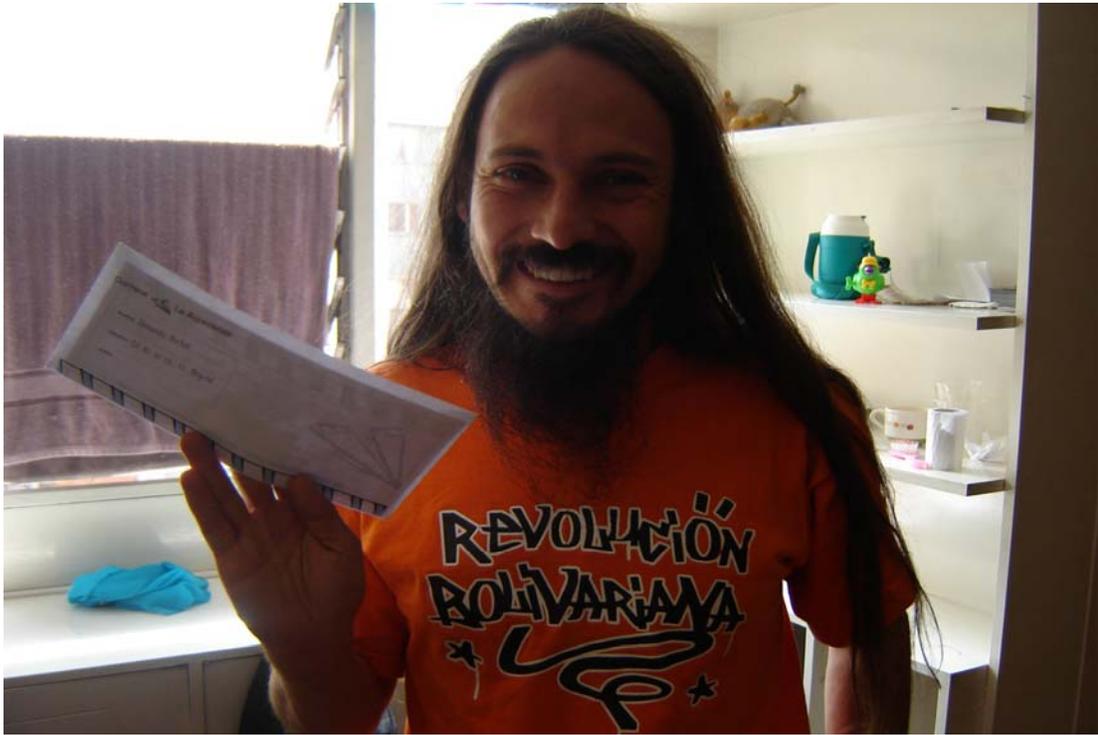


Fig. 10. Nicolás Cadavid, “Correos La Esperanza”. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

Señor, ¿qué significa eso?

Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de “dirección” deja de tener sentido.³⁶

Arthur Danto, *El final del arte*.

El título de este punto trata de ilustrar, quizás de forma irónica y sencilla, una pregunta que suele surgir entre las personas al momento de enfrentarse al tipo de proyectos que he venido analizando. Proyectos inscritos dentro de los límites del arte

³⁶ DANTO, Arthur C. (1995) "El final del arte" en: *El Paseante* 22-23. Extraído el 15 de julio de 2008 desde <http://tijuana-artes.blogspot.com/2006/01/el-final-del-arte.html>, p. 25.

pero que al mismo tiempo, en su proceso de desmaterialización y de apertura a públicos más heterogéneos, se ven cruzados, desplazados y radicalmente transformados por diversas formas de lo social, por la cultura popular, por la tecnología, y en general por cualquier actividad humana que pueda ser abordada de forma creativa por los artistas. Proyectos que en palabras de Rirkrit Tiravanija serían menos arte y más algo más.

¿Qué podría ser entonces ese “algo más”? ¿Por qué dichas manifestaciones son consideradas arte? ¿Por qué simplemente no podrían ser aquello a lo que se parecen, aquello que las cruza y las deforma? Estas preguntas bien podrían ser hechas por aquellas personas que siguen interesadas en mantener al interior de la lógica del Gran Arte, esa tendencia purista que aún parece exigirles a los artistas la producción de “obras de arte”. Pero también podrían ser hechas por personas como mis padres, a quienes aún parecen desubicar los trabajos de artistas como Santiago Sierra, Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs, e incluso los míos propios. A ambos grupos, y por supuesto a quien interese, trataré de dar una respuesta que explique, de forma más o menos concreta, lo que puede tener de artístico (o no) un proceso como el intercambio de cartas entre personas.

Me gustaría partir con una anécdota personal ocurrida hace no mucho tiempo. Estando en mi departamento, recibí la visita de A y de B. A era una mujer chilena a quien había visto un par de veces antes y B, su pareja, era un hombre dominicano. B, ingeniero de profesión, pronto entabló conversación conmigo, quizás por ese lazo que suele unir a quienes están lejos de su país de origen. Pues bien, al parecer B estaba al tanto de la existencia de la palabra *performance* y de lo que ésta significaba dentro del particular contexto artístico; sin embargo B quería saber un poco más, quería que yo le explicara la diferencia que podía haber entre una *performance* y un acto cotidiano. Propuso, como ejemplo, el caso de un vendedor callejero de frutas. Así pues, B me preguntó, palabras más, palabras menos, en qué se diferenciaba un vendedor de frutas “verdadero” y un artista que a través de una *performance* llegaba a ocupar el lugar de éste. Su pregunta, aunque extraña, me pareció perfectamente

entendible. Tras pensarlo un poco, atiné a responder lo siguiente: La diferencia, si hay que trazar una, radica en que el vendedor hace su trabajo con la intención de ganar dinero para subsistir, pensando, a lo sumo, en hacerse a un excelente proveedor, en la forma correcta de ofrecer sus productos y en la buena atención a sus clientes. Por su parte, el artista hace su trabajo con la intención de efectuar pequeñas transformaciones, abrir algún camino y proponer niveles de la realidad distanciados los unos de los otros³⁷. De esta forma, y tomando como ejemplo las posibles consideraciones del vendedor de frutas, el artista pensaría, quizás, en formas alternativas para transar con el proveedor, en ofrecer la fruta según su valor nutricional, y en entablar conversaciones con el cliente acerca de los riesgos que implican para la salud humana y el ecosistema los alimentos transgénicos. Por supuesto esta no es la única forma de pensar una estrategia para el caso propuesto por B, eso lo sé, pero tal vez, a primera vista, sería la que yo emplearía.

