



**LA POLÍTICA DEL ARTE:  
CUATRO CASOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
2010**

**RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ  
MARTA CABRERA  
Directora**

Gracias a Lilian, a Héctor, a Marta y a Maria José.

## Tabla de contenidos

<b>Rutas de entrada.....</b>	<b>4</b>
Preliminares.....	4
La (re)distribución de lo sensible.....	9
Declaración de principios.....	15
<b>La despolitización de lo político: el arte de Doris Salcedo.....</b>	<b>18</b>
Arte “político”.....	18
<i>Shibboleth</i> y el espectáculo.....	24
Memoria, dolor y espectáculo.....	30
Salcedo y barbarie.....	34
<b>Los límites de la resistencia: el <i>artivismo</i> de Fernando Pertuz.....</b>	<b>41</b>
Poder y <i>artivismo</i> .....	43
Arte y resistencia.....	47
Fernando Pertuz y los límites de la resistencia.....	52
El arte político y la internet.....	59
<b><i>ekolectivo</i>: la potencia de lo público.....</b>	<b>66</b>
<i>ekolectivo</i> y espacio público.....	67
Esfera pública y espacio público.....	69
Arte público.....	75
Política y performance.....	78
Entre lo performático y el performance.....	79
Cuerpo y subjetividad.....	84
Por una pedagogía política del arte.....	87
<b>Ludmila Ferrari: el arte de propiciar agencia.....</b>	<b>91</b>
¿Arte relacional?.....	94
Arte, identidad y representación.....	97
Identidad y poder.....	99
La trama de la identidad.....	102
El arte de propiciar agencia.....	110
<b>Salida: por una política del arte.....</b>	<b>115</b>
Los espacios políticos del arte.....	118
La frontera: espacio estratégico del arte político.....	124
Por una política del arte.....	126
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>134</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>140</b>

## **Rutas de entrada**

*Hay una dimensión estética en lo político y una dimensión política en el arte.*  
Chantal Mouffe (2007).

### **Preliminares**

Ya cuando era estudiante, las trampas del arte se me hicieron presentes. En aquel entonces, me inquietaba la facilidad de juicio con que se valoraban o desvirtuaban las producciones plásticas de quienes estábamos adscritos al programa. Desde un momento temprano noté que había menos de argumentos y más de arbitrariedad en la manera en que aquello que podemos llamar el arte institucional elegía a los suyos. El ámbito constituido por las galerías, los museos, las salas de exposición, los artistas, los curadores y los críticos –y también por las academias y facultades de arte – operaba criterios disímiles según se tratara de elegir a los artistas que se convertían en las nuevas figuras, a aquellos que salían de circulación, o los que sencillamente no serían tenidos en cuenta. Por demás, resultaba curioso constatar que, generalmente, los mismos individuos que ejercían como nuestros profesores eran quienes calificaban la validez de nuestra producción en los cerrados y escuetos circuitos artísticos de la ciudad. En más de una ocasión pude comprobar cómo se contradecían a sí mismos y entre sí nuestros docentes según el escenario en que actuaban: unos criterios dentro de la academia universitaria (por demás, criterios ausentes en sus propias obras); y otros diferentes por fuera de ella.

Tanto a mí como a otros artistas compañeros nos sucedía que éramos incluidos o descartados arbitrariamente de las principales exposiciones de turno, en ambos casos, sin mayores explicaciones. Los criterios de los curadores eran juicio divino. Estos hechos, que podrían parecer anecdóticos, hicieron que, siendo todavía estudiante, comenzara a cuestionar la forma en que el ámbito institucional del arte se conformaba y autolegitimaba. Y lo primero que me saltaba a la vista era que el juego del arte no era transparente, no parecía haber criterios unívocos para la legitimación de la producción artística. Más bien, parecían haber diversos juegos de poder: en la academia, por fuera de ella, y entre los distintos ámbitos. En estos juegos, los agentes legitimadores –los profesores, galeristas, curadores y los artistas –, aplicaban criterios variables que más bien parecían corresponder con sus propios intereses y necesidades de visibilidad y permanencia. Los estudiantes de artes, más que sus frutos, éramos una de las fichas con las cuales se jugaba.

Paulatinamente, se hizo para mí evidente que, para la mayoría de quienes lo hacíamos, asistir a una galería o a un salón de arte no era tanto un ejercicio de búsqueda de significado, de diálogo con los objetos allí expuestos, de relación espiritual con las obras, como una especie de ritual lúdico, en donde lo único importante parecía ser la presencia misma, el ser parte del juego. Esto se constataba en la reticencia de mis compañeros, de mis profesores e incluso de los artistas expositores, al ser interrogados acerca de las impresiones o el sentido que, uno esperaba, buscaban en la experiencia de las obras, ya fuera como espectadores o como creadores de las mismas. Las respuestas usualmente tendían a la evasión, y uno se preguntaba por qué era así, si al fin de cuentas todos éramos espectadores “informados”. Pero también recuerdo a uno de mis profesores de pintura que respaldaba mi parquedad de palabras en una presentación de mis trabajos: a veces para un artista es mejor callar, resaltaba.

También era revelador observar el comportamiento de los asistentes: la gran mayoría se dedicaban a ligeras conversaciones aquí y allá, seleccionando muy bien sus interlocutores: quienes eran poco reconocidos en el medio, buscaban entablar conversación con los artistas o curadores del momento, y viceversa, éstos buscaban evadir en la medida de lo posible a los primeros. Incluso, se podía saber la importancia que el medio asignaba a una exposición a partir de la mera observación de los asistentes: si habían artistas y críticos “importantes” se trataba de un evento de altura, mientras que si en la sala sólo se encontraban estudiantes, era una exposición de tercer nivel, a la que las *vacas sagradas* del arte difícilmente se asomarían. En todo caso, el comportamiento y las evasivas de los asistentes hablaban para mí de que se le otorgaba una importancia mucho mayor a la exposición artística como evento social que como lugar privilegiado de manifestación de la creatividad y la sensibilidad contemporánea, ni qué decir de la puesta en escena de potenciales de transformación cultural y social.

*El juego del arte*, como lo describe Pierre Bourdieu (1996), el campo de práctica artística determinado por reglas sociales no declaradas pero que hay que seguir si se quiere pertenecer a él, se me hacía así patente, en donde incluso el afán de pertenencia opacaba cualquier otra posibilidad. Leer a Bourdieu en aquel entonces fue maravilloso: me mostró no sólo que no había nada de malo en aceptar que el arte era nada más que eso, un juego,

sino que además era posible ponerlo en una perspectiva teórica tal que permitía someterlo a la crítica. Quiero decir, me mostró que era posible no sólo criticar a los artistas, criticar a las obras, sino también criticar el campo del arte como tal, en su totalidad estructural; ciertamente, Bourdieu lo hace con fina ironía. De repente noté que las personas que frecuentaban las galerías y los salones de arte, en efecto, solían ser únicamente aquellos que tenían intereses invertidos en el campo: artistas, estudiantes, ávidos de abrirse paso; profesores de arte ansiosos por permanecer en el juego; críticos y curadores, en el papel de jueces supremos de un juego que no explicita sus reglas. En medio de todo esto, me asaltaban preguntas como: ¿Para quién es significativo el arte de hoy? ¿Cuál es el sentido del arte hoy? ¿Qué importancia tiene hacer arte hoy si pocos son los que pueden comprenderlo, y menos aún los que *están interesados* en comprenderlo? Con estas preguntas rondando mi mente, terminé mi pregrado en artes, dudando de mi propia participación en los circuitos artísticos y del sentido del campo que se abría ante mí.

Los estudios culturales me han puesto en contacto con otros elementos teóricos y, consecuentemente, me han ayudado a reformular y contextualizar mis inquietudes. Planteando inicialmente mi mirada sobre el campo de las artes en términos de reproducción y transformación social, me preguntaba dónde había quedado el sentido transformativo que las artes visuales –ya desde el romanticismo– se habían atribuido a sí mismas. En la academia se aprende que este sentido transformativo estuvo en el centro de los criterios de valoración del arte en el siglo XX; ciertamente, también estuvo en el centro de los discursos valorativos del arte al interior de la academia misma. Pero para mí se hacía claro que, por lo menos en relación con el ámbito institucional del arte, las prácticas artísticas son susceptibles de interpretarse, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado, como un ámbito de espectáculo y simulacro antes que como oportunidad de transformación social y cultural. En vez de ser la trasgresión un elemento central del poder transformativo del arte, pareciera que ésta ha devenido parte del repertorio del espectáculo.

El encuentro con Guy Debord ha sido clave para mí, hasta el punto que las propuestas de este autor son uno de los ejes sobre los que gira el presente trabajo. Debord me ha permitido entender cómo, a pesar de que el campo institucional de las artes en occidente ha sido impulsado por discursos que han recurrido, en mayor o menor medida, a un sentido

transformativo del arte (a la producción de “mundos posibles”, “otras miradas” y cosas por el estilo), lo que en efecto ha sucedido es la constitución de un ámbito que tiene mucho más que ver con la reproducción social que con su transformación. En efecto, me parece que en las sociedades capitalistas actuales (calificativo que considero no aplica sólo a las economías “desarrolladas” sino también a las de este lado del mundo, si bien con matices particulares), muchas veces, el arte y la producción cultural sirven como placebo, como válvula de escape a las tensiones que recaen sobre los individuos y los colectivos, y a los anhelos de libertad que consecuentemente se crean.

Lo que quiero dejar claro es que creo que el espectáculo existe en el arte. No quiero decir que todo sea espectáculo, ni que en este se diluyan las posibilidades significativas y transformativas de lo artístico. Estoy de acuerdo con Néstor García- Canclini (2010) cuando advierte que poco se entienden los cambios en la cultura si son reducidos a la opción entre resistencia y anulación de los potenciales subversivos al interior del ámbito institucional del arte: no se trata sólo de preguntar cómo se puede escapar del espectáculo. Una de las lecciones básicas de los estudios culturales es que los receptores nunca son pasivos, y por lo tanto, no se pueden prescribir las formas que tomarán las relaciones entre el espectador y la obra, ni las elaboraciones que este realizará a partir de ella. Si un medio tecnológico tan constitutivo de la esfera del espectáculo como la televisión puede desencadenar agenciamientos de diversa índole, que en todo caso nos alejan de la noción de una masa receptora pasiva y sometida (Williams, 1974), ¿qué decir del arte, que en buena medida ha hecho de la trasgresión su valor central? Y digamos lo inverso con un ejemplo: que Fernando Botero, nuestro ilustre artista insignia, haya sido insistentemente visibilizado como emblema de la cultura nacional no significa que automáticamente la mayoría de los colombianos nos identifiquemos con sus obras. El consenso no se produce de manera mecánica, así como no se anulan mecánicamente los potenciales transformativos.

Con ese trasfondo surge este trabajo, cuyo tema es el arte político contemporáneo en Colombia. Abordaré este tema a través de cuatro casos, los cuales he seleccionado porque considero que cada uno permite observar dimensiones específicas de dicho tema. El primer caso, el arte de Doris Salcedo, ha generado una amplia discusión sobre su carácter político; sin embargo, particularmente en el ámbito local, dicha discusión acusa una liviandad

teórica que solicita la realización de estudios más sólidos<sup>1</sup>. Si bien considero que el arte de Salcedo es un caso poco afortunado del arte político, aparece en este trabajo como la posibilidad de analizar en lo concreto las dinámicas del espectáculo, y como pretexto para sostener que existe (en abundancia) un arte que pretende ser político (en sentido transformativo) sin realmente serlo. En este trabajo, el arte de Salcedo es un ejemplo de la *despolitización de lo político* que opera el ámbito institucional, y, en cierto sentido, como un pretexto para articular observaciones más generales respecto de los límites políticos de las prácticas artísticas que confían su potencia transformativa meramente a las cualidades del objeto, algo que se puede enunciar con acento grave, a partir de Adorno, como la existencia de una relación entre arte y barbarie.

El segundo caso, el *artista* Fernando Pertuz, emerge como posibilidad de mirar la resistencia a partir de Foucault como modelo de intervención política, buscando evaluar sus posibilidades, pero también sus insuficiencias. Si bien Pertuz es un artista que ha tenido una trayectoria nacional e internacional relativamente destacada, sobre su obra se ha escrito poco, y no se ha escrito casi nada sobre su relación con lo político. La razón por la que la obra de este artista permite mirar asuntos relativos a la resistencia es, en primer lugar, que él mismo se concibe, en su discurso, como un artista de resistencia, y segundo, que su obra, en consecuencia con el modelo micropolítico de intervención que la noción de resistencia propone, aborda diversos frentes de conducta. En tiempos en que la resistencia hace carrera, evaluar sus alcances, pero también sus límites, se revela como una actividad propicia. Hacia el final del capítulo, dedicaré también unas páginas para hablar de la relación entre el arte político y el medio de la Internet, que es parte importante de la obra de Pertuz.

Los últimos dos casos, el arte de la corporación *ecolectivo* y la obra *Práctica artística en la grieta* de Ludmila Ferrari, aparecen como oportunidades de explorar algunos espacios específicos de intervención política del arte. En ambos casos, lo social emerge como el elemento nodal. Consecuentemente, he seleccionado estos dos casos como ejemplos de las estrategias más interesantes que, a mi modo de ver, están desplegando en el país algunos

---

<sup>1</sup> Gran parte de la discusión local alrededor de la obra de Doris Salcedo se puede seguir en el sitio [esferapública]: <http://esferapublica.org>



artistas política y socialmente comprometidos. Ludmila y *ekolectivo*, además de ejemplificar estrategias del arte político y demostrar tanto agudeza crítica como una comprensión avezada de las dinámicas de los contextos en los que disponen sus intervenciones, me permiten realizar algunas observaciones de carácter más general en relación con la pregunta central de este trabajo y con la apuesta política del mismo, las cuales enunciaré más abajo.

Por ahora, preguntemos: ¿en qué sentido se puede decir que estos casos son arte político? ¿En qué sentido es político el arte? El autor que está emergiendo con fuerza frente a esta pregunta es Jacques Rancière. Su elaboración de la relación entre política y estética permite una visión amplia de lo político en el arte que este trabajo aprovecha. Sin embargo, también es cierto que se está convirtiendo en una especie de referencia obligada, hasta el punto de que existen pocas miradas críticas sobre su teoría en relación con lo político en el arte. En este punto, es pertinente elaborar las ideas de este autor, para dilucidar el sentido de la relación entre política y arte que utilizo, en este trabajo, y también, para hacer visibles algunos baches que presenta su teoría del arte (lo cual, en todo caso, se verá mejor a la luz de los casos estudiados en este trabajo).

### **La (re) distribución de lo sensible**

Al inicio de *The Politics of Aesthetics* (2009), Rancière declara que su propósito “se inscribe en un proyecto de largo alcance que apunta a restaurar las condiciones de inteligibilidad del debate” (10)<sup>2</sup>. Es de notar entonces que el autor reconoce que su proyecto teórico no está concluido sino que se encuentra en proceso, y que los resultados definitivos de su investigación sólo se podrán encontrar en futuros textos. Recurriré a él, haciendo de entrada la salvedad que, en tanto reconozco como valioso su intento de relacionar el arte con la política a través de la participación de ambas en lo que él llama *la distribución de lo sensible* (2009), considero desafortunado el repliegue de lo político sobre la autonomía de la obra que hace el autor. Esta operación, a mi modo de ver, opaca la necesidad de considerar la compleja relación entre la obra de arte y los contextos sociales en los cuales se

---

<sup>2</sup> [These pages] are inscribed in a long-term project that aims at reestablishing a debate's conditions of intelligibility. La traducción es mía.

inserta, necesidad tantas veces señalada por la crítica cultural de izquierda<sup>3</sup>. Creo que la desestimación de esta relación, a su vez, devuelve el intento de Rancière al ámbito de los relatos típicos del campo del arte y de las ideologías que lo atraviesan.

Rancière comienza definiendo que la estética “se refiere a un régimen específico de identificación y reflexión acerca de las artes: un modo de articulación entre maneras de ser y hacer, sus correspondientes formas de visibilidad, y posibles maneras de pensar acerca de sus interrelaciones (lo cual presupone cierta idea de la efectividad del pensamiento)” (2009: 10)<sup>4</sup>. La obra de arte, en tanto que configuración estética, tiene dentro de sus posibilidades la participación en *la distribución de lo sensible*, esto es, su participación en “el sistema de hechos autoevidentes de la percepción sensible que simultáneamente revelan la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las partes y posiciones dentro de él” (2009:12)<sup>5</sup>. Rancière sostiene que esta delimitación “se basa en una distribución de espacios, tiempos y formas de actividad que determinan la manera misma en que algo en común se presta a la participación así como la manera en que diversos individuos toman parte de esta distribución” (12)<sup>6</sup>. Es decir, existe para Rancière una distribución de formas de ver, de sentir, de decir y de hacer, en resumidas cuentas, *formas de ser*, que determinan las posibilidades de participación política y social de los individuos y (en consecuencia) la posición que estos ocupan en la comunidad. Se trata entonces de una serie de regímenes que se presentan a los individuos *a priori* como los marcos dentro de los cuales se determinan las formas de la experiencia, configurando así una *estética de la política* (2005).

---

<sup>3</sup> Esto es así aún cuando en trabajos como su tesis doctoral *La noche de los proletarios* (2010), Rancière proponga que la apropiación nocturna de la literatura y la música por parte de ciertos sectores del proletariado del siglo XIX como un ejercicio de apropiación y comprensión de otras formas de vida por las cuales podían luchar. Aquí, Rancière efectivamente da cuenta de la importancia de la relación arte-contexto. Pero, a pesar de esto, Rancière no pasa a considerar la relación que *también existe* entre el arte pretendidamente autónomo y el contexto social, tomando partido, en vez de ello, por la autonomía como potencial político.

<sup>4</sup> *Aesthetic refers to a specific regime for identifying and reflecting on the arts: a mode of articulation between ways of doing and making, their corresponding forms of visibility, and possible ways of thinking about their relationships (which presupposes a certain idea of thought's effectivity)*. La traducción es mía.

<sup>5</sup> *[I call the distribution of the sensible] the system of self-evident facts of sense perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the receptive parts and positions within it*. La traducción es mía.

<sup>6</sup> *[This apportionment of parts and positions] is based on a distribution of spaces, times, and forms of activity that determines the very manner in which something in common lends itself to participation and in the way various individuals have a part in this distribution*. La traducción es mía.

Ahora, para Rancière, esta distribución de lo sensible de la que participa el arte es una propiedad de la política como tal. En *El desacuerdo: política y filosofía* (1996), Rancière desarrolla las bases para entender esta relación. Allí, Rancière retematiza la concepción habitual de la política (entendida como práctica de gobierno) en términos de *policía*, comprendida no en su acepción moderna habitual, sino como el conjunto de organismos, instituciones y acciones a través de las cuales se procura el buen orden de una urbe o una nación. Ahora, la particularidad de la policía, según Rancière, es que ella, en cuanto conjunto de organismos y acciones, participa de la creación, legitimación y sostenimiento de los supuestos de la experiencia y las posiciones a lo largo y ancho del cuerpo social: la policía se encarga propiamente de la distribución de lo sensible. La política, en tanto que se refiere a “la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (1996: 43), es propiamente policía, distribución de lo sensible.

¿Qué gana Rancière con esta redefinición de la política? Ante todo, la posibilidad de reservar este término para aquellos procesos heterogéneos que se oponen al consenso alrededor de las formas de hacer, participar y sentir que aparecen como incuestionables, algo que la acepción habitual de política no permite ver. Es decir, en tanto que la policía tiene que ver con la instauración y el sostenimiento de un régimen particular de lo sensible que determina aquello que aparece como visible y como posibilidad, (condenando con ello a la invisibilidad —es decir, a la exclusión radical— todo aquello que no hace parte de su consenso), *la política* emerge como el ámbito del disenso, del desacuerdo: “Propongo reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica de la primera (la policía): la que rompe con la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte” (1996: 45). La política, en este sentido, se refiere a la emergencia de lo invisible y de lo indecible, a la redistribución de posiciones y roles sociales, de tal suerte que entran a participar de la comunidad aquellos que otrora se encontraban excluidos de ella. La política adquiere sentido entonces como emancipación, como emergencia de lo heterogéneo en el espacio homogéneo del consenso policial<sup>7</sup>. Esta

---

<sup>7</sup> Con todo, debo decir que prefiero la oposición que hace Chantal Mouffe entre “política” y “lo político” a la oposición entre policía y política de Rancière. Mouffe resume esta oposición de la siguiente manera: “Concibo “*lo político*” como una dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades

emergencia de lo heterogéneo no debe entenderse como una constante, ni tampoco como una finalidad: la política es un acontecimiento que trastoca las formas de la dominación.

En este contexto se entiende la relación entre política y arte. Para Rancière, el arte es político en la medida en que, al igual que la política misma, *interrumpe la distribución de lo sensible*. Esto es, en la medida en que constituye formas de ver y formas de hacer —en últimas, maneras de ser— que intervienen en la distribución general y consensuada de formas de ver y hacer. En palabras de Rancière: “Las artes únicamente prestan a proyectos de dominación o emancipación lo que pueden prestarles, esto es decir, simplemente, lo que tienen en común con ellos: posiciones y movimientos corporales, funciones del habla, la partición de lo visible y lo invisible” (2009:19)<sup>8</sup>. Espero poder sustentar en este trabajo que el arte no sólo interviene sobre la distribución de lo sensible, sino que también, por lo menos en ciertos casos, ayuda a su *redistribución*, en la medida en que posibilita la emergencia de otras formas de ser y propicia formas de empoderamiento y agencia.

Así, Rancière nos ha provisto de una serie de elementos para entender cuándo el arte es político y cuándo no lo es. Primero que todo, el arte no es político sencillamente porque aborde temas políticos: estos pueden aparecer claramente referenciados o ilustrados, y sin embargo, estar en completa consonancia con el régimen policial. Tales obras tienen, incluso, el destino perverso de adornar paredes privadas en aras del placer de sus dueños. Pongamos por caso ciertos cuadros conocidos del pintor insignia de la “cultura nacional” (y por lo tanto, del orden dominante), Fernando Botero, en los que las representaciones de prisioneros de guerra o de la violencia en el país son claramente caricaturas edulcoradas.

---

*humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político”* (2005: 9). Si bien son términos similares, a mi modo de ver la terminología de Mouffe tiene la ventaja de no opacar el hecho de que el arte que se corresponde en sus formas con el régimen sensible consensuado también es político en tanto que *participa de la política*, algo que el término “policía” tiende a obscurecer. Por demás, es preciso reconocer que el término “policía” de Rancière tiene algo de tendencioso, puesto que pone el énfasis sobre lo represivo, opacando así el hecho de que las prácticas del Estado también tienen una dimensión productiva (de subjetividad e identidad, por ejemplo). Si conservo los términos de Rancière es porque quiero seguir la línea argumentativa de este autor, cuya teorización de la relación entre arte y política me interesa. Por demás, es alrededor de él —y no de Mouffe—, en torno a quien ha girado el debate actual más sonoro sobre lo político en el arte.

<sup>8</sup> *The arts only ever lend to projects of domination or emancipation what they are able to lend to them, that is to say, quite simply, what they have in common with them: bodily positions and movements, functions of speech, the parcelling out of the visible and the invisible.* La traducción es mía.

Segundo, el arte no es político por ocupar o remitir a un discurso político. Esto es, el arte no es político por ilustrar o “convertir en imagen” una ideología política, esté esta a favor o en contra del Estado. Si esto fuera así, tendríamos que aceptar como arte político (siguiendo siempre el criterio de Rancière), por ejemplo, al arte producido bajo el régimen Nazi. Por demás, este tipo de operación (tanto artística como analítica) reduce el carácter necesariamente abierto del arte a la presentación de una especie de “acertijo” -más o menos opaco, más o menos directo— en el cual se trataría de adivinar el discurso subyacente en el objeto artístico. Este tipo de operación (un peligro que se abrió para el arte a partir del momento en que sus exploraciones colindaron con el concepto) anula la apertura de sentido y el poder de afectación que la obra de arte opera, en la medida en que el discurso siempre ejerce un poder de sobrecodificación en relación con la imagen.

Tercero, el arte no es político por emerger en espacios “exteriores” a o “independientes” de la galería o el museo. No se extienden las formas y posibilidades de participación en la comunidad solo con sacar el arte de estos espacios. Mientras que es preciso constatar el papel que ejercen estas instituciones en la configuración de un campo que, como señala Bourdieu (1999), se estructura en relación con la estructura general del campo del poder, la emergencia en espacios codificados como supuestos “afuera” de dichas instituciones no es suficiente. Se da perfectamente el caso de obras artísticas que emergen en el espacio público, por ejemplo, operando sin embargo de manera tal que *igualmente* afianzan las estructuras del campo de poder, en la medida en que permite a los sectores dominantes aparecer como sectores incluyentes y socialmente conscientes, opacando con ello su ventaja asimétrica en el campo social. Como caso, podemos mencionar buena cantidad del arte callejero que se produce hoy día en Bogotá, en el que el Estado o incluso la empresa privada son los benefactores –por supuesto, habiendo filtrado previamente los contenidos.

Ahora, lo que queda difícil entender es por qué Rancière, después de mostrarnos que la intervención sobre los regímenes que ordenan la sensibilidad y las maneras de ser posibles constituye el lugar de confluencia de la política y el arte, en vez de expandir su análisis hacia la consideración de los contextos en los cuales la obra de arte aparece y se torna

significativa, retrotrae todo el problema a la configuración estética de la misma<sup>9</sup>. Por lo menos, esto es lo que se puede inferir del hecho de que se refiera a los cambios históricos en los regímenes estéticos como los procesos a través de los cuales el arte habría expandido sus potencialidades políticas, en tanto que omite (hasta la fecha) la consideración de los contextos y circuitos a través de los cuales la obra de arte circula, así como de los valores, los discursos y los juegos de poder que operan en estos y también, las articulaciones sociales que las obras de arte a veces logran más allá de ellos.

Me permito extender un poco más esta discusión. Rancière atribuye a los cambios en los regímenes estéticos del arte la efectuación de cambios en la distribución de lo sensible. Habla de tres regímenes que permiten identificar el arte en occidente: un régimen ético, en el que la imagen afecta el *ethos* de los individuos y la comunidad; un régimen poético o representativo, en el que la mimesis es el valor central; un régimen “estético”, en el que se identifican modos de ser específicos de cada obra de arte. Así Rancière, por ejemplo, en relación con la tesis de Benjamin sobre el potencial político de la obra de arte que se abre a partir de la posibilidad de su reproductividad técnica, dice sin ambages que el nuevo medio técnico se pudo aceptar sólo a partir del momento en que el régimen artístico había cambiado, de tal suerte que pudo tematizar a las masas, una intención que Rancière parece atribuir al cine a partir de su lectura de dicho autor<sup>10</sup>. Aquí y en otros lugares de su trabajo, el filósofo francés omite el análisis de las condiciones de producción, circulación y legitimación de la obra de arte, así como los complejos juegos simbólicos y de valor en los cuales esta se inserta, sin mencionar el análisis de los posicionamientos de quienes obtienen un beneficio de ella: artistas, críticos, galeristas y espectadores. Dichos juegos simbólicos

---

<sup>9</sup> En *Sobre políticas estéticas* (2005), Rancière sostiene que la relación entre política y arte en lo que él llama el “régimen estético” de este último se escinde en dos opciones: la política del *devenir mundo del arte* y la de la *forma artística rebelde* y autónoma, las cuales se recomponen en el arte crítico contemporáneo, a lo cual llama un arte de *tercera vía*. Con esto, Rancière quiere sostener que la autonomía del arte no coarta sus posibilidades de alimentar el disenso. Sin embargo, la elaboración que hace Rancière de esta idea deja claro que se refiere a la posibilidad del arte contemporáneo de traer a dialogar dentro del ámbito artístico elementos externos a él (que pueden ser sociales y políticos), más no a la relación entre obra y contexto, y menos, a la conciencia crítica respecto de esta relación por parte de los artistas.

<sup>10</sup> *In order for the mechanical arts to be able to confer visibility on the masses, or rather on anonymous individuals, they first need to be recognized as arts* (2009: 32) La traducción es mía. Al margen de la lectura por lo menos dudosa que realiza Rancière de Benjamin —Benjamin nunca adscribió el potencial político del cine al hecho que este, en cuanto nuevo medio técnico posibilita la tematización de las masas, sino a que la reproductividad del cine permite una circulación diferente de la obra de arte—, Rancière hace caso omiso a la sugerencia del texto de Benjamin: el problema de lo político en el arte tiene que ver con el modo de circulación de la obra y con los contextos en los cuales se inserta y obtiene significado (Benjamin, 1989).

tienen que ver, justamente, con la distribución de posibilidades de emergencia de la obra de arte y la atribución de sentido *qua obra* a esta.

### **Declaración de principios**

Dentro de este marco provisto por Rancière, mi pregunta inicial es la siguiente: en el marco de las hegemonías de diversa índole que operan en/sobre la cultura en nuestro país, y frente a la cultura de espectáculo configurada por la contemporánea mediación institucional y comercial del arte y los mecanismos de reproducción del campo artístico, ¿cuáles espacios de intervención política (de haberlos, de ser viables) y posibilidades de acción transformativa pueden abordar/constituir los artistas plásticos en Colombia? Es decir, me pregunto por el potencial transformativo que pueden tener el tipo de prácticas estéticas que realizan los artistas en nuestro medio, dentro de las condiciones políticas, sociales e institucionales actuales. Es necesario aclarar que el objetivo de este trabajo no es un análisis de un cuerpo de obra, sino argumentar en torno al potencial político del arte en nuestro país a partir de ejemplos concretos. Pero, sin querer sostener en absoluto que este trabajo responde de manera categórica dicha pregunta – o que tan siquiera extrae generalidades que se pueden trasplantar más allá de los casos estudiados--, sí considero que la información resultante de este estudio puede ser de utilidad tanto para mí (puesto que deseo continuar con mi propia práctica artística) como para quienes, desde sus prácticas y lugares específicos, se estén preguntando por las posibilidades políticas del arte. En todo caso, una pregunta como la que motiva este trabajo implica tener en cuenta los contextos de las prácticas artísticas que constituyen los casos que aquí se estudian. Es decir, implica mirar sus condiciones de surgimiento y circulación, los discursos que las animan y atraviesan, los posibles obstáculos con los que se encuentran tanto los artistas como su obra y el tipo de relaciones que ambos entablan con el ámbito institucional del arte y con otros contextos culturales y sociales.

Parto de la creencia de que el arte, entendido en sentido amplio como práctica estética que se instaura en el escenario de lo social con intencionalidad significativa, encierra un importante potencial transformativo, y que su concepción como práctica política es necesaria y aún perentoria en contextos sociales y políticos como el colombiano. Parto también de la siguiente tesis: en tanto el ámbito institucional del arte se encuentra, en este

momento de su historia, atravesado por fuerzas económicas, culturales y políticas hegemónicas cuyo efecto sobre las prácticas críticas tiende a la neutralización, se hace necesario concebir que todo posicionamiento crítico de los artistas (o de cualquier intervención estética, provenga o no de ellos) debe ubicarse en una relación estratégica con dicho ámbito, o la institucionalidad de la cultura en general. Esta tesis surge, fundamentalmente, de mi propia experiencia en el campo. En consecuencia con ella, quiero también sustentar que los artistas plásticos, por lo menos en el momento actual y de este lado del mundo, difícilmente encontrarán posibilidades de intervención política y transformativa eficaces mientras no se alejen tanto de los ámbitos comerciales del arte como de las prácticas y discursos del arte institucional, puesto que estos, en sus formas centrales, configuran un ámbito de simulacro y cultura del espectáculo que no permite dicho tipo de intervenciones. Considero que esto significa retirarse de la mediación comercial, más no necesariamente del ámbito institucional, puesto que no creo que exista tal cosa como un “afuera” de las instituciones que sea a la vez neutro y políticamente productivo. En vez de ello, quiero argüir que es pertinente que los artistas colombianos con intenciones transformativas y de resistencia asuman estratégicamente su posicionamiento dentro del campo, o si es del caso, sus relaciones y divergencias con él; en otras palabras, deseo sostener que, hoy día, y más aún en nuestro contexto local, la frontera es un lugar privilegiado para el arte político.

En la última parte de este texto, abogaré por una política del arte, es decir, por una articulación común de las intervenciones de los artistas con los antagonismos y luchas de otros sectores sociales. Considero que esto es éticamente imperativo en un contexto como el colombiano, en el que la vida, para muchas personas, se encuentra constantemente en entredicho. Los artistas se han atribuido responsabilidad sobre lo sensible; considero que, en un contexto como el nuestro, esta responsabilidad conlleva la necesidad de preguntarse por el papel transformativo que se puede cumplir desde la posición de artista. En este sentido, este trabajo estudia cuatro casos del arte político contemporáneo en el país desde una perspectiva en absoluto neutra: al contrario, contiene una apuesta política que da cuenta de mi propia posición frente a las realidades de nuestro país. Por lo tanto, declaro de entrada que no es objetivo, si por objetividad se entiende la asunción de un supuesto lugar neutral de la mirada.



Este trabajo apuesta por la intervención en el campo académico de las artes, que, a mi modo de ver, se mantiene como una esfera pública crucial, a pesar de los intentos de vocacionalización del saber y de cooptación por parte de los intereses corporativos. Imagino a un lector facultado en las artes que se pregunta por las posibilidades transformativas de su saber; imagino también a lectores que buscan entender las posibilidades transformativas de lo estético. Si bien no puedo pretender dar respuestas completas a interrogantes como estos (puesto que las situaciones y los contextos siempre son cambiantes, sería iluso suponer que pueden haber respuestas definitivas), creo que los casos que llamo a colación pueden proveer información estratégica de cara a las prácticas artísticas de intervención política, e incluso, de cara a la intervención política desde el ámbito de la cultura en general. Considerando que los artistas practicantes y en formación no necesariamente deben conocer los conceptos, las teorías y los debates de los estudios culturales y de las diversas disciplinas que he llamado a participar de mi discurso, he procurado construir cuidadosamente estas teorías, debates y conceptos allí donde se hace necesario.

Este trabajo acusa una fuerte transdisciplinariedad. Entiendo la transdisciplinariedad como la posibilidad de poner a conversar diferentes discursos, de tal forma que la construcción discursiva resultante se ubica, de alguna forma, en las fronteras de sus campos de proveniencia. La transdisciplinariedad de este trabajo deriva, tal vez, del hecho de que el arte da mucho de qué hablar, y ha dado de hablar a diferentes disciplinas; seguramente, deriva de que el arte es en sí epistemológicamente abierto e incorpora elementos de aquí, allí y allá, armándose de recursos disímiles que lo convierten a él mismo en un campo transdisciplinar. Pero sobre todo, este estudio es transdisciplinario porque acude estratégicamente a la teoría proveniente de diferentes disciplinas, utilizándola como herramienta estratégica. Así, aprovechando que los estudios culturales siempre han dejado abierta una puerta epistemológica, desfilarán por este trabajo conceptos y discusiones traídos de la filosofía, de la sociología, de la historia y la crítica de arte. En esto al menos, no está el arte muy lejos de los estudios culturales. Que los dos campos cuenten con esta característica es una enorme ventaja para ambos, pero sobre todo, una invitación poderosa a explotar más a fondo el cruce entre los dos. Al fin de cuentas, lo más interesante, tanto en el arte como en los estudios culturales, sucede cuando se acude al llamado de lo político.

## La despolitización de lo político: el arte de Doris Salcedo

*Toda obra de arte es un crimen sin cometer*  
Theodor Adorno (2004)

Doris Salcedo constituye, en relación con el reconocimiento internacional que ha obtenido como artista contemporánea, un caso sin parangón en el arte colombiano y, particularmente ahora que ha ganado el cotizado Premio Velásquez de las Artes que otorga el Ministerio de Cultura de España (2010), una tentación ineludible dentro de este trabajo<sup>11</sup>. Ella se ha convertido en el prototipo del artista “político”. Su consagración internacional definitiva como artista “comprometida” se había dado ya antes del premio, con su célebre instalación *Shibboleth* en la *Turbine Hall* de la Tate Gallery de Londres. Y podríamos decir que antes de esto, con su amplia incursión en los circuitos artísticos de Nueva York, Chicago, San Francisco, Madrid y Londres, y en las principales bienales y salones internacionales de arte, inclusión a la que debe pretender todo artista que aspire a pertenecer al rutilante mundo del arte contemporáneo por derecho propio. Sin embargo, quiero sustentar que su obra constituye un modelo insuficiente de lo que un arte políticamente comprometido —es decir, un arte que se opone a las configuraciones hegemónicas del poder— ha de ser. Así su inclusión en este trabajo provee un punto de referencia para la comprensión de las posibilidades transformativas del arte, referencia pertinente si se considera que el tipo de intervención política que pretende abunda en el arte contemporáneo.

### Arte “político”

La obra de Doris Salcedo es formal y temáticamente serial (presenta *gran unidad*, se suele decir). Son conocidas sus series de instalaciones con muebles y su trabajo con los vestigios materiales de víctimas de la violencia colombiana. En series tales como *Atrabillarios* (1991-1996), *Casa Viuda* (1992-1995) y *Sin título* (1989-2005)<sup>12</sup>, una y otra vez, aparecen zapatos y ropajes que remiten a las víctimas de la violencia política en Colombia, así como puertas,

---

<sup>11</sup> En cierto sentido, tomar aquí a Doris Salcedo como caso es simplemente un pretexto para hablar de un tipo de arte “político” que abunda, tanto en el país como afuera. Si esta artista se ha convertido en un caso especial, es primordialmente por la notoriedad que ha adquirido su obra. Sin embargo, uno podría mencionar a muchos otros artistas colombianos que trabajan con estrategias similares: Clemencia Echeverri, Patricia Bravo, Fernando Arias, Rosenberg Sandoval, Edith Arbeláez, Ricardo Amaya, Miguel Ángel Hernández, José Alejandro Restrepo, entre otros.

<sup>12</sup> Ver: *Anexos*, fig. 1, 2, 3 y 4.

mesas, sillas y armarios de madera pertenecientes a hogares humildes, cargados con el recuerdo de los acontecimientos que sus dueños y usuarios han debido vivir. Aunque la mayoría de las instalaciones u objetos escultóricos de Salcedo tienen por destino la galería o el salón de exhibición, en ocasiones sus muebles ocupan el espacio público, como en *Instalación para la 8ª Bienal Internacional de Estambul* (2003) o *Sillas vacías del Palacio de Justicia* (2002). En varias de sus series de obras, los muebles son transformados, amalgamados, fundidos de tal suerte que aluden a cuerpos humanos o partes de ellos. En otros casos, el carácter de monumento (en el sentido de objeto conmemorativo) de sus muebles-objetos es resaltado con vaciados de bloques de cemento. Dispuestas en espacios silenciosos, casi místicos, a veces opresivos, las obras de Salcedo tienen una presencia formal innegable y un poder evocador a la vez sutil y contundente.