Se me dirá entonces que la estrategia que propongo bien podría distanciarse de aquella usada por el vendedor de frutas, pero no de la que podría valerse un activista como el francés Joseph Bové, famoso por liderar los derechos de los pequeños agricultores frente a la amenaza globalizadora de las multinacionales de alimentos. Así pues, y retomando la pregunta hecha por B, ¿qué diferencia habría entre un activista y un artista que suele trabajar sobre la base de problemáticas reales, proponiendo soluciones alternativas (creativas) a las mismas? La principal diferencia, al igual que en el caso del vendedor de frutas, radicaría en el contexto desde el cual se genera el accionar de cada uno. El contexto de un artista, por más amplio que se lo imagine, termina limitándose a la pequeña esfera del arte, y aun cuando haya hablado de la capacidad que tienen las prácticas artísticas contemporáneas de transformar la trama social, he preferido hacerlo partiendo de la noción de utopía que se desprende de ellas. Según esto, no considero que sea función del arte resolver de manera fáctica los problemas que aborda, sino quizás proponer experiencias, formas de

³⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 7.

comunicación y posibilidades de vida en común que evidencien lo dicho a lo largo de este capítulo, haciendo visible, de paso, el fracaso y la anomalía que aún nos diferencian, como humanos, de la producción mecanizada propuesta por el sistema técnico-comercial.

En un proyecto como “Correos La esperanza”, ese fallo se evidencia, por una parte, en la imposibilidad de que las respuestas dadas por las mujeres del barrio dieran una solución real a los problemas que describieron las personas participantes, y por otra, en la medida en que muchas de las cartas de desesperanza no llegaron a ser respondidas por las señoras, o bien por falta de tiempo, o bien por la dificultad que representaba para ellas hacer frente a preguntas para las cuales la biblia, su principal referente, no contemplaba respuesta alguna. Si “Correos La esperanza” hubiese consistido en el desarrollo eficiente de una plataforma de acción destinada a la producción de cartas con mensajes de esperanza renovadora, quizás jamás se me habría pasado por la cabeza verme como un productor cultural. En su lugar, me habría presentado como un cartero con ínfulas de Deepak Chopra que promete a sus clientes satisfacción garantizada o la devolución de su dinero.

Hasta este punto me he dedicado a formular preguntas y a trazar posibles respuestas en base a lo que podría ser la diferencia entre las prácticas artísticas contemporáneas y otras actividades humanas de las cuales llegan a nutrirse. Sin embargo, y tratando de ser consecuente con lo expresado a lo largo de este documento, dichas clasificaciones, dichas separaciones, no deberían tener ya el mayor sentido pues “¿qué es una profesión en épocas de flexibilidad laboral? ¿Qué es una familia allí donde las familias se vuelven electivas? ¿Qué es la nacionalidad allí donde se generalizan las condiciones de migración y las situaciones de ciudadanía hipercomplejas?”³⁸ ¿Qué es el arte cuando las grandes obras ya no existen y se da paso a la producción de experiencias?

³⁸ LADDAGA, Reinaldo. *Op. cit.* p. 50.

El problema sobre la conveniencia o no de entregarle un lugar en el mundillo del arte a expresiones como “Correos La esperanza”, la cual seguramente no alcanza el grado de depuración y sofisticación de las piezas que ese mismo mundillo comercializa, no pasa por un asunto de valoración estética como suele hacerse comúnmente. Creo, en cambio, y partiendo de lo dicho por García Canclini, que se avanzaría más en el conocimiento de la cultura, y de paso de las expresiones populares (cotidianas) que la permean, si se abandonara aquella preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de impuro y contaminado ciertas manifestaciones artísticas, y las viéramos a la luz de las incertidumbres y las nuevas lecturas que sobre el mundo provocan sus cruces³⁹.

La metodología empleada en “Correos La esperanza” y esa puesta en juego de factores sociales, culturales e incluso pedagógicos, podrían ilustrar, así mismo, los cruces que constituyen la esencia de aquello que los estudios transdisciplinarios investigan y valoran. En verdadera sintonía con un mundo en constante movimiento, la transdisciplinarietà propone superar la fragmentación del conocimiento que encarnan las disciplinas particulares, presentando en su lugar un modelo para pensar, al tiempo, en lo mejor y en lo peor (en la patata y en la mala hierba)⁴⁰ como puntos de partida en la construcción de relatos coherentes que nos revelen cómo cada persona, y no un único productor de relatos, comprende el resto del mundo según su visión particular de las cosas.

Un ejemplo de lo anterior, desde la biología, son aquellas plantas rizomáticas que como el jengibre poseen brotes con la capacidad de ramificarse en cualquier punto y de engrosar hasta transformarse en tubérculos, los cuales, a su vez, pueden convertirse en raíz sin importar su posición en la estructura de la planta. El concepto biológico de rizoma fue adoptado por Gilles Deleuze y Felix Guattari para desarrollar un sistema cognoscitivo basado en la posibilidad de que al interior de los modelos de

³⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990, p.227.

⁴⁰ DELEUZE, Gilles – GUATARI, Felix. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (trad. José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-textos, 2002, p.13.

organización del conocimiento no existieran afirmaciones o proposiciones unas más importantes que otras. Para Deleuze y Guattari, especies diferentes como la avispa y la orquídea, llegan a compartir información de tal importancia durante el proceso de polinización, que sería posible pensar que cada una de ellas deviene en la otra⁴¹, aun cuando morfológicamente éstas no sean más que dos puntos dispares que quizás nunca lleguen a cruzarse. El sistema de rizoma, que se sustenta en lo relacional y lo itinerante, identifica características en común entre ambas especies ya que lo que solemos ver en ellas es la superficie, su floración –y ésta desaparece– pero la raíz, el rizoma, permanece constante. Deleuze y Guattari continúan el desarrollo de esta idea al decir que el árbol impone el verbo *ser* mientras que el rizoma tiene por tejido la conjunción *y...y...y...*⁴². El rizoma es entonces aquello que subyace bajo todo, aquello que es continuo y que en el fondo termina confiriendo cierta igualdad a todas las especies. Quizás esa igualdad no sea otra que la capacidad que tenemos en común para intercambiar información y así generar nuevas redes de conocimiento.