A través de sus objetos e intervenciones, Doris Salcedo habla de las violencias que produce el poder. A lo largo de su obra, se ha referido a las víctimas de la violencia en Colombia, si bien en ocasiones alude a temas políticos más generales como el racismo, los inmigrantes, la exclusión, las desigualdades sociales y la memoria histórica. Se puede decir que, en general, son las manifestaciones del poder lo que le interesa. La artista afirma: “Yo soy una artista política que trabaja desde el tercer mundo, que ve la vida desde el tercer mundo (...) me interesa analizar el poder y cómo aquellos que detentan el poder manipulan la vida” (en: G. Panzarowsky, 2008). En estas y otras de sus declaraciones públicas, hay un claro tono foucaultiano. El poder que oprime, el poder que domina y somete a la vida, el poder que estructura las formas del recuerdo y el olvido, ya sea en Colombia o en otras latitudes, aparece reelaborado a través de la retórica visual de su obra.

En efecto, las diversas manifestaciones del poder que aborda Salcedo son elaboradas por medio de la metonimia<sup>13</sup>, en una especie de arqueología de la memoria que transforma poéticamente los vestigios materiales de este: “Yo trabajo con materiales que se encuentran ya cargados con significado, con el sentido que ya han adquirido en las prácticas de la vida cotidiana (...) luego, trabajo hasta el punto en que se convierten en otra cosa, en que se

---

<sup>13</sup> “Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada”. Tomado de *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésimo segunda edición <http://www.rae.es/rae.html>. Recuperado el 29 de mayo de 2010.

logra la metamorfosis”<sup>14</sup>. En obras como *Atrabiliarios* o sus series con muebles, es ante todo esta estrategia metonímica lo que le otorga fuerza a su obra. Esto se hace evidente si se comparan estos trabajos con sus instalaciones en espacios públicos o edificios históricos, en las que la metonimia está ausente. En estas últimas, no se alude a los efectos del poder a través de los vestigios materiales que deja, sino que se simbolizan por medio de metáforas visuales. Y, mientras que la metonimia es una estrategia apropiada para el arte que se interesa por las realidades políticas y sociales, lo simbólico en el arte siempre tendrá algo de gratuidad, puesto que repliega el sentido de la obra sobre la transferencia de significado que tanto el artista como el espectador le confieren al símbolo.

La importancia de su obra se suele relacionar con la constancia de su compromiso político, su sensibilidad hacia las víctimas y el refinamiento poético del que hace gala. Tómese por caso una obra como *Atrabiliarios*<sup>15</sup>. Esta palabra se refiere en primera acepción a un “genio destemplado y violento”<sup>16</sup>, significado asociado a la atrabilis, uno de los cuatro humores del organismo según Hipócrates, causante de los sentimientos de melancolía. En los diversos montajes que ha tenido este trabajo, zapatos de mujeres, usados y gastados, son empotrados en pequeños nichos abiertos en las paredes de las galerías. Sobre cada una de estas aberturas, se encuentra cosida una piel de animal estirada. La transparencia de la piel y la ubicación de la iluminación hacen que surja una especie de imagen negativa de los zapatos. El efecto que produce la obra es contundente: los nichos recuerdan a los osarios de los cementerios, en donde se depositan los restos de los muertos cremados. Esta asociación, junto con la imagen en negativo y el título mismo de la obra, no deja lugar a dudas: la artista se está refiriendo a personas ausentes. Sin embargo, a diferencia de los nichos de los cementerios, estos no se encuentran cerrados con lápidas. Ni invisibles ni completamente visibles, los zapatos detrás de las pieles traslúcidas nos hablan no de víctimas cuya muerte es conocida y ha sido incorporada en la memoria, sino de víctimas cuyo paradero se desconoce: los zapatos semi-visibles evocan a mujeres desaparecidas. Y de repente, emergen en nuestra imaginación mujeres de pueblo, mujeres jóvenes, que seguramente

---

<sup>14</sup> Citado por C. Basualdo en Huyssen y Princenthal (2000:21): *I work with materials that are already charged with significance, with meaning they have required in the practice of everyday life...then, I work to the point where it becomes something else, where metamorphosis is reached.* La traducción es mía.

<sup>15</sup> Ver: *Anexos*, fig. 3 y 4.

<sup>16</sup> Según la primera acepción del Diccionario de la RAE.

bailaron y gozaron en esos zapatos, que rieron y lloraron, y que luego fueron brutalmente obliteradas. Nos imaginamos el dolor de las familias, un dolor tanto mayor en cuanto, a diferencia de las muertes cuyas circunstancias se conocen, suma el dolor de la incertidumbre sobre las condiciones de muerte de sus seres queridos. Aparece lo “político” en el arte...

Este es el tipo de alusiones que se suele hacer a la obra de Salcedo, alusiones a las que ciertamente obligan los discursos del arte contemporáneo. En este sentido, mucho se ha escrito sobre su obra, y no hace falta discurrir por más interpretaciones. Es de notar que las voces a su favor provinieron primero de las voces especializadas de afuera antes que de los críticos y curadores locales<sup>17</sup>, algo que sería de esperarse, dadas las particularidades del panorama internacional del arte contemporáneo<sup>18</sup>. En cambio, no es menos que sorprendente que varios críticos culturales hayan defendido el valor político y social de su obra. Entre ellos están Andreas Huyssen (2003), para quien las esculturas de Salcedo son “esculturas de la memoria” cuya potencia reside en presentar a la audiencia internacional la historia violenta de Colombia; Mieke Bal (2010), quien paradójicamente recurre a Adorno para justificar el carácter político de dicha obra de la artista sobre la base de su “no-representatividad”; y José Luis Brea (2010)<sup>19</sup>, quien a la vez ha criticado y legitimado a Salcedo como artista política.

---

<sup>17</sup> Una excepción es la crítica bogotana Carolina Ponce de León, quien desde los inicios de los años noventa ha realizado un seguimiento juicioso a la obra de Salcedo. Ver: Ponce de León (2004).

<sup>18</sup> En efecto, la obra de una artista como Salcedo encaja muy bien en estas épocas de lo “políticamente correcto”. El apogeo ideológico del multiculturalismo y la reivindicación de lo local permiten que sus esculturas e instalaciones -a la vez suficientemente locales y suficientemente *mainstream* se les asigne un lugar de privilegio dentro del campo del arte contemporáneo.

<sup>19</sup> Llama la atención el caso de Brea, conocido por la creatividad de su crítica anti-sistema. Mientras que en su texto “El efecto Tate” (2010) caracteriza la obra *Shibboleth* como “entretenimiento”, “simulacro” y “eficiente apariencia de cuestionamiento de la misma lógica de la que participaba”, hizo parte del jurado que le otorgó a Salcedo el premio Velásquez. El acta del premio, leída por Brea, resalta “la “importancia determinante” de Doris Salcedo “en la apertura a la escena internacional del quehacer de una nueva generación de artistas en Latinoamérica, así como el rigor de su propuesta, tanto en la dimensión formal como en cuanto a su compromiso social y político” (tomado de: agencia efe, Madrid, 5 de mayo). Brea, como portavoz del jurado, se apresuró a añadir para la agencia de noticias efe que la deliberación fue “rápida y sencilla” frente a una obra que “posee unas claves para poder situar en la historia toda la eclosión de artistas latinoamericanos de las últimas dos décadas”. Y añadió: “además de reconocer su obra, queremos orientar el premio en la dirección de galardonar a una artista con obra viva y polémica”. (consultado en: <http://es.noticias.yahoo.com/9/20100505/ten-la-colombiana-doris-salcedo-primera-bb94fdd.html>. Recuperado: 17/05/2010).

En efecto, observando las obras de Doris Salcedo, es preciso reconocer, como tantas veces se ha hecho, que éstas presentan gran coherencia formal y temática, poder evocador y sutileza lírica. Se hace justicia con Salcedo cada vez que sus obras salen bien libradas de las críticas estéticas de las que son objeto. Esto es, las obras de Salcedo, mirados como objetos estéticos autónomos (es decir, mirados como *obras de arte*), son ciertamente bien logradas, merecen ser ensalzadas como buenas representantes del arte contemporáneo. Lo cual es otra forma de decir que insertan bien dentro del relato hegemónico del campo del arte. Este relato, que aprendemos en la academia y que se recita con las intervenciones de los artistas y los críticos, de los galeristas e historiadores, legitima, no ya la trasgresión formal o la coherencia entre forma y concepto, sino las implicaciones “políticas” de lo que se presenta como arte. Pero, como espero poder sustentar, así no se hace justicia con el potencial político del arte —debo decir mejor, del trabajo estético—. No, así no se sale de las ideologías que atraviesan al campo del arte.

Ahora, uno podría justificar el carácter político del arte de Salcedo a partir de los argumentos de Rancière. Se podría sostener —por ejemplo, como hace Mieke Bal (2010), autora de uno de los textos publicados en el catálogo de la exposición *Shibboleth*— que el arte de Salcedo es político en la medida en que sus estrategias estéticas se alejan de la representación: mientras que esta es reductora y distancia al espectador a través de la estilización del conflicto y de la violencia, las obras de Salcedo, por medio del despliegue de su poder evocador, tendrían la facultad de no sólo referirse a la política sino también de intervenir en ella. La representación cierra sobre un discurso la potencia estética del objeto pero la evocación obliga a la apertura discursiva; el refinamiento poético de la obra de Salcedo es su gran mérito, posibilita que el espectador se plantee preguntas —acerca de la injusticia, acerca de las divisiones que atraviesan el orden mundial— que, por lo menos idóneamente, le harían pasar a la acción (o a *demandar* acción por arte de sus gobernantes). Posibilidad de escapar de la feroz condena de Adorno: el arte es un acto de barbarie si se separa del mundo al que se refiere, no si conserva su potencial de intervención.

Y todavía más, uno podría extender el argumento a partir de Rancière diciendo que el arte de Salcedo permite una redistribución de lo sensible en la medida en que hace visible (o sensible) —en el espacio público del arte— lo que otrora sería invisible (o insensible): el

horror de la violencia política en Colombia, el drama de los desplazados, o bien, las divisiones políticas y sociales que aquejan al mundo. A través de la visibilización o sensibilización que opera la obra de la artista, se daría una irrupción en la distribución de espacios de lo visible en la sociedad colombiana, tan dispuesta siempre a hacerse la de la vista gorda frente a las profundas inequidades y las divisiones sociales de las que participa, pero sobre todo en la comunidad internacional (dado que la obra de Salcedo ha circulado mucho más por fuera de Colombia), que tendría en ella un testimonio sensible de las realidades del tercer mundo. El espacio (supuestamente) neutro y autónomo del arte sería el garante de la puesta en escena del drama y el horror: a través de su emergencia en dicho espacio, la obra de Salcedo operaría un corte, una interrupción en esta distribución de lo visible y lo invisible, obligando con ello a la reflexión, e instando, a su vez, a la acción.

Esto es, uno podría argumentar de esta manera (y salvar con ello la legitimidad política de gran parte del arte contemporáneo que se proclama como político), pero con ello no se sale de las condiciones de inteligibilidad de la obra que los discursos del arte contemporáneo disponen, los cuales nunca son neutros, sino que están cargados de intencionalidades y valores, de presupuestos y creencias, sólo a veces manifiestos. Así, mientras que es necesario atender a la propuesta de Rancière en relación a la distribución de lo sensible como el espacio en común entre el arte y la política, es necesario también atender al hecho de que, por lo menos hasta el punto actual de su discurso, Rancière no nos ofrece más elementos. Lo cual no quiere decir que nos haya dejado con las manos vacías. Si bien es posible incorporarlo dentro de un relato del arte “político” que se sostiene sobre los valores formales de la producción artística contemporánea, al hacerlo no se atiende la necesidad de mirar la relación entre obra y contexto.

Pues bien, esté o no Rancière a bordo, es contra ese relato del arte y esa interpretación de la obra de Salcedo que quiero reaccionar. Con independencia de la admiración que puede producir su obra en aquella parte de mí que aprecia su valor estético (para eso fui educado), e independiente de la simpatía que me puede producir la actitud pública de la artista (entre humilde y heroica), quiero sostener en este texto que su arte, lejos de ser un ejemplo feliz de efectividad transformativa, es prototípico de un arte político que negocia en la

intransigencia su aparente intencionalidad política, un tipo de arte que abunda hoy día<sup>20</sup>. Pronto será ensalzada como la más contemporánea de nuestros artistas, ejemplo del talento nacional y del intelectual comprometido con la realidad social del país. A contrapelo, sustentaré que la obra de Salcedo —y las interpretaciones hegemónicas que de ella se hacen— es un excelente ejemplo de *la tendencia a la anulación del potencial político del arte* que se da en el arte contemporáneo<sup>21</sup>. Y más aún, que este tipo de anulación es típica de la producción cultural y crítica en el marco del capitalismo avanzado.

### ***Shibboleth* y el espectáculo**

Vemos que no es difícil inscribir la obra de Salcedo en los discursos del arte contemporáneo, el cual está tan preocupado hoy día por lo político y lo social. En la medida en que el arte de Doris Salcedo conceptualiza lo político, entra de lleno en la categoría de arte contemporáneo. Pero, en la medida en que su potencial político depende únicamente de las cualidades estéticas de la obra, salvaguarda la autonomía de la esfera del arte. El arte, cuya muerte ha sido proclamada recurrentemente en las últimas décadas, reaparece cargado con toda la potencia de lo estético. En el orden de ideas expuesto, el arte sigue dotado del potencial salvífico que ya las vanguardias europeas le habían atribuido: si bien la transformación de la sociedad no se entiende ya como una consecuencia directa de la trasgresión que la obra de arte efectúa, esta labor sigue dependiendo de la atribución de la obra de un potencial transformativo que destilaría de su calidad estética. Después de todo, se trata de arte, no de militancia. Empero, todo el debate se reduce así al ámbito tradicional de la estética, en donde no se cuestionan las dinámicas a través de las cuales las obras llegan al público, atendiendo así al carácter de fetiche de la mercancía que, como explica Marx, convierte el valor de la mercancía en una cualidad material “natural” de ésta, lo cual oculta el trabajo humano que ha producido dicho valor<sup>22</sup>. Las obras de arte llegan al

---

<sup>20</sup> Es curioso constatar que, en contra de lo que pudiera creerse, es relativamente poco el arte político (en el sentido que vengo ilustrando, o en cualquier otro sentido) que se produce en el país. He revisado una cantidad copiosa de artículos de prensa y catálogos de exposición sobre el arte colombiano a partir de 1990, para encontrar que la mayor parte de la producción artística nacional sigue girando en torno a asuntos como la percepción de lo real y la interioridad del artista.

<sup>21</sup> Digo *tendencia* porque, como ya he señalado, no es posible predeterminedar la reacción del espectador a una obra de arte a partir de sus condiciones de emergencia. Reconociendo esto, sin embargo, sí debo señalar que dichas condiciones *tienden* a la anulación: el arte propone un *juego* del cual el público participa (Bourdieu, 1999), y las condiciones de dicho juego, a su vez, prefiguran los modos de participación de la obra.

<sup>22</sup> “Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como



público a través de instituciones que cumplen bien su labor de invisibilizar las condiciones sociales de producción de la transgresión. Esto, a su vez, opaca la anulación del discurso crítico que las instituciones culturales, como configuraciones hegemónicas, operan sobre la producción artística y la producción cultural. A pesar de las críticas que se le han hecho —y teniendo presente que su discurso, en efecto, requiere ser matizado— se hace aquí necesario acudir a Guy Debord.

Debord, en su famoso texto, traza el surgimiento y la instauración de una sociedad del espectáculo, en la cual la vida ha devenido mera representación. Debord dice que el espectáculo es “una relación social entre las personas que está mediada por la imagen” (2000:1) cuya “función social es la fabricación concreta de la alienación”(8). Con el espectáculo se completa “el momento histórico en el que la mercancía culmina la colonización de la vida social”(10). Es este el resultado de la expansión de la economía capitalista: la constitución de una sociedad en la cual la ficción, la apariencia y la imagen reemplazan lo real. El sistema de producción ha requerido que la vida privada, concebida como un “tiempo autónomo”, el tiempo mismo de descanso entre los ritmos del trabajo, sea permeada por el deseo de adquirir y por la imagen de lo deseado, aún cuando la realización de ese deseo y su imagen no es más que ilusión. No contento con el rapto del hombre, de su individualidad y su fuerza de trabajo, en su omnipotencia, el sistema de producción capitalista culmina la operación con el rapto de la esfera ilusoria de libertad individual y vida subjetiva que inicialmente había creado para él como paliativo.

Dentro de este marco teórico general, Debord señala —y este es el punto que aquí es relevante— que el vasto aparato técnico e institucional del capitalismo del siglo XX es desplegado para ocultar el poder y la explotación que el capitalismo tiene en su base. En este marco, Debord señala que las prácticas culturales, inscritas ellas mismas dentro de una sociedad que tiene en la producción de plusvalía el origen de sus formas de relación, “(...) se convierten ellas mismas en la mercancía estrella de la sociedad del espectáculo”(59). En ellas "el principio del fetichismo de la mercancía se realiza absolutamente en el espectáculo, en el cual el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que

---

propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores” Marx (1998:88).

existen por encima de él, y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia"(36). Así, las prácticas culturales no pasarán de articular una "crítica espectacular del espectáculo" (60), convirtiéndose en pseudo-resistencias que terminan por servir efectivamente los intereses de la economía de capital, al ofrecer paliativos y placebos para la alienación que ésta produce. Para Debord, el espectáculo culmina el momento en que la ideología ha tomado forma material, se ha difuminado en su totalidad a través de lo social (65). En tanto que no trastorquen las formas de relación que se encuentran en su origen, el efecto placebo de los discursos críticos puede ser promulgado y aún impulsado por los ámbitos institucionales del sistema —justamente, en beneficio de sus intereses.

Soy consciente de que el concepto de espectáculo en Debord es totalizante, ve lo cultural y lo social a través de bloques, los cuales opacan las complejidades de las dinámicas culturales, dinámicas que tienen, en todo caso, la potencia de múltiples entradas y salidas, de múltiples intercambios, entre lo popular y lo institucional, entre lo político y lo cultural. Pero, en contra de algunos de sus críticos, no se debe ignorar el hecho de que Debord creía en el poder productivo y creador de la actividad individual y colectiva (lo cual, evidentemente, era el presupuesto de sus actividades con el movimiento Situacionista). En vez de menoscabar la teoría de Debord, es más productivo para la crítica cultural cotejarla con una de las enseñanzas centrales de los estudios culturales: a saber, que los receptores no pueden ser vistos como entes pasivos. No se anulan mecánicamente los potenciales transformativos del arte ni de la cultura en general; el presupuesto de esto es, por supuesto, la existencia de una capacidad crítica de los receptores. Empero, sí es preciso reconocer los marcos generales dentro de los cuales el arte emerge, y señalar los lugares hacia los cuales estos *tienden* a dirigirse. Por decirlo así, es preciso mirar el arte dentro de sus condiciones generales de posibilidad. En este sentido, considero que el concepto de espectáculo sí es pertinente para describir el posicionamiento, al interior de la contemporánea economía del capital, de la mayor parte de la producción cultural de cariz pretendidamente crítico; el concepto de espectáculo —dejando siempre abierta la puerta a la agencia del receptor— hace visible la falsedad de muchas de las poses y posturas del arte actual.

Dicho esto, pensemos en la obra *Shibboleth*<sup>23</sup> de Doris Salcedo, un ejemplo craso del funcionamiento del espectáculo en el arte “político” contemporáneo. Visité la *Tate Gallery* a finales del 2007, poco después de instalada la obra. Ciertamente fue una experiencia impresionante, pero debo confesar que lo primero que me llamó la atención fue la proeza técnica que significaba zanjar una enorme grieta en el suelo del famoso recinto para el cual fue comisariada la obra. Y pude comprobar cómo, también para muchos de los asistentes (en su mayoría turistas), esto era igualmente el aspecto más relevante de la obra. La grieta comienza como una pequeña rasgadura en el suelo y se va ampliando paulatinamente a medida que recorre 167 metros del piso de la *Turbine Hall* de la *Tate*, hasta convertirse en una zanja de casi un metro de profundidad y unos cuarenta centímetros de ancho. Lo impresionante de la obra es que el resto de las grandes losas de concreto por las que pasa se encuentran completamente intactas. Una inspección más detallada revela que la grieta fue en realidad esculpida en bloques de concreto que ocupan el lugar exacto de las secciones de losa. Los asistentes que ese día también visitaban la galería, al igual que yo, tomaban su tiempo para especular sobre la forma en que fue hecha y tomarse fotos con ella delante, detrás y también introduciendo manos y pies en la grieta, supongo que como prueba de que no se trataba de una mera ilusión bien lograda. Tomadas las fotos y resuelto el enigma técnico, la mayoría de los visitantes se marchaba.

Esta instalación de Salcedo ha recibido mucha atención. Se presentó en la prensa como la consagración definitiva de la artista: desde que la *Tate Gallery* comenzó a buscar artistas para instalar obras en su sala más grande, sólo diez artistas han tenido este privilegio. Que Doris Salcedo fuera la octava artista seleccionada, siendo además colombiana y mujer, ha sido visto como el logro más significativo entre nuestros artistas contemporáneos y como su consagración definitiva en el mundo del arte internacional. El *Turbine Hall* se ha convertido, desde que la corporación Unilever comenzó a comisionar anualmente a los artistas contemporáneos seleccionados por la *Tate* para realizar proyectos en la sala, en el gran centro inobjeto del arte contemporáneo. Sin duda alguna, haber exhibido en este recinto dio fuerza a su selección como ganadora del Premio Velásquez; sin duda alguna también, la convertirá en nuestra “mejor” artista contemporánea —léase artista “política”.

---

<sup>23</sup> Ver: *Anexos*, fig. 5.

El título de la obra fue tomado por Salcedo de un poema homónimo de Paul Celan<sup>24</sup>. La palabra *Shibboleth* existe en el inglés: se refiere a una particularidad en la pronunciación o el comportamiento que delata a un foráneo. La palabra ha sido adaptada al inglés del hebreo, idioma en que adquirió su sentido moderno a partir de un pasaje de la Biblia en que los miembros de la tribu de Efraín usan un sonido incluido en ella que los galaaditas no pronunciaban en su dialecto para distinguirse de estos últimos. Su sentido último es pues, el de una especie de santo y seña. En todo caso, es el título mismo lo que da la clave interpretativa de la obra (por lo menos para el público inglés que conoce el significado del término). Esta vez, no se trata de la violencia política en Colombia, sino de la violencia en un sentido más general y abstracto. Dijo la artista a la cadena BBC de Londres: “La obra lo que intenta es marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundos que jamás se tocan, que jamás se encuentran”<sup>25</sup>. Y añadió: “la historia del racismo transcurre paralela a la historia de la modernidad, y es su innombrable parte oscura”<sup>26</sup>. El racismo, la división social, la división entre occidente y su afuera son las alusiones que la artista atribuye a su obra.

En esta obra (como en otras), Salcedo recurre a la estrategia de componer el sentido de la misma con los significados que se encuentran preinscritos en el espacio. En una entrevista para el *Financial Times*, la artista expresó sus dudas sobre la realización de la obra, dado el pasado del recinto como planta generadora de energía en la que habían sido explotados muchos trabajadores inmigrantes (en: Salazar, 2008). Pero esta aparente contradicción se convirtió en parte de la composición de la obra en el momento en que Salcedo implicó el pasado de la sala en el sentido de la misma: la “grieta” que la artista abrió en el piso no pretende ser sólo una grieta en una edificación histórica, algo inusual, tampoco sólo una grieta en la galería más importante de arte contemporáneo, sino también, una grieta en el seno de la explotación obrera y la explotación de los inmigrantes.

---

<sup>24</sup> Paul Celan es un poeta judío sobreviviente del holocausto y una de las referencias centrales de Salcedo.

<sup>25</sup> Tomado de: [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_7035000/7035694.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm). Recuperado el 3 de mayo de 2010

<sup>26</sup> *The history of racism (...) runs parallel to the history of modernity, and is its untold dark side.* Tomado de: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm..> Recuperado el 30 de mayo de 2010. La traducción es mía.

Sin embargo, ¿logra este trabajo de Doris Salcedo abrir una herida en el corazón del arte contemporáneo? ¿Es su grieta un golpe en el ombligo del lugar de origen de la explotación obrera capitalista? Supongo que la obra habrá provocado reflexiones en algunos; también ha provocado *flashmobs*<sup>27</sup> y piernas heridas<sup>28</sup>. Pero, más allá de esto, hay una anulación seria del potencial político de la obra que viene de la mano de sus condiciones materiales de producción. O, para decirlo mejor, una determinación *a priori* de las posibilidades de la obra a partir de sus condiciones materiales iniciales. El profesor Carlos Salazar (2008)<sup>29</sup> ha criticado fuertemente la asociación entre el arte “político” de Salcedo y la multinacional Unilever, demostrando con información de diversas fuentes que dicha corporación tiene no pocos asuntos pendientes en materia de derechos humanos y ambientales alrededor del mundo: trabajo infantil, incumplimiento de compromisos laborales, cesación injustificada de contratos de trabajo, colaboración con regímenes opresivos, polución ambiental masiva, monopolio, entre otros<sup>30</sup>. Puede que sus altos ejecutivos tengan un gusto por el arte contemporáneo, pero Unilever (como, en el fondo, todas las corporaciones multinacionales) tiene mucho por qué responder ante el mundo<sup>31</sup>.

Unilever necesita lavarse la cara ante la opinión internacional, más en estos tiempos de “conciencia ética” de los consumidores europeos y norteamericanos. Si esto se hace a través de campañas de salubridad<sup>32</sup> o financiando arte “político” es indiferente. El caso es que la mala prensa afecta los negocios, mientras que hacerse del lado de las víctimas ayuda a que las ventas prosperen. Pero, mientras que el profesor Salazar pone el acento sobre el dilema ético que significa para una artista de pretensiones políticas aceptar el patrocinio de

---

<sup>27</sup> Un *flashmob* es un grupo de personas que se reúne de repente en un lugar público para llevar a cabo un acto insólito y sin sentido por un breve tiempo, antes de dispersarse rápidamente. Uno de estos eventos fue organizado en la Tate, en el cual varias personas bailaron sobre la obra de Salcedo. Ver: <http://www.flickr.com/photos/esferapublica/sets/72157602585919802/show/>. Recuperado: 30/05/2010.

<sup>28</sup> Ver el sitio web del periódico *Times* de Londres: [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/visual\\_arts/article2943217.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article2943217.ece). Recuperado: 30/ 2010 del sitio web del periódico.

<sup>29</sup> Este docente y artista plástico ha realizado una serie de 5 entregas en la revista virtual [esferapública] sobre la obra de Salcedo, la corporación Unilever y la cooptación del arte “político” por parte del capitalismo internacional avanzado.

<sup>30</sup> ONGs internacionales tales como [Corpwatch](http://www.corpwatch.org), SOMO, Greenpeace, International Labor Rights Forum, Business and Human Rights Resource Centre, entre otras, han denunciado los abusos de Unilever.

<sup>31</sup> Una visita al sitio web de Unilever sugiere que ellos lo saben claramente. A pesar de ser una multinacional que comercializa más de 100 marcas en casi 100 países, la página principal del sitio es dedicada, no a hacerle publicidad a sus productos o su imagen corporativa, sino a resaltar sus programas de salubridad pública.

<sup>32</sup> Ver: <http://www.unilever.com/>. Recuperado el 30/05/ 2010.

un mecenas semejante, yo quisiera acentuar el hecho de que este episodio sólo es sintomático de las dinámicas más generales que aquejan al arte de pretensiones políticas tanto como constituyen incluso sus condiciones de posibilidad. Lo que quiero resaltar es el hecho de que el episodio Unilever pone de relieve las condiciones de posibilidad del arte político contemporáneo, nos permite entender en lo concreto por qué hay tanto de este arte en la actualidad, a la vez que nos sugiere la necesidad de aceptar el carácter inocuo de este tipo de arte.

A Doris Salcedo siempre podremos darle el beneficio de la duda: quizás en efecto piensa que el efecto benéfico del arte es más poderoso y bien vale la pena aprovechar la oferta de la corporación (al fin de cuentas, esto es a lo que lleva la creencia en el relato hegemónico del arte contemporáneo, dentro del cual sin duda alguna ella ha sido formada); quizás considera que es justo tomar sus recursos para denunciar los abusos del mundo, en una especie de *quid pro quo*; o quizás (aunque es poco probable), no estaba enterada de nada. Sin embargo, el asunto es que los cálculos éticos de Salcedo son aquí irrelevantes. Más bien, se trata de que hay aquí una perfecta demostración de cómo, no sólo la obra de arte de carácter político se ha convertido efectivamente en mercancía (Unilever pagó a Salcedo y su equipo unas 300 mil libras esterlinas), sino también de cómo el sistema de la producción contemporánea —en cara de Unilever— *sabe* que el arte “político” es inocuo, cumple muy bien su función de placebo. Los visitantes se pueden maravillar con la proeza técnica que constituye *Shibboleth*, pueden participar en la suerte de adivinanza conceptual que propone, pueden tomarse fotos introduciéndose en la obra, se pueden incluso reunir multitudes a bailar sobre ella, pero difícilmente los tocarán las injusticias del mundo de forma tal que pasen a la acción —o que demanden acción de parte de sus gobiernos. Cumplida su función como atracción turística o entretenimiento cultural, la obra se convierte en una molestia, como (en un cinismo extremo de la historia) podrán atestiguar los espectadores ingleses que han demandado a la galería porque tuvieron la torpeza de torcerse un tobillo en la grieta de Salcedo.

### **Memoria, dolor y espectáculo**

Pero hay otro aspecto de la obra de Salcedo en el que es necesario detenerse. Este tiene que ver con su relación con la memoria. Atendamos las voces que señalan a *Shibboleth* como

una de las obras menos contextualizadas de Salcedo, y pensemos en otra de sus obras. La serie *La casa viuda* ha sido frecuentemente señalada como uno de sus trabajos más depurados. En esta serie, puertas viejas de madera, evidentemente recuperadas de edificaciones víctimas del tiempo y el descuido, se conjugan con partes de butacas, retablos de camas, tapas de mesas y huesos humanos. En *La casa viuda IV*<sup>33</sup>, por ejemplo, una estrecha puerta de madera colocada contra una pared blanca es flanqueada por dos cabeceras de cama, también de madera, que han sido recortadas para apenas sobresalir perpendiculares a la pared. La puerta presenta los vanos de lo que otrora fueron paneles de vidrios; uno de estos está tapado por una cortinilla opaca, vieja, que a su vez presenta un hueso incrustado. En *La casa viuda VI*<sup>34</sup>, dos puertas –de madera, viejas– han sido partidas a la mitad y dispuestas, una erguida y la otra sobre el suelo, en un ángulo de 90 grados. Sobre la puerta que yace en el suelo, justo al pie de la que se encuentra erguida, una butaca oxidada descansa sobre dos costillas humanas. El título de la serie alude a una expresión que se usa en algunas regiones de Colombia para referirse a aquellas casas en las que un cónyuge ha sido raptado por la violencia.

En estas obras, al igual que en *Atrabiliarios*, está presente la metonimia. Doris Salcedo ha manifestado que varias de sus obras parten de un trabajo previo con las víctimas: estos trabajos se nutren de historias y relatos, de testimonios y dolores narrados. En declaraciones recientes, la artista manifestó: "para mí, tratar de recuperar la memoria es la labor más importante del ser humano. Hay demasiadas heridas abiertas para seguir adelante (...)" y "La memoria de las víctimas es la memoria de los reprimidos. Hay en todo el mundo una fuerte reacción para que la memoria de las víctimas siga reprimida. (...). El acto de la memoria es un acto público y la labor del artista es hacerlo público" (05 de mayo 2010)<sup>35</sup>. Salcedo cree que la visibilización del dolor de los oprimidos es una labor perentoria para el artista. Por supuesto, los relatos del dolor que ella conoce no son representados en las obras: la rememoración no es sencillamente un asunto de traer a la presencia el recuerdo, sino que implica un proceso afectivo. Tampoco representa a las víctimas: el cuerpo humano apenas está presente: como hueso, en las dimensiones de las puertas, sugerido por las partes

---

<sup>33</sup> Ver: *Anexos*, fig. 6.

<sup>34</sup> Ver: *Anexos*, fig. 7.

<sup>35</sup> Citado en el diario *Público.es*. Disponible en: <http://www.publico.es/310427>. Recuperado el 5 de junio de 2010.

de la cama. Podemos entonces entender la estrategia de Salcedo: *La casa viuda*, en sus distintas versiones, no nos refiere los relatos del dolor, no los representa, sino que más bien construye una especie de *espacios rituales* en los que el silencio que las obras reclaman induciría una relación íntima con la presencia del dolor. No hay que olvidar que estas obras han circulado por fuera de Colombia: allí, ellas funcionarían como *monumentos*, en el sentido de Deleuze y Guattari (1996); es decir, como conservación material de afectos y sensaciones con capacidad de provocar afectos en quien los presencia.

Pero la memoria, al igual que la trasgresión, es susceptible de ser mercantilizada, y, ciertamente, la colonización constante de nuevos nichos es propio del mercado en la era del Imperio (Hardt y Negri, 2000). En nuestra época, la cultura constituye el renglón principal de la producción, y las industrias culturales atraviesan por un momento de expansión paroxística. Hoy día hay productos culturales para todos los gustos: hay turismo cultural y consumo de todo tipo de bienes simbólicos. Esta expansión es algo que también se puede observar en el mercado del arte. Si hasta la década de los ochenta, el mundo artístico tenía en Nueva York, Londres y Madrid sus grandes centros; hoy día, las grandes galerías abren sucursales alrededor del mundo, y las bienales y salones de ciudades como Sao Paulo, Johannesburgo e incluso La Habana acaparan similar atención que las de Venecia o Kassel. En medio de esta expansión del arte —en medio del auge de lo multicultural en occidente y el consecuente interés por las periferias— las identidades locales, con sus tradiciones, costumbres e historias (y también con sus dolores) aparecen en el centro de interés. El contexto está dado para que la “memoria de lo reprimidos” adquiera notoriedad.

Por supuesto, no es que los grandes centros hayan dejado de existir. De la misma manera en que el multiculturalismo (la ideología de la globalización) no implica la ubicación de las identidades culturales en un plano de igualdad, sino más bien adscripciones que distribuyen relaciones de centro y periferia, tampoco la apertura del circuito artístico internacional implica que Bogotá sea igual de importante que Londres. Hay un lenguaje internacional del arte que debe ser incorporado por los artistas de la periferia para poder pertenecer a los grandes circuitos. Como dice el crítico y curador Gerardo Mosquera: “Cuando se discute en términos muy generales acerca de las artes plásticas suelen usarse las denominaciones «lenguaje artístico internacional» o «lenguaje artístico contemporáneo» como



construcciones abstractas que refieren a una especie de inglés del arte en el cual se hablan los discursos «internacionales» de hoy” (abril de 1995). Lo que Mosquera ha reconocido es la contradicción entre la supuesta intencionalidad crítica del arte en Latinoamérica y su absorción dentro de los circuitos de producción cultural controlados por las minorías dominantes, que convierten al arte en un asunto exclusivo de las elites culturales. Lo “universal” deviene más un adjetivo sumado a la construcción del aura de las obras que la viabilidad de recepción por grandes sectores. Se trata, en realidad, de un lenguaje de iniciados, que permite una comunicación internacional entre los miembros de una secta (abril de 1995). El “arte internacional” que se produce hoy día se da en realidad en un lenguaje entre minimalista y conceptual, dictaminado por lo que sucede en un puñado de galerías; las obras de Salcedo corresponden a este dictamen a la perfección.

Lo que se encuentra en el fondo de esta tendencia es un nuevo modo de la producción de lo social que va de la mano con la globalización, para el cual el homenaje al recuerdo y la identidad ha resultado extremadamente útil, puesto que se corresponde con los requerimientos del capitalismo cultural. Este necesita, como dice la crítica de arte Maria Belén Sáez de Ibarra “identidades y acontecimientos cruciales (de cualquier cosa que haya que reivindicar) fácilmente distinguibles, empoderadas en escenarios visibles, de manera que ellas puedan ser incluidas” (2007:103). El nuevo orden, que se jacta de ser multicultural e incluyente —aunque las exclusiones se reproduzcan por doquier—, se alimenta de los márgenes, donde las identidades son difusas e híbridas (Sáez de Ibarra, 2007). Consecuentemente, los márgenes —y el espectáculo de su dolor— adquieren presencia protagónica y sus sufrimientos y penurias *deben* ser rememoradas. No para que sus causas sean afrontadas, sino para que el evento marginal —y las identidades de quienes lo sufren, convertidas en imagen superficial— sea incorporado como referente que permita el acceso de los márgenes bajo una etiqueta inteligible. En medio del espíritu “políticamente correcto” de la comunidad internacional contemporánea y del furor multiculturalista, las obras de Salcedo pueden perfectamente aparecer etiquetadas como “Contemporary Latin American Art”, como señala la crítica cultural Marta Cabrera (2007). Pero, que puedan ser mercantilizadas de tal forma esconde lo que hay de fondo (y de perverso): que el afán por construir monumentos del dolor *es necesario* para el capitalismo

en su etapa actual de expansión, como es necesario, en general, todo aquello que pueda ser utilizado para provocar adhesiones.

Por supuesto, estas adhesiones no instigan a la acción; por el contrario, se puede identificar que la tendencia es, una vez más, a la anulación. Lo que se manifiesta de nuevo con la presencia *monumental* de las obras de Salcedo es el espectáculo, convertido en espectáculo de la memoria y del dolor. Porque no se puede decir que las obras de Salcedo hacen visible el dolor allí donde este otrora permanecería invisible, ni que hay en ellas una subversión efectiva del monumento tradicional. Al contrario, hay una presencia hiperbólica del dolor y el horror en las sociedades del “primer mundo” que, justamente, a fuerza de repetición, a fuerza de siempre pasar las mismas imágenes del dolor, se ha vuelto insensible a él, en un eterno presente de lo mismo (Sáez de Ibarra, 2007). Y también, hay en las obras de Salcedo una separación entre el espectador (primermundista) y el dolor sufrido análoga a la separación que opera cualquier monumento convencional, en la medida en que ambos remiten la memoria a una pura exterioridad vacía que no es vivida: que los *monumentos* de Salcedo porten (en su condición estética) capacidad de afectación está muy bien, pero que esta capacidad provoque agencia —en un espectador ubicado en un contexto radicalmente diferente al que la obra remite, y además anestesiado, insensible al dolor— es una apuesta difícil. Así, lo que estas obras producen es, de nuevo, el efecto placebo de permitir a sus espectadores primermundistas creer que han confrontado los horrores del mundo. De nuevo, es preciso anotar que no se puede saber por anticipado qué puede suceder con la experiencia del espectador, pero el marco de posibilidad de ésta es por cierto bastante restrictivo.

### **Salcedo y barbarie**

En la serie *La casa viuda*, Salcedo a la vez acerca y aleja al espectador de la intimidad de las víctimas a quienes su obra alude. Acercarse a la obra es penetrar en el espacio íntimo de la víctima: adentrarse en su lecho, observar sus escasas pertenencias. Pero también la obra nos separa de ella: las puertas, cerradas —o dispuestas en posiciones imposibles, como si fueran el acceso negado a otro mundo—, en todo momento nos niegan el paso, poniendo el dolor en un “más allá” imposible de entender si no se ha sufrido de manera análoga. Esta estrategia de develamiento/ocultamiento tiene por intención hacernos cómplices en un

doble sentido: a la vez que sentimos el dolor de los familiares de las víctimas, esta se nos niega: insistir en la experiencia de la obra es violentar la intimidad truncada, violencia que se hace más patente en tanto que la obra se encuentra exhibida en el espacio público de la galería.

Al igual que con *Shibboleth*, se puede decir que estas obras de Salcedo se componen no sólo con la carga de significado que traen los materiales, sino también con el significado que permea el espacio de exhibición. Las obras logran crear un espacio solemne, silencioso, casi litúrgico. Esto permite una relación muy personal e íntima con la obra, pero a la vez parece resaltar el “acto de barbarie” que la obra de arte constituye: observar la intimidad de las víctimas que las obras presentan metonímicamente es tanto más un acto de violencia en tanto que estas se encuentran en el espacio de la galería: yacen allí, exhibidas, expuestas, dispuestas para nuestro placer estético (en primera medida, uno visita una galería o un museo porque le gusta, no para que le duela: el *juego del arte* tiene en el placer uno de sus fundamentos). Pero el placer estético oculta el dolor (como también lo hace la estética del *shock* de otra parte del arte “político” contemporáneo). Así, las obras de Salcedo parecen aludir no sólo a la violencia que sufren las víctimas y sus familiares, sino también a la violencia que está estructuralmente implicada en el acto mismo de exhibir obras de arte. ¿Denuncia así Salcedo el *espectáculo* del arte? ¿Extiende con esta (aparente) denuncia la *distribución de lo sensible*? Ya se sabe, mi respuesta a esto no puede ser positiva.

Una y otra vez, este tipo de arte me recuerda la famosa frase de Adorno en relación con el arte después de Auschwitz. Empero, evitaré citarla sola, fuera de su contexto, puesto que considero que las múltiples interpretaciones que se han hecho tanto a su favor como en su contra adolecen de este error. Y entenderla por fuera del contexto más general de la filosofía moral de Adorno tampoco ayuda. Ello ha llevado tanto a que unos condenen a Adorno por haber condenado al arte, como a otros a decir que todo el arte occidental después de los campos de concentración es una manifestación de la barbarie. Mirar la frase de 1949 (Adorno escribe bajo el trauma cultural de la posguerra en Alemania) en su contexto textual debe disuadirnos de cualquier polarización interpretativa:

Entre más totalitaria la sociedad mayor es la cosificación de la mente y más paradójico el intento de escapar en sí misma de su propia cosificación. Incluso la más

extrema conciencia del holocausto amenaza con degenerar en habladería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie. Esto corroe incluso el conocimiento de por qué hoy es imposible escribir poemas (2008, 162).

Para Adorno, la barbarie de la poesía se deriva del hecho de que falla en demostrar su propia imposibilidad debido a la absoluta cosificación de la mente humana operada en los campos de concentración. Por utilizar el término de Giorgio Agamben (1998), la vida humana en los campos de concentración ha sido reducida a *nuda vida*, vida no cualificada, vida hecha *cosa*, consumible, gastable. Esto es absolutamente central en la interpretación de la frase, pero se pierde si ésta es aislada: lo que se da en los campos de concentración es la obliteración absoluta del sujeto autónomo. En su lugar, la vida cosificada, carente de la más elemental libertad, despojada de agencia, susceptible de cualquier vejamen. En el campo de concentración, la mente humana no se diferencia en nada de cualquier otro objeto. Pretender representarla es un acto de barbarie, en la medida en que la representación no puede nunca alcanzar el carácter irrepresentable de la nuda vida, de una mente humana que ha sido absolutamente cosificada<sup>36</sup>.

Sin embargo, con lo dicho no se anula la posibilidad del arte, sino la posibilidad de la representación. Creo que la representación debe ser entendida aquí en sentido amplio como remisión a un referente: nada se gana reduciendo el debate a un problema de lenguaje visual, puesto que así se oculta el simple hecho de que una obra de arte *siempre* remite, de una u otra forma, a lo empíricamente existente. Pero, antes de proseguir, señalemos que Adorno en ningún lugar está abogando por el silencio (y es espurio atribuirle esto a sabiendas de la radical condena que realiza del holocausto y de la civilización que lo produjo). Un pasaje de la *Dialéctica negativa* deberá ser suficiente para disuadirnos de esta interpretación:

---

<sup>36</sup> Podría objetarse que la condena de Adorno se refiere al contexto del holocausto, que no es extrapolable al contexto colombiano al que se refiere la obra de Doris Salcedo. Pero no creo que sea una objeción válida. Si uno considera el holocausto como un acontecimiento excepcional en la historia de la civilización occidental, como algo irreconocible dentro de su proyecto, entonces, por supuesto, el horror de allá no se puede ver sin más en paralelo con el horror de acá. Pero sabemos que el mismo Adorno nos advierte contra esta interpretación. Es decir, sabemos que Adorno advierte que el holocausto no es una aberración incomprensible, sino algo que la ilustración lleva implícito en su proyecto. Ahora, podemos ver también con Agamben que el campo de concentración no es sólo un recinto físico, sino el paradigma biopolítico de la modernidad. En el sentido de Agamben (1998), hay campo de concentración cada vez que hay reducción a nuda vida. ¡Y cómo podemos identificar esta reducción del ser humano en nuestro contexto!

Cualquiera que clame por la resurrección de esta cultura culpable y maltrecha se convierte en su cómplice, mientras que cualquiera que niegue la cultura promueve directamente la barbarie que la cultura revela ser. Ni siquiera el silencio nos saca de este círculo, ya que con el silencio simplemente usamos el estado de verdad objetiva para racionalizar nuestra inhabilidad subjetiva, convirtiendo así una vez más la verdad en mentira (2005: 360).

Adorno *no* clama por la muerte del arte después de Auschwitz, ni aboga por el silencio del arte. Lo que hace es resaltar el dilema moral que se presenta al artista que quiere hablar del horror del holocausto, dilema que se presenta en términos dialécticos: es moralmente objetable hablar del horror, pero mantenerse callado es también inaceptable. Lo que presenta Adorno es pues una aporía del arte, que no deja lugar para resoluciones felices.

En todo caso, según Adorno, al artista se le presentan dos grandes problemas: el primero tiene que ver con la instrumentalización del idioma (se refiere a los usos del alemán durante el régimen Nazi) y la dificultad de su “limpieza”; el segundo con el potencial que alberga toda obra de arte de procurar placer estético, lo cual a su vez implica el riesgo de esconder el verdadero horror. Concentrémonos sobre este segundo dilema. Dice Adorno:

El sufrimiento extremo no tolera el olvido. Este sufrimiento demanda la existencia continua del arte que él mismo prohíbe. Es sólo en el arte que se le puede dar voz al sufrimiento sin que este sea inmediatamente traicionado por aquél. Sin embargo, al transformar este sufrimiento, a pesar de todos los intentos de irreconciliabilidad y severidad, en la obra de arte sucede como si la deferencia que se debe a las víctimas fuese violada. La así llamada representación artística del dolor físico desnudo de aquellos que fueron mermados por las culatas de los rifles contiene el potencial, no importa qué tan remoto, de que se extraiga placer de ella. Por medio del principio de la estilización estética el destino inimaginable de las víctimas aparece provisto de algún tipo de sentido, se transfigura, el horror se suaviza y esto en sí le hace una enorme injusticia a las víctimas (1973:125).

Para Adorno entonces, el hecho de que el arte será siempre una configuración estética de aquello que refiere implica el reemplazo del dolor por el placer o por lo menos, la mengua del primero en el último. Y todavía más, darle una forma ordenada y coherente al horror es imbuirlo de un sentido del cual carece<sup>37</sup>. Sin embargo, el silencio es también una violencia

---

<sup>37</sup> En todo caso, es preciso reconocer que el horror, por absurdo que parezca, *sí* es susceptible de sentido, es decir, *sí* existen cálculos y razones que lo causan, y *sí* se puede lograr entendimiento de estas razones. Esto es particularmente relevante para el contexto colombiano, ya que reducir el horror a lo incomprensible significa negarnos a entender las razones estructurales de este, estructuras de las cuales, por demás, participamos. Adorno escribe desde la perspectiva de alguien que todavía cree en el proyecto humanista de la modernidad, desde la cual el holocausto no puede menos que verse como barbarie. ¿Significa esto para el arte que debe

perpetrada sobre las víctimas. Lo que se nos presenta de esta forma es una aporía que va más allá de las posibilidades de los artistas, ciertamente más allá de la discusión sobre la idoneidad estética de sus obras: se trata de un señalamiento de los *límites estructurales del arte*. Lo que Adorno nos resalta son, en últimas, las posibilidades y los límites del arte dentro de la civilización moderna. En este contexto, toda obra de arte nace culpable, puesto que toda obra de arte es posible solo bajo las condiciones que el contexto posibilita. En efecto, hay que darle la razón a Benjamin cuando proclama en su octava tesis que *todo documento de civilización es a la vez un documento de barbarie* (1955:2003).

Esta complicidad con la barbarie es muy evidente en el arte de Salcedo, así como en su discurso. Asistí a la conferencia que la artista ofreció el año pasado en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde cursó sus estudios de pregrado en artes. Allí, Salcedo afirmó:

Mi obra no cuenta o narra un acontecimiento, no relata una historia, no es la narración nostálgica de acontecimientos pasados. Señala la ausencia de lo vivido, se aparta de la singularidad de una experiencia vivida, pero al hacerlo borra dicha experiencia para convertirse, en lo que de nuevo Celán llama “un momento lírico de lo que está distante en otro lugar, de lo que nos es ajeno, un recordatorio de la presencia de lo extraño en nuestro presente, en un vano intento por mitigar la intolerancia”<sup>38</sup>.

Es decir, Doris Salcedo, una artista que se reconoce como eminentemente política, pone el acento, no en los contextos a los cuales la obra se refiere, mucho menos en los contextos en los que la obra circula y adquiere significado, sino en su autonomía estética, en sus cualidades “líricas”. Si hemos de atender estas declaraciones –pero también, si nos atenemos al carácter poéticamente abierto de sus obras, con su refinado “poder evocativo”, éstas, en vez de acercarse a la experiencia de las víctimas a las que frecuentemente aluden, por el contrario se alejan de ellas, encubriendo con su “lirismo” (y logrando así el efecto político contrario al que la artista declara proponerse) la violencia, las exclusiones y las injusticias políticas y sociales de las cuales las víctimas son en efecto víctima. Dispuesta en el espacio aséptico de la galería, la obra nos hace sentir que entramos en contacto con el dolor de las víctimas, sirviéndonos como “válvula de escape” ante el horror: en ella

---

intentar otorgarle sentido al horror? Yo pienso que sí, pero también reconozco que la tarea es en extremo compleja.

<sup>38</sup> Transcripción personal.

disipamos la culpa de nuestra conciencia (que sólo nos aqueja, en últimas, porque reconocemos en el fondo que participamos de la producción del horror). El poder transformativo de la obra de arte queda otra vez sujeto a la vieja fe en el poder redentor de lo estético, que, cumpliendo su función ideológica, esconde las violencias que la obra ejerce. Si, se trata en efecto de arte con mayúscula (es decir, se trata de espectáculo), no de activismo; no, no logramos escapar aquí de la aporía señalada por Adorno.

Pero, como vimos tanto con *Shibboleth* como con la serie *La casa viuda*, Salcedo parece aludir también a la violencia que el arte *estructuralmente* ejerce. ¿Vence con ello los límites estructurales del arte que Adorno nos revela? ¿Redime con ello el carácter político de su obra? Ya señalé que mi respuesta es negativa: para el arte político, es decir, para el arte que participa de dicha distribución, no es suficiente con *tematizar* la violencia. Es decir: no es suficiente con evocar el dolor de las víctimas de la violencia, y tampoco basta con referirse al *espectáculo de barbarie* que el arte ofrece. El hecho de que la obra de Salcedo aluda (o parezca aludir) a dicha violencia estructural del arte no la separa del hecho de que la obra misma está cometiendo una violencia tal. Dada esta situación contradictoria, no podemos ver en ello una crítica al campo del arte con efectos políticos positivos: se trata, a lo sumo, de una agresión que la obra ejerce contra sí misma, señalando (en un irónico gesto postmoderno), hacia su propia insuficiencia.

Para terminar esta sección, volvamos sobre un último aspecto de la aseveración de Adorno. Esta no se refiere únicamente a la poesía o al arte, sino, de manera más amplia, a la crítica cultural en general. Esta se encuentra también (y de manera incluso prioritaria) inmersa en la dialéctica de cultura y barbarie. Al igual que el arte, la crítica de la cultura nos distrae del horror, precisamente en la medida en que es sólo crítica. Dice Adorno en *Crítica cultural y sociedad*: "la crítica de la cultura es ideología en la medida en que es meramente crítica de la ideología" (2008:153). Y algo más adelante: "Esta conciencia crítica es obediente frente a la cultura, pues al ocuparse de ésta nos distrae del horror, pero también la determina como complemento del horror" (155). Es decir, la crítica, al igual que el arte "político", corre siempre el riesgo de "suavizar" el horror, y con ello sirve a los intereses del poder que pretende criticar. Al fin de cuentas, el horror es material y exige una intervención igualmente concreta, mientras que la crítica se contenta a sí misma en el plano del discurso.

Así, la pregunta de fondo desde mi perspectiva es: ¿cuándo el discurso crítico, lejos de anestesiar, sugiere, permite, posibilita, pasar a la acción? Es decir, ¿cuándo la crítica (o el arte político) *ofrece la posibilidad de la agencia*? Esto nos debe llevar a indagar por las intersecciones entre crítica cultural y activismo, entre arte y acción política, que, empero, se encuentran más allá de los límites de este capítulo. Refiramos todavía una última cita de Adorno: “los valores reales de una cultura sólo pueden ser mantenidos negando la cultura. Pero esta negación no puede ser ya una negación *cultural*. Podría, en cierto sentido, tener lugar dentro de la cultura, pero señala a un lugar más allá de esta” (2008: 64). En todo caso, lo que aquí es perentorio reconocer es que el arte “político” como el de Doris Salcedo, es decir, el arte que se contenta con tematizar lo político y que confía su poder transformativo exclusivamente a la potencia de lo estético, mientras que quizás sea en algún sentido necesario (como demostración de la insuficiencia del arte, o quizás como exploración de las posibilidades transformativas de lo estético, en aras de su usufructo en circunstancias más productivas), sirve bien su efecto placebo, participa del espectáculo, no escapa de la ideología y con ello, contribuye a la perpetuación de la barbarie.



## Los límites de la resistencia: el *artivismo* de Fernando Pertuz

*Lo que se observa en los últimos años son muchas formas de resistencia [que] casi nunca postulan un frente solidario y eficaz para transformar estructuras.*  
Néstor García Canclini (2010).

Primera estrella: un hombre vestido con traje blanco de superhéroe, con las siglas “DMG”<sup>39</sup> marcadas en letras rojas sobre el pecho, que ofrece sus servicios “a los desplazados y desposeídos”, en tanto que proclama a viva voz las injusticias del gobierno y del sistema. Segunda estrella: una familia de estrellas: padre, madre e hijos tocan vallenato en una acera de Bogotá, pidiéndole dinero a los transeúntes. Tercera estrella: una tropa de manifestantes que camina por la carrera séptima, vistiendo trajes de limpieza, portando escobas y cubos de detergente, denunciando al son de pegajosas arengas la “limpieza social” y la asociación entre gobierno y paramilitares. Cuarta estrella: una señora que se exhibe en el hogar que construyó con plástico transparente para denunciar la expropiación de su vivienda por parte del banco AV Villas, en tanto que los carteles sobre las paredes acusan al gobierno de corrupción y de apoyar la injusticia. Quinta estrella: un hombre orquesta que, guitarra en mano, satiriza con ingeniosas líricas las penurias y humillaciones que sufre el pueblo colombiano, todo a cambio de las monedas de los transeúntes. Sexta estrella: un grupo de marchantes vistiendo trajes negros salpicados con los colores arco iris de la homosexualidad que proclama que “el closet es para la ropa, no para las personas”, y otras arengas afines. Séptima estrella: un hombre ataviado con carteles en medio de la Plaza de Bolívar que llama al público a adherirse al reclamo de un “juicio universal” contra Bush. Octava estrella: un hombre negro vestido de general en traje de gala blanco seguido por una multitud también negra, que reclama por megáfono una sociedad incluyente, democrática y libre de racismo, mientras que lleva en las manos un cartel con el rostro de Barack Obama.

*Somos estrellas*<sup>40</sup> (2009) fue un montaje del artista bogotano Fernando Pertuz en la Galería Santa Fe, expuesto en el marco del Premio Luis Caballero, quizás el premio de arte contemporáneo más importante del país. Las ocho “estrellas” fueron presentadas a través de igual número de proyecciones de vídeo, las cuales parecían abrir las paredes de la galería

---

<sup>39</sup> Estas siglas son conocidas en Colombia por ser el nombre titular de la empresa de David Murcia Guzmán, quien fue detenido en el año 2008 por captación ilegal de dinero a través de un esquema piramidal, que había puesto en marcha en el año 2005 con la empresa DMG Grupo Holding S.A.. Murcia llegó a ser considerado por muchos una especie de héroe popular y su captura, una injusticia cometida por el estado.

<sup>40</sup> Ver: *Anexos*, Figuras 8 y 9.

para dejar filtrar la realidad social que se encontraba más allá de éstas. Al ingresar a la sala, el ruido del audio de las ocho proyecciones se mezclaba para formar una cacofonía casi infernal. Por esta razón, era difícil entender el sentido de lo que cada protagonista decía, y se hacía necesario detenerse por un tiempo prolongado para entender de qué se trataba cada proyección. Sin embargo, el sentido de la obra se iba dilucidando a medida que se recorría la sala. Al fondo de la misma, la pared había sido convertida en pizarra, y los asistentes eran invitados a denunciar casos de personas desaparecidas, de injusticias del estado, de abuso infantil, de engaños por parte de gobierno. También era posible leer las declaraciones de adhesión de los asistentes al pacto de respeto y defensa de los derechos humanos al que instaba el artista a través de mensajes en las paredes. Hacia el final de la exposición, por la cantidad de signos y palabras, era claro que muchos habían atendido el llamado, y también era claro que habían entendido el sentido de la obra: ellos, al igual que los ciudadanos exhibidos en las proyecciones de vídeo, estaban llamados a ser protagonistas de la lucha política.

Esta exposición fue mi primer contacto con la obra de Fernando Pertuz. Si al principio me pareció desconcertante, adquirió relevancia para mí en el momento en que comprendí que no se trataba sólo de una vídeo- instalación más, una de tantas que tematizaban lo social. En esta obra, en cambio, hay una interactividad con el asistente que hace que estos se conviertan en más que espectadores, los cuales participan activamente de la construcción de la misma. Claro, no es que se trate de algo nuevo en el arte: muchas obras, desde las vanguardias europeas en adelante, han implicado al espectador como parte de ellas. Más bien, lo que me sorprendió en este caso fue la intención política de dicha inclusión. Esta sorpresa se vio reforzada cuando aprendí que la obra también incluía una serie de talleres sobre performance que el artista ofrecía de manera gratuita a los asistentes, también en el espacio de la galería. Mi sorpresa se afianzó todavía más cuando supe que la obra iba acompañada de un sitio web en el cual se publican los vídeos de los ocho protagonistas, aunque debo admitir que se diluyó un poco cuando descubrí que allí también se invita al público a votar por la mejor “estrella” (este remedo de *reality* es el lado flojo del trabajo). Se trata pues de una obra que rompe con el formato de la vídeo- instalación, pero también con el formato del performance. Si de caracterizar su forma se trata, habría que decir que es una acción plástica interactiva, cuya forma es un híbrido de diversos medios.

Este es el tipo de arte al que se dedica Fernando Pertuz, artista que viene realizando performances, obras a través de la Internet e intervenciones en el espacio público de diversa índole desde 1994. La obra de este artista es el segundo caso que quiero tratar en este trabajo, artista cuya apuesta política es bastante diferente a la de Doris Salcedo. Hay por lo menos cinco grandes diferencias entre su obra y la obra de Salcedo: primero, Pertuz no ha tenido gran resonancia internacional; segundo, su trabajo acusa, en oposición al conceptualismo en ocasiones hermético de Salcedo, una marcada literalidad y simpleza que permite una lectura casi inmediata; tercero, su obra con frecuencia excede los circuitos institucionales del arte para pasar a ocupar directamente el espacio público; cuarto, por lo menos parte de su trabajo, por su naturaleza efímera y desligada del objeto artístico, no es susceptible de mercantilización y, por lo tanto, de convertirse en espectáculo; y quinto, el artista conceptualiza su trabajo como *resistencia*, en oposición al carácter político más general de la obra de Salcedo.

Por otra parte, en el trabajo de este artista se debe reconocer una constancia y compromiso con la intervención política que se ha sostenido a través del tiempo, compromiso sin el cual no le hubiera sido posible atravesar los largos años de anonimato a los que ha sido relegado. Claro está, el surgimiento del performance en el país como una de las formas centrales del arte contemporáneo y la moda política que caracteriza al arte actual le han atraído recientemente algo de atención; empero, el artista sigue realizando proyectos que se relacionan sólo tangencialmente con el campo del arte, y esto ciertamente demuestra su compromiso ético con su propio proyecto. Sin embargo, a pesar de este compromiso, es preciso reconocer que su trabajo presenta –como intervención política– altibajos que deben ser interpretados con cuidado.

### **Poder y *artivismo***

Fernando Pertuz se concibe a sí mismo como un “artista”<sup>41</sup>; esto es, considera que su obra artística constituye una intervención política de carácter estético<sup>42</sup>. Ahora, el artista

---

<sup>41</sup> El *artivismo* es el término acuñado para designar un movimiento desarrollado a mediados de la década de los años noventa en el contexto de las luchas antiglobalización y anticapitalistas que se dieron en diversas urbes de occidente, las cuales han incorporado elementos estéticos y performáticos en sus despliegues públicos. Estas manifestaciones no necesariamente tematizan ideologías políticas de manear directa, pero generalmente tienen un carácter marcadamente urbano, así como una agenda política más o menos específica. Es un caso reconocido de este tipo de activismo la serie semi-documental *Zeitgeist* del director

caracteriza el sentido de su arte como un trabajo de resistencia, cuyo significado entiende a partir de la filosofía del poder de Michel Foucault. Dice Pertuz:

La Resistencia (sic) es la oposición, el frenado, la capacidad de soportar tensiones. Las prácticas de resistencia reconocen la posibilidad de acción de la persona dentro de los dispositivos de poder-saber. La resistencia plantea su lucha fuera de los criterios tradicionales y gira en torno al esquema identidad-opresión-liberación<sup>43</sup>.

Podemos comprender entonces que Pertuz concibe sus diversas intervenciones en el espacio público urbano y en la Internet como acciones de lucha en contra de la opresión generada por lo que él llama los dispositivos de poder-saber. Una mirada a la concepción foucauldiana del poder nos dará el marco dentro del cual podremos entender el sentido del *artivismo* de Pertuz, y nos allanará el camino para tratar de fondo el asunto de la resistencia en el arte, noción que, si bien ha hecho carrera en la crítica cultural contemporánea, no está exenta de dificultades; no es difícil cometer errores teóricos (los cuales, a su vez, repercuten en las prácticas) en la utilización del término, y en verdad puede decirse que ha habido abusos del mismo en la crítica cultural.

En el capítulo IV de *La voluntad de saber* (1991), Foucault realiza una serie de proposiciones acerca del poder<sup>44</sup>. Comienza por aclarar que el poder no es ni una institución o estructura, tampoco es la ley, ni es un sistema de dominación (112). Por el contrario, Foucault va a proponer que el poder es ante todo un asunto de situación estratégica, una relación particular de fuerzas (113). Por ello Foucault, hacia el final de su trabajo, habla más de relaciones de poder que de poder a secas (1999: 404-405). El poder debe ser visto como un resultado analítico de las relaciones sociales. No existe una relación de exterioridad del poder del tipo superestructura, sino un poder que es inmanente a las

---

norteamericano Peter Joseph, la cual se puede descargar en: <http://www.zeitgeistmovie.com/>. Ver también: <http://www.artivists.org/>; <http://www.be-an-artivist.net/>; <http://www.artivists.org/>. Recuperado: 02/04/2010

<sup>42</sup> Al respecto, dice el artista en un documental filmado por la *fundación* Gilberto Alzate Avendaño y la Alcaldía de Bogotá, que se encuentra publicado en el sitio web del artista: “Además de ser un artista, soy un artista, y ahora estoy más consciente de eso (...) mucho de lo que voy a hacer va estar encaminado a que (...) sea una función social, no solamente para ir a decorar las paredes de las galerías o las paredes de las casas de la gente que tiene el poder adquisitivo para comprar la obra...” Ver: <http://www.fernandopertuz.com/Pertuz-menu.htm>. Recuperado: 02/04/2010.

<sup>43</sup> Fuente: <http://www.somosestrellas.org/somosestrellas-Taller-Workshop.html>. Recuperado: 02/04/2010.

<sup>44</sup> Si bien la forma en que Foucault elaboró el poder se desarrolló a lo largo de los diferentes momentos de su pensamiento, me concentraré sobre la visión del poder que Foucault alcanzó durante la penúltima etapa de su obra, en el momento de su mayor interés por este tema.

relaciones. Lo que habría, lo que se puede deducir de las relaciones, es la existencia de una multiplicidad de enfrentamientos que no parten de una oposición binaria de dominadores y dominados que de arriba abajo se replicaría en todo el cuerpo social: por el contrario, el poder surge de esa multiplicidad de enfrentamientos. El poder actúa en cada lugar en que se establece una relación de subordinación entre individuos o colectivos: la forma local del poder depende de la relación de poder específica que se configure. La multiplicidad del poder es la consecuencia de la diversidad de relaciones que se establecen en el seno de lo social, lo que implica que el poder se encuentra difuminado a través de la malla de las relaciones sociales (1999: 240). El carácter general del poder está dado por su ubicuidad a lo largo y ancho de los grupos sociales.

Por otra parte, nos dice Foucault que las relaciones de poder son intencionales y no subjetivas. Intencionales porque suponen el cálculo abierto y directo con una serie de miras y objetivos: la racionalidad del poder es la de las tácticas. Quien se encuentra en una relación de poder, en cualquiera de sus términos o extremos, siempre opera de acuerdo con una serie de cálculos estratégicos cuyo alcance y posibilidades están delimitados justamente por su posición dentro de dicha relación. Sin embargo, estas relaciones no son subjetivas en el sentido de que no resultan de la opción de un sujeto individual o colectivo; las relaciones de poder no se “eligen”, antes bien, son constitutivas de los sujetos (1991: 115). Pero en todo caso, lo que cabe destacar de esta intencionalidad del poder es que implican un margen de libertad de acción de los individuos:

Cuando se define el ejercicio de poder como un modo de acción sobre las acciones de los otros, cuando se caracterizan estas acciones a través del gobierno de los hombres por otros hombres –en el sentido amplio del término- se incluye un elemento importante: la libertad. El poder se ejerce solamente sobre sujetos libres individuales o colectivos que se enfrentan con un campo de posibilidades (...) (1999: 254).

Ahora, para Foucault, el poder en la modernidad es ante todo un *biopoder*, esto es, un control ejercido sobre las fuerzas vitales<sup>45</sup>. En relación a este, hay un punto central de la

---

<sup>45</sup> En *La voluntad de saber* (1991), Foucault propone que el biopoder se desarrolló en Europa a partir del siglo XVII asumiendo dos formas interrelacionadas: anatomopolítica y biopolítica. La primera de estas dos formas, a la que Foucault en ocasiones también denomina *poder disciplinario*, se refiere al conjunto de técnicas y dispositivos a través de los cuales el cuerpo se disciplina y en donde este es asumido como máquina; el cuerpo ha de hacerse productivo, y para ello desde instancias como la escuela, la milicia, el taller, el cuerpo se educa, se perfecciona su utilidad y docilidad, se le arrancan sus fuerzas. La segunda de estas

teoría de Foucault que debe ser resaltado: el carácter productivo del poder. El poder no es simplemente negativo, no opera sólo y ante todo restringiendo las posibilidades de acción de los individuos, sino produciendo a estos, en función de las relaciones productivas que el sistema requiere:

Esta forma de poder se aplica a la inmediata vida cotidiana que categoriza al individuo, le asigna su propia individualidad, lo ata en su propia identidad, le impone una ley de verdad sobre sí que está obligado a reconocer y que otros deben reconocer en él. Es una forma de poder que hace individuos sujetos. Hay dos significados de la palabra *sujeto*: por un lado, sujeto a alguien por medio del control y de la dependencia y, por otro, ligado a su propia identidad por conciencia o autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y sujeta (1999: 245).

De este modo, el poder debe ser entendido como un modo de sujeción, una sujeción que es, en la modernidad, captura de las fuerzas vitales de los cuerpos. Esta operación de captura es propiamente la función primordial del poder disciplinario. El poder disciplinario fabrica cuerpos- sujetos, fija con toda exactitud la función sujeto al cuerpo a través del entrenamiento, el control y la vigilancia, pero también, a través de la introyección de normas y la proyección de una psique. Por supuesto, esto es de central importancia para el capitalismo, en tanto sistema basado en la producción de valor a partir de la fuerza de trabajo de los cuerpos. La sujeción de los cuerpos se convierte entonces en una de las funciones centrales del poder en la modernidad; esto conlleva a que la resistencia debe pasar por la resujeción.

Ciertamente, la ubicuidad que adquiere el poder en los análisis de Foucault ha permitido una concepción enormemente inspiradora de las posibilidades de la resistencia -no sólo para Fernando Pertuz, sino para el activismo contemporáneo en general-, en tanto que ha abierto para la crítica de la cultura un enorme campo de acción teórico. La novedosa elaboración del poder que realizó Foucault ha permitido ubicar teóricamente la relevancia de los nuevos escenarios de lucha que han emergido en las sociedades contemporáneas, escenarios que se tornan cada vez más diversos y numerosos. En efecto, esta elaboración del poder ha

---

formas se habría formado a partir del siglo XVIII y se centra no en el cuerpo individual sino en el ser humano asumido como especie. Allí no se trataría de la formación de cuerpos dóciles individuados, sino de la regulación de la especie a partir de mecanismos de control y seguridad que tienen por objeto- sujeto a la población.

permitido que artistas como Pertuz cuenten con herramientas para conceptualizar su propio trabajo, a la vez que nos permite a nosotros –del lado de la crítica cultural-, comprender sus estrategias y evaluar las posibilidades de estas.

### **Arte y resistencia**

Volvamos sobre la obra de Pertuz. Preguntemos: ¿en contra de qué tipo de opresiones lucha su obra? Si se revisan sus trabajos, lo que se evidencia es que Pertuz ejerce su intervención en una diversidad de frentes: un trabajo como *Somos estellas*, por ejemplo, parece referir diversas resistencias: por un lado, resistencia a la indiferencia pública ante los gestos independientes de protesta que algunos ciudadanos deciden poner en escena, y por supuesto, a las diversas opresiones que las actividades de estos ciudadanos señala. Pero, por otro lado, en la medida en que la actividad creativa de Pertuz a su vez refiere la actividad creativa de otras personas y dado que la obra adquiere sentido en la medida en que el público participa de ella, su trabajo se opone a los conceptos de autoría, originalidad y propiedad intelectual que permean el campo de arte.

En cambio, una obra como *La muerte ronda por todas partes*<sup>46</sup> (2006), en la cual el artista divulga, a través de diversos medios, los nombres de personas asesinadas o desaparecidas, pretende ejercer resistencia ante la violencia que acecha a los colombianos y la indiferencia que la muerte violenta causa, en un país en donde el 70% de los asesinatos quedan impunes<sup>47</sup> y los nombres de los asesinados, salvo cuando se trata de magnicidios o figuras de la vida nacional, permanecen en el anonimato. Pertuz ha realizado divulgaciones en vivo de su cada vez más numerosa lista en varias ciudades colombianas (Barranquilla, Santa Marta, Cartagena, Bogotá, Medellín, Bucaramanga, Cali), y también en las ciudades de Caracas (Venezuela) y Buenos Aires (Argentina). Además de esto, el listado ha sido divulgado por medios masivos nacionales e internacionales, y por medio de una de las páginas web del artista<sup>48</sup>. Los nombres se recogen a través de la página, la cual también es el medio para hacer llegar al público la solicitud de dicha información, aunque esta es

---

<sup>46</sup> Ver: *Anexos*, Fig. 10.

<sup>47</sup> Fuente: sitio web de la revista Semana. <http://www.semana.com/noticias-opinion-online/impunidad/127545.aspx>. Fecha de consulta: 15/06/10

<sup>48</sup> Ver: <http://www.listadepersonas.org>. Fecha de consulta: 02/04/2010.

igualmente pedida por medio de volantes repartidos en las calles de Bogotá y otras urbes colombianas.

Y un caso más. *100% hecho en Colombia* es una acción sencilla que el artista realizó en el año 2003 en la *Galería La Cometa*. Equipado con sellos de linóleo elaborados por él mismo, el artista imprimió las palabras *Hecho en Colombia* sobre la piel de los asistentes que se prestaban para ello. El artista menciona que la obra pretende crear un sentido de comunidad allí donde no existe, dando a entender que identifica la división social como una de las fuentes de los profundos problemas sociales del país<sup>49</sup>. Pero la obra también puede ser interpretada como una acción que se opone a la estigmatización e incluso al sentimiento de inferioridad que frecuentemente acompaña la identificación como colombiano. En cualquier caso, se trata de obras que identifican un efecto particular de poder e intervienen oponiéndose a él.

Lo que se revela entonces es que Pertuz no realiza sus intervenciones en relación con una problemática en particular, sino que concibe el ejercicio de la resistencia como una oposición al poder que se debe ejercer frente a sus múltiples manifestaciones; de allí que su obra no tenga un “tema” definido. Dice el artista: “Con frecuencia se mantiene el poder gubernamental a través de la opresión y la sumisión tácita de la mayoría gobernada. Cualquier retirada importante de esta sumisión limitará o disolverá el control gubernamental”<sup>50</sup>. Esta concepción de la resistencia como una acción que se opone a la opresión allí donde esta se manifiesta, está en completa consonancia con la teorización del poder que realiza Foucault, y está además de acuerdo con la noción de resistencia que acompaña a ésta. En el capítulo V de la *Voluntad de saber* (1991), Foucault nos habla no solo de biopoder, sino que dedica también unas líneas a esta noción, la cual es central en su teoría del poder. En ellas, concibe la resistencia como un movimiento intrínsecamente ligado a la vida:

---

<sup>49</sup> Ver: <http://www.fernandopertuz.com/performance-pertuz-100-hecho-en-colombia.htm>. Fecha de consulta: 03/04/10

<sup>50</sup> Fuente: <http://www.somosestrellas.org/somosestrellas-Taller-Workshop.htm>. Fecha de la consulta: 02/04/2010.



(...) las fuerzas que resisten se apoyaron en lo mismo que aquél invadía –es decir, en la vida del hombre en tanto que ser viviente. Desde el siglo pasado (...) lo que se reivindica y sirve de objetivo, es la vida, entendida como necesidades fundamentales, esencia concreta del hombre, cumplimiento de sus virtualidades, plenitud de lo posible (174).

En tanto que el biopoder somete a la vida, o si se quiere, en tanto que el capitalismo arranca a los hombres y mujeres sus fuerzas y las convierte en valor a través del trabajo, la resistencia hoy día busca la liberación de las fuerzas del ser humano. O para decirlo mejor, de las fuerzas *del cuerpo*, puesto que se trata de la potencia del ser humano en tanto que ser viviente, fuerza o potencia que no se agota con las formas de la subjetividad a través de las cuales el poder configura los modos de vida que requiere. Es en nombre de la vida, de la realización de sus posibilidades, de su potencia, en nombre de su *plenitud*, que se lleva a cabo la resistencia hoy día, o por lo menos, que se llevan a cabo las resistencias más álgidas y novedosas. Lo que conviene resaltar de momento es la sugerencia que hace Foucault de un sentido emancipatorio de la resistencia, de realización de una vitalidad que estaría constreñida por el poder.

De modo que la resistencia es hoy día una lucha contra un poder que tiene la vida por objeto. Pero además, el poder ejercido sobre la vida tiene una ubicuidad que engancha la lucha con el mismo en un nivel micropolítico –dondequiera que la subordinación devenga enfrentamiento, donde las relaciones de poder se tornan relaciones de opresión o dominación. Y esto implica que la resistencia es una consecuencia del poder, está estructuralmente implicada a lo largo y ancho de las relaciones de poder. En efecto, en tanto que el poder está ligado a las relaciones sociales, la resistencia no puede estar en posición de exterioridad con respecto al poder: no existe *un lugar* de la resistencia, un punto privilegiado desde el cual se resiste. Más bien, donde hay poder hay (o puede haber) resistencia. En tanto existen múltiples relaciones de poder, también hay múltiples resistencias (1991: 116). Si el poder es difuso, la resistencia también debe serlo; en este sentido, la resistencia es siempre local, no se alza contra un poder abstracto y en bloque, sino contra manifestaciones o configuraciones concretas del mismo. En la medida en que las relaciones de poder son constitutivas de las relaciones sociales, la resistencia puede surgir, entonces, en cualquier lugar de la malla social, lo cual trae la enorme ventaja teórica

de permitir que cualquier posición, cualquier ubicación dentro de la malla de las relaciones de poder, puede constituirse como punto de resistencia.