Si bien en el proyecto que he analizado durante este capítulo el modelo transdisciplinar tan solo podría insinuarse tímidamente a partir de algunas conversaciones que tuve con psicólogos, historiadores y trabajadores sociales interesados en las características de un barrio como La esperanza, me interesaba dejar en claro cómo este modelo -al igual que Internet- había influido de cierta forma en un proyecto que articula la pluralidad de los lenguajes facilitando así una experiencia multidireccional.

Aun cuando no creo haber llegado a una suerte de respuesta definitiva que pueda otorgar a este proyecto el status de “obra de arte” que aún podrían exigir los melancólicos y conservadores que hablan desde mundos difuntos⁴³, si he logrado poner sobre la mesa, y de forma más o menos clara, una serie de consideraciones que pienso son de gran importancia para comprender el desplazamiento al que se han

⁴¹ DELEUZE, Gilles – GUATARI, Felix. *Op. cit.*, p. 15.

⁴² DELEUZE, Gilles – GUATARI, Felix. *Ibid.*, p. 29.

⁴³ MICHAUD, Yves. *Op. cit.*, p. 152.

visto sometidas las prácticas artísticas desde hace al menos tres décadas, permitiéndonos ver el arte no objetual, efímero y de carácter participativo, como producciones culturales válidas que van más allá de ser la última opción a la que podría recurrir un pintor frustrado y sin el menor éxito comercial.

3. Un lugar en el mundo (del arte)

P. Ä.: En cierta ocasión tuve el gusto de visitar Bucaramanga invitado por un pequeño grupo de señoras de “muy buena familia” que querían oír mi opinión sobre las pinturas que realizaban en sus tardes de domingo. Me pareció absurdo que invirtieran tanto dinero en mi traslado cuando cualquier sujeto, sin el menor conocimiento en arte, las habría hecho felices con un sencillo cumplido del tipo “que lindas flores, parecen reales”. Pero lo que se me hizo realmente increíble, fue el hecho de comprobar que dichas pinturas parecían revelar, casi sin querer, las condiciones del campo artístico en tu ciudad; un campo que a mi juicio no permite pensar en proyectos que se distancien de la lógica señalada por la triada taller-espacio exhibitivo-coctel de inauguración. ¿Te resulta exagerado mi análisis, dramático quizás? ¿Podrías ampliar un poco más este panorama?

N.C.: No es exagerado, para nada, y bueno... creo que ya lo has dicho todo.

3.1 “Galería LaMutante”

A mediados del año 2006 me encontraba en Bogotá disfrutando de mi primera incursión en “las ligas mayores del arte colombiano”. El proyecto “Los voluntarios” había sido seleccionado para hacer parte del 40 Salón Nacional de Artistas⁴⁴, y

⁴⁴ Este es el evento artístico de mayor tradición en Colombia; sus orígenes se remontan a la última década del siglo XIX. Si bien en los años noventa el salón experimentó una profunda crisis ante la poca efectividad de un modelo que insistía en concentrar bajo una gran muestra, un supuesto “panorama oficial” del arte colombiano, ésta logró ser superada durante los siguientes años a través del fortalecimiento de los procesos curatoriales y la autonomía otorgada a cada uno de los siete Salones Regionales de los cuales se nutre el Salón Nacional.

aunque algunos problemas con su montaje aún demandaban gran parte de mi atención, preferí ir en busca de unas cervezas junto a un amigo que en ese momento me colaboraba. Mientras departíamos en un pequeño bar del centro de Bogotá, nos dimos a la tarea de ojear, no sin cierto morbo, la agenda cultural consignada en el periódico *Arteria*, una publicación de distribución gratuita que aborda temas actuales del arte en Colombia y el mundo. Pasados unos minutos, notamos indignados que Bucaramanga no aparecía reseñada en ninguna parte, como si fuese invisible, como si en la “tierra olvidada del aliento de Dios”⁴⁵ no aconteciera absolutamente nada. Así pues, y quizás sobre-estimulados por las cervezas, se nos ocurrió la idea de escribir un falso comunicado de prensa a dicha publicación en el cual se anunciara la inauguración de cierta exposición en las instalaciones de una nueva galería destinada a la promoción del arte contemporáneo en Bucaramanga. Aunque dicho comunicado jamás fue redactado, la idea de un espacio para adelantar propuestas innovadoras en nuestra ciudad llamó profundamente nuestra atención.

El resultado de aquella pequeña broma que pretendía ilustrar nuestro inconformismo ante las difíciles condiciones a las que se enfrentan los artistas en Bucaramanga, recibió, un par de meses después, el nombre de “Galería LaMutante”, un colectivo de trabajo conformado actualmente por cinco personas⁴⁶ entre artistas visuales, diseñadores gráficos y arquitectos. Desde un comienzo los objetivos de “LaMutante” se centraron no en la realización conjunta de proyectos artísticos, sino en la dinamización y el fortalecimiento del campo artístico⁴⁷ de nuestra ciudad a través de una amplia gama de proyectos tales como propuestas curatoriales, publicaciones virtuales, conferencias, talleres e incluso subastas de arte. Después de todo, nos preguntábamos, ¿qué sentido tendría seguir haciendo arte cuando no existen las instancias ni los espacios necesarios para su distribución y consumo?

⁴⁵ Frase tomada de “El ectoplasma”, canción de la banda de rock bogotana 1280 almas.

⁴⁶ Nicolás Cadavid, Adriana Díaz, Efraín Marino, Irene Rodríguez y Manuel Serrano.

⁴⁷ El concepto de campo artístico fue ampliamente desarrollado por Pierre Bourdieu para referirse al espacio de acción e influencia del mundo del arte, constituido por prácticas tales como la producción de obras de arte, la gestión realizada por museos y galerías, la formación de públicos, el comercio y el coleccionismo de arte, etc.