De cualquier manera, las resistencias aparecen como oposición a la forma hegemónica que toman las relaciones poder. Así, surgen como el opuesto dialéctico de éstas, y se puede decir que, por lo tanto, son su producto. Donde hay poder se produce resistencia, y es fundamental resaltar que la resistencia no puede ser la puerta a través de la cual se sale del poder: no hay un afuera del poder; más bien, la resistencia, si bien puede transformarlo, es uno de sus elementos constitutivos. En efecto, Foucault resalta que la emergencia de contraconductas es uno de los elementos que obliga a que se transforme la racionalidad de gobierno: las resistencias modulan las prácticas de poder<sup>51</sup>. Esta es una de las consecuencias centrales de la noción de resistencia de Foucault: la dialéctica que se desarrolla entre poder y resistencia no tiene resultado definitivo, fuera del resultado mismo de poner al poder en movimiento constante, de imposibilitarle el reposo. La resistencia es una contraconducta cuya función es desvelar al poder.

Hay un último aspecto de la resistencia que es central en la filosofía de Foucault: la resistencia como una acción que uno ejerce sobre sí mismo<sup>52</sup>. Foucault deja claro que le

---

<sup>51</sup> En su curso de 1977 *Seguridad, territorio, población* (2006), Foucault elabora desde otra inflexión su noción de resistencia en relación con la modernidad, teniendo como punto de partida el análisis de las contraconductas que se habían dado en la Edad Media en oposición al poder pastoral del Estado, las cuales se hacían con la intención de transformar la pastoral, nunca de eliminarla. Y considera posible extender el esquema poder pastoral/contraconducta a las formas modernas de gobierno. Así, propone que las contraconductas modernas, de manera análoga, se hacen en nombre de aquello mismo por lo que funciona el Estado:

(...) las contraconductas cuyo desarrollo presenciamos en correlato con la gubernamentalidad moderna (...) toda una serie de contraconductas cuyo objetivo esencial era, precisamente, rechazar la razón de Estado y sus exigencias fundamentales (...), tienen como apuesta los mismos elementos que esa gubernamentalidad había terminado por poner de manifiesto, es decir, los elementos que son la sociedad opuesta al Estado, la verdad económica opuesta al error, a la incompreensión, a la ceguera, al interés de todos en contraste con el interés particular, el valor absoluto de la población como realidad absoluta y viviente, la seguridad con respecto a la inseguridad y el peligro, la libertad con respecto a la reglamentación (406).

<sup>52</sup> En *el sujeto y el poder* (1999), Foucault nos habla de tres grandes ámbitos en los que se ha ejercido resistencia (245). Resistencias contra la explotación, en el sentido marxista de la separación del individuo de aquello que produce y la consecuente apropiación del valor que de ello se deriva; resistencias contra la dominación, entendiéndose esta última como las relaciones de poder inequitativas basadas en determinaciones raciales, religiosas, o sociales; resistencias contra la sujeción, es decir, contra aquello que liga al individuo a sí mismo y de esta forma lo subordina o somete a otros individuos. Dentro de las primeras están las luchas obreras de los siglos XIX y XX, las luchas proletarias marxistas; dentro de las segundas, las

asigna un rol prioritario a las resistencias que buscan la desujeción: “Quizás el objetivo más importante de nuestros días es descubrir lo que somos, pero para rechazarlo. Tenemos que imaginar y construir lo que podría liberarnos de esta especie de política de “doble ligadura” que es la individuación y totalización simultánea de las estructuras de poder” (1999: 249). Tanto ante la operación de individualización que ejerce el poder anatomopolítico como ante la absorción de las heterogeneidades individuales al interior de las generalizaciones de la biopolítica, el llamado es a rechazar lo que se es y construir un modo de ser diferente. Resaltemos aquí que este desarrollo de la noción de resistencia mantiene el sentido emancipatorio que ya hemos visto, añadiendo la claridad de que, al menos en las resistencias contra las formas de subjetivación, se trata fundamentalmente de emanciparse de uno mismo.

Pues bien, tanto en las obras de Pertuz –ya sea que referencien la violencia política, la impunidad, los mecanismos y estructuras del campo del arte, la falta de un sentido de comunidad en la ciudadanía o el estigma que representa ser colombiano-, como en sus declaraciones, hay una confianza en la oposición *per se*, en las posibilidades de la intervención en cuanto intervención, en la conducta en contra de aquello que el artista identifica como algo que anda mal. Si, como nos dice Foucault, el poder tiene que ver con las relaciones de subordinación que se establecen a través de la malla social, cualesquiera que sea la forma que estas relaciones adopten o las implicaciones que tengan, entonces, es la oposición misma aquello que debe ser favorecido por un artista político como Pertuz, es la contraconducta que ejerce resistencia al poder aquello que le daría sentido y finalidad a su arte político. Pero además, si la resistencia fundamental en la época actual es aquella que se realiza frente a nosotros mismos, entonces es el hecho de constituir su vida misma como campo de experimentación estética (del cual el artista, en cuanto sujeto, sale necesariamente transformado), aquello que apuntala el carácter de resistencia del arte de Pertuz. Pero, por inspiradora que sea la concepción del poder de Foucault, este tipo de accionar no está exento de problemas, algo que espero poder demostrar a continuación.

---

luchas feministas y homosexuales, las luchas de los afrodescendientes en América del Norte y más recientemente en Latinoamérica; dentro de las terceras, todas las luchas que pasan por la invención de nuevos modos de vida, por la estetización de la existencia, lo cual incluye a todas las anteriores. En este último renglón se pueden entender mejor los activismos artísticos, los cuales pasan por una estetización de la lucha y la contraconducta.

## Fernando Pertuz y los límites de la resistencia

Preguntemos: ¿en nombre de qué resiste el artista? Es decir, ¿cuál es (son) el valor (los valores) en nombre de los cuales el artista ejerce la resistencia? No es muy arriesgado proponer que el artista Fernando Pertuz asume como valores de fondo la justicia, la libertad y la igualdad. En *Somos estrellas*, el apoyo a las manifestaciones independientes de quienes se oponen al sistema significa efectivamente un apoyo a la idea de la libertad, pero se podría decir que en cada una de las ocho secciones de la obra los actores que allí aparecen abogan por valores diferentes; en el caso de *La muerte ronda por todas partes*, es sobre todo la justicia el valor que aparece como telón de fondo. Pero también aparecen otros valores en su obra. Como vimos, Pertuz ha manifestado sobre *100% hecho en Colombia* que se trata de una obra que propone un signo de pertenencia a una comunidad (la nación) y que, en todo caso, se puede interpretar como una oposición a la connotación despectiva que en ocasiones adquiere el hecho de ser colombiano. Esta obra tiene en común con otras del artista la remisión a la identidad nacional, que en otros trabajos se da a partir de la apropiación y resignificación de los símbolos patrios<sup>53</sup>, en donde siempre existe una referencia subyacente a una unidad nacional resquebrajada. Consecuentemente, el valor aquí es la comunidad, la idea de una unidad de la nación que se ha perdido y cuya ausencia sería la causa de por lo menos algunos de los males que aquejan a los colombianos.

Miremos otra obra. *Recogedor* es un sencillo performance del año 2008 en el cual el artista durante varios días sale a recoger en bolsas blancas marcadas con la palabra *artista* los desperdicios dejados por otros en calles y parques, en un gesto elemental de compromiso con el entorno. Allí no se trata de hacerle oposición a la violencia política, a la impunidad de la muerte o a la indiferencia pública ante las acciones de los demás: simplemente se trata de una acción que se opone al ensuciamiento del medio ambiente urbano y que al hacerlo motiva reacciones de los ciudadanos que lo observan. Si esta acción se puede considerar como *arte* en algún sentido es justamente porque posee la capacidad de interpelar a otros desde la acción estética: la bolsa plástica marcada es el elemento mínimo que hace que esta acción se distinga de, digamos, las acciones cotidianas de los servicios

---

<sup>53</sup> Obras tales como: *¿Qué es libertad?* (2010), *Atrapados* (2008), *Frágiles* (2007), *La llorona* (2001), *Símbolo patrio* (2000) y *Zona de despeje* (1999).

municipales de aseo urbano<sup>54</sup>. Y si esta acción adquiere alguna connotación política es ante la consideración de que, en ella, el artista también se está oponiendo, a través de una conducta que le es contraria, a la indiferencia general de los ciudadanos que no se detienen a pensar en el bien común. Así, si esta obra constituye resistencia, es tan sólo por la transformación en las actitudes del artista mismo como sujeto y ciudadano y la visibilización de este proceso en el espacio público.

El punto es que la resistencia en la obra de Pertuz es variada: sus intervenciones se ejercen en nombre de diversos valores, y el artista no tiene problema con ello; al contrario, asume como una necesidad la multiplicidad de los puntos de resistencia. Si bien en algunas obras del artista, valores propios de la modernidad tales como la emancipación, la justicia y la comunidad de la nación orientan la resistencia y resultan en contraconductas estéticas cuyos efectos políticos pueden tener alcances importantes, en otros casos el empeñamiento en ejercer resistencia le hace caer en lugares relativamente inocuos. Ahora, esto es en un solo artista, en un solo agente cultural: cabe imaginar la cantidad de capacidad y energía que podrían ser desperdiciadas en nombre de la resistencia, si los artistas se empeñan en multiplicar los puntos de oposición a toda costa. Pero, de manera más importante, cabe imaginar la multiplicidad de formas que puede adoptar la resistencia entre agentes políticos y culturales que ocupan posiciones disímiles, o incluso antagónicas, dentro de la malla del poder, o cuyos discursos contienen orientaciones ideológicas diferentes. Claramente, la resistencia se convierte en un modelo político válido pero insuficiente, no sólo para el arte, sino para la intervención cultural en general (y para la crítica cultural misma). Más allá del hecho de que, como se ha señalado muchas veces, la resistencia *vende* (y, como vimos con el caso de Doris Salcedo, es susceptible de ser convertida en espectáculo), se trata de que esta presenta una serie de problemas que la hacen insuficiente para el trabajo político, entendido en el sentido que elaboré en la *ruta de entrada* siguiendo a Jacques Rancière<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> No está de más señalar también que se trata esta acción de otro caso en el que entre el arte y la vida corre una frontera sumamente porosa, hasta el punto de haber allí, al igual que en *Somos estrellas* y otras obras, una oposición a las separaciones que opera el campo institucional del arte entre la obra y los contextos cotidianos de la vida.

<sup>55</sup> Ver: *La (re) distribución de lo sensible*, págs. 9-14.

Así, que la resistencia se realice en nombre de constructos morales del poder hegemónico significa que esta puede perfectamente ser cooptada por dicho poder: en el caso de Pertuz, su apelación a la libertad y la justicia –pero, sobre todo, su recurrencia a la unidad social de la nación-, por mucho que origine contraconductas que en ocasiones parecen incluso radicales, puede estar, por el contrario, en perfecta consonancia con las necesidades del poder, particularmente en un país como Colombia. Especialmente, el artista no parece ser consciente del carácter de comunidad imaginada que reviste toda identidad nacional, es decir, una comunidad que se concibe a partir de símbolos y representaciones que, en tanto tales, no están dados, sino que son culturalmente contruidos (y políticamente disputados) (Hall, 1992). En medio de su necesidad de identificar puntos de lucha, no se plantea la pregunta crítica por las intencionalidades que han existido detrás de la idea misma de unidad nacional. De la misma manera, no parece percatarse del hecho de que la idea de una identidad colombiana ha servido para cohesionar la sociedad en pro de los intereses de unos pocos, a la vez que ha ocultado los procesos de antagonismo social que, aunque invisibilizados políticamente (y con triste frecuencia, violentamente acallados), ciertamente existen en este país. Reclamando comunidad, ejerciendo resistencia, el artista de hecho se expone a la fácil cooptación por parte del poder.

Pertuz tampoco parece ser consciente del papel ideológico que cumple el valor de la libertad al interior del orden político y social hegemónico, el cual, formulado en el orden jurídico de los derechos, oculta las profundas injusticias y opresiones estructuralmente implicadas en el modo de producción contemporáneo y en las formas hegemónicas del poder. El historiador Isaiah Berlin (1969) ha propuesto dos acepciones particulares implicadas en el concepto de libertad que son frecuentemente referidas: habría una libertad “negativa” en el sentido de autonomía o ausencia de inherencias externas, y una libertad “positiva” que se puede entender como libertad para actuar, para concebirse y ser de un modo determinado. El filósofo italiano Roberto Esposito, entre otros, ha señalado que en la época moderna la libertad tiene un carácter negativo: “la libertad moderna consiste, en esencia, en el derecho de todo súbdito individual a ser defendido de los abusos que amenazan su autonomía y, más aún, su vida misma” (2006: 115). Esto es también lo que trasciende de los análisis de la gubernamentalidad que hace Foucault: la libertad en la modernidad, la libertad como relación de poder, la libertad al interior de la sociedad

capitalista, al interior del modo liberal de gobierno, se entiende como libertad respecto de la inherencia del Estado y, sobre todo, libertad del individuo respecto de los demás para perseguir sus propios intereses<sup>56</sup>. En el sentido positivo que elabora Berlin, la libertad deriva del hecho de que el individuo se concibe como amo de sí mismo, el individuo está centrado sobre su propia voluntad; en el sentido negativo, la libertad corresponde meramente al hecho de que el Estado “deja hacer” dentro de un marco determinado de posibilidades establecidas. Pues bien, en varias de las obras de Pertuz, el reclamo es por una libertad en este sentido negativo, que frecuentemente (y especialmente en Colombia), oculta la posibilidad de la libertad en su sentido positivo.

No se trata de decir que reclamar libertad dentro del sentido de lo jurídico es ingenuo o contraproducente: por supuesto que cualquier reclamo de los derechos allí donde éstos son denegados es loable; sin embargo, sí es preciso reconocer que no se explota así el potencial de lo estético. El orden jurídico es sólo el marco que delimita negativamente las acciones posibles de los individuos dentro del orden general del sistema, pero no procura el desarrollo de las voluntades individuales y colectivas, de todo lo que los individuos y los colectivos quieren ser y pueden llegar a ser. Así, un arte que se concentra sólo en reclamar lo que ya existe como derecho en términos jurídicos no contribuye (sólo por esto) a la (re)distribución de lo sensible, a la redistribución misma de las posibilidades de acción y participación de los individuos, de los modos de ser posibles; esto es, no contribuye a la transformación general del poder y del orden social a partir de las posibilidades políticas del arte. Si, como he sostenido siguiendo a Rancière, el arte es político por su capacidad de contribuir al cambio de los marcos estructurales de posibilidad de la participación y la experiencia individual y colectiva, entonces, limitándose a reclamar el cumplimiento de la ley, el artista no labora de manera diferente como lo hacen, digamos, las organizaciones no gubernamentales de derechos humanos. Si bien en algunas obras (o, como sucede por

---

<sup>56</sup> Foucault dice en su curso de 1977:

(la) libertad, a la vez ideología y técnica de gobierno (...) no es otra cosa que el correlato de la introducción de los dispositivos de seguridad. Un dispositivo de seguridad (...) sólo puede funcionar bien con la condición de que se dé algo que es justamente la libertad, en el sentido moderno que esta palabra adopta en el siglo XVIII: (...) posibilidad de movimiento, de desplazamiento, proceso de circulación de la gente y las cosas. Y es esa libertad de circulación en el sentido amplio de la expresión, esa facultad de circulación, lo que es menester entender, creo, cuando se habla de libertad (...) (2006: 71).

ejemplo en *Somos estrellas*, en algunas partes de ellas) sí se puede apreciar un sentido positivo de la libertad, en otras el sentido sigue siendo negativo (de nuevo, como sucede con algunas de sus *estrellas*). En estos casos, el artista repite –*de manera artística*– la ideología de la hegemonía, en tanto que desaprovecha el potencial político de lo estético<sup>57</sup>.

Por último, de un modo más general, no es fácil ver cómo el *artivismo* de Pertuz puede llegar a articularse como intervención eficaz sobre las condiciones estructurales del capitalismo, que está en el centro de la forma hegemónica del poder hoy día y que, en el contexto colombiano, es estructuralmente constitutivo de muchas de las injusticias sociales y las diversas opresiones que sufren muchos de los habitantes del país. No sólo porque en varias de sus obras trabaje en función de los valores morales del poder, sino también porque sus resistencias, *qua resistencia*, sólo pueden cumplir una función estructural dentro del sistema: la de incomodar el poder, desvelarlo, no dejar que se esclerotice, obligarlo a mutar, lo cual apoya el movimiento y la expansión de la forma hegemónica del poder, en la medida en que éste debe reorganizarse allí donde sus formas se encuentran incompletas. De nuevo, este es el caso de todos los trabajos de Pertuz que abogan por la unidad de la nación y por la libertad individual como valor en general. Por supuesto, Pertuz no afirma ser un artista socialista, pero esto no lo exime –como tampoco exime a cualquier agente cultural que se proponga la intervención política en estos tiempos y este contexto– de la consideración del carácter estructural de la subordinación y la opresión. Claro está, uno no puede presuponer lo que hará el espectador con la obra, y es de esperarse que, por lo menos en algunos casos, el arte de Pertuz (que, por demás, no siempre se agota en la resistencia) sea fructífero, en el sentido político de propiciar agenciamientos. Pero en donde esto sucede, sucede a ciegas para el artista, puesto que su estrategia política, por lo general, se encuentra incompleta.

Reiterando: el asunto es que no se puede ver en la resistencia un modelo suficiente, ni para el arte político, ni para la intervención cultural en general. Dada la preponderancia de su noción de resistencia en la crítica cultural contemporánea, no puedo dejar aquí de volver sobre Foucault con ojos críticos. A pesar de que se niegue a formular valores totalizantes,

---

<sup>57</sup> Por supuesto, utilizo el término “estético” para referirme a la experiencia sensible en sentido amplio, y no para referirme, a los “régimenes de lo artístico” que Rancière (2009) identifica, y mucho menos para hablar de la identificación de lo bello o lo sublime en el arte.



sabe Foucault que para que se de la posibilidad de transformación del sistema no basta con que hayan múltiples luchas localizadas; estas deben, en algún punto, ganar coherencia<sup>58</sup>. Como señala el comentarista Brent L. Pickett (1996), Foucault retiene la esperanza de que el carácter unitario del sistema de poder dominante le otorgue coherencia y unidad a las múltiples luchas, incluso en la ausencia de una teoría global o un valor universal en nombre del cual se realice la revolución<sup>59</sup>: como todas las luchas se dan en una instancia – más o menos difusa- del sistema global del poder dominante, todas ellas, en su localidad y especificidad, trabajarían en pos de su derrumbamiento. La noción de resistencia de Foucault, si bien tiene ventajas, tiene también varios problemas que deben ser dirimidos. Quiero dejar claro que mi intención aquí no es una problematización filosófica exhaustiva: aunque no son muchas, no voy a revisar el conjunto de las problematizaciones que se han realizado en torno a esta noción<sup>60</sup>. Más bien, me voy a concentrar en aquellos aspectos que considero más relevantes para este trabajo. Son tres los puntos que quiero resaltar.

Primero. Como han señalado varios autores, hay que resaltar que la noción de resistencia de Foucault no dice los valores o las normas en nombre de las cuales se debe resistir (Pickett, 1996). Esto es, no las dice y *tampoco puede* decirlas: en la medida en que los regímenes de poder totalizantes, los bloques homogéneos de poder, implican necesariamente dominaciones, implican opresiones, cualquier intento por definir *a priori* un valor o conjunto de valores simplemente abriría la puerta para que se instale un nuevo bloque o, a lo sumo, se perpetúe el régimen dominante. Esto último se debe a que Foucault cree, por ejemplo, que valores como la igualdad, la justicia o la libertad son en sí constructos morales del poder y por lo tanto, actuar en nombre de ellos es meramente actuar en correspondencia con el sistema de poder que los sanciona. Particularmente el caso de la libertad es problemático puesto que, como hemos visto, es necesario un margen de libertad de acción de los individuos para que haya una relación de poder: ciertamente, se puede siempre ganar

---

<sup>58</sup> “El enjambre de puntos de resistencia atraviesa las estratificaciones sociales y las entidades individuales. Y sin lugar a dudas es la codificación estratégica de estos puntos de resistencia lo que hace posible una revolución” (1991: 117).

<sup>59</sup> Foucault es enfático en desconfiar de toda valoración universal, de formular valores universales a priori a la manera del humanismo: “parto de la decisión, a la vez teórica y metodológica, de suponer que los universales no existen” (2006: 18). Para Foucault, la formulación de valores universales en torno a los cuales articular proyectos políticos es meramente abrir la puerta a derrumbar un totalitarismo para reemplazarlo con otros.

<sup>60</sup> Para esto, ver: Pickett, 1996.

“más” libertad, pero propugnar por la libertad individual sería, siguiendo a Foucault, luchar por uno de los elementos constitutivos de cualquier relación de poder. En todo caso, la incapacidad de definir a priori los valores en nombre de los cuales se lucha parece sancionar la legitimidad de cualquier tipo de resistencia, las cuales, en tanto que pueden provenir de los sectores más diversos y radicales, pueden ser peores que el sistema de poder al cual se resiste.

Segundo. Conectado con lo anterior: me parece que Foucault no explica con suficiencia cómo es posible que se articulen múltiples puntos de resistencia sin la mediación de un valor unificador. Como he señalado, el análisis de Foucault propone que es porque el sistema de poder está de por sí más o menos unificado por determinadas ideologías o valores, que las resistencias necesariamente ganarán cohesión a partir de su propio movimiento de oposición, justamente en la medida en que se oponen a lo mismo. ¿Pero es esto realmente suficiente? ¿No hay acaso intereses diferentes –movimientos, motivaciones, ideologías diversas- involucrados en esfuerzos de resistencia? ¿Y algunas de estas fuerzas no pueden ser, incluso, excluyentes entre sí? Por demás, ¿qué se engloba en realidad con términos tales como “el sistema” o “el Estado”? Ni el Estado ni el sistema capitalista son entidades homogéneas; antes bien, comprenden una heterogeneidad de prácticas, agenciamientos, discursos y dinámicas –una heterogeneidad de relaciones de poder- que incluso pueden estar en franca oposición al interior de cada una de estas conformaciones. El mismo Foucault, fiel a su presupuesto de que los universales no existen, parte de la no-suposición de la existencia de algo así como el Estado<sup>61</sup>. Existe entonces, a mi modo de ver, una ceguera teórica en Foucault al no visualizar la necesidad de un elemento articulador de las resistencias *exterior* a las relaciones de poder, exterior a las resistencias mismas, alrededor del cual éstas puedan ganar coherencia.

---

<sup>61</sup> Foucault comienza el curso de 1978 anunciando los principios metodológicos de su análisis, el primero de los cuales es no partir de categorías universales: “Parto de la decisión, a la vez teórica y metodológica, que consiste en decir: supongamos que los universales no existen; y planteo en este momento la pregunta a la historia y los historiadores: ¿cómo pueden escribir historia si no admiten a priori la existencia de algo como el Estado, la sociedad, el soberano, los súbditos?” (2006: 18). Y, en la clase del 31 de enero de su curso *Nacimiento de la biopolítica*, afirma: “(...) me ahorro, quiero y debo ahorrarme una teoría del Estado, como podemos y debemos ahorrarnos una comida indigesta” (95). Y más adelante: “(...) el Estado no tiene esencia. El Estado no es un universal, no es en sí mismo una fuente autónoma de poder” (96).

Tercero. Si existe una dialéctica de poder/resistencia que no tiene resolución definitiva, entonces el objetivo de la resistencia sería, según Foucault, el desplazamiento del poder, su modulación, obligar al poder a que adopte nuevas formas, en la esperanza de que estas formas van a permitir nuevos ámbitos de experiencia vital. Pero, frente a la gran capacidad de expansión que ha demostrado el poder en la modernidad, frente a su enorme capacidad de colonizar cada vez más ámbitos de la vida, ¿cómo se convierte esto en una posibilidad real de emancipación? ¿No sucede, más bien, que esta dialéctica implica sencillamente la posibilidad misma de la expansión del poder hegemónico, la oportunidad para que se refine, para que module y mute sus mecanismos, la posibilidad de que se haga cada vez más sutil, más preciso y por lo tanto, más eficaz? ¿No significaría la exposición constante de la resistencia a ser cooptada, especialmente por el poder capitalista, que parece tener la insidiosa capacidad de colonizar todo aquello que pretende escapársele, de convertir la vida misma en valor allí donde esta se creía ajena al mismo? Ante la innegable potencia del sistema hegemónico actual, las resistencias más parecen ser constitutivas de su funcionamiento que oposiciones eficaces a él. Mi apuesta es, de nuevo, por la necesidad de un elemento exterior que articule las resistencias. Pero esto deberá esperar hasta el final de este trabajo, en donde también elaboraré las implicaciones que esto tiene para el arte político.

### **El arte político y la Internet**

Por último, miremos un aspecto de la obra de Fernando Pertuz que mencioné al inicio pero que hasta ahora no he incluido en mi análisis: su interactividad basada en la Internet. Por lo menos cuatro de los trabajos más importantes de Pertuz recurren a la Internet como uno de sus elementos centrales<sup>62</sup>. Además, el trabajo del artista va acompañado de un sitio web en el cual éste publica vídeos e imágenes de sus acciones, entrevistas, conferencias y textos, e incluye también diversos links asociados al arte político y el activismo<sup>63</sup>. En varias de sus obras, el sitio web constituye una extensión o inclusive un elemento central, en la medida en que sirve para recolectar y publicar información, propuestas de la ciudadanía relacionadas con temas afines a ellas y resultados de diversas encuestas que

---

<sup>62</sup> Me refiero a las obras *Manifestándonos* (2002), *La muerte ronda por todas partes* (2006), *Somos estrellas* (2009) y *Un mundo mejor* (2007- 2010).

<sup>63</sup> Ver: <http://www.fernandopertuz.com/>. Fecha de la consulta: 02/04/2010.

también se realizan como parte del trabajo del artista. Como mencioné al inicio, este es el caso de *Somos estrellas*, pero también de una obra como *Un mundo mejor*<sup>64</sup> (2007- 2010), en la que Pertuz registra en un computador portátil las propuestas para mejorar el mundo que realizan los ciudadanos que acceden a ser entrevistados, las cuales son automáticamente cargadas en su sitio web. En *La muerte ronda por todas partes* (2006), el artista divulga, a través de diversos medios, los nombres de personas asesinadas o desaparecidas, los cuales ha recogido por intermedio de su página. En su conjunto, se puede comprender el trabajo de Pertuz como un gran proyecto de intervenciones político-estéticas y una investigación del potencial político del arte que tiene por núcleo su sitio en Internet.

Esta asociación entre el *artivismo* de Pertuz y la Internet le otorga varias potencialidades que deben ser miradas con atención. Primero que todo, el hecho que, como señala el crítico cultural José Luis Brea (2007), *el soporte es el medio*. Esto implica la posibilidad de poner a públicos amplios en contacto con sus obras, las cuales llegan directamente a sus receptores, sin necesidad, en principio, de la mediación de ámbitos institucionales. Se trata la Internet de un medio capaz de generar una amplia recepción colectiva, la cual además se efectúa, en la mayoría de los casos, en entornos de privacidad. La envergadura de este potencial de receptividad alcanza dimensiones globales, lo cual hace posible pensar en que las denuncias y resistencias de Pertuz podrían llegar a personas ubicadas alrededor del orbe, trascendiendo con ello el ámbito estrictamente local del arte político que se inserta en el espacio público convencional. Es lo que se puede apreciar en obras tales como *La muerte ronda por todas partes*, la cual abre el potencial para que el arte recupere los públicos que ha perdido de la mano de la elitización de sus espacios y la hermetización de sus lenguajes y propuestas. El horizonte hipotético que se despliega es el de la conquista de la ubicuidad de la obra de arte política: no se trataría ya de hacer visible lo invisible, sino de que lo invisible sea visible para todos.

Por otro lado, está la posibilidad que provee la Internet al artista de trabajar de manera colaborativa con sus receptores, los cuales participan no sólo como tales sino también como emisores de información. En esta medida, contiene el potencial de expandir fuertemente la

---

<sup>64</sup> Ver: *Anexos*, fig. 11.

esfera pública, puesto que brinda un marco de intervención que va mucho más allá de la mera receptividad. Esto implicaría un mayor alcance de la intervención política del artista: en obras como *La muerte ronda por todas partes* o *Un mundo mejor*, el papel del público como proveedor de información es de hecho imprescindible, y la obra cambia –en extensión e importancia- con cada nueva intervención. Esto sucede, entre otras cosas, gracias a que la Internet es una tecnología *pull*, en donde cada individuo puede seleccionar aquello que le interesa e intervenir sobre ello (Brea, 2007). El artista aprovecha herramientas neomediales como el e-mail para incorporar información proveniente de diversas fuentes, buscando implementar estructuras organizativas de la opinión pública más plurales y democráticas que las que se han desarrollado a partir de los medios de comunicación tradicionales. Además, no sólo es el artista quien decide cuál ha de ser el uso que se debe hacer de la información, sino que los contenidos están disponibles para ser recontextualizados, fragmentados, conjugados y sintetizados en función de la relación particular que cada receptor establece con ellos. Estas posibilidades hacen que las denuncias que Pertuz articula a través de sus obras ganen espacios de visibilidad que de otra forma difícilmente tendrían.

Por último, la emergente economía de distribución que se sustenta en la difusión a través del Internet abre para el artista un nuevo ámbito de intercambio que no está basado en la circulación de objetos, sino de contenidos inmateriales. Se trata de una posibilidad apenas presente en la obra de Pertuz, materializada especialmente en *Un mundo mejor*, obra en la que existe una especie de “autoría colectiva”, en la medida en que las propuestas de mejoramiento del mundo provienen del público. En esta obra, la intervención de Pertuz está ante todo en la creación del espacio adecuado para la recopilación y divulgación de las propuestas de la gente, siendo su uso y circulación algo que escapa al control del artista. Se trata este de un aspecto en nada menor: si, desde las vanguardias políticas, el potencial transformativo del arte se ha depositado sobre la acción individual del artista, aquí, por el contrario, estamos enfrente del potencial transformativo que Hardt y Negri (2004) le atribuyen a la multitud, es decir, el poder de lo común- global que conlleva la posibilidad de un horizonte (posible) de libertad y democracia. Para estos autores, la multitud no es una identidad, no es una masa, sino la producción de la potencia de lo común al interior de las diferencias y singularidades de lo individual. En este sentido, la intervención del artista podría tener un valor significativo, como instalación en el ámbito de la sociedad civil de

modos de representación y nodos de subjetivización diferentes/divergentes, y la articulación de redes que creen/ encabalguen las potencias de la multitud hacia la resistencia. Si bien el trabajo de Pertuz apenas explora esta posibilidad, lo que sí hace evidente es la contraposición de la lógica de la creación y el conocimiento colectivo con la lógica de la propiedad privada sobre el conocimiento, lo cual implica dejar atrás las arraigadas nociones del artista como creador individual y original, con lo que la resistencia se ejerce también frente a los códigos y reglas de juego del campo del arte. Es esta quizás una de las consecuencias políticas más interesantes de la Internet en relación con el campo del arte, consecuencia que, no sólo Pertuz, sino los artistas colombianos en general, se encuentran todavía por explorar a fondo<sup>65</sup>.

Señalo estas particularidades de la obra de Pertuz dentro del marco más amplio de la pregunta por lo político en el arte, por lo que me permito aquí realizar algunos señalamientos de carácter más general. Frente al auge del *net art*, considerado uno de los últimos hitos del arte contemporáneo (del cual el arte colombiano no ha estado exento<sup>66</sup>), considero que es legítimo preguntarse si se constituye aquí un espacio crítico (posible) eficaz, en el sentido de estar alejado de los simulacros que efectúan los usos que el arte institucionalizado hace de la Internet al ubicarla como espacio de difusión, publicidad y comercialización<sup>67</sup>, en forma tal que se abran posibilidades de resonancia política eficaces. En un principio esta posibilidad de la Internet podría parecer evidente, dadas las

---

<sup>65</sup> Por demás, cabe señalar la posibilidad que conlleva la Internet de crear espacios económicos alternativos que propongan nuevas posibilidades de subsistencia a comunidades en riesgo, opción que no se ha explorado aún en el país por parte de los artistas, quizás debido a que se estrella contra el hecho de que, en el país, los artistas mismos frecuentemente se mueven en condiciones comerciales precarias, y tenderán a satisfacer primero sus propias necesidades económicas. Así, por ejemplo, proyectos como *Virtualartcolombia* aparecen apenas como pequeñas opciones de comercialización frente a los circuitos hegemónicos de las solventes galerías nacionales y las grandes galerías internacionales, apenas suficientes para solventar las necesidades económicas de artistas relativamente desconocidos en el medio). Ver: <http://www.virtualartcolombia.com>. Recuperado: 14/05/2010

<sup>66</sup> Entre septiembre del 2007 y marzo del 2008 se realizó en la Sala de Exposiciones Alternas del Museo de Arte del Banco de la República la exposición *Net Art Colombia: es feo y no le gusta el cursor*, que recogió la propuesta de diversos artistas colombianos que han trabajado con la Internet. Entre ellos, cabe destacar, por su carácter por lo menos potencialmente político, el trabajo del colectivo *Colibrí y Slow*, cuyo trabajo se centra en la producción de software *copyleft* y de libre circulación; la artista Clemencia Echeverri, quien, a través de su trabajo *VOZ/net*, pone de relieve el abandono por parte del Estado al que son sometidos los prisioneros en Colombia; y la obra *Constelaciones* del colectivo *Populardelujo*, el cual, dirigido por el artista Jaime Iregui, indaga por las formas en que se definen los límites entre el espacio público y privado en distintas zonas de la ciudad de Bogotá, usando la red como medio de difusión de las imágenes resultantes del proyecto.

<sup>67</sup> Un rápido sondeo por la web revela que la gran mayoría de las páginas dedicadas al arte son galerías virtuales o catálogos de artistas, cuyo actividad es el comercio de obras de arte.

cualidades y potencias que esta contiene. Sin embargo, creo que se debe tener en cuenta que, por un lado, la web misma es susceptible de ser ocupada por ámbitos hegemónicos diversos, no sólo culturales sino políticos, y por el otro que, en consecuencia con esto, es posible que siga siendo un espacio de promulgación de los simulacros del arte institucionalizado, en donde la difusión mediada por la web se convierte en mero criterio de legitimación (el *net art* también está de moda), una especie de nuevo documento de identidad que avala la existencia de los artistas dentro del campo contemporáneo de las artes (puesto que tiene mayor relevancia quien cuenta con mayor difusión), correspondiéndose con los viejos esquemas de legitimación sustentados sobre valores propios de la tradición moderna, permeada como está por el simulacro y el espectáculo.

De lo que se trata es de entender que no hay nada de inevitable en los usos que se le dé a la Internet y en las posibilidades que esta conlleva: ella no abre *ipso facto* la puerta de lo político. Raymond Williams, particularmente, ha insistido en la intencionalidad que acompaña a los descubrimientos científicos y las aplicaciones tecnológicas de estos. Según Williams (1974), se hace necesario tener en cuenta que los desarrollos tecnológicos ocurren en condiciones sociales y culturales determinadas, y que son aplicados de manera intencionada a la producción de soluciones a problemas que son identificados y seleccionados de manera activa; pero también, que los usos que hacen los receptores de las tecnologías de comunicación no están prescritos por este hecho<sup>68</sup>. Lo que es interesante de ver aquí es que medios tales como la televisión o la Internet pueden constituir dispositivos de dominación ideológica, en un extremo, tanto como medios de expansión democrática de la cultura, incluso medios de articulación de resistencias; todo depende de las fuerzas que se ejerzan en /sobre/desde ellos y de los usos, significaciones y resignificaciones particulares que se les de. Obviamente, a la par con sus potencias, hay grandes intereses corporativos y gubernamentales imbricados con la Web; consecuentemente, el reto que se le presenta a los artistas que trabajan con el Internet y que tienen intenciones

---

<sup>68</sup> En relación con la televisión, el hito tecnológico de la sociedad de su época, Williams (1974) señala que conjuga desarrollos tecnológicos que se habían dado en el siglo XIX, y que además requirieron de decisiones políticas y económicas que varían de un país a otro, a la par que demuestra las apropiaciones y recontextualizaciones que hace la clase obrera inglesa de sus contenidos ideológicos. Lo mismo aplica para tecnologías de la comunicación como la Internet: no había nada determinado o inevitable en el advenimiento de la *World Wide Web*, así como no hay nada inevitable acerca de sus actuales y futuros usos.

transformativas y de resistencia es el de navegar por entre dichos intereses, sin ser instrumentalizados o cooptados por ellos.

Así, se podría hablar de comunidades de conocimiento y potencia de la multitud tanto como de procesos de *capitalismo cultural*, fase avanzada del capitalismo en la que el conocimiento, las tradiciones locales, las producciones artísticas –en resumidas cuentas, la esfera de lo cultural-, se sitúan en el centro mismo de los procesos productivos. En varios países, el comercio de bienes culturales es ya el primer renglón de la economía, por encima de la provisión de servicios y de los productos manufacturados. En esa perspectiva, se ven escuetas las posibilidades de que el capitalismo se haga más humano. Al contrario, lo que parece eruirse en el horizonte es una modalidad más salvaje de la economía de capital, en la medida en que se encuentra mejor facultada para esconder su voracidad bajo una máscara de humanidad, al estilo de las comunidades de conocimiento, por ejemplo. Visto así, la interconectividad, el “acercamiento” de las personas y la puesta en común de sus capacidades convierten a la Internet en el ámbito privilegiado de producción del tipo de asociación, gestión y circulación que la producción contemporánea requiere. De nuevo, es preciso recordar a Debord cuando señala la función encubridora de la ideología y la función de placebo que cumplen las resistencias dentro de ésta.

A esto hay que añadir que las industrias culturales contemporáneas son verdaderas fábricas de subjetividad. Por supuesto, es este el sentido último de la sociedad del espectáculo, la fabricación de consumidores ávidos que compren los productos –cada vez más inmateriales- de la economía de capital. El mercado, a través de instrumentos y dispositivos tales como la publicidad y las técnicas de mercadeo, pero también, a través de la colonización y de la puesta en circulación de representaciones y estereotipos de consumo, de la colonización del deseo –e incluso, de representaciones de lo que ha de ser la *resistencia* (que, recordemos, *vende*)-, produce a los individuos que necesita para su reproducción y perpetuación, no sólo en el sentido de la fuerza de trabajo necesaria, sino en el de la creación de mercados antes inexistentes. Así, al desear, al relacionarnos o al dedicarnos a nuestros espacios de ocio, y, a veces, también al *resistir*, nos convertimos en parte de la sociedad del espectáculo, en representaciones y referentes de los individuos que el mercado requiere. Y estas industrias, por supuesto, tienen en el Internet una herramienta



de amplio poder. Lo que se impone es un nuevo régimen de distribución pública de los contenidos y las formas de las hegemonías culturales, con el telón de fondo de la exigencia de la adecuación a las formas del espectáculo.

De esta forma, recordando a Williams, conviene tener presente que las posibilidades políticas del arte en Internet siempre estarán sujetas a su cooptación por parte de las grandes corporaciones e industrias de la cultura en su era electrónica, con su poder casi omnisciente de fabricación de subjetividad, tanto como a su asimilación por la cultura del espectáculo, en cuyo seno incluso las resistencias más radicales corren el riesgo de ser banalizadas. Esto quiere decir, en primera medida, descartar cualquier fantasía absolutista respecto de la distribución a través del Internet y respecto de la constitución de comunidades de conocimiento como lugar privilegiado de lo político. Se trata, por el contrario, de que los artistas politicen el uso efectivo y concreto, el uso real y contingente de la mediación de la Internet, favoreciendo su empleo participativo, su apertura hacia el disenso y la formación de opiniones divergentes, pero sobre todo, aprovechando sus potencias en pos de la articulación de fuerzas o contrapoderes capaces de subvertir las configuraciones hegemónicas del poder. Pero para esto (que no es el caso de Fernando Pertuz), es preciso asumir de manera crítica y estratégica las potencialidades de la Internet, así como es preciso, de un modo más general, salir de la resistencia como modelo de intervención: mientras que el arte político (y, de manera más amplia, la intervención cultural), se mantenga anclado en ella, no se pasará de dar palazos de ciego, con los cuales, si se acierta, será más por casualidad que por lo certero del golpe.

## ***ekolectivo: la potencia de lo público***

*Un utopianismo concreto consiste en criticar el orden de las cosas existente y usar el terreno de la cultura y la educación para intervenir en el mundo*  
Henri Giroux<sup>69</sup>.

Los estudiantes, fieles a lo pactado, se introdujeron en las jaulas de hierro dispuestas en la plaza San Francisco de Cali, cerrando la puerta con candado. Estoicos, esperaron a que se cumpliera la condición que se habían impuesto para su liberación: que un espectador cambiara de lugar con ellos. Otros estudiantes, fuera de las jaulas, tenían la misión de hablar con los espectadores para tratar de convencerlos de que tomaran el lugar de sus compañeros. Unas ochenta personas aceptaron el reto durante el día en que fue instalada la obra. Estas sí podían decidir cuándo salían, pero se les entregaba la llave del cerrojo para que ellos mismos se liberaran. En la tarde, la obra ya era noticia, y la gente, incluso, le llevaba comida a los enjaulados. Hubo desde quienes se desesperaban en las jaulas, sin poder resistir, hasta turistas que se introdujeron para sacarse fotos; meses después, en la segunda puesta en escena de la obra, un hombre se enjaularía durante casi tres horas, amarrado y encapuchado, para luego contar al salir que él realmente había estado secuestrado por la guerrilla. La obra, en sus dos versiones, produjo reacciones airadas de los transeúntes: hubo aquellos que apoyaron fervorosamente el trabajo de los estudiantes y gritaban frases en contra del gobierno, y también aquellos que les recomendaban que se fueran a casa a “hacer algo de verdad por el bien del país”. Varios policías bachilleres también quisieron introducirse, pero fueron detenidos por sus superiores.

*Ser ahí*<sup>70</sup> (2009) es un trabajo de *ekolectivo*, fundación caleña dedicada a la creación y promoción de arte con una fuerte inflexión social y el tercer caso en mi trabajo. El grupo es liderado por Adriana Mendoza y Guillermo Enrique Nieto, y cuenta cada año con la participación en sus trabajos de los estudiantes de la Universidad San Buenaventura de Cali, quienes, al matricular el curso *arte y contexto* a cargo de Adriana, nunca saben del todo en qué se meten. El título de la obra se refiere al hecho de que los secuestrados, como dice Adriana, “sobreviven a pesar de”. En el taller de aquel año, ella y sus estudiantes se

---

<sup>69</sup> (...) a concrete utopianism consists of criticizing the existing order of things and using the terrain of culture and education to actually intervene in the world (...) (Giroux, 2001: 8). La traducción es mía.

<sup>70</sup> Ver: *Anexos*, fig. 12.

preguntaron: ¿a quién le corresponde el problema de los secuestrados? Y la conclusión a la que llegaron es que el problema no era sólo del gobierno; le corresponde a todos. Adriana y Guillermo conciben el trabajo como un “activador de posturas políticas”, lo cual no quiere decir que tenga que ver con posturas ideológicas ni con el gobierno de turno, sino con el hecho de que los secuestrados son una parte de la sociedad que, consideran, no se puede ignorar. Resalta Adriana: “Frente a esto, había que pararse y hacer sentir a la gente que esto también los toca”<sup>71</sup>.

### ***ekolectivo y espacio público***

*Ser ahí* es una obra de arte público. Pero este es un término que se ha utilizado para designar diversas cosas. En su uso recurrente, el arte público se refiere al arte que está *a la vista*, abierto a la contemplación de todos, y su lugar suele ser la plaza o la calle. Por otro lado, frecuentemente se señala que el término es ambiguo, puesto que no sólo el arte en la calle sería público, sino también la mayoría del arte, en la medida en que las galerías y los museos se encuentran igualmente disponibles a la comunidad en general. También se ha señalado que, en la contemporaneidad, el arte ocupa espacios que son a la vez públicos y privados (Mitchell, 2009). Sin embargo, quiero sostener de entrada que entender así el arte público ignora lo político de lo público. Como desarrollaré más adelante, la consideración de lo político en el arte público –en los términos que he venido manejando– elimina la posibilidad de llamar arte público no sólo al arte de las galerías, sino también buena parte del arte que se encuentra instalado en las plazas y calles.

En el arte contemporáneo se realizan esfuerzos de todo tipo por sacar el arte de la galería y el museo. Estos esfuerzos han recibido diversas etiquetas según sus intenciones y estrategias, entre ellas: *land art*, *happening*, *site specific*, *arte urbano*, *arte comunitario* *arte urbano*, *arte contextual*. Los artistas han ubicado sus obras en el paisaje, en las calles, las plazas y las edificaciones (y también, como vimos en el capítulo anterior, en el espacio virtual de la Internet) obedeciendo a diversos planteamientos. En unos casos, planteamientos estético-formales; en otros, ante la búsqueda por ubicarse en un espacio por fuera de los juegos del campo del arte, y en otros más, por la necesidad de interpelar

---

<sup>71</sup> En entrevista con el autor (2009).

“directamente” al espectador (y en muchas otros todavía, por el afán de adherirse a la moda contemporánea del arte allende el museo y así poder entrar en las ligas del arte contemporáneo)<sup>72</sup>. Pero, por otro lado, se puede identificar un arte público crítico y político, relacionado con movimientos sociales de diversa índole. Este tipo de arte incide sobre las configuraciones del poder mediante estéticas e ideologías críticas, y frecuentemente incluye el activismo. En todo caso, si en el arte moderno la obra contiene en sí todas sus propiedades, en buena parte del arte contemporáneo éstas sólo eclosionan en relación con un espacio particular exterior al museo.

Considero que las intervenciones de *ekolectivo* son ante todo arte público en este último sentido crítico y político<sup>73</sup>. Una obra como *Ser ahí* no tiene una finalidad conmemorativa, y no constituye una ubicación del arte en el espacio museal extendido a la calle. Pero tampoco se puede entender el trabajo de *ekolectivo* como la mera consecuencia de búsquedas estéticas (en el sentido de la forma) o denegación del campo del arte. Por el contrario, sus obras disponen un contenido crítico cuyo sentido, más que articular con el espacio en el cual son dispuestas, *abre* dicho espacio como el lugar de lo político. Adriana manifiesta: “El arte público involucra una postura política, sobre cualquier relación humana y cualquier temática, que se saca al espacio público. Debe haber ante todo una postura sobre un tema social que lleve a otros a reflexionar”<sup>74</sup>. Es decir, contiene un discurso, enuncia cosas. Sin embargo, quiero sostener que el arte no es político sólo por sus discursos: también lo es por su cualidad de configuración estética; al fin de cuentas, en un trabajo como *Ser ahí*, son en primer lugar los cuerpos enjaulados aquello que se afecta. Quiero sustentar que lo estético no es reducible a lo discursivo, como si fuese parte de su retórica. Por supuesto, en cuanto discurso, el arte participa de la esfera pública; pero, en cuanto trabajo estético, contiene elementos que exceden el carácter netamente discursivo de

---

<sup>72</sup> En todo caso, estos planteamientos del arte “público” contemporáneo lo separa de su homónimo moderno: en el arte moderno, la mayoría de las obras así llamadas no son más que una respuesta aun problema de accesibilidad, planteado dentro de una comprensión de la obra de arte como objeto autónomo, portador de un sentido en sí independiente del contexto en el cual se exhibe o circula, de tal suerte que el espacio público se convierte en el correlato del cubo blanco del museo de arte. Esta operación (como la modernidad misma) continúa realizándose hoy día.

<sup>73</sup> Podemos mencionar varios artistas contemporáneos que han trabajado en un sentido similar en Colombia: Fernando Arias, Vladimir Cortés, Fredy Serna, Juan Fernando Vélez, el grupo *populardelujo*, el grupo *La Polis*, Fernando Pertuz y Ludmila Ferrari, entre otros.

<sup>74</sup> En entrevista con el autor (2009).

ésta. El arte no es un ejercicio de adivinanza de un enunciado, sino una suerte de híbrido: a mitad de camino entre lo estético y lo discursivo, su sentido siempre es abierto, depende de la articulación con el contexto; pero esta articulación a su vez depende de los sujetos que experimentan la obra. Darle prioridad a lo discursivo es socavar el carácter necesariamente abierto del arte (tal vez, la labor de los discursos es servir de pretexto a los artistas e inscribir sus obras dentro del campo). En todo caso, esto nos obliga a extender la definición de espacio público más allá de sus acepciones habituales y aclara mejor en qué éste sentido puede ser político. El trabajo artístico de *ekolectivo* solicita una comprensión del carácter político del espacio público y, consecuentemente, del carácter político del arte público.

¿Qué entender por *espacio público*? Éste no puede ser entendido simplemente como espacio neutro, ni tampoco como aquello accesible a la totalidad de la comunidad y que es administrado por los gobiernos: no basta con suponer que es el espacio “allá afuera”, disponible para ser ocupado, aquello que escapa del dominio privado y está sujeto al uso e interés común. Las nociones habituales del espacio público se revelan insuficientes para comprender un trabajo como *Ser ahí* porque no consideran el carácter *necesariamente abierto* del espacio público, en el sentido de su existencia como lugar de construcción de sentido, ni su carácter *político* (en relación con el arte, deben ser vistas más bien como las anulaciones de ese carácter que la ideología opera a través del lenguaje, en la medida en que obliteran el espacio público como espacio del disenso). Este carácter político y abierto quizás se entienda mejor a partir de la consideración de la categoría de *esfera pública* (que, resaltemos de una vez, no debe equipararse con espacio público), la cual ha tenido una gran relevancia en las ciencias sociales contemporáneas. Elaboraré parte de la discusión que se ha dado alrededor de esta categoría, para luego pasar a proponer una noción del espacio público que pueda llevar a una comprensión del arte público y, por ende, del carácter político del arte de *ekolectivo*.

### **Esfera pública y espacio público**

Existe un extenso debate sobre la esfera pública en la teoría social que se elabora a partir del influyente libro *La transformación estructural de la esfera pública* de Jürgen Habermas. Sin pretender examinarlo aquí en su totalidad, creo que este debate es un buen punto de partida para pensar lo público en el arte y, consecuentemente, lo político en el arte

público. Dentro de su apuesta teórica general por una redirección del proyecto de la ilustración y el afianzamiento de la democracia, Habermas se ha propuesto rescatar la esfera pública como un ámbito del ejercicio de los derechos individuales y de las libertades civiles que constituye parte del legado progresista de la burguesía europea, particularmente la burguesía inglesa y francesa (Kellner, 2000). Para este autor, la moderna esfera pública tiene por telón de fondo la distinción entre lo público y lo privado en la Grecia clásica, y surge con el advenimiento de la burguesía capitalista, como instancia de debate racional y crítico propia de la sociedad civil, ubicada entre la vida privada y los aparatos de gobierno:

La esfera pública burguesa puede ser concebida sobre todo como la esfera de gentes privadas que se reúnen como público; ellas pronto proclamaron que la esfera pública regulaba desde arriba en contra de las autoridades públicas (...). El medio de esta confrontación política era peculiar y no tenía precedente histórico: el uso público de la razón por parte de las gentes ( Habermas, 1991: 27)<sup>75</sup>.

Para Habermas, la relevancia de esta esfera radica en que *todos* pueden acceder a ella: “una esfera pública de la que grupos específicos fuesen *eo ipso* excluidos estaría más que incompleta; no sería una esfera pública en absoluto” (Habermas, 1991: 85). Lo que se debate en la esfera pública debería filtrarse, a través de lo que este autor llama *publicidad*<sup>76</sup>, hasta la esfera del gobierno, y esto denota la importancia de los medios de comunicación modernos. El libro de este autor describe un tránsito de una esfera pública activa y participativa propia de las democracias liberales del siglo XIX, a una esfera pública privatizada en la sociedad de masas, colonizada por los medios de comunicación, las grandes corporaciones y las industrias culturales, que representa para Habermas la conversión de la sociedad civil en consumidores y un declive de la democracia (Kellner, 2000). Para Habermas, la democracia requiere el rescate de la esfera pública.

---

<sup>75</sup> *The bourgeois public sphere may be conceived above all as a sphere of public people coming together as a public; they soon claimed the public sphere regulated from above against the public authorities themselves (...). The medium of this political confrontation was peculiar and without historical precedent: the people's public use of reason.* La traducción es mía.

<sup>76</sup> En la traducción al castellano, se usa el término “publicidad”, en tanto que en la traducción al inglés se usa *publicness* para distinguirlo de *publicity*. Obviamente, este término no tiene que ver para Habermas con la propaganda comercial moderna, sino con la “vida social pública”, sentido que sigue expresando el término alemán *Öffentlichkeit* que el autor usa en el original. Al respecto, ver: Thompson, 1996.

Quiero mencionar algunas de las críticas que se le han hecho al texto de Habermas<sup>77</sup>, con la intención de capitalizarlas en mi reflexión. La siguiente síntesis la realizo a partir de John B. Thompson<sup>78</sup> (1996), quien ha trazado el recorrido de este debate. Primero, el hecho de que, en la sociedad burguesa, la esfera pública no ha sido el único ámbito de discurso público; diversidad de movimientos políticos y populares también participaron, relacionándose con la esfera pública burguesa de manera a menudo conflictiva. Estos movimientos, además, no necesariamente se corresponden con el carácter consensual y racional de la esfera pública de Habermas: al contrario, muchas veces buscan abiertamente la contraposición, y además, pueden tener sus propias formas y dinámicas. Las formas de la sociabilidad burguesa no fueron las únicas formas de sociabilidad que existieron en la sociedad europea, y aquellas formas que se dieron por fuera de ella no necesariamente se guiaron por principios ilustrados (Thompson, 1996).

Segundo, a pesar de que la esfera pública ostenta por principio el acceso de todos, en realidad, este acceso estuvo limitado por condiciones financieras, de nivel educativo y de género: había que ser un hombre blanco, estar suficientemente capacitado para entrar en el debate, y también se debía contar con el tiempo libre necesario para ello (Thompson, 1996). La autora feminista Nancy Fraser (1993) resalta que el señalamiento que hace el autor alemán de una supuesta accesibilidad universal a la esfera pública en realidad sirve de máscara para la dominación. Para Fraser, la esfera pública descrita por Habermas discrimina en particular a las mujeres, a quienes relega al ámbito de la vida doméstica. De un modo general, “en las sociedades estratificadas, los arreglos que acomodan la protesta entre una pluralidad de públicos en competencia promueven mejor el ideal de una paridad participativa que un público unitario, comprensivo y general” (Fraser, 1993:122)<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Para hacer justicia con Habermas, se debe señalar que él ha recogido posteriormente algunas de las críticas que se le han hecho, y redireccionado en consecuencia algunos puntos de su teoría. Además, no se puede ignorar que su libro sigue siendo inspirador e influyente para las ciencias sociales y de la teoría crítica contemporánea. Ver: Kellner (2000) y Thompson (1996).

<sup>78</sup> Thompson remite los aportes de los siguientes autores: Geoff Eley, Christopher Hill, Carole Paternan, Nancy Fraser, Mary P. Ryan, Catherine Hall, Seyla Benhabib, Keith Baker, Mary Ryan y él mismo.

<sup>79</sup> *In stratified societies, arrangements that accommodate contestation among a plurality of competing publics better promote the ideal of participatory parity than does a single, comprehensive, overarching public.* La traducción es mía.

Tercero, Thompson señala que el argumento del declive de la esfera pública en la sociedad de masas ha sido cuestionado, ya que ignora el carácter activo y creativo del receptor de los contenidos de los medios de comunicación modernos<sup>80</sup>. En efecto, como he señalado en este trabajo, no se pueden subestimar las recontextualizaciones y apropiaciones que los sectores subalternos de la sociedad hacen de los discursos ideológicos que atraviesan los medios de masas y los productos culturales en la era de su producción industrializada. Si bien un sector de los medios de comunicación puede haber sido secuestrado por los gobiernos y las corporaciones en beneficio de intereses particulares o privados, lo que las personas hacen con sus contenidos sigue dejando la puerta abierta para el debate político, así como para otras formas de producción de lo público. Además, esto no ha sucedido con todos los medios de comunicación: en el capítulo anterior de este trabajo vimos cómo los medios electrónicos, particularmente, han propiciado nuevas formas de debate e intercambio de información.

Cuarto, una crítica de la autoría de Thompson. Para este autor, el carácter dialógico y consensual de la esfera pública de Habermas “se compadece poco con las clases de comunicación establecidas por -y apoyadas en- los medios de comunicación, y por lo tanto se compadece poco con la clase de esfera pública que los medios de comunicación han contribuido a crear” (1996). Para este autor, aquello que Habermas llama *publicidad*, en la era de los medios electrónicos, ha devenido en formas que no pueden ser adaptadas al modelo dialógico y racional de la esfera pública del autor alemán. Especialmente, ha colonizado la imagen, de tal suerte que la producción de discursos visuales ha tomado tanta relevancia como la puesta en circulación de construcciones discursivas de tipo dialógico.

Considero importante rescatar de Habermas la consideración de la esfera pública como una construcción crítica colectiva que incide en la formulación de políticas públicas, a través de canales de comunicación con la esfera del gobierno más o menos formalizados. Pero también hay que atender a sus críticos. Esto significa, respecto de la esfera pública: no presuponer que hoy día no existe como posible espacio de intervención, no apostar por un espacio homogéneo de consenso, no presuponer ni apostar por su universalidad, y no

---

<sup>80</sup> En esto, Habermas demuestra su linaje con los teóricos de la Escuela de Frankfurt, para quienes los medios de comunicación en la sociedad de masas tenían un carácter instrumental.



asumir que su forma es necesariamente dialógica y racional. Con esto en mente, se hace necesario comprender la esfera pública como un espacio de comunicación construido colectivamente, que, en tanto tal, está provisto de códigos y valores que designan quiénes pueden participar, le dan forma a los modos posibles de participación y presupone canales de comunicación con la esfera del poder institucionalizado suficientemente estructurados como para poder apostarle a influir sobre la formulación de políticas públicas, en el que se puede poner en escena tanto el consenso como el disenso. Por supuesto, los códigos y valores pueden cambiar y, con los soportes provistos por los medios de comunicación electrónica, son de hecho sumamente fluctuantes. Empero, en ningún caso pueden estos códigos ser inexistentes.

¿Dónde nos deja, en relación con la definición del espacio público, esta consideración del debate en torno a la esfera pública? Se puede detectar con frecuencia un uso indistinto de los términos *esfera pública* y *espacio público* en la teoría social. Esto podría ser el resultado de una noción cartesiana del espacio como receptáculo neutro: puesto que lo que interesa es el entramado de conversaciones, discusiones y representaciones que hacen parte del intercambio público, el espacio puede ser comprendido metafóricamente como el espacio abstracto compuesto por dicho entramado. Empero, los artistas suelen hablar de espacio público, más no de esfera pública, término que les chilla, pues implica asumir que el arte es fundamentalmente un asunto de comunicación<sup>81</sup>: quizás es por esto que Adriana y Guillermo con frecuencia se refieren a la necesidad de *hacer sentir* al espectador, no sólo de comunicar. Quisiera proponer que estos dos ámbitos no son lo mismo, pero que frecuentemente están imbricados, y que el ámbito del arte público es en primer lugar el espacio público, sin que esto implique en absoluto que las obras de arte no pueden participar de la esfera pública: una obra como *Ser ahí* evidentemente lo hace.

Es necesario entonces considerar más a fondo este carácter abierto que le atribuimos al espacio. El espacio está abierto, se encuentra disponible para ser ocupado (y quizás también

---

<sup>81</sup> Claro, aquí puede haber algo de ideología artística: el arte moderno, particularmente el arte abstracto, en su afán por demarcar las fronteras del campo artístico, ignora el hecho de que el arte *siempre* es un híbrido compuesto por elementos estéticos y elementos discursivos (Mitchell, 2009). Sin embargo, considero que también se debe entender la incomodidad de los artistas respecto al carácter comunicativo del arte como conciencia –adquirida fundamentalmente a través de la experiencia, del hecho de que lo estético no es subsumible en el discurso.

convertido en ámbito del debate público). Sin embargo, este carácter abierto no significa que sea neutro: me remito en esto a José Luis Pardo, (1992) quien, en *Las Formas de la Exterioridad*, su brillante exégesis filosófica del problema del espacio, nos señala que “el espacio nunca es neutro, vacío, sino que está poblado por (todas las) cosas *vistas*, las cosas *pintadas*, las cosas *dichas* o las cosas *cantadas*, las cosas *pensadas* o *escritas*, abreviando, *las cosas*” (139). Estas fuerzas, huellas, signos y cosas que cargan el espacio *prefiguran* los posibles sentidos de los sucesos y discursos que ocurrirán dentro de él, así como los discursos y sentidos que permanecen imposibles: si bien el espacio es por naturaleza abierto, no significa que el sentido pueda en él proliferar *ad infinitum*. El espacio está siempre *estetizado*. Este carácter cargado del espacio es bien conocido por los pintores, cuya labor en relación con el paisaje frecuentemente ha consistido en captar las fuerzas que lo conforman. De esta forma, el espacio se debe entender, antes que como el ámbito vacío y neutro de lo político, como el *lugar* pre-ocupado y pre-significado que hace posible la comunicación entre ciudadanos. Si el debate es el acto, el espacio es el escenario (pre)ocupado en que éste sucede.

Así, la esfera pública también *tiene un espacio*: las casas de té, los cafés y los *public houses* de la burguesía europea a las que se refiere Habermas lo son, como también lo es el espacio virtual de la Internet (por supuesto, no se trata de un espacio en un sentido físico). En todos estos casos, el espacio *se encuentra pre-codificado*: contiene signos y rastros que prefiguran unos modos de ocupación y comunicación. La esfera pública constituye un espacio cargado de códigos y valores, pero esto sólo es posible porque existe un espacio cuyos signos y rasgos prefiguran de entrada sus discursos, circunscriben quiénes pueden participar y la manera en que han de hacerlo (lo mismo vale para las galerías y museos de arte). Ya sea que se trate de la esfera de la burguesía o de la esfera de un grupo de campesinos que se organizan para expresar su descontento con el gobierno, siempre existe un espacio *estetizado* que secciona las posibilidades de participación y los modos de comunicación e intercambio<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Esto es particularmente fuerte en un país como Colombia, en donde “los subalternos han quedado relegados a la posición de no ciudadanos *de facto*” (Escobar, 2001: 42). En nuestra débil (o seudo) democracia, la mayoría de la población no tiene oportunidad de participar en tales espacios de comunicación, puesto que estos han sido secuestrados por minorías privilegiadas.

Entonces, ¿cuándo es un espacio un *espacio público*? Teniendo en cuenta lo anterior, quisiera proponer una definición del espacio público que enlace con la definición de *política* que nos presenta Rancière y que he seguido en este trabajo. Lo que busco con esto es, por un lado, extraer la categoría de espacio público del ámbito de las configuraciones hegemónicas del poder y, por el otro, extender dicha categoría más allá de la comunicabilidad de la esfera pública, de tal forma que se pueda incluir en él los modos de participación que propician obras artísticas como las de *ekolectivo*. Ya vimos que por *política* no se debe entender las prácticas de la *policía*, sino la redistribución de las posibilidades de participación y los modos de ser posibles<sup>83</sup>. Si esto se acepta, por el adjetivo *público* se debe entender no aquello que atañe a la totalidad imaginada que la policía procura conformar y mantener (sobre todo, porque propone como público un espacio que en realidad ella ha secuestrado), sino aquello que redefine o redistribuye el sentido de la comunidad y los modos de participación y existencia dentro de ella. Esto puede suceder, por supuesto, a través del discurso, y es una cualidad de la esfera pública. Pero, de una forma amplia y abierta, también puede suceder a través de la apertura de un *lugar*. Pues bien, propongo que ese lugar (no “natural” y neutro, sino abierto y construido, y no físico, sino *estético*) en que sucede lo político (y sobre el que se construye la esfera pública) es el espacio público.

### Arte público

Sostengo con Rancière que el arte puede ser político porque es estético, es decir, participa de la (re)distribución de las posibilidades y los modos de participación en la definición de lo común. Pues bien, el arte público es necesariamente político porque *instaura un acontecimiento*: irrumpe en el sentido y los significados habituales del espacio para transfigurarlo, abrir para lo público un nuevo espacio (lo cual, a su vez, contiene el potencial de transfigurar la esfera del debate público). En *Ser ahí*, la acción con las jaulas y la participación del público en sí no instauran un debate público sobre el secuestro, sino que *abren un espacio* de experiencia que afecta a quienes participan (tanto los espectadores como los creadores de la obra), de tal suerte que posibilita la participación en el debate. Ahora, este debate puede referirse al tema de la obra, pero también al hecho de que hay

---

<sup>83</sup> Ver: *Rutas de entrada*, p. 11. Allí sostengo, siguiendo a Rancière, que la política opera una *(re) distribución de lo sensible*, en la medida en que interviene sobre los marcos que condicionan las posibilidades de participación de los individuos.

artistas que asumen crear un llamado de atención respecto de este tema. Pero lo que hay que resaltar es que este llamado de atención pasa tanto por lo discursivo como por lo sensible: antes que como diálogo, se inscribe en los cuerpos de los participantes como acontecimiento sensible: *sentir* el drama de un secuestrado no es lo mismo que discurrir sobre él: no es lo mismo experimentarlo a que nos lo cuenten.

En un sentido similar podemos mencionar otro trabajo de *ekolectivo*. *Empezando por casa*<sup>84</sup> (2008) consistió en un par de grandes muros construidos con pacas de material reciclado enfrente de la alcaldía de Cali, en pleno centro de la ciudad y en el marco de un congreso sobre el medio ambiente, que se mantuvo allí por el tiempo que duró el evento. Los muros conformaron un corredor a través del cual se podía acceder al congreso. El congreso necesitaba una intervención pública que causara impacto, de modo que esta obra resultó ser una oportunidad para sus organizadores. Explica Guillermo que la coyuntura era la clausura de SIRVA, empresa prestadora del servicio de aseo en la ciudad de Cali, y la consecuente apertura de una licitación para la zona norte de la ciudad. Los recicladores se habían agremiado para participar de la licitación, pero resultaron excluidos por las condiciones de ésta, que, *de facto*, sólo hacían posible la asignación del contrato a grandes empresas. Así, los recicladores de la ciudad se vieron representados en la obra, y las pacas de material fueron diligentemente prestadas a *ekolectivo* por varias bodegas recicladoras.

En esta obra, al igual que *Ser ahí*, el lugar de su instalación constituye no un espacio neutro intercambiable con la galería o el museo, sino, como señala Guillermo, el lugar de un intercambio posible entre cuatro posiciones diferentes: la posición del evento oficial, la posición de los recicladores, la posición de los estudiantes que gestan la obra y la posición de los espectadores que la presencian. El espacio *estetizado* enfrente de la alcaldía se transforma con la instalación de la obra en cuanto configuración estética, y el resultado es un nuevo espacio que promueve el debate (sin *ser* el debate). Esto no implica que el espacio público que la obra abre no pueda sobreponerse con el espacio que ocupa la hegemonía, ni que éste deje de existir (el espacio público no es un espacio físico): el espacio que la obra *abre* no es el mismo espacio de la alcaldía o el espacio del evento -es el espacio de confluencia de diversas posiciones que, sin la obra, quizás no se encontrarían. En este cruce

---

<sup>84</sup> Ver: *Anexos*, fig. 13.

de posiciones se da una elaboración de lo público en la que lo social se co-elabora alrededor del acontecimiento de la obra, que surge como el centro de un intercambio otrora inexistente.

Así, es arte público el tipo de intervención que realiza *ekolectivo*, puesto que instaaura un acontecimiento que abre un espacio cargado con un potencial (re)distributivo, a la vez que dispone unos discursos de lo social que promueven el debate público: se trate de los secuestrados o de los recicladores, este arte pone en evidencia las divisiones que atraviesan nuestra sociedad, hace visibles los olvidados y los excluidos, lo cual nos invita a repensar el *nosotros* de la hegemonía, a redefinir el sentido de la comunidad y nuestra participación dentro de ella. Pero también es arte público por una última razón: convoca la participación ciudadana (lo cual, por demás, cuestiona la noción de autoría). Esto quizás se ve mejor en otra obra: *Todo por un hueco*<sup>85</sup> (2009) fue un trabajo que realizó *ekolectivo* a partir de una convocatoria ciudadana, para que la gente interviniera los huecos en las calles de sus vecindarios, la cual tuvo una acogida considerable: según Adriana, se intervinieron unos 100 huecos en el lapso de una semana. La participación de los ciudadanos no fue dirigida: cada quien obró como quisiera. Así, la obra se hizo posible sólo gracias a la confluencia de la ciudadanía para visibilizar una problemática que la afecta, una co-laboración que logra abrir un espacio público en las calles (que no es lo mismo que “ocupar el espacio público de la calle”). De esta forma, además, subvierte los códigos por los cuales se rige la institución arte y obliga a ésta a reconsiderar sus fronteras, lo cual (especialmente en un contexto como el nuestro) trae la consecuencia de posibilitar a los artistas más recursos y oportunidades de realizar sus proyectos (aunque, obviamente también trae el riesgo de la cooptación y el espectáculo).

Que se pueda llamar o no *arte* a este tipo de intervención es algo que no me interesa demasiado: que lo debatan los críticos y los artistas. Pero sí quiero proponer que, si lo es, es ante todo porque realiza un aprovechamiento estratégico de la investidura del artista (en el caso de *ekolectivo*, validada por la academia). Vale la pena señalar que, en ese aprovechamiento estratégico, hay una dimensión performática que Adriana y Guillermo hacen funcionar –por supuesto, de la mano del discurso– para lograr la participación de los

---

<sup>85</sup> Ver: *Anexos*, fig. 14.

estudiantes y la comunidad en el proyecto. Quizás sea esto lo que lo convierte en obra de arte –o, por lo menos, en trabajo estético. Abordaré este sentido estratégico en el capítulo siguiente, pero aprovecho este punto para introducir una consideración del performance en el trabajo de *ekolectivo*.

## **Política y performance**

Las obras de *ekolectivo*, al igual que el trabajo de Fernando Pertuz, frecuentemente acuden al performance como modo de expresión. Quiero traer a colación otra obra más del grupo. *Sin memoria*<sup>86</sup> (2008) es un trabajo que nace a partir de las amenazas de guerra que surgen con la beligerancia del presidente de Venezuela Hugo Chávez hacia Colombia en años recientes. Los estudiantes del taller *arte y contexto* fueron donde Adriana preocupados por la declaraciones de Chávez, alarmados porque el país estaba “al borde de la guerra” colombiana, que ellos son “hijos de la guerra”, y les llevó un historiador para que les contara la historia de los conflictos en el país. Los estudiantes se sorprendieron con esta historia, y decidieron que querían hacerla visible, puesto que consideraban que era desconocida para los jóvenes de su clase social.

Así surgió *Sin memoria*, que “quiere recordar todas las víctimas de los conflictos en el país”. Consistió en un performance en el cual los estudiantes portaban sobre trajes y máscaras blancas palabras alusivas a las diferentes guerras que han existido en Colombia. En sus manos, llevaban parasoles negros con espirales blancos que rotaban continuamente, semejando algún aparato de hipnosis. Los estudiantes querían ir a los centros comerciales, donde consideraban que estaban los jóvenes que desconocen la historia de la guerra. Sin embargo, conseguir permiso para entrar a los centros comerciales fue particularmente difícil, y cuando fue otorgado, sólo se les permitió estar en un extremo del mismo que todavía se encontraba bajo construcción, al que nadie iba. De modo que su estrategia fue parquear el bus de la universidad en el extremo contrario del centro comercial, para así tener que atravesarlo para llegar al sitio designado<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Ver: *Anexos*, fig. 15.

<sup>87</sup> En términos de mi reflexión anterior sobre el espacio público, *Sin memoria* es una obra interesante por cuanto subvierte el carácter de espacio privado del centro comercial. Este trabajo abre un espacio público en un espacio privado que aparenta ser público (y, que así, se convierte en ejemplo paradigmático del secuestro de la noción de espacio público por parte del mercado). De esta forma, logra llevar una inquietud de

Este trabajo, como otros de *ekolectivo*, tiene un fuerte componente teatral<sup>88</sup>. Aunque los estudiantes actuaron libremente en varios sentidos –por ejemplo, cuando interactuaban con los transeúntes que se acercaban a indagar por lo que hacían-, la obra tiene un guión, de tal forma que su reiteración se hace posible. En esta medida, tiene una dimensión consiente que implica la puesta en escena de un discurso, y los signos y las acciones que la componen han sido dispuestos para su comunicación. La artificialidad de los elementos que constituyen el performance no se esconde, al contrario: está calculada tanto para entregar el discurso con eficacia como para producir un valor dramático. Este valor se convierte en un refuerzo del contenido crítico del discurso y, en esta medida, el performance participa también de la esfera pública. Pero esto no opaca el hecho que la obra, en cuanto configuración estética, introduce elementos sensibles cuya potencia no necesariamente está amarrada al discurso. En este caso, no es sólo el espacio el lugar de lo estético, sino también el cuerpo; esto invita a una consideración del performance como intervención política.

### **Entre lo performático y el performance**

Los artistas utilizan el término performance para designar los trabajos artísticos, generalmente de carácter conceptual, que tienen el cuerpo por soporte. En paralelo, existe en los estudios culturales un concepto que ha hecho carrera: la *performatividad* o *lo performático*, traducción inexacta del término inglés *performance*<sup>89</sup>. Se ha tomado de la lengua inglesa el sentido de ejecución, realización y desempeño que tiene esta palabra; también puede significar una obra artística que compone una acción. Creo que este término de los estudios culturales –que no significa lo mismo que el término gemelo que usan los artistas-- nos puede ayudar a discernir el carácter político de un trabajo como *Sin memoria*. En los estudios culturales, más que designar una característica formal de un tipo particular

---

naturaleza política al espacio despolitizado del centro comercial, que pone en escena un acontecimiento sensible que irrumpe en la habitualidad de los comportamientos de dicho lugar.

<sup>88</sup> No intervendré aquí en la discusión sobre las fronteras formales entre el performance y el teatro; en este trabajo intento deslindar las posibilidades políticas de las estrategias artísticas, no su caracterización formal. Basta con comentar que la porosidad de esta frontera es patente, y debería ser vista, de cara a la efectividad de la intervención, política, más como una oportunidad para el trabajo interdisciplinario que como una barrera (*ekolectivo* entiende esto cuando, por ejemplo, invita a actores a brindarles capitaciones).

<sup>89</sup> La palabra *performance* en inglés puede significar una obra de arte o espectáculo que involucra una acción, el acto de participar en una obra tal, el desempeño logrado en una actividad o una *puesta en acto*. Es este último el sentido a partir del cual se elabora la categoría en los estudios culturales.

de expresión, el término sirve para aproximarse a cualquier actividad o “evento” que involucra una actividad expresiva.

La categoría de lo performático proviene de la teoría del lenguaje. John L. Austin (1975) estudió los “actos del habla” (*speech acts*) que se ejecutan con el enunciado de un discurso. Para este autor, lo performativo se refiere a situaciones en las que la emisión del enunciado implica la realización de una acción, en donde esta acción comporta un significado que altera o da peso al enunciado: su ejemplo clásico es el ritual de la boda. Este ejemplo denota el efecto convencional que suele tener lo performativo, pero hay que subrayar que, para Austin, lo performativo también puede producir un efecto no-convencional. Esto dio pie para que formulara una teoría del performance en la que éste no sólo contribuye a mantener el orden establecido, sino que también permite subvertirlo, en donde parte de esta subversión tiene que ver con el sentido de comunidad que se instaura. El antropólogo Víctor Turner (1988), por ejemplo, estudió las dimensiones performativas del rito en distintas sociedades, demostrando cómo lo performático en el rito puede criticar el discurso y el orden que se pone en escena en los ritos de carácter oficial, a través de la parodia o el cinismo, por ejemplo. Para este autor, existen en el rito una suerte de espacio liminal en el que puede originarse, un sentimiento de solidaridad entre individuos que ocupan diferentes posiciones al interior de la estructura social, a lo que se refiere con el término *communitas*<sup>90</sup>.

Lo que quiero resaltar de la categoría que utilizan los estudios culturales es algo que el término que se utiliza en el arte frecuentemente omite: el carácter político de la acción de *poner en acto*. Bien sea como subversión del significado del rito o del código social a través de la deconstrucción operada en el desfase entre texto y acto o por el mismo hecho de que el espacio performático del rito instaura un sentido de comunidad, hay allí un resaltamiento de la posibilidad de transformar la operación del poder a través de la acción. Así, la categoría de lo performático abre la posibilidad de considerar el performance artístico como un modo de efectuación de lo político. Podríamos así extender la terminología de Rancière que hemos venido manejando para decir que, por un lado, existe

---

<sup>90</sup> Para otras contribuciones significativas a la construcción de dicha categoría, ver: Searle (1986), Bourdieu (1991), Schechner (2002), Butler (1997).



una performatividad que opera como *policía* del cuerpo, mientras que hay otra que es propiamente política.