Todas estas propuestas (cerca de una veintena) han sido realizadas en medio de las críticas condiciones a las que se enfrentan las iniciativas culturales que son adelantadas en Colombia bajo las políticas del actual gobierno, que ha decidido destinar, para el año 2010, el 14, 2% de su P.I.B. a las Fuerzas Armadas, mientras que a la cultura tan sólo les otorgará el 0.2%; un ridículo porcentaje que se hace aún más esquivo para ciudades como Bucaramanga si tenemos en cuenta que de esta pequeña cifra, cerca del 90% terminará en manos de instituciones culturales con sede en Bogotá. Así pues, “LaMutante” no cuenta (salvo contadas excepciones) con apoyo económico por parte de instituciones públicas o privadas por lo que debe recurrir a diversas estrategias (subastas de arte, comercialización de objetos promocionales o souvenirs, rifas, etc.) que le permitan solventar los costos de los proyectos que realiza. De igual forma, carece de un espacio físico propio en el cual desarrollar sus actividades, razón por la cual se ha visto obligada, una y otra vez, a gestionar los pocos espacios existentes en la ciudad, recurrir a ciertos espacios públicos para desarrollar sus propuestas más ambiciosas, y a concentrar su capacidad de difusión a través de Internet.

Sin embargo ese mismo carácter de propuesta independiente y auto-gestionada, le ha permitido a “LaMutante” mantener total autonomía sobre sus proyectos y decisiones, abordar de forma sarcástica y crítica temas concernientes a las políticas culturales en Colombia, y convertirse, de a poco, en un referente a nivel nacional al momento de hablar de proyectos que si bien se inscriben dentro del círculo de “lo oficial”, es decir, que “de una manera u otra han probado el *test* del mundo iniciado”⁴⁸, proponen, a través de diversas estrategias para la circulación del arte, lógicas no hegemónicas que amplían el espacio de comunicación entre artistas y públicos.

⁴⁸ MICHAUD, Yves. *Op. cit.*, p. 41.



Fig. 11. Galería LaMutante, “La heladería”. Registro fotográfico de las acciones. 2007. Archivo de Galería LaMutante.

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

3.2. Del museo y otros monumentos al arte

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

Franz Kafka, *Ante la ley*.



Fig. 12. Galería LaMutante, “*La Compañía. I Festival de Performance, presenta: Mi primera vez*”. Registro fotográfico de las acciones. 2007. Archivo de Galería LaMutante.

Hasta este punto he tratado de explicar las estrategias de las cuales me he valido como artista para realizar intervenciones en la esfera pública y así proponer pequeños modelos que faciliten la comunicación y la asociación entre personas. Ahora, en este último capítulo, me gustaría indagar acerca de las posibilidades de realizar dichas intervenciones pero partiendo de la posición de curador y gestor cultural en la que suelo encontrarme cuando llevo a cabo algún proyecto junto al colectivo “Galería LaMutante”.

Pero ¿por qué me interesa explorar esas otras instancias del campo artístico? La razón es sencilla y ya traté de insinuarla durante el primer capítulo: aun cuando desmaterialice el objeto artístico, desarrolle propuestas en espacios públicos e invite a personas no artistas a participar de mis proyectos, características que podrían poner en crisis la idea que tienen ciertos sectores conservadores respecto a lo que *debería*

ser la producción artística, éstos han de retornar, tarde o temprano, al sistema de distribución y consumo propuesto por la institución arte.

Por tradición, quizás la figura que encarna de mejor forma a dicha institución es el museo. Como es bien sabido, éstos nacieron tras la consolidación política y económica de la burguesía europea, una poderosa fuerza social que deseaba conducir al mundo por la ruta del progreso, alejándolo de la tiranía y la irracionalidad en la que lo había sumido el antiguo régimen monárquico. Las artes, que junto a las ciencias representaban aquel impulso racionalista que caracterizó al Siglo de las Luces, pronto necesitaron del desarrollo de la estética como disciplina filosófica para generar un nuevo concepto respecto a su autonomía⁴⁹, requiriendo además de un espacio que las validara y en el cual se educase al público respecto a los códigos necesarios para percibir en dónde y en qué momento específico ocurre el arte⁵⁰. Ese espacio es precisamente el museo, un lugar que ha sufrido importantes transformaciones debido a los cambios que han experimentado las prácticas artísticas a través de la historia, pero también, y más recientemente, a causa de la proliferación de los mercados del arte a nivel mundial.

Cuando Duchamp propuso sus *ready mades* durante las primeras décadas del siglo XX, sentando así las bases para considerar que todo podía llegar a ser arte, y posteriormente, tras el desarrollo del concepto de escultura social a cargo de Beuys, el cual parecía contemplar la posibilidad de que toda persona fuese un artista en potencia, los museos se enfrentaron a una suerte de contradicción que habría de obligarlos a replantear su propósito como edificios en los que se acumulaban centenares de bellos objetos creados por seres con una sensibilidad superior. Así pues, al menos en los países desarrollados, los museos se distanciaron progresivamente de aquella imagen sacra heredada por las antiguas *cellas* romanas, para convertirse en espacios acogedores destinados a la pedagogía y al ocio de un

⁴⁹ BÜRGER, Peter. *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁰ Sólo hasta el siglo XVIII, con la apertura de los primeros museos y el inicio de la época del arte burgués, el público tiene un acceso relativamente libre a las grandes colecciones y a consumir el arte de forma individual.

público que empezó a ver en el acceso a las artes y la cultura, antes que la oportunidad para vivir cierta experiencia de sensibilización, la posibilidad de constatar que efectivamente pertenecían a una sociedad civilizada que podía cubrir todas sus necesidades.

Esta es la razón por la cual museos e instituciones culturales pronto se vieron atiborrados de carteles instructivos, visitas guiadas, salas especialmente diseñadas para niños, audio guías, tiendas, restaurantes, etc.; estrategias que al igual que aquellas implementadas por los centros comerciales, buscaban atraer a la mayor cantidad de público aun cuando éste continuase siendo mayoritariamente de estratos medios y altos. Porque a pesar de estos esfuerzos, la producción artística ha estado ligada a determinadas clases sociales que la protegen y patrocinan como prueba de su dominio⁵¹; por lo tanto, no basta con ampliar los horarios de los museos hasta media noche como es el caso de la campaña adelantada recientemente en Santiago de Chile, si aquellos posibles nuevos visitantes llegarán a las salas de exhibición con conocimientos y hábitos culturales desiguales.