Así, uno puede dar cuenta del carácter performático del trabajo de *ekolectivo*. En sus performance se puede identificar la creación de un espacio en donde se ponen en cuestión los significados y los discursos que atraviesan los espacios donde éstos se llevan a cabo: el espacio del centro comercial, por ejemplo, con su disposición para el consumo hedonista, es resignificado con la introducción de una acción que pone esta disposición en suspenso. Además se crea, por lo menos por el tiempo que dura la acción, un sentido de comunidad que incluye a los espectadores (que dejan por un momento de ser consumidores) y a quienes efectúan la obra, cuyo nodo es la memoria histórica. Este espacio liminal es posible gracias al aprovechamiento de la investidura artística y académica del grupo, que les confiere un lugar de legitimidad social desde el cual es posible poner en suspenso los discursos que estructuran el espacio del centro comercial (si bien, como mencioné, esto no se da sin dificultad).

Sin embargo, la categoría de lo performático así construida sigue siendo insuficiente para comprender el potencial político de un trabajo como *Sin memoria* y con ella, se corre el riesgo de obliterar la consideración de aspectos que son por lo menos igual de valiosos. Si bien, como ya señalé, existe una dimensión teatral y discursiva en un trabajo como éste, también hay una dimensión sensible: las actitudes, los gestos y los diversos signos que los participantes portan y comportan no se dejan aprehender fácilmente a través del énfasis sobre la textualidad del acto que nos presenta el término en los estudios culturales (quizás un reflejo del logocentrismo de las epistemes occidentales). La crítica cultural Diana Taylor (2003), quien se ha interesado por sintetizar la trayectoria teórica de los *performance studies* en relación con Latinoamérica, es consciente de esto: propone que el sentido con que se utiliza el término se debe extender para incluir los aspectos no discursivos de lo performático, los cuales son centrales en el uso que se le da en el arte al término *performance*. Así las cosas, haría falta proponer un concepto que dé cuenta tanto del carácter discursivo y político (o policíaco) de lo performático, tanto como de sus aspectos extra- discursivos -pero también políticos-, que podríamos denominar propiamente estéticos.

El caso es que el performance de *ekolectivo* es un conglomerado de ambas cosas: opera eficazmente como comunicación (y, por lo tanto, tiene inherencia en la esfera pública), pero también altera los signos del espacio, abriendo así un espacio público en el sentido que hemos elaborado. *Sin memoria* claramente contiene un discurso -y, por lo tanto, un sentido comunicativo-, pero también contiene la posibilidad de afectar sensiblemente a quien lo presencia, por medio de elementos que, si bien están aunados a lo discursivo, también lo exceden. De por sí, el discurso comportado en el performance tiene un carácter político: hace visible e insta a la memoria sobre procesos violentos que en el país han sido invisibilizados por las configuraciones hegemónicas del poder, y lo hace además contraponiéndose con los discursos que estructuran un recinto como el centro comercial. Por supuesto, el uso del concepto “discurso” en los estudios culturales es amplio, y autores como Jesús Martín- Barbero (1987) lo extienden incluso para incluir soportes diversos, como la imagen audiovisual o telemática. Pero, por más que se amplíe el concepto, no se puede soslayar que no todo lo que el arte pone en escena se puede entender de esta manera.

Así, trabajos como *Sin memoria* o *Ser ahí* también están compuestos por gestos, sensaciones, signos, afectos, movimientos del cuerpo, que conforman lo que José Luis Pardo (1992) llama un *rumor de las cosas*, especie de murmullo de fondo a partir del cual también se estructura nuestra interioridad. Explica Pardo que ésta, “espacio” interior que, en tanto sujetos, concebimos como el lugar donde “residen” todos aquellos elementos - imágenes, recuerdos, sensaciones, ideas, estructuras de significación- que, consideramos, son los elementos constitutivos de nuestro yo, está cargada con un sinfín de partículas a la vez independientes e interrelacionadas, que son como el “material”, o el sustrato de nuestras ideas y pensamientos (1992). Aquello que adviene a nuestra conciencia y se articula en el discurso sólo puede hacerlo porque toma sus materiales del rumor de fondo de las cosas vistas, las cosas sentidas, las cosas que nos han afectado y que, de alguna u otra forma, se han inscrito en nuestro sistema nervioso. Entonces, de lo que se trata es de reconocer que performance artísticos como los de *ekolectivo* disponen elementos que no se juegan en el ámbito de las construcciones discursivas de la memoria, la subjetividad o la identidad, sino que afectan directamente al cuerpo (tanto de quienes los presencian como de quienes participan de él), pero que, sin embargo, sí pueden convertirse en las pre-

condiciones del discurso. Pues bien, obras como *Sin memoria* intervienen sobre este telón de fondo.

Consideremos otro de los proyectos de *ekolectivo*. *Corredores de bolsa*<sup>91</sup> (2009). Se trató de un trabajo sobre el reciclaje. “Se quiso hacer visible cómo los ricos, cierta clase de ricos, estaban queriendo apoderarse del negocio del reciclaje, por medio de ordenamientos jurídicos o lo que fuere, y así dejar sin nada a los recicladores para quienes esta ha sido su forma de vida”<sup>92</sup>, menciona Guillermo<sup>93</sup>. El trabajo consistió en un performance realizado en el espacio urbano de Cali. Como preparación previa, los estudiantes tuvieron charlas con representantes de los recicladores, quienes les hablaron sobre el proceso de recolección y procesamiento de los materiales, e incluso, les hicieron meter la mano en la basura para ver qué sacaban... El día del performance, los estudiantes se vistieron con trajes elegantes que llevaban zurcidos emblemas dorados de signos de peso, portaron gafas oscuras, las mujeres se entaconaron, para salir con carretas y costales de recicladores a recorrer la ciudad. En las esquinas, paraban para hablar por celular, fumar cigarros, leer revistas de economía, y brindar con champaña por el éxito de su nueva empresa. Almorzaron en la zona rosa de Cali, parqueando sus carretas enfrente de los restaurantes. Como era de esperarse, en uno de ellos no los dejaron entrar.

En este performance, mucho más que en *Sin memoria* (y tanto como en *Ser ahí*), aparece el cuerpo sirviendo no sólo una función formal de soporte, sino como lugar de materialización y expresión de afectos y sensaciones. Si bien de nuevo existe un discurso, de nuevo, éste no agota el potencial del trabajo: los cuerpos de los estudiantes caminan durante un día llevando las carretas, se cansan, sienten el peso de las carretas, y comportan estas sensaciones (todavía más, en tanto que se trata de cuerpos de jóvenes poco acostumbrados al trabajo físico). Como afirma Adriana: “salir al espacio público con una postura no sólo puede cambiar lo que siente el otro, sino que también cambia lo que uno

---

<sup>91</sup> Ver: *Anexos*, fig. 16.

<sup>92</sup> Esto se da en el contexto de la expedición en Colombia en el año 2008 de un decreto de ley que prohíbe sacar basura de las bolsas dejadas en la calle, transportarla en vehículos no apropiados y acopiarla sin cumplir con los requisitos sanitarios, y la entrada al negocio del reciclaje de la empresa Residuos Ecoeficiencia S.A., de Tomás y Jerónimo Uribe, hijos del presidente Álvaro Uribe, quienes se quedaron con el negocio en Cali.

<sup>93</sup> En entrevista con el autor (2009).

mismo siente”<sup>94</sup>. Sobre el cuerpo propio o el cuerpo del otro, la transformación opera no sólo a partir del discurso (aunque también), sino a partir de una experiencia que es ante todo estética. Así, se trata de una obra en la que el cuerpo se convierte en un espacio de lo político, no sólo porque sus acciones y gestos hacen parte de la retórica del discurso que la obra comporta, sino también porque estos gestos y acciones se convierten en un referente para quienes la presencian. Pero, sobre todo, porque el cuerpo de los estudiantes se convierte en lugar de lo político, en la medida en que son afectados por la experiencia de la obra: “yo estoy seguro de que los estudiantes han discriminado alguna vez. Entonces, que sean ellos los que ocupan el lugar del discriminado tiene efectos. La próxima vez la pensarán dos veces”, dice Guillermo<sup>95</sup>. Para los estudiantes que hicieron parte de la obra, hay un cambio que opera en la dimensión subjetiva: en la forma en que ellos se relacionan con los otros, y por lo tanto, en la forma en que se relacionan con ellos mismos.

### **Cuerpo y subjetividad**

Hay entonces una experiencia corporal fundamental en los trabajos de *ekolectivo*. ¿Cómo entender esta experiencia como intervención política del cuerpo? Vimos en el capítulo anterior cómo, para Foucault, el poder se ejerce sobre los cuerpos a través de la sujeción: el poder forma al sujeto a través de la introyección de normas sociales (que, a su vez, son producto del poder)<sup>96</sup>. Es decir, la sujeción de los cuerpos en Foucault sucede a través de una función esencialmente discursiva. Quiero sostener que, si bien esta concepción del sujeto abre un amplio horizonte de intervención (por ejemplo, la participación en la esfera pública –o bien, concebir la vida como una “obra de arte” (Foucault, 1991)- se puede entender como la intervención sobre las normas sociales que regulan a los cuerpos), deja por fuera otro aspecto que, como he venido perfilando, nos permite entender a cabalidad el espacio de intervención política del arte. Me refiero al hecho de que el sujeto –la forma en

---

<sup>94</sup> En entrevista con el autor (2009).

<sup>95</sup> En entrevista con el autor (2009).

<sup>96</sup> A pesar de la originalidad de su análisis del sujeto como producto del poder, Foucault nos dice muy poco acerca de cómo sucede esto en lo concreto. Judith Butler (1997; 2001) ha enfocado parte de su trabajo en este bache que deja Foucault, y ha realizado un análisis brillante de *los mecanismos psíquicos del poder*. No puedo entrar aquí en detalle, pero sí quiero señalar que, para Butler, el poder opera a través del vínculo del deseo de normas sociales que posibilitan la existencia y que, por otro lado, deben ser negadas por el yo en función de la afirmación de su autonomía. Sin embargo, la iteración del vínculo originario (necesaria para la actualización del sujeto) nunca es causal, de tal forma que siempre se liberan potenciales “residuales”. Podría ser interesante inspeccionar esta vía para pensar cómo el arte podría ocupar este espacio residual de cara a la transformación.

que nos concebimos y representamos a nosotros mismos- no es sólo discursivo, sino que también contiene una dimensión estética; en consecuencia, la intervención del poder pasa no sólo por el discurso, sino también por lo estético. Quiero sostener que esto es lo que hace el trabajo de *ekolectivo* al alterar, por un lado, los regímenes estéticos de los espacios cotidianos (introduciendo en ellos acontecimientos que son tanto reflexivos como afectivos, tanto discursivos como sensibles) y, por otro, al proponer espacios de experiencia en los cuales participan no sólo los cuerpos de los gestores de las obras (*Sin memoria, Corredores de bolsa*), sino también los cuerpos de los espectadores (*Ser ahí*). Para ello, quiero remitirme a Deleuze y Guattari.

Para Guattari, como para Foucault, la subjetividad es un producto (quizás *el* producto) central del sistema de producción contemporáneo. Sin embargo, al contrario de este filósofo, Guattari (capitalizando su experiencia como psicoanalista), extiende la producción de subjetividad allende el ámbito discursivo de la norma. Para Guattari, la producción de subjetividad implica:

(...) el funcionamiento de máquinas de expresión que pueden ser tanto de naturaleza extrapersonal, extra-individual (sistemas maquínicos, económicos, sociales, tecnológicos, icónicos, ecológicos, etológicos, de medios de comunicación de masas (...), como de naturaleza infrahumana, infrapsíquica, infrapersonal (sistemas de percepción, de sensibilidad, de afecto, de deseo, de representación, de imagen y de valor, modos de memorización y de producción de ideas, sistemas de inhibición y de automatismos, sistemas corporales, orgánicos, biológicos, fisiológicos, etc.) (2006: 45).

La producción de subjetividad se da entonces a través de una heterogeneidad de elementos, en donde sólo algunos de ellos pasan por el discurso. A pesar de que Guattari no nos da muchas pistas sobre el funcionamiento concreto de estas máquinas de expresión a nivel de la psiquis<sup>97</sup>, sí se trata de algo que podemos referir a diferentes ámbitos de la vida contemporánea: los medios de comunicación, la familia, la religión, el deporte, la música popular, las relaciones sociales, la arquitectura y el urbanismo, las proximidades entre cuerpos, y también el arte. Esto, para Guattari, implica pasar de un paradigma científico en la consideración del sujeto a un paradigma ético-estético (Guattari, 1996).

---

<sup>97</sup> En parte, porque Guattari considera que el ensamblaje de estos elementos en el sujeto no es estructural, ni sigue formas arquetípicas; de allí que para cada persona exista una *cartografía* particular. Ver: Caosmosis (1996).

Por otra parte, en *Mil mesetas* (2000), Gilles Deleuze, escribiendo con Guattari, nos responde a la pregunta por el cuerpo. Más allá de las organizaciones molares, el cuerpo es para Deleuze y Guattari un conjunto de partículas en relaciones complejas de composición, sumado a un potencial de ser afectado (a lo que ellos se refieren como la *longitud* y *latitud* de un cuerpo). Por un lado, los órganos y la organización del cuerpo, por otro lado, su afectabilidad. Deleuze y Guattari afirman que “el afecto... es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo” (1992: 275). Para ellos, los afectos que puede soportar un cuerpo implican cambios complejos en el mismo, diferencias de mezcla, modificaciones en su organización, y esta modificación conlleva un desasimiento del sujeto. Ya Husserl (1900; 1982) nos ha señalado que nunca encontraremos en nuestro “interior” otra cosa que un conglomerado de sensaciones, afecciones y percepciones, unidas la mayor parte de las veces por un sentido de permanencia o unidad que construimos como barrera protectora. En el sentido de Deleuze y Guattari, aquello que dejamos entrar no es otra cosa que aquello en que devenimos, lo cual revela el carácter del sujeto no como causa, sino como *efecto*: ser sujeto significa *estar sujetado a algo*, a una afección, una sensación, un pensamiento, un discurso, o bien un conglomerado de estos.

El arte, en cuanto configuración estética, contiene un potencial transformativo en relación con el cuerpo. La estética de Deleuze es vitalista, aboga por la liberación de las potencias vitales del cuerpo. La particularidad de la estética deleuziana a la que atiendo aquí es que allí el arte es concebido –de manera análoga al pensamiento– como posibilidad de subvertir la organización afectiva del cuerpo, y por lo tanto, como ámbito de intervención política (Farina, 2005). Para Deleuze, el arte nunca ha sido un fin en sí mismo, nunca ha sido la finalidad por la que se crea. Más bien, “el arte es sólo un medio privilegiado para trazar líneas de vida” (2000: 191). El arte permite trazar líneas de fuga, líneas liberadoras de la potencia del cuerpo<sup>98</sup>. En este sentido, el arte para Deleuze tiene la capacidad de poner en movimiento modos de vida heterogéneos: maneras de sentir, maneras de actuar e

---

<sup>98</sup> Para Deleuze, tanto como para Guattari, esta potencia es el deseo. En *Capitalismo y esquizofrenia* (1998), los dos autores desarrollan una ontología del deseo a partir de Spinoza, en donde la realidad se produce como immanencia del deseo, de tal modo que los objetos reales son la *substanciación* del deseo, la condensación como singularidad de aquello que es único en principio. El deseo es, en este sentido, la totalidad de lo que hay, y convierte la explicación de lo real –lo cual, por supuesto, incluye al cuerpo y el sujeto– en el problema de develar la manera en que lo real ha sido producido.

interrelacionarse, modos de ser. El arte es bajo su perspectiva un instrumento de formación del hombre, un problema de engendramiento de modos de vida.

Así, es posible pensar que el cuerpo mismo es un lugar político, y que lo político puede tener lugar en el cuerpo, en cuanto el cuerpo es la forma en/desde la cual se gestan modos de sentir y de decir, de ver y de hacer ver las cosas, modos que son a la vez discursivos y no discursivos. Ese conjunto formal que es el cuerpo, a sus modos de decir(se), vers(se), sentir(se) y concebir(se), en un sentido amplio, pertenece al dominio de la estética. La estética tiene que ver con los procesos de formación de la subjetividad, en la medida en que corresponde a la forma de ser de esta y de hacerse ver de esta última. Es a través de la existencia en el campo social de discursos, sensaciones y afectos nuevos, divergentes (en el sentido que Deleuze y Guattari dan a estos términos), a través de su puesta en circulación, que los sujetos pueden encontrar referencias para la tarea de su reorganización estética (Farina, 2005).

Esto implica, por un lado, el trabajo trasgresor frente a las formas de sujeción hegemónicas, en el ámbito del sí mismo, del artista en cuanto *sujeto estético*, y, por el otro, la puesta en circulación de las formas así resultantes como referentes de transformación. Así, para volver a la concepción de lo político que hemos venido manejando, podemos decir que la experiencia del performance que elabora *ekolectivo* es intervención política en la medida en que encarna un acontecimiento que interviene en el *sensorium*, en las configuraciones de lo visible y lo invisible, *de lo sensible e insensible*, que surgen como el marco de la experiencia posible y proveen el material de la subjetividad, así como transforman la experiencia corporal de los efectadores del performance. Si hemos de creerle a Deleuze y Guattari, podemos sostener que, en ambos casos, esto sucede a través de un desasimiento del sujeto que pasa no sólo por lo discursivo, sino también por lo estético.

### **Por una pedagogía política del arte**

Para terminar, quiero llamar la atención sobre un aspecto del trabajo de Adriana y Guillermo que ha sido recurrente a lo largo de este capítulo: la asociación entre arte y pedagogía. Ellos han realizado su trabajo artístico en este cruce, que sólo tangencialmente

se toca con los circuitos de las galerías y los museos de arte. Al hacerlo, han renunciado a parte del capital simbólico que se obtiene jugando en el campo artístico: han renunciado a la figuración en el medio; han socavado el reconocimiento a la creatividad y originalidad artística (que, a pesar de tanto discurso postmoderno del arte, todavía existe) al depositar la creación de sus trabajos en los estudiantes y diversos miembros de la comunidad que intervienen en ellas; han renunciado a la individualidad de la figura del artista, e incluso, a la necesidad de que sus trabajos sean considerados como obras de arte. Pero a cambio, se han llevado una jugosa recompensa: a través de su inserción en el ámbito de la academia, han allanado el camino para la implementación de su propia agenda estético-política.

Dice Adriana: “Me inventé el término de propuestas “pedagógico-estéticas” para referirme al hecho de que la movilización sensible transforma vivencias, al igual que la educación. Lo que se busca es que, en el cruce de lo pedagógico y lo estético, se pueda dejar una huella de mayor impacto”<sup>99</sup>. Adriana no concibe las propuestas estéticas que co-elabora como trabajos artísticos en el sentido ortodoxo: por el contrario, está consciente de la dimensión pedagógica de los mismos. Pero además, está consciente de que la experiencia estética cumple un propósito transformativo que excede la mera transmisión discursiva que acaece corrientemente en la formación académica; así, Adriana y Guillermo convierten la formación artística en un trabajo con un alcance político: los estudiantes terminan el curso con un sentido de la dominación y el sometimiento del que es sujeto un gran sector de la población colombiana. Al hacer esto, Adriana y Guillermo aprovechan la potencia de lo estético, con la esperanza de que la acción sobre la sensibilidad de sus estudiantes repercuta en que éstos asuman después agenciamientos en relación con las injusticias sociales del país, y, en efecto, no pocos de sus estudiantes han salido del taller con interés en realizar acción social.

Extendiendo un poco su significado, podemos decir que hay una *pedagogía radical* que hace parte crucial del trabajo de Adriana y Guillermo. La pedagogía radical que postula Henri Giroux (1989) opera a partir del presupuesto de que se hace necesario potenciar las fuerzas críticas y racionales de los individuos dominados. La posibilidad de actuar críticamente en los diversos escenarios de la vida, para Giroux, encierra una potencia

---

<sup>99</sup> Entrevista con el autor (2009).



transformativa, cuyas resonancias pueden trascender el ámbito despolitizado (en el sentido que hemos venido manejando del lado de Rancière) de la escuela entendida como aparato ideológico. En el trabajo educativo de Adriana y Guillermo, no se trata de potenciar las fuerzas de los dominados tanto como de propiciar en sus estudiantes, en relación con un discurso social, una experiencia sensible de la dominación; empero, considero que su trabajo sigue siendo una pedagogía radical porque contiene una apuesta transformativa, a la vez que reconfigura la academia como un espacio de lo político.

En la medida en que la educación informa cada vez más el trabajo de artistas y trabajadores de la cultura, la conciencia sobre el carácter político de las prácticas educativas se hace cada vez más relevante. Como dice Raymond Williams, “el impulso más profundo que informa a las políticas culturales es el deseo de convertir el aprendizaje en parte del proceso de cambio social<sup>100</sup> (citado por Giroux, 2001: 112). Así, el trabajo que realizan Adriana y Guillermo no sólo señala la necesidad de extender la politización de la educación artística, sino también, la necesidad de asumir lo pedagógico como parte fundamental de la intervención cultural. En su trabajo, la educación deja de ser un asunto de transmisión de conocimientos para pasar a ser un ámbito en el que se juegan discursos, prácticas, experiencias y representaciones que inciden sobre las configuraciones del poder.

Pero además, las prácticas pedagógicas de Adriana y Guillermo cruzan la frontera entre la educación y el arte, hasta el punto de que su resultado son trabajos estéticos en todo rigor. Al sacar las prácticas pedagógicas de sus linderos académicos (lo cual, ciertamente, les ha costado no pocos conflictos), ellos trascienden la desvinculación de los discursos críticos y los contextos sociales que se suele dar cuando los primeros se academizan excesivamente. Esto, en el caso concreto de la educación artística, disloca el recurrente enfoque del potencial crítico de las artes sobre asuntos formales o conceptuales intrínsecos a la obra de arte, para ubicarlo en relación con contextos en donde lo estético se puede jugar directamente su potencial transformativo. Además, al promulgar en los estudiantes una escala de valorización de lo artístico que enfatiza la intervención política, Adriana y

---

<sup>100</sup> *The deepest impulse informing cultural politics is the desire to make learning part of the process of social change itself.* La traducción es mía.

Guillermo dislocan los criterios alrededor de los cuales se ha legitimado el arte, trabajando de esta manera en contra de su reproducción.

Por último, su trabajo pone de relieve el carácter performativo de las prácticas pedagógicas: educar no es sólo transmitir unos contenidos, sino que significa también persuadir, ser inventivo, ejemplificar, experimentar, criticar (Giroux, 2001). Al aprovechar la naturaleza de la educación artística –en cuyo centro está una manera de obrar centrada en lo estético– para desligar la práctica pedagógica de la transmisión discursiva, Adriana y Guillermo ponen de relieve la necesidad, no sólo de tener conciencia de las maneras en que lo político se juega en lo performativo y a su vez repercute en el ámbito de una pedagogía radical, sino también, de tener conciencia sobre la necesidad de incorporar lo preformativo como elemento estratégico de cualquier trabajo cultural con intenciones transformativa.

#### 4. Ludmila Ferrari: el arte de propiciar agencia

*Somos nosotros mismos quienes producimos nuestra historia, aunque lo hacemos, en primera instancia, bajo condiciones y supuestos muy definidos*  
Friedrich Engels (citado por Williams, 1980)

La primera vez que me entrevisté con Ludmila Ferrari, noté de inmediato en su rostro y sus palabras la autenticidad de su compromiso ético. Algo difícil de encontrar en el arte contemporáneo, plagado como está de oportunistas que ven en lo social, como dice Ludmila, la nueva aventura curatorial de un arte que por estos tiempos acusa la pérdida de su brújula y el temor de su desasimiento. Claramente, Ludmila no le jugaba a esto. A medida que me contaba los pormenores de su proyecto, no pude menos que reconocer que ella había logrado algo que yo, en mis épocas de “artista”, apenas intuía (quizás, de haberlo entendido entonces, no habría realizado este trabajo): convertir el arte, no en una finalidad que refiere “lo social” (se suele usar así, en abstracto), sino en un medio a través del cual un grupo de personas puede emerger (que es algo más concreto). Con un compromiso que subvierte cualquier necesidad de figuración dentro del campo del arte, Ludmila logró, a través de su proyecto *Práctica artística en la grieta* (2008-2009), demostrar que el arte sí puede tener utilidad social y, más aún, que esta utilidad no es accesoria, sino que aparece como resultado de la posibilidad privilegiada que tiene el arte de abrir espacios de intervención que se ubican entre las vivencias, los contextos, las prácticas y los campos. Esta razón es suficiente para merecer la atención de los artistas en el país que albergan intencionalidades políticas, y razón de sobra para ser el cuarto y último caso en este trabajo.

*Práctica artística en la grieta* fue el proyecto de grado de Ludmila en el programa de artes visuales de la Universidad Javeriana. Surgió a partir de una beca otorgada a Ludmila por la universidad en el año 2006, la cual implicaba la realización de algún trabajo social. La Facultad de Medicina implementaba entonces un programa llamado *Vidas móviles*, cuyo objetivo era orientar y ayudar a la población de desplazados de Ciudad Bolívar, localidad del sur de Bogotá; Ludmila se unió a este programa para responder al requisito de la beca. Los profesionales y practicantes vinculados al programa eran de los campos de la salud: medicina, psicología, enfermería. Cuando Ludmila llegó al programa, no sabían cómo ubicarla en él: le propusieron que pintara un mural o realizara algunos talleres. Ludmila no

quiso relegarse a una participación ornamental, y comenzó a buscar desde lo artístico un espacio de intervención de mayor productividad. Cuando llegó a Ciudad Bolívar, se dio cuenta de que, en medio de lo que los médicos y psicólogos hacían, no aparecían los aspectos de la identidad y la representación.

El área de Ciudad Bolívar ha sido una suerte de tierra de nadie. Inicialmente ocupada por familias indígenas que se habían refugiado allí para mantenerse al margen de los procesos de colonización de la sabana, este árido extremo de la sabana en que se asienta la capital se convirtió, a partir de la década de los cuarenta, en albergue de las poblaciones desplazadas por la Violencia. Desde entonces, sucesivas migraciones de campesinos desplazados han llegado a habitar la zona, convirtiéndola en fiel testimonio de las diversas guerras y violencias que han azotado al campo colombiano. Así, en las décadas de los años ochenta y noventa, llega una nueva oleada de personas huyendo de la violencia de la guerrilla, los paramilitares y el ejército. En el gobierno de Álvaro Uribe, las cifras de desplazados en el país llegan a niveles sin precedentes, y se produce una nueva oleada de personas que llegan a Ciudad Bolívar. El resultado de este proceso complejo y heteroforme es un área semi-urbana al sur de Bogotá, irregularmente urbanizado, lleno de invasiones forzosas y necesidades apremiantes.

En este contexto se desarrolló la intervención artística de Ludmila. Su proyecto tuvo dos partes. La primera de ellas, *Cultus* (2008), surgió a partir de una pregunta por la identidad de los campesinos desplazados. Pronto se dio cuenta Ludmila de que había saberes que se relacionaban con la identidad del campesino: en especial, el cultivo de la tierra. Entonces, se le ocurrió construir una huerta. Un habitante de la zona le prestó un terreno de 20 metros cuadrados, contiguos a la sede de *Vidas Móviles*. Hubo que limpiarlo y fertilizarlo, para lo cual Ludmila pidió ayuda en el Jardín Botánico de Bogotá; sólo después de mucha insistencia, se le asignó un ingeniero y algo de tierra abonada. La sorpresa de Ludmila vino con la fervorosa acogida que tuvo el proyecto; atribuye esto a que “era algo pequeño, pero simbólico: la gente se daba cuenta de que aquí sus saberes podían encontrar un espacio”<sup>101</sup>. El trabajo se consolidó a lo largo de seis meses: empezando con unas 30 personas, la mayoría mujeres, se convirtió en un proyecto que logró consolidar una pequeña comunidad

---

<sup>101</sup> En entrevista con el autor (2010).

solidaria que continuó cultivando de manera autónoma después de la desvinculación de la artista.

Ludmila se percató de que los habitantes de Ciudad Bolívar tenían historias que no habían contado, así que animó a los participantes de *Cultus* a que lo hicieran a través de un medio artístico. La gente creyó que ella les estaba proponiendo enseñarles a pintar, pero Ludmila buscaba una forma de representación que no fuese impositiva. Para ella, anteponer el saber académico resultaba simbólicamente violento. Se dio cuenta de que muchas de las mujeres sabían coser, por lo que les propuso que quizás podían comenzar por tejer mapas de los recorridos de los desplazamientos forzosos a los que fueron sometidos. Así nació la segunda parte del proyecto, *Tejedores de historias*<sup>102</sup> (2009). Ludmila les dio a los participantes pocas indicaciones para comenzar: tan solo que recordaran sus historias y evocaran sus deseos. Esta segunda parte tuvo una acogida todavía mayor que la primera. De nuevo, el proyecto se convirtió en un espacio de creación autónomo que eventualmente no requirió más el acompañamiento de la artista.

### **¿Arte relacional?**

Una parte importante del trabajo de Ludmila tiene que ver con la producción de lazos sociales. En *Tejedores de historias*, pero sobre todo en *Cultus*, este aspecto tiene una relevancia tal que hace opaco el carácter artístico (estético) de estas intervenciones. En efecto, es un mérito de Ludmila haber maniobrado entre los discursos y las prácticas de un programa de intervención social que no contemplaba un lugar para lo artístico. El resultado, empero, es un tipo de trabajo que sólo tangencialmente se toca con los discursos del arte institucional contemporáneo. Si este punto de contacto existe, cabría pensarse, estaría por el lado de la estética relacional, que ha estado en el centro del debate en torno al arte contemporáneo y, en consecuencia, ha sido importante en el discurso que sustenta el carácter “social” y “político” de éste.

Como se sabe, Nicolas Bourriaud (2002), hasta hace poco flamante codirector del *Palais de Tokyo* en París, acuñó este término para referir un nuevo tipo de estética (en el sentido de

---

<sup>102</sup> Ver: *Anexos*, fig. 17, 18, 19.

“estilo”), en la cual las obras de arte constituyen intervenciones artísticas en el campo de la sociabilidad. Los artistas a los que se refiere Bourriaud organizan cenas en casas de coleccionistas de arte, invitan a la gente a practicar sus hobbies favoritos en la línea de montaje de una fábrica, instalan en plazas de ciudades europeas grupos de personas que provocan tumultos por emulación, y cosas por el estilo<sup>103</sup>. Bourriaud caracteriza estas intervenciones como “un terreno rico en experimentaciones sociales, un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos de la sociedad” en donde los artistas instituirían “relaciones humanas auténticas” opuestas a la falsificación de las relaciones sociales, en la cual los contactos humanos han sido “sepultados por la comunicación en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados” (2002: 23).

Siendo justos, se le debe dar la razón a Bourriaud cuando señala que han sido reducidas a su mínima expresión las relaciones humanas por fuera del ámbito del consumo, las relaciones que no están mediadas por las representaciones de los intereses de la producción de plusvalía (efectivamente vivimos en la sociedad del espectáculo avanzado), y que, correspondientemente, la creación de espacios ajenos a estas dinámicas es, por derecho propio, creación artística e intervención política. Ahora, que las obras de los artistas relacionales sean realmente ajenas a las lógicas de la plusvalía y el consumo es discutible, sobre todo si se tiene en cuenta que, en todo caso, estos artistas se benefician del capital simbólico que les otorgan sus trabajos, los cuales les permiten ubicarse dentro del filo cortante del campo del arte contemporáneo –gracias entre otras cosas, a que críticos como Bourriaud proclaman a los cuatro vientos el surgimiento de un “nuevo paradigma estético” (que, claro está, tiene en el *Palais de Tokyo* su laboratorio de experimentación).

En efecto, la producción de subjetividad a través de la producción de representaciones y de relaciones sociales (producción de lo social), así como la invasión e incluso producción de la vida privada -con la consiguiente indistinción entre lo público y lo privado, entre el tiempo de trabajo y el tiempo “libre”--, denotan el secuestro de las relaciones sociales por parte de la producción capitalista contemporánea. Frente a esto se erige la capacidad de

---

<sup>103</sup> Artistas tales como Rirkrit, Philippe Parreno, Jes Brinch, Henrik Plenge Jacobsen, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon y Pierre Huyghe, entre otros.

producir focos de socialización diferentes/divergentes. Esto es, la capacidad de producir comunicaciones y conectividades, confluencias y encuentros en el ámbito de lo común, la posibilidad de cargar afectivamente proyectos políticos y sociales de contraposición y resistencia, de poner a circular a través del campo social otras formas de deseo y otras representaciones de lo posible. Esta capacidad aparece como un terreno que, si bien no está exento de cooptaciones y anulaciones, si bien no está necesariamente inmunizado contra el espectáculo, sí abre un campo de intervención posible.

Sin embargo, esto no es lo que sucede con la estética relacional. Antes que constituir, como sostiene Bourriaud, un espacio de encuentro democrático (en la medida en que habría una construcción colectiva del significado de la obra), el arte relacional se convierte en una suerte de laboratorio del sistema de producción contemporáneo, en donde se ensayan las formas consensuadas y despolitizadas de sociabilidad que éste necesita. Razón tiene la crítica de arte Claire Bishop cuando señala que “las relaciones construidas por la estética relacional no son intrínsecamente democráticas (...), ya que descansan de manera demasiado cómoda sobre un ideal de la subjetividad como un todo y de la comunidad como unidad inmanente”<sup>104</sup> (2004: 67). Así, el arte relacional se convierte, antes que en un espacio posible de ejercicio del disenso (base de toda democracia), en una representación de un nuevo totalitarismo de lo social, tanto más radical en cuanto que invisibiliza la posibilidad de la diferencia. Las comunidades no se encuentran suturadas, y pretender que esto suceda sin conflictos constituye una perfecta estrategia de anulación de lo político; al promover una sutura sin conflictos, Bourriaud obedece sin reparos a la ideología del capitalismo contemporáneo.

Lo que se revela aquí, en el fondo, es el carácter de espectáculo que reviste el arte relacional. No tanto en el sentido del consumo de la imagen como mercancía, sino, como señalaba en la segunda sección de este trabajo<sup>105</sup>, en el sentido de la producción de un

---

<sup>104</sup> *The relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic (...), since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness.* La traducción es mía.

<sup>105</sup> En las páginas 25- 26, sostengo que, según Debord, el aparato institucional del capitalismo contemporáneo es desplegado para ocultar la explotación, a través, justamente, de la espectacularización de la cultura.

ámbito pseudo-crítico que opaca las condiciones de producción del capitalismo. Al ser un laboratorio de las relaciones sociales que el sistema productivo promueve, disfrazándolas de democracia y triunfante liberación de la sociabilidad secuestrada, la obra de arte relacional se convierte en una vitrina que exhibe las formas de sociabilidad “democráticas” que el sistema requiere o requerirá, a la vez que oscurece la posibilidad de formas comunitarias disensuales y antagónicas, cuya producción es perentoria desde el punto de vista de cualquier proyecto emancipatorio o democrático consecuente.

Es sintomático del contexto institucional en que escribe Bourriaud el hecho de que no piense para nada las implicaciones políticas de lo que formula. En vez de considerar la apertura del ámbito relacional como una oportunidad de extender el (pretendido) lazo entre el arte y la vida, entre el arte, lo político y lo social, repliega su caracterización sobre su cualidad de nueva “forma” artística, y así, sobre el viejo problema de la transformación como una potencia inherente a las cualidades formales de la obra de arte. Por supuesto, Bourriaud difícilmente puede dar el paso más allá de la forma: hacerlo sería arriesgarse a la disolución del arte (en su acepción institucional) en la vida misma. Así, como señala el crítico Eric Alliez, Bourriaud “termina por contraefectuar la política del devenir- vida del arte y convertirla en un devenir-arte de la vida ordinaria” (2006: 179). Por demás, esto no es nada nuevo: la conversión de la vida en arte es lo que los artistas vienen haciendo desde que el arte existe.

El lector ya sabrá que no considero plausible comprender el trabajo de Ludmila como arte relacional. Primero, porque su trabajo no oblitera la diferencia al interior de un ideal homogeneizador de tinte democrático; al contrario, le otorga un espacio de posibilidad. Segundo, porque claramente logra sortear las trampas del espectáculo que se esconden a diestra y siniestra en el arte relacional. Y tercero, porque su trabajo, en efecto, da el paso valiente que imbrica el arte con la vida misma, a riesgo incluso de su indefinición como arte<sup>106</sup>. Como señala Ludmila, su trabajo se entiende como “prácticas artísticas, no arte en

---

<sup>106</sup> Decir que “el arte se imbrica con la vida” como si de otra forma no lo estuviera es, por supuesto, ignorar que todo arte, incluso en sus formas y versiones más institucionalizadas, está imbricado con la vida: las instituciones sociales y culturales hacen parte de la vida del hombre tanto como cualquier otro ámbito. Si conservo esta expresión es para referirme a esta indagación del arte contemporáneo en los mismos términos en que ha sido planteada.



el sentido de la institución arte. En el momento en que se pronuncia “arte”, se coartan las acciones de los subalternos”<sup>107</sup>. Así, para Ludmila, “no se trata de hacer arte con los desplazados, sino de potenciar, a través de la práctica artística, unas posibilidades que ya estaban presentes en ellos”<sup>108</sup>. Ludmila no está preocupada por la definición formal de su trabajo, y ni siquiera por su definición como arte. Lo que le preocupa es el despliegue de la potencia de lo estético en un contexto social en donde esta potencia puede tener efectos políticos. Así, creo que el trabajo de Ludmila se erige como una advertencia contundente contra la conversión de la estética relacional en forma paradigmática del arte político contemporáneo.

### **Arte, identidad y representación**

Es de sobra conocido que la identidad y la representación han ocupado un lugar central dentro del arte occidental. Los artistas, con un ojo puesto en la exterioridad y el otro en su propio interior, han compuesto imágenes que, durante un largo período de la historia, enfatizaron la exterioridad, por un lado, y la subjetividad del artista, por el otro, pero que casi siempre pueden verse como híbridos que existen en el cruce de ambas dimensiones: se representa la exterioridad filtrada por la interioridad, o bien el interior se exterioriza. Sin embargo, un trabajo como el de Ludmila no presenta continuidad con este *modus operandi* del arte, puesto que extiende el trabajo de la identidad y de la representación allende las fronteras en las que estas dimensiones han sido contenidas por las formas hegemónicas del arte occidental. Por un lado, Ludmila desliga la representación tanto de la exterioridad como de su propio interior: ni las ideas ni los sueños o intuiciones de la artista aparecen plasmados. Por el otro, esta artista desliga el trabajo artístico de la propia interioridad, para centrarlo en cambio en la identidad individual y colectiva de un grupo de personas ajenas al campo del arte. Por supuesto, en el arte contemporáneo existen toda clase de esfuerzos colectivos, pero estos, la gran mayoría de las veces, se dan entre artistas, o en el cruce de creadores provenientes de diferentes disciplinas. Los esfuerzos que llevan la representación y el trabajo de la identidad fuera del campo, por contraste, son relativamente pocos. Pero estos esfuerzos, propongo, extienden enormemente el horizonte político del arte.

---

<sup>107</sup> En entrevista con el autor (2010).

<sup>108</sup> En entrevista con el autor (2010).

Cuando realizaba *Cultus*, Ludmila se dio cuenta de que la gente tenía algo que decir, y sobre todo, de una necesidad de reconocimiento, de que se les escuchara, más allá de su representación estadística en las cifras oficiales de desplazados y población en peligro; en palabras de Ludmila: “lo que ellos buscan, es el reconocimiento de sí mismos en la mirada del otro, lo que reclaman es un acto de representación” (2009). Esta fue la realización que desencadenó la segunda parte del proyecto. Para Ludmila, esta necesidad de reconocimiento, de hablar y que alguien escuche, explica la enorme acogida que tuvo el proyecto. Narra Ludmila que la invitación a los participantes a realizar mapas de sus recorridos y representaciones de sus vivencias desencadenó, casi inmediatamente “una especie de *horror vacui*: todo se llenaba”. Resalta la artista que

La memoria de ellos es impresionante, se acuerdan de detalles muy finos, de anécdotas, vivencias. Por lo tanto, las imágenes son muy ricas. Todo era simbolizado: las personas más importantes eran más grandes, una luna encima de una mujer significaba que era coqueta. Escribían palabras, narraban lo que había sucedido. Se dibujaban a sí mismos, a sus hijos, y sus historias alrededor de ellos<sup>109</sup>.

Así, *Tejedores de historias* se convirtió en una oportunidad para que los participantes del proyecto reconstruyeran para sí mismos su historia, para que se narraran entre ellos sus vivencias y para que esas historias y vivencias ganaran un espacio de visibilidad ante otras personas. Esa oportunidad llegó como requisito de la tesis de grado de Ludmila: debía exponer el trabajo realizado. Resistiéndose a llevar las telas de los campesinos al museo, la artista decidió realizar la exposición en Ciudad Bolívar, en la sede del programa *Vidas Móviles*. De allí, las telas pasaron a la biblioteca Virgilio Barco, y luego, a varias bibliotecas distritales alrededor de la ciudad.

La selección del material de trabajo fue un asunto fundamental. Ludmila promovió la realización de tejidos en tela, recurriendo a un saber que hacía parte de las capacidades propias de la comunidad. De esta forma, evitó que los talleres se convirtieran en espacios de reproducción de un saber artístico que ocupa una posición hegemónica dentro de la cultura. Al recurrir al tejido, los participantes del proyecto pudieron expresarse a través de un material con el que se sentían como en casa: hacía parte de ellos, correspondía a sus modos de vida. Y esto no sólo porque sabían trabajarlo, sino también porque podían

---

<sup>109</sup> En entrevista con el autor (2010).

controlar las condiciones materiales de la producción de sus imágenes: como narra Ludmila, sabían dónde comprar las telas a precios más baratos, quiénes vendían las de mejor calidad, cómo relacionar precios y medidas. Así, la familiaridad con el material permitió que la atención se centrara en el acto representativo y no en asuntos técnicos.

Ludmila no considera estas telas como su obra: ella, enfatiza, meramente comenzó un proceso en donde la autorrepresentación se convirtió en una fuerza motivadora para los participantes. Por esto, para la artista, haber llevado el trabajo a las galerías y museos de arte hubiera sido algo así como una traición, puesto que estaría beneficiándose del capital simbólico que vendría con algo que no le pertenecía. Según Ludmila, los habitantes de Ciudad Bolívar son muy conscientes de la forma en que son cooptados: “siempre que se trabaja con comunidad, hay un montón de intereses que aparecen. Y ellos son conscientes de eso: refiriéndose al trabajo de las ONG, del gobierno y las universidades, manifiestan: ellos vienen y nos usan; ¡no sólo somos pobres sino pobres útiles!”<sup>110</sup>. Los participantes del proyecto realizaron sus autorrepresentaciones dentro de la plena conciencia de la violencia simbólica que ejercen las categorías y conceptualizaciones de los diversos actores que trabajan con ellos, así como del hecho de que éstos se benefician -material y simbólicamente- del contacto con ellos. No quiero decir con esto que las conceptualizaciones y categorías desde las cuales intervienen los actores provenientes de la academia, de las ONG y del gobierno, sean todas violentas, ni mucho menos, que el lugar del subalterno es un lugar privilegiado de desenmascaramiento de estas categorías y conceptualizaciones. Asumo que deben haber intervenciones académicas e incluso gubernamentales bien orientadas, conscientes de las trampas inscritas en sus discursos y campos de origen; sin embargo, considero que tampoco se puede ignorar el señalamiento que hacen los desplazados: al fin de cuentas, si existe violencia simbólica, ellos son los que la sufren.

### **Identidad y poder**

No es mi intención aquí reconstruir el debate sobre la identidad, que, atravesando varias disciplinas (filosofía, ciencias sociales, estudios culturales, psicoanálisis e incluso el arte),

---

<sup>110</sup> En entrevista con el autor.

comprende una cantidad enorme de desarrollos y giros; tal pretensión sería por lo menos ingenua. Sencillamente, quiero llevar el discurso de la identidad a un punto tal en que se pueda comprender *Práctica artística en la grieta* como una intervención sobre la identidad entendida como dimensión política. Esto tampoco quiere decir que mi narración sea la única entrada a las relaciones entre una obra tal y el problema político de la identidad, ni mucho menos, la única entrada a las relaciones entre este problema y el arte contemporáneo en general. Pero sí quiero mostrar la intervención de Ludmila como una indicación de un espacio político para el arte cuya importancia se puede ver, en parte, en relación con el discurso de la identidad.

Se puede entender que, para un campesino desplazado abruptamente, no sólo de su territorio sino de su modo de vida, *el inventario de aquello que se es*, es decir, la actualización de su identidad, se convierte en un asunto crucial. La identidad suele ser entendida como *idem*, es decir, como aquello a lo cual uno se parece, es uno de los núcleos alrededor de los cuales construimos un sentido de seguridad ontológica. Tanto en un sentido individual como colectivo, su configuración se da siempre en relación con un otro que no es *idéntico*, que permite denotar lo que se es al demarcar los límites de lo que no se es. Desde este punto de vista, la relación con el otro es esencial en un doble sentido: por un lado, nos permite reconocernos como individuos; por el otro, permite que nos reconozcamos como miembros de una colectividad.

Sin embargo, esto no nos debe llevar a comprender *Práctica artística en la grieta* como una oportunidad de representación de una identidad del campesino desplazado entendida como su supuesto núcleo ontológico o esencia. Stuart Hall, quien ha reconstruido el derrotero del concepto de identidad a través de los estudios culturales<sup>111</sup>, señala que éste “no es (...) esencialista, sino estratégico y posicional. [Este] concepto de identidad *no* señala ese núcleo

---

<sup>111</sup> Hall nos ha otorgado una excelente síntesis de la identidad a partir de la noción de sujeto. Comienza con la caracterización de un sujeto de la ilustración, basado en una concepción del sujeto humano como individuo totalmente centrado y unificado, cuyo “centro” consistía en un núcleo interior. De allí, pasa a un sujeto sociológico, en el que la identidad se forma en la interacción entre el yo y la sociedad: el sujeto aún tiene un núcleo interior o esencia que es el “verdadero yo”, pero éste se forma o modifica en un diálogo continuo. Podemos decir, utilizando una metáfora médica, que, en esta perspectiva, la identidad sutura al sujeto y la estructura. De allí, Hall pasa a caracterizar un sujeto postmoderno, carente de una identidad fija, esencial o permanente, definido histórica y no biológicamente. El sujeto asume diferentes identidades en distintos momentos, por lo que se dice que se encuentra fragmentado. Es una identidad contradictoria; sin embargo, sobre ella construimos una historia o narrativa del yo” en cuanto nosotros mismos. Ver: Hall (1992).

estable del yo que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia; el fragmento del yo que ya es y sigue siendo siempre “el mismo”, idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo” (1996: 13). Tampoco es, trasladándolo a la dimensión de las colectividades, la identidad cultural entendida como un núcleo constitutivo de un grupo social, que aparece como la expresión de una historia y unicidad “verdaderas” (Hall, 1996: 13). Por el contrario, señala Hall que las identidades “están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas (1996: 13). Así, se revela que las narrativas de la identidad no pueden ser coyuntivas; por el contrario, como sostiene el filósofo Paul Ricoeur (1996), están marcadas tanto por la concordancia como por la discordancia<sup>112</sup>. No sólo en el sentido de que las articulaciones de lo narrado no siguen necesariamente un orden lógico, sino también en el sentido de que no son una, sino varias, las narraciones de identidad que atraviesan a los sujetos, y que estas narraciones no son susceptibles de ser comprendidas de manera continua. Así, se debe reconocer el carácter estratégico de las identidades, en el sentido de las posibilidades y opciones que la adscripción a determinada narración identitaria puede otorgar.

Ahora, la relación con el otro que ayuda en la construcción de la identidad puede ser dialógica, o puede tomar la forma de la exclusión. En las formas sociales hegemónicas, es justamente esto lo que sucede. Hall cita a Laclau:

La constitución de una identidad social es un acto de poder dado que, si (...) una objetividad logra afirmarse parcialmente, sólo lo hace reprimiendo lo que la amenaza. Derrida demostró que la constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes: hombre / mujer, etc. Lo peculiar del segundo término queda así reducido a la función de un accidente, en oposición al carácter esencial del primero (1996: 13).

---

<sup>112</sup> Para Ricoeur, existe una dialéctica interna del narrador que se deriva de dos términos implicados en el acto de narrar: por un lado, el personaje sobre quién se narra y, por el otro, el personaje efectivamente narrado por la historia. La dialéctica resultante se da en términos de concordancia-discordancia, en donde la irrupción de lo discordante implica la revisión de la narración en aras de lograr una síntesis con lo concordante y así mantener la continuidad narrativa. Ahora, mientras que estoy de acuerdo con Ricoeur en que la narración identitaria puede dar continuidad a lo discordante, no estoy de acuerdo con que esta continuidad sintética y unitaria deba ser siempre la estructura de la identidad, ni que sea necesaria para comprender al sí mismo. Ver: Ricoeur (1996: 146-47).

Así, en Colombia, existe claramente una marginación del desplazado que opera, en primera medida, a partir de su identificación como tal. En esta sociedad, en la medida en que se es desplazado, se es un sujeto que no pertenece: su lugar, su historia, su modo de vida, está en otra parte. El desplazado no lo es sólo en relación con el territorio o sus modos de vida, también lo es en relación con el cuerpo social: su presencia –su pobreza e “incapacidad productiva”- amenaza el orden hegemónico, la distribución de posiciones sociales, no sólo dentro de la urbe, sino a escala de las narrativas de nación. En los términos de Agamben (1998), su lugar no es el cuerpo político de la nación, sino el campo de concentración (en Ciudad Bolívar, el sometimiento de la vida a la acción violenta directa –por parte de grupos paramilitares, guerrilleros y fuerza pública<sup>113</sup>- da fe de la reducción de sus habitantes a nuda vida<sup>114</sup>). Lo que se revela entonces es que la inscripción de los habitantes de Ciudad Bolívar dentro de esta categoría tiene claros efectos de dominación<sup>115</sup>.

### **La trama de la identidad**

Pero la dominación a través de la adscripción identitaria no es la última palabra en lo que se refiere a la identidad. Hall señala que uno de los grandes descentramientos que ocurre en la cuestión de la identidad sucede con la historización radical del sujeto que realiza Foucault (Hall, 1992); ya señalamos que, para el filósofo francés, el sujeto es un efecto resultante de la operación del poder a través del discurso<sup>116</sup>. En la cuarta sección de este trabajo recurrí a Deleuze y Guattari para referirme a la relación entre estética y subjetividad; en cierta medida, hubiera sido pertinente recurrir allí también a Foucault, en tanto que éste advoca, en la última parte de su obra, la construcción de la vida como una obra de arte<sup>117</sup>. En esta

---

<sup>113</sup> Basta citar el infame episodio de los *falsos positivos* para contradecir cualquier intento de librar la fuerza pública de este escenario. En Colombia, esta denominación se refiere a la vinculación de miembros del ejército con el asesinato de civiles inocentes para hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate.

<sup>114</sup> Como mencioné en la página 32, Agamben utiliza el término “nuda vida” para referirse a la vida no cualificada, desprovista de valor político, expuesta a la acción directa del poder.

<sup>115</sup> Uno puede ver allí claramente la existencia contemporánea de aquel “ejército de reserva” que Marx identificaba como una necesidad estructural del trabajo en el capitalismo; por supuesto, en Colombia, los pobres y desplazados no sólo cumplen, para el orden social hegemónico, la función de mantener bajos los salarios, sino también de señalar las consecuencias de salirse de dicho orden (o de actuar en su contra).

<sup>116</sup> Ver la sección de este trabajo titulada *Los límites de la resistencia: el activismo de Fernando Pertuz*, p. 44-45. Allí sostengo que, para Foucault, el poder disciplinario opera a través de la introyección de normas sociales.

<sup>117</sup> *En cierta medida*: el sujeto de Foucault, aún en esta última etapa de su obra, sigue estando en cercana relación con lo discursivo. A pesar de que, por ejemplo, al estudiar la sexualidad en Grecia y Europa, remita ésta a prácticas determinadas, estas prácticas siguen teniendo, a mi juicio, un anclaje en el discurso: el *cuidado de sí* se da a partir de normatividades éticas que el individuo apropia o bien construye.

etapa inconclusa de su obra, la propuesta ética del *cuidado de sí* se deslinda de las prácticas hermenéuticas a través de las cuales los individuos fueron inducidos a concentrarse sobre sí mismos, a descifrarse, reconocerse y admitirse como sujetos (Hall, 1996). Pero también, existen allí lo que Foucault (1996) llama prácticas de libertad, es decir, la posibilidad del sujeto de elegir, “de acuerdo con unos principios que no le son facilitados, sino que él engendra en el juego mismo de la vida” (Farina, 2005: 42-43) entre las opciones concretas que la materialidad de la existencia le presenta -la posibilidad de elegir entre juegos de relaciones, regímenes de saber y demarcaciones de la verdad. Si bien no existe aquí un único pasaje a la agencia (Hall, 1992), el descentramiento del sujeto que realiza Foucault viene acompañado, en su obra tardía, de una noción del sujeto como campo de experimentación estética en el que, guiado por un principio ético del cuidado de sí, el sujeto va tejiendo un modo de estar en la vida (Farina, 2005).

¿Dónde nos deja esto, en relación con el trabajo de Ludmila Ferrari? Señalemos primero que el tejido, la trama, el *patchwork*, es aquí una bella metáfora. Ludmila resalta que “el *patchwork* es una técnica de reunión de lo fragmentado” en la que “cada trabajo se organiza a sí mismo como un micro-mundo, un todo coherente, en el cual [los participantes de proyecto] eligen qué quedará plasmado y qué no, ellos deciden cómo contar su historia” (2009). Si bien hemos resaltado el carácter necesariamente fragmentado de las identidades modernas (y podemos enfatizar la extensión de la fragmentación en quienes han sufrido múltiples desplazamientos), también acogimos la idea de la identidad como una ubicación estratégica y posicional. En esta medida, tejer la propia historia significa tener la mirada puesta sobre varias dimensiones de la existencia. Por un lado, sobre la ubicación dentro de la malla de las relaciones de poder, las adscripciones identitarias provenientes de los discursos hegemónicos de la sociedad, y, como dice Ludmila, “las denominaciones normalizantes como víctima y desplazado” (2009), de las cuales, nos señala la artista, son conscientes, tanto sensible como reflexivamente, los habitantes de Ciudad Bolívar. Por otro lado, se trata de tener la mirada puesta en la propia historia, reconociendo de esta manera las consecuencias de la violencia política, pero también las relaciones, conocimientos, habilidades, experiencias y deseos con los cuales se carga y se cuenta. Y, por otro lado más, se trata de tener los ojos puestos sobre la contingencia de la situación presente y las oportunidades que se presentan a futuro. Así, la trama, el tejido, el *patchwork*, aparecen no

sólo como una metáfora, sino como una actividad concreta a través de la cual los participantes se emplazan en la vida, le dan sentido a los acontecimientos, forman lazos comunitarios a través de la identificación de unos con otros y se posicionan como gestores de su propia existencia.

Una de las estrategias concretas que la *Práctica artística en la grieta* pone en acción es la subversión del estereotipo de víctima y desplazado. Señala Hall que, si bien la tipificación es una operación cognitiva habitual en el ser humano, la estereotipación es parte del mantenimiento del orden social y simbólico, en la medida en que, primero, “reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia”<sup>118</sup> (Hall, 1997: 231) y segundo, “despliega una estrategia de “hendimiento” que “divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y lo inaceptable”<sup>119</sup> (232). Así, la representación estereotípica es una forma de dominación y de violencia simbólica. En estas imágenes, en cambio, si bien existen narraciones visuales de la violencia sufrida, estas colindan con representaciones de la vida campesina que demuestran una existencia marcada por formas de relacionarse y valores propios: la unidad del núcleo familiar, la relación con la tierra, el cuidado de los cultivos, las mujeres coquetas. La subversión del estereotipo consiste, entonces, en el cambio de representaciones negativas por representaciones positivas. Estas representaciones de la identidad, en la medida en que tuvieron visibilidad no sólo en Ciudad Bolívar sino también en diversos espacios de Bogotá, posibilitan la circulación de imágenes de los habitantes de esta zona que solicitan la reconsideración de los estereotipos asociados a sus creadores.

Esta circulación devela que la representación de la historia propia no es sólo una actividad narrativa, también es una actividad espacializante. Tiempo y espacio son las coordenadas básicas de todo sistema de representación, no sólo en el sentido de que ellas refieren un marco temporal y espacial de lo representado, sino también en el sentido de que *convierten el espacio en tiempo y el tiempo en espacio*. José Luis Pardo señala que el tiempo es la compresión del espacio, y el espacio es la extensión del tiempo (1991); una historia no sólo es la concatenación de diversos espacios en una sucesión temporal, sino que también es, en

---

<sup>118</sup> (*Therefore, stereotipication*) reduces, essentializes, naturalizes and fixes “difference.” La traducción es mía.

<sup>119</sup> (*Stereotipication*) deploys a clefting strategy that separates the normal and acceptable from the abnormal and unacceptable. La traducción es mía.



la medida en que es narrada, la extensión del tiempo, del hilo temporal de la narración. Así, la identidad no se construye sólo a partir de una narración temporal, sino que también tiene un espacio: no sólo en el sentido de ser el escenario de aquello que sucede, sino también en el sentido de que el acto de narrar implica un emplazamiento de quien narra, un lugar en el que se narra y un espacio de circulación de la narración. Esto es importante, porque implica que la potencia política de un trabajo como el realizado por Ludmila estriba también del hecho que abre para los participantes unos lugares específicos de empoderamiento e influencia (Grossberg, 2003), espacios en los cuales sus relatos pueden ser escuchados (o vistos).

En todo esto, se puede identificar en el trabajo de Ludmila una apuesta por lo que Larry Grossberg denomina una “política de la otredad”, la cual implica: “reconocer al otro como es, al margen de cualquier relación específica” (2003:159), lo cual exigiría “definir lugares a los cuales la gente pudiera pertenecer, o más fundamentalmente, lugares hacia los cuales pudiera abrirse camino” (2003:177). Esto significa, en el caso de los habitantes de Ciudad Bolívar, no reconocerlos a partir de nuestras representaciones de la diferencia que ellos demarcarían en relación con nosotros, sino reconocerlos como ellos mismos se representan. Si el trabajo artístico se pone al servicio de una política de la otredad, si lo estético sirve de puente entre los lugares que ocupa un grupo determinado de personas y los lugares hacia los cuales ellos quieren dirigirse, entonces, efectúa una potencia política mucho mayor que la que se desprende del trabajo de la representación y la interioridad en el sentido en que el arte lo ha asumido en sus formas hegemónicas; en un trabajo como este, tanto la representación como la mirada a la interioridad se radicalizan.

### **La institución como campo táctico**

Ludmila financió de su propio bolsillo la mayor parte del proyecto. A través del programa *Vidas Móviles* no se le asignaron recursos, como tampoco lo hizo la Universidad Javeriana. Sólo pasados varios meses de implementación de los talleres de *Tejedores de historias*, la fundación Gilberto Alzate Avendaño, a cuyas puertas Ludmila había tocado con insistencia, contribuyó 10 millones de pesos, los cuales pudo invertir en materiales y algunos equipos de costura. Con este empujón, la cantidad de participantes creció todavía más; hacia el final de la vinculación de Ludmila al proyecto, unas 150 personas tomaban parte, de las cuales

unas 130 eran mujeres. Sin embargo, esta cantidad era poca para el tamaño que había cogido el proyecto, y, hacia mediados del año 2009, éste se encontraba en dificultades para seguir operando.

En el segundo semestre del 2009 el Ministerio de Cultura le otorgó a Ludmila el *Premio Nacional a las Nuevas Prácticas Artísticas en Artes Visuales*. La artista se había presentado a la convocatoria del premio “por si acaso”, pensando que quizás, si se lo ganaba, el proyecto podría continuar. Su sorpresa fue mayúscula cuando esto en efecto sucedió. Ludmila destinó la mayor parte del dinero del premio a la compra de máquinas y herramientas para el proyecto, con lo cual éste pudo seguir adelante. Enterados el premio, algunos organizadores de *Vidas Móviles* reclamaron derechos sobre el mismo, alegando que el taller artístico era parte del programa; incluso, algunos llegaron a reclamar dinero.

Como he sostenido, el proyecto *Práctica Artística en la Grieta* no se ubica claramente dentro de los discursos del campo institucional del arte. Pero, al igual que el trabajo de *ekolectivo*, tampoco se sitúa radicalmente en su exterior. En ambos casos, hay un tránsito a través de las fronteras del campo, que le permite a los artistas aprovechar para sus propósitos las ventajas que éste otorga: el campo no sólo dispone recursos, sino que también ofrece respaldos institucionales, confiere al artista un capital simbólico que le permite obrar como tal, legitima la posición del artista como intelectual y trabajador cultural y abre espacios de visibilidad y circulación para sus producciones. Así, si bien - como vimos en el primer capítulo en relación con la obra de Doris Salcedo-, el campo institucional del arte dispone trampas y provoca anulaciones de lo político, esto no quiere decir que los espacios políticos del arte deban ser buscados por fuera de dicho campo.

Hay un peligro que se desprende del concepto de espectáculo de Debord y de la crítica cultural de raigambre marxista: la tendencia a considerar los ámbitos institucionales de la cultura como espacios unidimensionales de anulación de la crítica cultural. Esta tendencia proviene, sin duda alguna, de la asociación de los aparatos estatales con los intereses de las clases dominantes, en donde los primeros son caracterizados como instrumentos de los últimos. Pero, si bien no se puede obviar la existencia de una instrumentalización del gobierno por parte de los sectores sociales dominantes (lo cual, en Colombia,

frecuentemente se torna patéticamente evidente), tampoco se debe desconocer que los aparatos de gobierno no conforman un bloque monolítico, hermético, ni que los ámbitos institucionales de la cultura obedecen todos a las mismas intencionalidades. Hay, dentro del gobierno, intereses diversos, incluso contrapuestos, y los espacios institucionales del estado, (incluso en Colombia), pueden convertirse en un ámbito de intercambio y debate en donde se negocian las políticas culturales: se distribuyen recursos, se reconocen prácticas y discursos, se legitiman saberes y se promueven diversos modos y lugares de participación. El secuestro de los aparatos estatales por parte de las clases dominantes no es uniforme: hay, evidentemente, sectores del gobierno bastante instrumentalizados, pero hay otros que acusan una fuerte porosidad<sup>120</sup>.

Dice Ludmila: “se puede hacer arte político desde la institución. Ayuda estar dentro de ella, en la medida en que hay, por decirlo así, una cooptación de la institución. Ellos me usan, yo los uso. Se necesita la institución arte, pero se hace con ella una especie de práctica guerrillera”<sup>121</sup>. A lo que esta conciencia de Ludmila parece apuntar es a la apuesta por una ubicación estratégica en relación con el campo institucional del arte: Ludmila, *ekolectivo*, no conciben éste meramente como mediación que difunde y hace pública la obra, sino que lo asumen como parte integral de la producción de sentido y la intervención política de la misma, es decir, como un elemento constitutivo de su operatividad. Subraya Ludmila: “la relación que una establezca con la institución arte, determina, en buena medida, el *input* político de la obra de arte”<sup>122</sup>. Por supuesto, este fenómeno no es exclusivo de nuestro medio: se pueden identificar artistas alrededor del mundo que están operando en los intersticios de los ámbitos institucionales<sup>123</sup>. Se trata de cierta instrumentalización estratégica del campo institucional, frente a la cual podemos señalar una doble

---

<sup>120</sup> Por supuesto, uno puede radicalizar la crítica, y sostener que las instancias de gobierno pueden permitir ciertas prácticas y discursos críticos precisamente porque esto también le sirve a sus intereses. No necesariamente significa esto que lo sepan, sino que el movimiento y desarrollo de lo cultural ha ocupado espacios tales sin que se haga mella notoria sobre los intereses de las clases dominantes. Pero una crítica tal no permite ver que los espacios institucionales, si bien no son los únicos, sí hacen parte de los espacios que se encuentran en disputa. Así, mientras que es ingenuo suponer que la transformación social pasa únicamente a través de las instancias democráticas del gobierno, también lo es descartarlas como espacio de intervención.

<sup>121</sup> En entrevista con el autor (2010).

<sup>122</sup> En entrevista con el autor (2010).

<sup>123</sup> Mark Kostabi en Nueva York, Santiago Sierra en México, Jeans Jaaning en Europa y Sebastiao Salgado en Brasil. En el contexto colombiano, vale la pena mencionar, al lado de Ludmila y *ekolectivo*, el trabajo de Jaime Iregui, cuyo proyecto estético incluye la conformación de redes sociales y de intercambio de opinión

comprensión: primero, que, en relación con la institucionalidad, no hay un *afuera* puro y neutro (la condición de visibilidad de las intervenciones culturales pasa por lo institucional, en cualesquiera de sus formas), y segundo, que el campo institucional del arte presenta espacios intersticiales -espacios entre sus estrategias, dinámicas y configuraciones- que precisamente, por no estar ocupados por los discursos que lo sustentan y legitiman, por aparecer como su efecto o consecuencia, y por ser invisibles desde esos mismos discursos, pueden ser colonizados/ potenciados, incluso producidos, por los artistas (en tanto agentes del ámbito institucional) con proyectos de intervención política.

Por supuesto, el proyecto de Ludmila no brotó de la nada: habían unas condiciones institucionales que posibilitaron a su formulación e implementación, y también, unas condiciones institucionales que permitieron la asignación de recursos y del premio. Pierre Bourdieu ha sostenido que el campo está constituido por una serie de relaciones objetivas entre posiciones de subordinación, complemento o antagonismo (Bourdieu, 1996: 231). El campo provee a los agentes culturales un conjunto de posicionamientos posibles dentro de él: en cuanto estructura de poder, el campo delimita lo que puede y no puede hacer un artista, las posiciones que puede y no puede ocupar (Bourdieu, 1996; 1999). Una toma de posición se revela más fácil y menos riesgosa cuando se corresponde con la distribución de posiciones previamente existente; por el contrario, “las transformaciones radicales del espacio de toma de posiciones sólo puede resultar de las transformaciones de las relaciones de fuerza constitutivas del espacio de posiciones (...), es decir, por una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder” (Bourdieu, 1996: 235). Si bien Ludmila manifiesta no estar interesada en la definición de su trabajo como arte, en todo caso, éste se dio como resultado de un requisito de grado en un programa universitario de artes visuales, y pudo tener continuidad gracias a su aceptación dentro del ámbito institucional del arte local. Pero esta aceptación, a su vez, fue posible gracias a la mediación de un programa universitario de intervención social. No es por fuera, sino en el cruce de ambas instancias, que surge el espacio de intervención del proyecto de Ludmila. Es decir, *la grieta* en la cual se introduce su práctica artística se abre en el momento en que la artista extiende los discursos (académicos) del arte a un espacio ajeno al campo artístico, gracias a la mediación de una instancia institucional perteneciente, a su vez, a otro campo. En otras palabras, es en el cruce de ambos campos que su trabajo es posible. Ni completamente arte

ni del todo trabajo social, el trabajo de Ludmila dispone elementos que le juegan hábilmente a la constitución de cada campo.

Hay un concepto interesante de Hardt y Negri: el de *externalidades positivas* (2004: 178). Este concepto, dentro de las ciencias económicas, se refiere a los beneficios que se obtienen o las riquezas que se cosechan sin haber hecho nada, como efecto de una acción externa: es una externalidad, por ejemplo, el beneficio que se obtiene cuando un vecino pinta su casa. Hardt y Negri reformulan el concepto para proponer que las relaciones, los conocimientos, las capacidades afectivas, las capacidades técnicas, las habilidades y las formas de comunicación constituyen externalidades del sistema actual de producción inmaterial, en la medida en que surgen dentro de él, pero también, en la medida en que se convierten en cualidades que el sistema productivo no puede controlar, pueden ser redirigidos en su contra. Pues bien, quiero darle otro matiz al término para proponer que estos espacios de acción política que emergen no como exterioridad radical de los campos institucionales, sino como su consecuencia no estructurada, como su intersticio, pueden ser concebidos como externalidades institucionales, espacios que surgen como posibilidad a partir de lo institucional, pero que no están ni del todo adentro ni completamente afuera.

Creo que el trabajo de Ludmila ocupa un espacio tal. Ella resalta que su trabajo tiene características que le permiten a la vez jugarle a los discursos del arte institucional contemporáneo (con su pretendida inherencia política y social) y explotar estos para sus propósitos: a esa capacidad de camuflaje atribuye ella el premio que se le otorgó. Así, el trabajo de Ludmila señala en una dirección que podría ser enormemente fértil para los artistas, en particular en un contexto como el colombiano, donde la existencia de relativamente pocos espacios institucionales para el arte y la cultura en general suele ser visto como una desventaja. Lo cual, desde la verja del arte político, puede ser visto como ventaja: en los países en donde la cultura está altamente institucionalizada, es difícil encontrar externalidades, puesto que los espacios que surgen a partir de los ámbitos institucionales también suelen ser incorporados. En un país como Colombia, en cambio, el cruce de los espacios culturales poco estructurados con los ámbitos más institucionalizados del arte y de la cultura, *la concepción de la institución como campo táctico*, podría, como en el caso de Ludmila, ofrecer enormes posibilidades. No sólo en el sentido de poder

ocupar estratégicamente dichas externalidades, sino también, siguiendo a Bourdieu, en el sentido de propiciar transformaciones de las relaciones del campo del arte con el campo del poder: la institución es un campo táctico no sólo porque se puede cooptar, sino porque su transformación *también* es una opción política.

### **El arte de propiciar agencia**

Se habrá percatado el lector de que, a lo largo de este capítulo -pero también, a lo largo de este trabajo- el asunto de la agencia ha venido insinuándose constantemente. He querido dejar para el final este aspecto que, a mi modo de ver, constituye una de las principales potencias del arte en cuanto intervención política. Si bien hay una relación entre agencia, política y arte presente en el trabajo de Fernando Pertuz y en el trabajo de *ekolectivo*, creo que es en el caso del arte de Ludmila Ferrari en donde esta relación asoma con mayor claridad. Por supuesto, si se ve desde sus propios discursos, hay un cierto sentido de la agencia atribuible al arte: de alguna u otra forma, los artistas siempre han intentado intervenir en el mundo. Pero, a excepción del caso de Doris Salcedo, los casos que he mirado en este trabajo son diferentes del sentido que regularmente se le podría atribuir a la agencia en el arte: éste ha replegado la agencia sobre el genio creador del artista, sobre su propia facultad individual y sobre la capacidad de afectar de la forma, mientras que, en los casos citados (y especialmente, en el caso de Ludmila), la agencia involucra una apertura hacia otros contextos, el involucramiento directo de otras personas. En estos casos, la agencia no es sólo algo que el artista posee, es algo que se propicia en/para otros. En lo que resta de este capítulo, quiero elaborar cierto sentido de la agencia en los estudios culturales para cruzarlo con las prácticas artísticas de Ludmila y proponer de esta manera la creación de agencia como una de las oportunidades con que cuenta el arte para intervenir políticamente. De nuevo, no pretendo aquí -ni me es tan siquiera posible- insinuar la totalidad del debate; tan sólo quiero llevarlo a un punto en que se puede comprender la relación entre agencia y arte (y, por lo tanto, entre arte y política) en el proyecto de Ludmila Ferrari.

El debate respecto de la relación entre estructura y agencia ocupa un lugar central en las ciencias sociales. En esta contraposición, generalmente la agencia ha llevado la mano más débil. En efecto, sobre el sustrato de una tradición filosófica que comienza con Marx, el

carácter estructural de lo social ha sido extensamente estudiado y teorizado, lo cual ha obligado a que el problema de la agencia se plantee recurrentemente en relación con la estructura (Freed, 2001)<sup>124</sup>. Este carácter se refiere a la existencia de estructuras culturales y sociales que producen, organizan y reproducen lo social. El problema, sintetizado, se puede expresar así: “¿Si los contextos estructurales se pueden separar analíticamente de (y se contraponen a) la capacidad de agencia, entonces, ¿cómo es posible que los actores medien o transformen sus propias relaciones con estos contextos?”<sup>125</sup> (Emirbayer y Mische, 1998: 964). Para los estudios culturales, provistos desde sus inicios de un cariz crítico que ha implicado la dirección de buena parte de sus esfuerzos al análisis de los mecanismos de la opresión social, una concepción de la capacidad de agencia de los seres humanos es, sin embargo, fundamental, de cara al otro aspecto central que motiva su desarrollo: su proyecto emancipatorio. Empero, esta concepción, como atestigua el énfasis puesto sobre conceptos como el poder, la hegemonía y la ideología, (que este trabajo ciertamente ha acusado), ha ocupado, las más de las veces, un lugar secundario dentro del análisis de la cultura (Freed, 2001).

Es preciso reconocer que las diversas posiciones dentro de este espectro no se dan en blanco o negro: si bien diferentes autores y corrientes ponen el énfasis sobre uno u otro aspecto, ninguna posición aboga por el privilegio absoluto de uno u otro término del debate. Podemos ver esto en relación con algunos de los autores que hemos convocado en este trabajo. Por un lado, por ejemplo, se puede ubicar en la teoría crítica “clásica” un énfasis sobre lo social como totalidad diacrónica, con la implicación de que la transformación social sólo es posible a través del delineamiento de alternativas históricas y valores normativos (Kellner, 1990). En un término medio se puede ver el trabajo de Foucault y el de Bourdieu. Ya vimos cómo, para Foucault, el discurso ejerce un poder de determinación

---

<sup>124</sup> Es necesario aquí hacer eco de la advertencia de Raymond Williams, quien señala que el determinismo atribuido a la teoría de la base y la superestructura de Marx es más una consecuencia de una simplificación realizada por la tradición marxista que una formulación tajante del filósofo alemán, que tiene que ver, en parte, con la interpretación equívoca de la formulación de *procesos sociales determinados* que hace Marx por *leyes naturales determinadas* del marxismo, interpretación debida tanto a la experiencia histórica específica del capitalismo como a confusiones en la traducción a otros idiomas de éste término clave. Ver: Williams (1980).

<sup>125</sup> *If structural contexts are analytically separable from (and stand over against) capacities for human agency, how is it possible for actors ever to mediate or to transform their own relationships to these contexts?* La traducción es mía.

no sólo sobre el sujeto, sino sobre el cuerpo mismo: ambos son resultados de formaciones discursivas cuyo trasfondo es el poder. Sin embargo, en la última parte de su obra, Foucault abrazó la posibilidad de la transformación a través de la propuesta del *cuidado de sí* y de la idea de la vida como campo de experimentación estética. Y también vimos que, para Bourdieu, la transformación del campo del poder es en alguna medida posible como consecuencia de cierto “tire y afloje” entre estructura social general y posicionamiento de los actores sociales: si bien éstos interiorizan las estructuras sociales<sup>126</sup>, a su vez, no están exentos de modificarlas a través, por ejemplo, de la toma de posiciones radicales dentro de un campo cultural. Las posiciones de Foucault y Bourdieu en este debate, a mi modo de ver, llaman la atención sobre la necesidad de considerar la agencia no como una potencia autónoma, sino como una posibilidad que está condicionada por el contexto social.

Si bien uno podría mirar la agencia en el trabajo de Ludmila a la luz de Foucault o Bourdieu, quizás una vía intermedia como la que propone Anthony Giddens sea más útil para dar cuenta de ello. Giddens (1998) sostiene en su *teoría de la estructuración* que toda acción humana se realiza dentro de una estructura social preexistente, la cual opera a través de la prescripción de reglas y normatividades. De esta forma, los actores sociales son, de manera análoga a Bourdieu, el medio a través del cual se manifiestan las estructuras sociales. Sin embargo, estas normas y reglas no son exteriores y permanentes, sino que pueden ser conscientemente transformadas a través de la retroalimentación constante que sucede en la interacción de los individuos con el medio social, algo que Giddens denomina reflexividad. Así, para Giddens, si bien la repetición de acciones por parte de los agentes sociales propicia la reproducción de estructuras, éstos pueden a su vez modificarlas a través de la reflexividad de su accionar. Claro está, esto implica que las posibilidades de modificación de las estructuras que constriñen la acción de los actores sociales surgen necesariamente en relación con éstas, de modo que no es factible pensar en la agencia como una posibilidad de transformación dramática.

---

<sup>126</sup> Esto es lo que Bourdieu llama el *habitus*, el cual entiende como un “sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, como estructuras estructuradas y estructurantes, constituyen el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes, y a las que una posición y una trayectoria determinada en el interior del campo intelectual (...) proporcionan” (Bourdieu, 1999: 31). Como señalan Emirbayer y Mische (1988), la atribución de Bourdieu de un rol central al *habitus* trae como consecuencia un énfasis en el aspecto habitual y repetitivo de la agencia.