De igual manera no creo que la solución implique la construcción de una sociedad homogénea pero sí en procurar el desarrollo de una sociedad relativamente equitativa. Aunque estas palabras se acerquen peligrosamente al slogan de una campaña política, no tendría el menor sentido menospreciar su trascendencia si recordamos las consecuencias que genera la desigualdad entre ricos y pobres, y que desde luego el sistema económico mundial insiste en conservar. Sin embargo hay que ser realistas; a menos que ocurra algún evento extraordinario, el mundo (tanto el real como el del arte) no cambiará con la desaparición acelerada y violenta de las instituciones que conservan dichas diferencias, sino quizás a través de pequeñas pero continuas fallas al interior de las estructuras que las conforman, es decir, a través de la práctica de una suerte de micro-terrorismo blando.

⁵¹ BÜRGER, Peter. *Op. cit.*, p. 89.

La transformación de la institución arte a manos de los movimientos históricos de vanguardia puede ejemplificar de buena forma lo dicho recién, pues ésta no se consiguió con la destrucción de aquello que constituía al arte, sino a partir del desmantelamiento de las normas estéticas sobre las que se había fundado⁵², ó sea, logrando intervenir su estructura en base al conocimiento que los artistas de dichos movimientos tenían de los conceptos e ideales que la formaban.

Ese trabajo de transformación gestado desde las entrañas de las instituciones que se desean alterar, me recuerda también la acción realizada por el colectivo de activistas conocido como *The Yes Men*⁵³, respecto al desastre ambiental ocurrido en 1984 en Bhopal (India), cuando una nube tóxica generada por una fábrica de pesticidas propiedad de la compañía norteamericana Union Carbide, acabó con la vida de cerca de 20.000 personas. *The Yes Men*, quienes practican lo que ellos denominan “corrección de identidad”, lograron suplantar en 2004, por unos pocos minutos y a través de la señal en directo de la cadena BBC, a un representante de Dow Chemical (actual propietaria de Union Carbide), atribuyéndose, después de 20 años de silencio, toda la responsabilidad sobre el desastre. A las pocas horas, CNN informó que las reservas de Dow Chemical en la bolsa de valores de Berlín, habían disminuido en 2 billones de dólares.

Los proyectos realizados por “Galería LaMutante” durante algo más de tres años coinciden en algunos puntos con las formas de acción que recién he señalado. El hecho de autodenominarse galería revela de entrada que el espacio de trabajo de este colectivo no es otro que el campo artístico, razón por la cual “LaMutante” se vale de formas de organización y coordinación empleadas por cualquier museo, galería comercial, o institución cultural, a saber, la realización de convocatorias, conversatorios sobre temas de actualidad en el mundo del arte, talleres de formación, etc. Entonces, ¿en qué se diferenciaría “LaMutante” respecto a los espacios institucionales? ¿Por qué podría decirse que su accionar carga con cierto espíritu

⁵² BÜRGER, Peter. *Op. cit.*, p. 157.

⁵³ <http://www.theyesmen.org/>

transformador-utópico que va más allá de aquel que aún podemos identificar en los museos de esta primera década del siglo XXI?

En proyectos como “El Salón de los Rechazados” (2007), “Bucaramanga: mucha cultura pa’ tan poco espacio” (2007) y “La caja n°2: Acá no somos de esos” (2009)⁵⁴, “LaMutante” abrió la posibilidad al público de participar en ellos y en condiciones similares a las de los artistas, es decir que más allá de crear plataformas de acción como aquellas en las que se sustentaron “Los voluntarios” y “Correos La esperanza”, se crearon las instancias necesarias para que personas no artistas, todas con diferentes concepciones e imaginarios respecto al arte, llegaran a experimentarlo no como consumidores, sino como productores legitimados. Esto no quiere decir que el mundo sería un mejor lugar si todos fuésemos artistas, eso es sencillamente absurdo, pero sí que dichas estrategias pueden revelarse como interrogantes dentro del campo artístico para “obligar al arte a decir la verdad sobre el arte”⁵⁵.

Quizás el caso de “Bucaramanga: mucha cultura pa’ tan poco espacio” sea el más interesante en muchos aspectos, ya que permitió que cualquier persona exhibiera sus trabajos en nuestro espacio, contribuyendo así a deshacer la distancia entre artistas y público; pero también, y debido a las condiciones que rodearon su realización, a tener una idea más o menos clara del estado actual del mundo del arte. Este proyecto fue presentado durante la primera edición de La Otra, feria internacional de arte que organiza la galería bogotana Valenzuela & Klenner. Si bien esta galería se ha caracterizado por ser una de las que más comercializa arte joven en Colombia, decidió poner en marcha una feria que fuese la contracara de Artbo, la más grande e importante feria del arte en Colombia. La Otra es una feria que aunque también genera los canales para comercializar arte, quizás de la misma forma en la que lo hace Artbo, propone espacios en los que pueden llevarse a cabo intervenciones

⁵⁴ Una detallada explicación de cada uno de estos proyectos puede ser consultada en www.lamutante.blogspot.com

⁵⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Op. cit.*, p. 131



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

in situ, fiestas, lanzamientos de publicaciones, y en general cualquier actividad que evidencie la escena del arte “alternativo colombiano”⁵⁶, el cual, por contradictorio que parezca, también es acogido por Artbo.

Porque cuando es el comercio y no la crítica el que dicta las leyes del juego, lo que realmente importa es validar e insertar en las dinámicas del consumo tanto arte como sea posible, pues por más revolucionario que éste sea (basta revisar el caso del Pop Art y el Arte Conceptual), visto a la luz del coleccionismo, sigue siendo el rasgo más burgués de la industria cultural y por lo tanto el que goza de mayor demanda.

⁵⁶ Esta denominación surge de aquella con la que fueron identificadas ciertas bandas de rock que durante la década del ochenta y noventa, desarrollaron la escena underground y editaron sus discos bajo sellos independientes conservando así total libertad creativa. Aún así, agrupaciones como R.E.M. lograron un enorme éxito comercial por lo que el término de rock alternativo simplemente empezó a ser asociado con la posibilidad de encontrar otras opciones dentro del mercado musical.



Fig. 14. Galería LaMutante, “Bucaramanga: mucha cultura pa’ tan poco espacio”. Registro fotográfico de las acciones. 2007. Archivo de Galería LaMutante.

En “Bucaramanga: mucha cultura pa’ tan poco espacio”, “LaMutante” se vio enfrentada al comercio del arte cuando se ofreció a representar a varios artistas que de otra forma no habrían tenido la oportunidad de comercializar su obra en La Otra. Aun cuando esto parezca contradictorio de acuerdo a lo dicho a lo largo de estas páginas, cabe decir que “LaMutante” no cobró los infames porcentajes con los cuales acostumbran a transar las galerías comerciales, sino que se preocupó por generar un pequeño contrapunto frente a las reglas del comercio, promoviendo así un clima laboral más favorable para los artistas y la posibilidad para que el público pudiese adquirir arte a precios mucho más asequibles.

Además de ser regido por el comercio, el campo artístico se ha visto seducido por una fuerte tendencia a desarrollar el turismo cultural, la cual se evidencia en la proliferación de bienales y ferias de arte a nivel mundial que movilizan a millones de

personas (y desde luego millones de dólares), y en la construcción de espectaculares museos que reactivan las economías de pequeñas ciudades cuyo caso más conocido es desde luego Bilbao. Pero también, y casi en las mismas proporciones, se ha visto permeado por una corriente independentista, autónoma y auto-gestionada, cuyo punto de origen podría encontrarse, en buena medida, en la crisis que desde los años setenta sufriera el modelo económico fordista del Estado-nación. Dicho modelo, caracterizado por sólidas estructuras piramidales, fue reemplazado progresivamente por estructuras más flexibles que no dependen ya de la directa relación entre nación y economía, sino de pequeñas empresas organizadas de manera mucho más fluida, y hasta cierto punto incierta, las cuales se insertan en redes globalizadas, y cuyos objetivos, generalmente trazados a corto-mediano plazo, se caracterizan por promover la comunicación, las cualidades relacionales y el “saber-ser” de las personas⁵⁷.

Los ejemplos de esta tendencia son muchos, abarcan todos los nodos del campo artístico (de la crítica al coleccionismo), y generalmente son desarrollados en Internet pues en este espacio la democratización de la cultura se ha convertido en tema de gran interés. Es así como podemos encontrarnos con “Esfera pública”⁵⁸, un portal colombiano moderado por el artista Jaime Iregui, desde el cual se debaten temas de actualidad en el arte y cuya dinámica participativa ha logrado subvertir la labor de la crítica como productora de relatos concluidos y legitimadores, permitiéndonos de esta forma comprender el alcance político que esta disciplina puede tener hoy en día. Estas características le han permitido a este proyecto ser invitado a participar en Documenta Magazine, un proyecto de la Documenta 12 que reúne a cerca de 100 publicaciones o espacios de discusión y crítica, la mayoría de los cuales operan desde Internet. Este dato nos puede revelar cómo aquellos eventos artísticos de gran tradición e influencia como la Documenta de Kassel, aun cuando conserven como punto de partida aquel rasgo autónomo del arte, también han sido fuertemente permeados por formas de operar mucho más disgregadas y pluralistas.

⁵⁷ LADDAGA, Reinaldo. *Op. cit.*, pp. 132-135.

⁵⁸ <http://esferapublica.org/>

Así pues, la autonomía del arte parece no ser el problema de fondo; el problema radica en el uso que se haga de ella para conservar las relaciones de poder al interior de la cultura.

Desafortunadamente, aunque ciertos rasgos de la modernidad hayan desaparecido casi por completo, el espíritu burgués que la apoyaba aún sobrevive⁵⁹. Para la muestra un botón: Anoche, cuando de súbito me enteré de la inauguración de la Trienal de Chile 2009, me dirigí al Museo Nacional de Bellas Artes con el ánimo de visitarla y pasar así una noche, digamos, entretenida. Sin embargo, al ver que una caravana de lujosos autos con vidrios oscuros se estacionaba junto a la escultura en bronce que decora la entrada del edificio afrancesado, comprendí que estaba en el lugar equivocado. De la caravana descendió la actual presidenta de Chile, Michelle Bachelet, rodeada por su personal de seguridad. De inmediato los fotógrafos se agolparon a la entrada del museo y dispararon sus flashes en repetidas ocasiones hasta que la mandataria cruzó a través de la puerta de acceso. Acto seguido, las puertas fueron cerradas ante la mirada atónita de muchas personas, la mayoría jóvenes estudiantes que habían asistido con la intención de presenciar la apertura de tan importante evento.

En ese momento recordé aquel famoso cuento de Franz Kafka, *Ante la ley*. En éste, un campesino espera durante largo tiempo a que le sea permitida la entrada a un recinto que personifica las leyes que rigen a los Hombres. Sin embargo, y aunque las puertas están abiertas y el guardián que custodia la entrada finge sentir interés en el caso del campesino, éste último no puede entrar jamás y finalmente muere con la promesa de que cierto día podría hacerlo. Creo que en definitiva así es el arte; no es para todos pero mantiene latente la esperanza de que quizás algún día pueda llegar a serlo.

⁵⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 8.

3.3 ¿Crear, mediar, curar?

El curador de una exposición es el único artista realmente expuesto⁶⁰.

Daniel Buren

Los tres proyectos que he analizado a lo largo de estas páginas tienen en común la puesta en marcha de estrategias operativas que permiten la coordinación e inter-relación entre diferentes personas, ya sea como espectadores cuando se trata de mis propuestas individuales, o bien como artistas cuando desarrollo propuestas curatoriales y de gestión junto al colectivo “Galería LaMutante”. Es por ello que en este último punto me gustaría trazar un paralelo entre ambas prácticas para tratar de explicar aquello que mencioné durante la introducción de este documento, cuando cuestionando mi posición como artista, insinué que prefería verme a mí mismo como un productor cultural. Después de todo, y según lo dicho por Jean-Luc Godard, “la cultura es la regla; el arte, la excepción”⁶¹.

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

⁶⁰ D. Buren. Citado por ROCA, José en Columna de Arena 16, Curaduría crítica. Extraído el 9 de abril de 2009 desde <http://www.universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>

⁶¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante* (trad. Michéle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 189.

y conceptos provenientes de diferentes disciplinas; una estrategia similar a la que emplea actualmente en Santiago de Chile el Centro Cultural Matucana 100, aquella de la que se valió Roger-Martin Buegel, director artístico de la Documenta 12, cuando decidió invitar al cocinero catalán Ferran Adrià a compartir espacio junto a los artistas seleccionados, o la relación entre arte, arquitectura y ciencia que propone Hans Ulrich Obrist como co-director de la Serpentine Gallery de Londres. Así pues, la curaduría responde a la voluntad de articular la producción de un grupo de artistas, pero también a la necesidad de generar diálogos y cruces entre formas del conocimiento aparentemente distantes.

Para explicar cómo la práctica curatorial se ha convertido en una extensión de mi trabajo como artista, deseo aclarar que si he sido curador no ha sido por un delirio megalómano que subyace en mí, sino por una cuestión de necesidad, de supervivencia si se quiere. Como lo señalé anteriormente, Bucaramanga, la ciudad en la cual he adelantado la mayor parte de mi trabajo, no cuenta con un campo artístico desarrollado, razón por la cual ciertas personas (artistas) que deberían preocuparse por desarrollar propuestas creativas, se han visto prácticamente obligadas a realizar el trabajo que nadie ha querido hacer, asumiendo, desde luego, los riesgos y desaciertos que esto puede implicar. Porque esperar a que los pocos programas educativos en arte o filosofía identifiquen la necesidad de ofrecer cierta formación respecto a esta práctica, o peor aún, esperar a que curadores e instituciones culturales de Bogotá dirijan su mirada a las regiones de Colombia, sería casi como auto-condenarse al olvido. Desde luego una opción más sencilla y quizás no tan heroica, sería emigrar una y otra vez a terrenos más fértiles; ir tras el sueño americano o bogotano, tras el sueño de la gran ciudad, tras el sueño centralista. Pero, ¿acaso esto no sería lo mismo que seguir dependiendo de los grandes relatos que como la democracia y la religión

sustentaron nuestra comprensión del mundo durante largos años, y que hoy, en estos tiempos líquidos⁶² se nos revelan incapaces de conservar su forma, su estructura?

Ahora bien, respecto a los puntos en común que la práctica curatorial podría tener con la práctica artística, en especial con aquella que tiene como eje la proyección de experimentos de vida en común, sería necesario empezar con una definición, quizás ampliada, desplazada, de cada una de ellas. En palabras de Szeemann, el curador es una suerte de “administrador, amante enfático, escritor de prólogos, bibliotecario, apoderado, contabilista, animador, conservador, financista y diplomático”⁶³, es decir, todo lo contrario a aquella figura anacrónica que nos muestra al curador-crítico como un personaje cuya función se centra en dictar las reglas del buen gusto y en educar al público en la apreciación de lo que realmente es el arte. Por su parte el artista es “cada vez menos un creador maldito y cada vez más un operador o un mediador social con algo del hombre de negocios, del hombre de la comunicación, del ilusionista y del chamán”⁶⁴; un personaje que dejó de lado la simple creación de objetos para insertarse en problemáticas mucho más complejas que, en el caso del mundo del arte, parecían reservadas a quienes ejercían el *management* de la industria cultural, logrando, en ocasiones, captar públicos más heterogéneos en la medida en que muchas de las propuestas que desarrolla no responden a postulados teóricos basados en la historia del arte, sino a la exploración directa de la esfera social.

Un ejemplo relevante en este sentido es la Bienal de Venecia de Bogotá (BVB) dirigida por el artista bogotano Franklin Aguirre. La BVB se inició en 1995 bajo condiciones similares a las que dieron origen a “LaMutante”, es decir, la dificultad que percibía un grupo de jóvenes artistas para acceder a las oportunidades y beneficios de un campo artístico plenamente desarrollado. Es así como el colectivo

⁶² Término empleado por Zygmunt Bauman para referirse a la imposibilidad que tienen las estructuras sociales contemporáneas para permanecer en el tiempo y así servir de marco de referencia a la acción humana. *Tiempos líquidos* (trad. Carmen Corral). Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

⁶³ H. Szeemann. Citado por ROCA, José. *Op. cit.*

⁶⁴ MICHAUD, Yves. *Op. cit.*, p. 85.

“Matracas” decide iniciar un acercamiento con la comunidad del barrio Venecia de Bogotá, proponiendo una serie de experiencias que generaran vínculos, promovieran el trabajo en equipo y fomentaran la tolerancia a través de las prácticas artísticas contemporáneas. Hoy, tras catorce años de trabajo, la Bienal de Venecia de Bogotá, ese irónico proyecto al que dio vida un grupo de jóvenes artistas que dejó de lado la inopia de los contextos oficiales del arte, no sólo es reconocida internacionalmente como un evento que propone una reflexión acerca de las posibilidades reales que tiene el arte para ser desarrollado en contextos no artísticos, sino también como un ejemplo de los alcances que tiene la práctica curatorial cuando es ejercida por artistas que, asumiendo su situación social en términos de productores y no de genios o creadores, comprenden que el arte no tiene la necesidad de esperar aventones fortuitos que lo conduzcan a la validación que garantizan los espacios institucionales.

El otro punto en común que percibo entre curadores y artistas que trabajan en la esfera de las relaciones sociales, tiene que ver con el desarrollo de sus capacidades como mediadores entre partes. Al respecto, el curador Hans Ulrich Obrist dice que “en cierto sentido, el curador es un catalizador, y debe poder desaparecer en un momento dado. (...)”⁶⁵; así pues, si un catalizador es una sustancia que permite el equilibrio en una reacción química, ¿qué tipo de equilibrio permitiría un curador, o mejor aún, qué tipo de equilibrio permitiría un artista que desarrolla experiencias o procesos efímeros en donde es habitual la participación de terceros? Responderé a esta pregunta con la descripción de un sencillo proyecto que realicé en 2008 en Santiago de Chile, en el marco de la segunda Bienal Internacional de Performance DEFORMES. Dicho proyecto, titulado “Nunca he tenido a nadie”, consistió en la realización de una convocatoria hecha a través de Facebook, la red social en Internet, en la que busqué a personas que no tuviesen una relación de pareja, creyeran tener mala suerte en el amor o que simplemente se sintieran solas en ese momento específico. A dichas personas las invité a una suerte de fiesta en la cual una banda de

⁶⁵ H. Ulrich Obrist. Citado por ROCA, José. *Op. cit.*



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

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

En este caso, mi función, como aquella que señala Obrist, no consistió en ser un guía, un faro, sino un mediador en el seno de una pequeña comunidad⁶⁶, un catalizador no protagónico que hizo las veces de puente entre diferentes personas y a su vez entre ellas y el público que desprevénidamente presenció la acción realizada en uno de los espacios de la Universidad Arcis.

⁶⁶ MICHAUD, Yves. *Op. cit.*, p. 83.



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

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

El desplazamiento hacia funciones más amplias que superan las convenciones habituales con las cuales solíamos asociar a una u otra disciplina (una especie de flexibilidad que se ha posado sobre toda actividad humana y que permite sobrepasar

la conformidad de las normas en base al rápido cambio de estrategias y la ausencia de preferencias consolidadas⁶⁷); y la mediación entre partes, algunas de ellas distantes entre sí, serían pues aquellos puntos en común que puedo identificar (al menos en mi caso) entre la práctica artística y la práctica curatorial.

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

⁶⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 11.

Conclusiones: Manteniendo la fe en el arte para no perderla en el mundo

Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé...
¡En el quinientos seis y en el dos mil también!

Enrique Santos Discépolo, *Cambalache*.

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

Y es que el mundo actual pareciera negar toda posibilidad de imaginar la existencia de algún proyecto utópico, ya que nunca antes éste se había soportado tanto en la individualidad y el egoísmo como ahora. La influencia que el estado-nación había ejercido sobre la vida de los Hombres, ha dado paso a la omnipresencia de las mega-corporaciones, figuras que incitan al comercio desenfrenado y al ocio, y que dictan la que parece ser la premisa de nuestro tiempo: sálvese quien pueda.

Sí, el crucero en el que navegamos conjuntamente, dividido en categorías según el boleto que podemos pagar, naufraga lentamente en las aguas de la incertidumbre mientras se dirige, ya no a la fantástica isla con la que soñaba Tomás Moro, sino a un resort en el Caribe que lleva por nombre Utopía. Y aunque el agua ya nos llega al cuello, y el caos se apodera de la tripulación, aún podemos hacer uso de los botes salvavidas (las drogas, el amor, el psicoanálisis, etc.) o por último, si somos lo suficientemente ágiles y despreocupados (competitivos), podemos saltar sobre la cabeza de nuestros compañeros de infortunio hasta alcanzar la paradisiaca costa. Aunque el dolor que genere el desastre sea reproducido globalmente hasta la fatiga a través de los canales de comunicación, poco, o nada realmente, afectará a los sobrevivientes en tanto estos puedan, finalmente, tomar el sol mientras disfrutan de un exótico coctel.

El pesimismo que nos ofreció la posmodernidad como alternativa para superar la caducidad de las empresas que constituían la ilusión de progreso en la que se fundamentó el pensamiento moderno (al igual que la desgastante dictadura militar que azotó a Chile por casi veinte años), parece haber conminado a la utopía a una experiencia personal inmediata signada por la necesidad de sentirnos seguros en el mundo, y por la posibilidad de gozar de esa quimera llamada libertad individual, la cual, en pocas palabras, no es más que la posibilidad de acceder al sistema de consumo masivo. Así pues, a la fecha, la utopía consistiría en disponer de los recursos necesarios para hacer frente a las amenazas del mundo contemporáneo, ya sea el terrorismo o la influenza A/HN1N1 (pronto será el intento de dominación a manos de alguna raza extraterrestre), para después poder disfrutar a nuestras anchas de un fin de semana en nuestros condominios habitacionales, mientras afuera, en las calles de Bucaramanga, Buenos Aires o Santiago de Chile, el mundo se cae aceleradamente a pedazos ante amenazas reales como la desigualdad social, el desempleo o la crisis ecológica.

Sobre estas condiciones es que realizo mis pequeños experimentos utópicos a través del arte; una herramienta comunicativa que al igual que el mundo que recién

describí, se me revela turbia por momentos. Y no me refiero a la tendencia que tienen ciertos medios de producción artística, como la pintura o la escultura, a generar intercambios indirectos y jerarquizados con el público; me refiero en esta ocasión, al tipo de trabajos que yo mismo realizo y que he tratado de “defender” a lo largo de este documento. Porque creo interesante, además de necesario, preguntarse acerca de esa tendencia hacia lo relacional (en términos de Bourriaud) que se ha posado sobre el arte contemporáneo como una especie de sello de garantía incuestionable: *si es arte relacional, es buen arte*.

¿De dónde proviene esa idea que ha “obligado” a cada vez más artistas a mirar la realidad de una forma más cercana, directa si se quiere? ¿Acaso responde al florecimiento de una conciencia colectiva en medio de la crisis que nos empuja hacia el abismo? En parte sí, pero las razones de fondo llegan a ser un poco menos esperanzadoras. Los artistas, aunque en ocasiones nos movamos al margen de las leyes y la moral, y hablemos de la necesidad de transformar lo que ya resulta vergonzoso, estamos insertos en la misma lógica de la sobrevivencia que describí al comienzo de este epílogo; somos parte de este muladar, querámoslo o no. Sería bastante ingenuo imaginar que los artistas que trabajamos construyendo redes sociales que generan cierta respuesta a determinada problemática, no podamos conciliar el sueño ante las injusticias que florecen en cada rincón del planeta. El dolor ajeno, como el smog en las ciudades, ha sido asimilado por nuestro organismo (sensible), se ha regularizado, e incluso me atrevería a decir que lo necesitamos para sentirnos afortunados, o por lo menos no tan miserables.

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

Así que más allá de levantar juicios morales acerca del compromiso de los artistas respecto a las comunidades o problemáticas con las que trabajan, un compromiso que en muchos casos es real, lo que resulta realmente importante es que esa misma capacidad que tiene el arte para reflejar la vida actual en las ciudades, lo convierte, irremediabilmente, y a pesar de ciertas diferencias que ya traté de explicar, en una empresa muy similar (formal y estratégicamente hablando) a la publicidad, a las comedias musicales o a la televisión. Nivelado el arte con este tipo de formas o experiencias, su capacidad utópica-transformadora podría no ser más que otra anécdota de un paisaje cultural sobre-expuesto y porque no, banal. “Todo es igual, nada es mejor” reza la popular canción de Enrique Santos Discépolo.

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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