En los trabajos realizados por los participantes de los talleres de Ludmila, hay en efecto agenciamientos: no sólo en el sentido de la representación activa de la identidad de tal manera que estas representaciones escapan de las categorías y clasificaciones sociales emitidas por los discursos hegemónicos de la sociedad colombiana, sino también en el sentido de conformación de un espacio de creación y producción que se erige como una iniciativa independiente. Sin embargo, la pregunta es: ¿Contienen estos agenciamientos un potencial emancipatorio, o son meramente expresión de determinaciones estructurales? Considero que, si bien no se puede decir que hay allí una posibilidad extrema de cambio estructural, sí existe un cambio en las posibilidades concretas de, por lo menos, un grupo de individuos: las posibilidades abiertas por la *Práctica artística en la grieta* surgen necesariamente a partir de -y están limitadas por-- las condiciones materiales y sociales de sus participantes. Pretender, por ejemplo, que los participantes de este proyecto pueden presionar cambios de la misma forma en que podrían, digamos, quienes ocupan posiciones de poder en el gobierno, es, por lo menos, una ingenuidad. Pero, por otro lado, este proyecto sí promovió agenciamientos que, sin él, quizás no habrían existido, y que abren el espectro de posibilidades vitales para sus participantes más allá de las posibilidades estructuralmente delimitadas: pensar y recrear la historia propia, aprehender un sentido de la ubicación en el presente y proyectarse hacia el futuro abren la posibilidad de intervenir las fuerzas que se ejercen sobre la vida. Al abrir y ocupar espacios sociales novedosos, la *Práctica artística en la grieta* otorga una posibilidad de agencia que, si bien en sí no es suficiente para la emancipación, permite vislumbrar su horizonte.

Esto apunta a una noción de la agencia cuyo eje es espacial. Grossberg (2003) ha propuesto oponer al privilegio del tiempo en la concepción del sujeto una noción espacializada de éste, de lo cual ya hice eco en este capítulo. Este autor propone concebir la subjetividad como un posicionamiento espacial, en tanto que separa la agencia de la subjetividad para atribuirle al Yo. De esta forma, propone que la agencia se puede referir a “vectores de existencia espacial” (171), es decir, a “relaciones espaciales de lugares y espacios y distribución de la gente entre ellos” (2003: 172). En esta perspectiva, los actores sociales son sujetos en cuanto que están sujetos a determinadas locaciones espaciales; empero, actúan como agentes en la medida en que pueden movilizarse y (re)emplazarse, ejerciendo influencia en lugares específicos, lo cual, en últimas, se puede entender como obtención de

poder. Ludmila ha enfatizado que, de la mano de su proyecto, “surge un proceso de empoderamiento. Se comienza a crear mucha energía, las mujeres se dan cuenta de que tienen saberes, que pueden hacer cosas, que pueden proponer”<sup>127</sup>. Como vimos, este empoderamiento tiene que ver, por lo menos en parte, con el hecho de que el proyecto abrió espacios específicos de referencia, vivencia y circulación; de nuevo, aquí se revela la importancia del carácter de acontecimiento espacial del arte político.

Por último, preguntemos: ¿qué significa todo esto en relación con el concepto de política de Rancière? Quiero sostener que, en la medida en que el arte es político porque participa de la (re)distribución de lo sensible, la capacidad de propiciar agencia debe ser vista, quizás, como su potencia política más fuerte. Abrir lugares y espacios de posibilidad, propiciar emplazamientos y construcción de lazos sociales estratégicos le otorga al arte un poder de intervención sobre los marcos de posibilidad de la participación ciudadana, mucho mayor que el que propicia la tematización de problemáticas políticas o sociales, mayor que la acción artística entendida como resistencia estética, mayor incluso que la expresión corporal de sensaciones y afectos y la apertura de espacios de afectación. Una cosa (muy loable) es instaurar en el devenir de la vida acontecimientos que abren la posibilidad de la afectación, de la reflexión y el debate; así, el artista se convierte en agente, a la vez que se propicia la agencia de otros. Pero otra cosa muy distinta es que la intervención artística articule en su centro, como condición fundamental, la agencia, no sólo del artista mismo, sino de otros actores sociales.

---

<sup>127</sup> En entrevista con el autor (2010).

## Salida: por una política del arte

*El desarrollo libre de cada uno debe ser la condición del desarrollo libre de todos.*  
Marx y Engels (1999).

Ha llegado el momento de señalar algunas rutas de salida. Quiero pensar que los recorridos realizados en este trabajo son de algún modo capitalizables: en mi caso personal, como el punto de partida para un proyecto artístico que quizás nunca debió ser interrumpido. En el caso de mis potenciales lectores, quizás sirva, haciendo eco de las palabras de Foucault, como información estratégica que permita afianzar el sentido político de sus prácticas artísticas o intervenciones culturales. Ciertamente, las rutas de entrada al problema de lo político en el arte son múltiples; yo tan sólo he puesto las mías, atravesadas, como están, por mi historia personal y por las contingencias espaciales y temporales de mi existencia. Los casos también son diversos y heterogéneos; *sensu stricto*, el discurso que he articulado aquí sólo sirve para referirse a los casos que he estudiado. De la misma manera, las rutas de salida serán diversas, y sería un error craso creer que podemos llegar tan siquiera a imaginárnoslas todas –ciertamente, sería mi error suponer que me he acercado a algo así como el trazado de su horizonte. Sin embargo, en la medida en que se puedan encontrar semejanzas entre los casos estudiados en este trabajo y otros casos del ámbito artístico -en la medida también en que mi historia, contextos y reflexiones se acerquen a los de otras personas--, quizás este trabajo pueda ayudar en la tarea de encontrar y ocupar espacios de intervención artística provistos de ventajas.

En términos generales, Jacques Rancière ha sido un buen guía en este derrotero. Por lo menos en los casos estudiados aquí, su formulación de la relación entre política y arte se sostiene. La *distribución de lo sensible* que delimita la participación y el posicionamiento dentro de lo común, logra esbozar el marco general dentro del cual las intervenciones del arte son efectivas. El arte puede participar de la distribución de lo sensible, incluso de modo privilegiado, puesto que lo sensible –lo estético-- es justamente su punto de condensación. Si bien es preciso reconocer que la oposición conceptual entre policía y política que elabora Rancière es un poco tendenciosa, ésta tiene la ventaja de permitir una comprensión de la intervención política como oposición y disenso, en vez de ser simplemente un ejercicio que se realiza en relación con la esfera de gobierno. Pero, aunque la teoría estética de Rancière

sea una buena ruta de entrada, hay que resaltar que esta ruta no es suficiente. Fundamentalmente, porque, como señalé al inicio de este trabajo, el repliegue de lo político en el arte sobre regímenes estéticos hace más por ocultar que por visibilizar la relación entre política y arte. En los casos estudiados, no ha sido la pertenencia o apertura de un régimen estético particular aquello que ha resaltado de su potencial político; al contrario, he sostenido que la importancia política de los artistas estudiados sólo se entiende cabalmente a partir de la puesta en relación de sus obras con los contextos en los cuales emergen. En este sentido, la observación general que debe enfatizarse es que la atribución de un potencial político a las particularidades estéticas del objeto artístico es, como sostiene Terry Eagleton (1990), ideología: oculta la necesidad que tienen las clases dominantes del discurso estético del arte. La no consideración del contexto en el cual se inscribe la obra de arte (por lo menos hasta la fecha) es, a mi modo de ver, el hecho que marca el punto en que debemos desviarnos de la ruta teórica trazada por Rancière.

Así, la descripción de *los espacios políticos del arte* que he intentado deslindar de los casos estudiados implica el contexto de las obras. El cruce entre obra y contexto, ciertamente, no ha carecido de fricciones: en varios casos, ha llevado a la indeterminación de la obra de arte. Sin embargo, el hecho de que exista hoy día un ámbito institucional del arte no implica para nada que el arte deba existir como el campo autónomo que hoy pretende ser. Bourdieu no nos dejará olvidar que los campos culturales son, ante todo, campos de poder; el poder, como condición estructurante, dispone no sólo posibilidades, sino también fuertes limitantes. Éstas, en sus formas más contundentes, no se manifiestan de manera directa: al contrario, parte de su artimaña consiste en esconderse detrás de la máscara de su opuesto -el arte de Doris Salcedo es un buen caso de ello--. El espectáculo, los simulacros de valor que orientan las reglas no declaradas del juego, acechan como trampas camufladas en el terreno institucional del arte. Por supuesto, hemos dejado una puerta abierta: el espectáculo no es un bloque hermético, y no prescribe mecánicamente lo que el receptor de la obra de arte hará con ella. Sin embargo, parece difícil -y poco estratégico- pretender abrir el espacio de lo político en medio del espectáculo, en el seno del juego del arte. En este sentido, quizás el dictado de Adorno siga siendo la voz más fuerte en contra del discurso de la estética y en contra del arte que se configura siguiendo su ruta, una voz que tanto el arte como la crítica cultural deben seguir atendiendo.

Así, quizás a los artistas políticos, en especial en un país como el nuestro, les iría bien hacer eco de las palabras de Adriana y Guillermo, de las advertencias de Ludmila: no hay que preocuparse demasiado por la definición como arte de lo que se hace como trabajador de lo estético. *Trabajo artístico o intervención estética* son sin duda algunos buenos denominativos sustitutos. Sin embargo, me abstendré de proponer un término para ello, puesto que considero tarea de cada artista político encontrar los posicionamientos frente al arte institucional que mejor le conviene, posicionamientos que, en ocasiones, podrán pasar por lo nominal. Cada artista sabrá cuáles términos les proveen una mejor ubicación; al fin de cuentas, las palabras no sólo dicen a las cosas, sino que también nos relacionan con ellas.

### **Los espacios políticos del arte**

Obedeciendo a la pregunta general que orienta este trabajo, he estudiado algunos espacios de intervención política de cuatro casos del arte contemporáneo en el país. Por supuesto, no se puede decir que he mirado todos los espacios posibles, y mucho menos pretendo plasmar definitivamente las posibilidades de intervención política del arte. Pero, en el cruce de los elementos que los casos estudiados disponen con ciertos debates y conceptualizaciones de los estudios culturales, las ciencias sociales y la filosofía, han sido esbozados algunos espacios de posible intervención. Dichos espacios se dan en relación con la identidad, el espacio público, el cuerpo, los nuevos medios de comunicación, la representación social, lo pedagógico y la agencia, y atraviesan transversalmente y en mayor o menor medida el ámbito institucional del arte. Por supuesto, al referirme a estos espacios no quiero decir que sean lugares físicos: si bien en algunos casos podrán remitir a lo físico (el cuerpo, el espacio urbano), se trata de espacios cuyas fronteras son discursos, posicionamientos y prácticas. Paso a sintetizar las descripciones que he hecho de estos espacios.

La Internet y los nuevos medios electrónicos de comunicación, son uno de tales espacios. El hecho de que, como sostiene José Luis Brea (2007), el soporte es el medio, implica la posibilidad de que la intervención artística llegue a números amplios de personas, ubicadas, además, en locaciones espacio-temporales disímiles: la potencia de la comunicación electrónica eleva exponencialmente la presencia del trabajo artístico en relación, digamos, con la galería o el museo. Sin embargo, esto no obvia el hecho de que la opción electrónica

no necesariamente provee eficacia de la misma manera en que provee ubicuidad: el hecho de que muchas personas tengan la posibilidad de ver una obra de arte diseñada para este medio no quiere decir que efectivamente la vayan a ver. Como sostuve en la tercera sección de este trabajo, no basta sencillamente con ubicar la obra de arte en la Internet: en medio de la proliferación de páginas web, blogs, y sitios de sociabilidad virtual, los artistas tienen que competir por la visibilidad de la obra a través de los (escasos) medios que el universo virtual dispone para ello. Además, como vimos, la Internet también está siendo colonizada por el espectáculo: las cámaras digitales, las *webcams* y la facilidad para subir y bajar información e imágenes están posibilitando que las personas conviertan en *show* su vida cotidiana. Navegar por entre la espectacularización de la imagen y de la comunicación que la Internet opera y en medio de las tentaciones de ocupar las formas de sus protocolos y usos sociales es, por lo tanto, uno de los retos que asoman para el artista político.

Quizás, en relación con el problema de la visibilidad, es el hecho de que la Internet permite la intervención activa de los usuarios aquello que ofrece las mayores ventajas, de cara a la distribución de posibilidades y modos de participación. Los usuarios de Internet somos todos, por lo menos en potencia, receptores-creadores: no sólo seleccionamos contenidos, sino que también los podemos reelaborar, redistribuir y resignificar. La circulación de información, su complementación recíproca, su utilización en diversos frentes y escenarios, es una posibilidad que se desprende del medio técnico de la Internet. Esto implica, para el artista, la posibilidad de co-laborar con otras personas, creando, a través de su obra, intervenciones cuya potencia crece exponencialmente en la medida en que crece la comunidad de personas que se articulan con ella. La multitud, en el sentido de Hardt y Negri, (2004), es aquello que de esta forma se libera: la potencia de lo común que, como dicen estos dos autores, es mayor que la suma de las capacidades individuales. Empero, esto implica un conocimiento sólido de sus lenguajes, códigos y protocolos, algo que no viene fácil, puesto que involucra a saberes técnicos que suelen ser ajenos a los artistas. Pero, por otro lado, esta limitante quizás se deba ver como un llamado al trabajo interdisciplinario y colaborativo de los artistas políticos con actores de otros campos; quizás, el mejor arte político basado en la Internet todavía está por llegar.

Otro espacio que hemos explorado es el espacio público. Es interesante considerar que el arte puede intervenir en la esfera pública, es decir, en la esfera del debate sobre asuntos que afectan la vida en común, en aras de que la opinión de los actores se filtre hacia los ámbitos institucionales del poder y desde allí instigue cambios. Como vimos en el capítulo tres, el arte puede hacer esto tanto a través de la materialización e instalación discursiva que la obra de arte opera, como a través de la apertura de esferas y ámbitos de intercambio y debate. Pero también, he sostenido que el espacio público y la esfera pública deben ser entendidas como dos ámbitos disímiles, si bien fuertemente imbricados. El espacio de lo público es preexistente a la esfera del intercambio discursivo: hay allí signos, huellas, trayectorias, emplazamientos, hábitos, que prefiguran y posibilitan el discurso, es decir, que intervienen como su condición de posibilidad.

La obra de arte, en tanto configuración estética, puede intervenir sobre las cualidades estéticas del espacio: se trate del espacio urbano, del espacio virtual de la Internet o del espacio figurado de la comunidad, la disposición de afectos y sensaciones efectúa en los actores sociales un potencial de alteración de los modos de percibirse a sí mismos, de percibir el entorno y de percibir a los demás, cuyos efectos podrían repercutir en su participación en esferas públicas específicas, o bien, en otros espacios y ámbitos de la vida. Esto podría ser particularmente importante en un país como Colombia, en donde las esferas públicas suelen ser incipientes. Ahora, no se puede obviar la siguiente paradoja de la obra de arte: en tanto constituye un híbrido de elementos estéticos y discursivos, y en tanto configura un significante abierto, la obra de arte, diluye su potencial estético en proporción inversa a la medida en que aspira a la transparencia discursiva. Y viceversa: entre más énfasis coloque en lo sensible y el poder de afectación, más se diluye su posibilidad de participación discursiva.

El cuerpo ha emergido como otro lugar de lo político colonizable por el arte. En la medida en que manifestaciones del arte contemporáneo tales como el performance, el *happening* o el arte de acción tienen en el cuerpo su soporte de privilegio, el hecho de que éste sea un constructo del poder lo convierte en una oportunidad para los artistas políticos. En la contemporaneidad, los cuerpos son *sujetados*, es decir, son conformados por el poder a través de la función-sujeto. Vimos en el tercer capítulo que el cuerpo es escenario del arte

político por varias razones. Por un lado, porque sirve de soporte del discurso. En el caso del performance, la teatralidad (la actuación de un guión, la puesta en escena) emerge como la posibilidad de producir significado a partir del cuerpo. Con una ventaja sobre el teatro tradicional: los artistas performáticos suelen disponer sus intervenciones en contextos diferentes de aquellos diseñados para su recepción, articulando de esta manera sus significados con los discursos inscritos en los contextos en que intervienen.

Pero, por otro lado, sostengo que no todo es reducible al discurso: el cuerpo también es la posibilidad de disponer afectos y sensaciones en contextos determinados. En este sentido, los cuerpos de los artistas tienen la capacidad de afectar los cuerpos de otras personas: somos particularmente sensibles a los otros cuerpos que nos rodean. Deleuze y Guattari (1996) dicen que la invención de afectos y sensaciones nuevas y la singularización de afectos poco conocidos son aquello que es propio del trabajo artístico. Si esto es así, entonces, la expresión de afectos y sensaciones, la puesta en escena de prácticas corporales otras, de experiencias del cuerpo y relaciones novedosas entre cuerpos, diferentes de las formas habituales en que se da la experiencia del cuerpo propio y de los cuerpos de otros, constituye una posibilidad que debe ser cara a los artistas políticos. Esto, no sólo porque así se efectúa una potencia de afectación de otros cuerpos, sino porque así también se afectan y reelaboran en el cuerpo propio las dimensiones de lo visible y lo invisible, de lo posible y lo imposible. Habría que sondear los pormenores de esta dinámica, conocer mejor sus mecanismos específicos; sin embargo, no se puede ignorar que este espacio existe como una posibilidad que se comprende en el cruce de los discursos del arte contemporáneo con los discursos sobre el cuerpo de los estudios culturales.

Hay también un terreno pedagógico del arte. En cierto sentido, todo arte es pedagogía, ya que enseña y educa a través de ejemplificaciones. Por supuesto, la educación es la institución predilecta de la reproducción social; frente a esto, el carácter educativo del arte se debe entender en el sentido de una pedagogía radical como la que formula Henri Giroux (1989), es decir, como una potenciación de las capacidades críticas de las personas; sólo en este sentido puede la educación ser política. Como vimos en el tercer capítulo, tanto a través del discurso y el significado como a través de la experiencia sensible, el arte tiene la capacidad de movilizar la reflexión y la acción allí donde estas se encuentran en reposo.



Pero además, el potencial político de la intervención pedagógica del arte se enfatiza cuando éste es capaz de atravesar los campos sociales e institucionales –cuando, por ejemplo, se ubica en el seno de la academia. Los marcos institucionales de la educación (dentro de los cuales el arte político puede, por qué no, disfrazarse de enseñanza del arte como saber disciplinario) proveen a la intervención artística un marco que legitima sus acciones, facilita recursos y dispone audiencias. Como vimos, explotar esta posibilidad implica ver la intervención artística, por lo menos en parte, como la efectuación de agenciamientos pedagógicos y habilidades performáticas.

Por otro lado está el ámbito de la identidad. La representación de sí mismo, para sí y para el otro, emerge como una posibilidad transformativa en la medida en que permite fortalecer imágenes de aquello con lo cual nos identificamos, y a la vez subvertir representaciones y estereotipos que vehiculan la dominación. El arte provee una oportunidad privilegiada de elaborar, recrear y reconfigurar la identidad, para darle sentido a la vivencia y afianzar lazos culturales comunes. Esto se debe a que el arte compone híbridos particulares de discursos y sensaciones, de imágenes y enunciados, de emociones, afectos e historias. En el arte, todos estos elementos se aúnan en combinaciones que pueden ser tan únicas como disímiles. Si toda identidad es una trama, entonces, la acción de *entramarnos*, es decir, de hilar con las líneas de nuestra experiencia y de aquello con lo que nos identificamos, la acción de entretejer nuestras líneas con los hilos de los otros, se convierte en la posibilidad de abrir un espacio de representación y conocimiento cuyo horizonte es la emergencia individual y común. Sin embargo, no se debe olvidar aquí que el problema no pasa sólo por la elaboración estética, sino también por los espacios de circulación de las representaciones así resultantes.

Es justamente este aspecto el que quizás denota la potencia más interesante del trabajo artístico sobre la identidad. En la medida en que, como nos señala Hall (1992), la identidad no es una esencia, sino que constituye un posicionamiento estratégico, ésta emerge como un *emplazamiento* ante los demás, lo cual significa, justamente, una espacialización de la identidad: ésta se debe definir, siguiendo a Lawrence Grossberg (2003), tanto por lo que articula estratégicamente –por los lazos y el sentido de comunidad que crea y el sentido que le otorga a la experiencia–, como por las posibilidades que otorga de emergencia,

visibilidad y circulación de dichas articulaciones. Así, que la identidad se pueda entender como un emplazamiento estratégico provee a los artistas políticos una posibilidad muy ventajosa, en un doble sentido: por un lado, abre un espacio de intervención política en el sentido de que puede ayudar en la elaboración de las representaciones y referentes de dicha identidad estratégica; por el otro, gracias a la posibilidad que tiene de cruzar transversalmente los campos de saber y los campos sociales, tiende puentes entre diferentes contextos, de tal forma que las identidades sean visibles y tengan significación allende los límites dentro de los cuales surgen o son confinadas.

Por último, la dimensión de la agencia. Ya señalé que, a mi modo de ver, en torno a la agencia se articula una de las mayores potencias políticas del arte. Claro está que, en cierto sentido, todos los artistas son agentes culturales. Y también, como he venido señalando a lo largo de los capítulos, que lo son en el sentido de propiciar agenciamientos, puesto que la (re)distribución de lo sensible implica una apertura de posibilidades de participación. Pero lo que he sostenido específicamente en el cuarto capítulo es que el arte, además de constituir agencia, además de propiciarla, la puede otorgar. Es decir, el arte, en un resultado directo de los discursos y recorridos que en la contemporaneidad lo atraviesan, puede constituirse como un campo de experiencia en el que se propician y a través del cual se efectúan agenciamientos. La experiencia artística facilita la comprensión de los contextos y las situaciones que delimitan las posibilidades vitales, condición esencial para la factibilidad de las acciones que se llevan a cabo en aras de la transformación. Pero además, como vimos, la acción artística tiene la capacidad de instalar un espacio de representación conjunta, de intercambio y producción colectiva (de diversa índole, inclusive económica), permitiendo de esta manera proyectar hacia el futuro la elaboración del pasado y el sentido del presente.

Claro está, es el trabajo con comunidades, el trabajo con grupos sociales, una dirección en la que se expande el arte contemporáneo. Y, como suele suceder con todos los movimientos que ocupan un lugar en su núcleo institucional, uno de los frentes más recientes de la despotenciación de lo político. Si bien es preciso reconocer que, en la medida en que los discursos hegemónicos del arte social no se encuentran aún del todo afinados, éstos dejan todavía espacio para la intervención. Sin embargo, en sus versiones más consolidadas (la

estética relacional, por ejemplo), estos discursos son una puerta abierta para la entrada del espectáculo en el terreno del arte contemporáneo, con el agravante de que sucede allí donde el arte parecía estar (al fin) abriéndose más allá de los límites del objeto artístico para imbricarse con la vida. Sin embargo, se yergue como amenaza el resultado contrario: que el arte colonice la vida en beneficio propio (en beneficio de la distribución particular de poder dentro del campo) y, de esta forma, en beneficio del sistema de producción cuyas injusticias el espectáculo oculta.

Sostuve en el último estudio de caso que, de manera muy interesante, la comprensión de la intervención artística como apertura de espacios de intercambio y comunidad implica concebir la agencia en su dimensión espacial. De nuevo, es de la mano de Grossberg (2003) que los individuos se pueden entender como emplazamientos espaciales, y la agencia, por lo tanto, como el poder de (re)emplazarse. El empoderamiento es siempre capacidad de acción, no sólo en el tiempo, sino también en el espacio. El arte, al trabajar con la comunidad, construye puentes entre diferentes contextos sociales, entre diversos espacios de posibilidad, e invita a quienes participan de la obra a recorrer los caminos que así se abren. La (re)distribución de lo sensible, la disposición de posibilidades de participación y modos de ser, la apertura de posibilidades de participación en lo social y de definición de lo común, pasa por la movilización espacial de las representaciones, las imágenes, las creaciones, las voces y los cuerpos mismos de las personas. En un país de personas marginadas y desplazadas, esta posibilidad implica un potencial de intervención importante.

### **La frontera: espacio estratégico del arte político**

El lector habrá notado que, en lo dicho en el apartado anterior, aparece constantemente un aspecto de la intervención artística que es inconsecuente en el arte de Doris Salcedo, apenas visible en el *artivismo* de Fernando Pertuz, y muy evidente en el trabajo de *ekolectivo* y Ludmila Ferrari: la transición por los linderos del arte. Sobre todo en los últimos dos casos, el potencial político del trabajo artístico se libera gracias a su ubicación en los bordes del arte institucional, allí donde sus mecanismos de anulación de lo político son menos efectivos. De acuerdo con lo que hemos desarrollado en este trabajo, las prácticas artísticas con intencionalidades políticas son interpeladas por dos opciones dominantes: o se mercantilizan y se convierten en partícipes de la sociedad del espectáculo (lo cual, claro

está, a menudo trae buenos dividendos para el artista), o desfiguran su (supuesta) autonomía, imbricándose con la vida misma. Se aprecia así la necesidad que tiene el arte, que tiene el pensamiento crítico –y cualquier forma de resistencia que aspire a la efectividad-- de ubicarse de forma tal que le permita instaurarse de pleno en la sociedad de manera pragmática. El arte que aspire a ser crítico de la producción contemporánea de lo social y la producción del orden político actual, debe encontrar maneras de trazar derroteros por entre los diversos campos que articulan dicha producción contemporánea, derroteros quizás nómadas y precarios; quizás, debido a las realidades de nuestro contexto, sea para nuestros artistas más fácil identificar y ejercer esta posibilidad, la cual considero que es, en el momento actual de nuestra historia, la única éticamente válida para los artistas colombianos.

Sin embargo, esto no quiere decir ubicarse en una pretendida exterioridad del arte. Los tres últimos casos estudiados se caracterizan por posicionarse de manera estratégica en relación con el ámbito institucional: más afuera o más adentro, pero nunca asumiendo ingenuamente las supuestas bondades de dicho ámbito, el cual, como dijimos, en su momento contemporáneo acusa frecuentemente una preocupación política y social que, cuando se intenta asir, se deshace entre las manos. En la medida en que he seleccionado tres casos que considero ejemplos del arte político contemporáneo más productivo, creo posible sugerir que esta ubicación estratégica es clave para los proyectos políticos de los artistas. Se trata de concebir el ámbito institucional como campo táctico, dentro de una estrategia general de frontera. La sugerencia que de allí se desprende es que, si se quieren llevar a cabo proyectos artísticos de intervención política, se necesita una conciencia diferente entre nuestros artistas, una conciencia que los ubique en una relación estratégica con los juegos del ámbito institucional, con las hegemonías instauradas en él.

Como ya señalé, esto implica que, si bien no debe darse excesiva importancia al asunto de la definición de la intervención estética como arte en un sentido institucional, tampoco debe ser un asunto completamente indiferente. La definición, sino como arte, por lo menos como práctica que extiende los discursos del arte, es importante para poder relacionarse estratégicamente con el ámbito institucional y para ubicarse tácticamente dentro del campo. Enlazar la intervención estética con los discursos del arte contemporáneo, manifestar sus

nexos con ellos, es pertinente si se trata de aprovechar las posibilidades que el campo ofrece como lugar de poder. Más que ubicarse por fuera, se trata de introducirse en espacios intersticiales, en donde, como dice Ludmila, los discursos y las prácticas se puedan camuflar, y en donde se puedan cooptar los beneficios de los ámbitos que éstos interpelan.

La estrategia del arte político, por lo tanto, implica un conocimiento estratégico de los discursos del arte contemporáneo y a la vez, conocimiento de los campos discursivos en los cuales la intervención artística se instalará, lo cual conlleva la necesidad de que los artistas excedan los límites discursivos de su campo. Una buena manera de minimizar el potencial político de lo estético es manteniéndose dentro de esos límites; la mejor manera de aprovecharlo es siendo estratégico con su implementación, esto es, introduciéndose *entre líneas* en los discursos, abriendo hendiduras en las prácticas, aprovechando las externalidades de los ámbitos institucionales. Esto, además de ofrecer la ventaja de permitir a los artistas aprovechar los recursos de diversa índole que dichos ámbitos proveen, trae la posibilidad de presionar por una reconfiguración del ámbito institucional, de sus discursos y de las relaciones de poder que se dan en él. El ámbito institucional no es rígido, sus fronteras no son inmóviles: en la medida en que los artistas las presionen, las hiendan y desacomoden, en la medida en que los artistas comiencen a articular experiencias estéticas significativas en sus márgenes que desvelen al poder contenido en ellas, dicho ámbito se verá obligado a modular, a reconstituir sus discursos, a reorganizar sus fuerzas. Por supuesto, esto trae consigo el peligro del espectáculo y los simulacros de valor. Pero esto tan sólo demarcará la necesidad de no dejarse seducir, de seguir desplazándose en la medida en que se desplaza la frontera.

La ocupación de la frontera y el *desvelamiento del campo* se enlazan con valores ya clásicos dentro de la tradición moderna del arte, los cuales, a pesar de lo que se diga, siguen vigentes aún hoy: la ruptura, la trasgresión y en especial, la libertad. Empero, si, dentro de esa tradición, dichos valores están referidos a la forma, a la obra de arte en cuanto objeto artístico, para el arte político, en cambio, estos refieren una labor de cruce, transversalidad y desborde. La extensión del significado de valores y criterios del arte cuyas raíces se hunden en tradiciones ya clásicas efectúa contra las fronteras del ámbito institucional una potencia que no se puede desestimar, debido a que subvierte dicho ámbito desde su centro,

desde los valores que le sirven de esqueleto. En definitiva, el arte es un campo cuyas fronteras epistemológicas son porosas y fluctuantes: ubicarse en sus bordes, aprovechar – extendiéndolos, obligando su desborde- los discursos y valores contenidos por dichas fronteras, parece ser la operación que ofrece las mejores opciones para los artistas políticos, por lo menos en un momento como el que vivimos.

### **Por una política del arte**

En el segundo capítulo, dediqué un espacio extenso a la discusión de la resistencia. Lo que he sostenido es que ésta, a mi modo de ver, aparece como un modelo insuficiente para el arte político (y, en general, para la intervención cultural), en la medida en que presenta, por decirlo en pocas palabras, un problema de articulación. Vimos que, siguiendo a Foucault, se puede concebir la resistencia como una consecuencia de las relaciones de poder, en la que el elemento sometido se subleva o enfrenta al término que lo somete. Por lo menos en las sociedades capitalistas modernas (y justamente en la medida en que surge en el seno de las configuraciones modernas del poder), la resistencia adquiere un sentido emancipatorio, de liberación de las relaciones que someten y sobre todo, de liberación de las sujeciones que anclan a los individuos a relaciones productivas específicas. En la medida en que el poder moderno es ante todo un biopoder, aquello que se libera es la vida o las fuerzas vitales del cuerpo. Y además, la resistencia, en tanto que uno de los términos de una relación de poder, implica una dialéctica constante, un tire y afloje entre términos que, a pesar de no tener un resultado definitivo, sí puede resultar en una modificación de la configuración dominante del poder.

Estas características de la noción de resistencia de Foucault, como he señalado, tienen la ventaja de redefinir el campo de lo político, al abrir la posibilidad de la resistencia a las acciones que se llevan a cabo en cualquier lugar en donde exista una relación de poder y una relación agonística dentro de esta. Ahora, las resistencias no se cohesionan alrededor de un valor definido *a priori* en nombre del cual se debe resistir; ciertamente, la formulación de un valor así no es para Foucault algo deseable, y enfatiza, tampoco debería ser labor de los intelectuales formularla. Así el modelo político de la resistencia tiene la desventaja de no decir el o los valores en nombre de los cuales se resiste; consecuentemente, no se puede comprender cómo es posible que las distintas resistencias lleguen a articularse en aras de la

transformación. Además, en la medida en que su relación con el poder es moduladora, no está claro cómo puede llegar a ser una fuerza de cambio estructural. Así, mientras que quizás constituya un modelo adecuado para lograr cambios localizados en las ecuaciones del poder, no puede ser un modelo suficiente para lograr cambios sistémicos de fondo.

¿Significa esto que los artistas con intenciones transformativas deben conformarse con victorias parciales? El recorrido que he realizado a lo largo de este trabajo sugiere que esta no es la única vía. Quiero terminar este trabajo abogando por una vía diferente, la cual me lleva a señalar en dirección de una política del arte. Como vimos, los trabajos de Fernando Pertuz, pero, sobre todo, los trabajos de *ekolectivo* y Ludmila Ferrari no demuestran una ruptura radical con las prácticas y los discursos del arte contemporáneo. Al contrario, los espacios de intervención que ellos ocupan aparecen en los bordes del campo, en donde estos artistas operan una elongación de los valores que rigen dichas prácticas y discursos. Valores que, por demás, no son tan nuevos; en esencia, son los mismos valores que se pueden encontrar en el centro de la tradición moderna del arte: la trasgresión, la novedad y, en medio de ellos, la libertad, con la cual todos los artistas, por lo menos desde el romanticismo, han tenido una relación importante. La sugerencia que veo presente en el trabajo de Pertuz, y especialmente, en *elkolectivo* y en el trabajo de Ludmila, es que la radicalización de los valores que atraviesan al arte —en especial, el valor de la libertad— parece conllevar la posibilidad de posicionarse en los espacios fronterizos del arte institucional. En estos tiempos de preocupación política y social del arte, llevar estos valores hasta sus consecuencias últimas parece ser una estrategia cuyos alcances políticos es pertinente explorar.

Quiero finalizar entonces abogando por una radicalización de los valores del arte institucional, especialmente, el valor de la libertad. Para comprender los alcances políticos de esta radicalización, invito al lector a que me acompañe por un último desvío teórico, a través del trabajo de dos figuras de la teoría política contemporánea cuyos nombres han aparecido una que otra vez a lo largo de este trabajo: Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Estos dos autores han escrito un libro muy influyente, *Hegemonía y estrategia socialista* (2001), en el cual esbozan el camino de una estrategia política de izquierda en respuesta a las actuales circunstancias políticas en occidente, marcadas por la preeminencia de la

democracia neoliberal. Este desvío llevará, espero, a la comprensión de la libertad como valor articulador de las intervenciones políticas del arte, el elemento nodal que, sostengo, le hace falta al modelo de la resistencia. En lo que sigue, entonces, abordaré algunos aspectos de la propuesta de Laclau y Mouffe, para articularla con mi propuesta de radicalizar los valores del arte institucional contemporáneo.

El nodo central de la propuesta de estos dos autores es el concepto de hegemonía. Antonio Gramsci (1975) ha distinguido que la dominación, en sentido marxiano, no sucede sólo a través de formas políticas explícitas y por coerciones directas, sino que también se realiza por medio de una serie de complejos entrecruzamientos de fuerzas políticas, sociales y culturales que actúan como “centros de gravedad” hacia los cuales confluyen las configuraciones de la sociedad y de la cultura. Esto sucede así porque la hegemonía logra definir para una sociedad aquello que tiene visibilidad, aquello que se ha de asumir como normal o natural. La hegemonía satura la totalidad de la vida: la totalidad de la vida económica, de la vida política, de la actividad social, de las identidades y las relaciones entre individuos, de tal forma que los límites y las formas que un sistema político impone terminan por dar la impresión de ser simple experiencia y sentido común (Gramsci: 1975).

Sin embargo, esta saturación de la vida no es totalitarista: Gramsci concibe la posibilidad de la creación de “hegemonías alternativas” por medio de la conexión entre diferentes formas de lucha, incluso de las formas que no corresponden a los ámbitos más visibles de lo político y lo económico. Por lo tanto, la lucha por la hegemonía cultural e intelectual, la lucha *contrahegemónica* por ganar una posición de influencia en la esfera social, es un paso necesario para lograr el sostenimiento de una nueva forma de pensar, lo cual es a su vez una condición necesaria del cambio de las relaciones de producción. En todo caso, lo que conviene resaltar es que Gramsci deconstruye el esquema de la determinación de la superestructura política y cultural por la infraestructura económica: la hegemonía implica que la cultura debe ser vista como uno de los ámbitos centrales de la lucha política.

Laclau y Mouffe radicalizan el concepto gramsciano de hegemonía, con la consecuente reformulación de la lucha *contrahegemónica*. Esta radicalización consiste en extender la posibilidad de la articulación hegemónica a través de los diversos sectores sociales, a través



de los diferentes focos de identidad que asumen la contienda política en el seno de lo cultural. Si para Gramsci, siguiendo a Marx, la lucha hegemónica es una de las dimensiones que adquiere la lucha entre la burguesía y la clase obrera, para Laclau y Mouffe, la lucha por la hegemonía implica la posibilidad de una articulación mucho más amplia, construida a partir del reconocimiento de que no existe un sujeto privilegiado del cambio histórico.

Con la ventaja de la historia, estos dos autores reconocen, contra Marx, que la oposición de clases no es capaz por sí sola de dividir la totalidad del cuerpo social en dos campos antagónicos claramente delimitados; en el juego de tensiones que se da entre los diversos sectores de lo social:

es imposible especificar *a priori* las superficies de emergencia de los antagonismos, ya que no hay una superficie que no esté siendo constantemente subvertida por los efectos sobredeterminantes de otras, y porque hay, en consecuencia, un desplazamiento constante de las lógicas sociales que caracterizan a ciertas esferas en relación con otras esferas (2001: 180)<sup>128</sup>.

La articulación de las diversas superficies en una unidad política es lo que constituye en sí la hegemonía, no como el momento de articulación entre identidades estáticas, sino justamente como la sobredeterminación de las identidades por la articulación misma: la hegemonía transforma las identidades, y esta transformación es precisamente lo que el orden dominante requiere producir de manera constante (en función de sus propios valores e ideales), tanto como aquello que la lucha contrahegemónica debe procurar (también en función de los suyos).

Ahora, para Laclau y Mouffe, los nuevos antagonismos que han surgido en la contemporaneidad constituyen una difusión de las luchas a través del cuerpo social. Sin embargo, Laclau y Mouffe reconocen también que las resistencias tienen necesariamente un carácter parcial: pueden ser articuladas de muchas maneras diferentes. Es decir, pueden ser varios los discursos desde los cuales se da unidad a la multiplicidad de los antagonismos.

---

<sup>128</sup> *It is impossible to specify a priori surfaces of emergence of antagonisms, as there is no surface which is not constantly subverted by the overdetermining effects of others, and because there is, in consequence, a constant displacement of the social logics characteristic of certain spheres towards other spheres. La traducción es mía.*

En este sentido, cada forma de resistencia es polisémica, y constituye un “significante flotante” si se deja sin articulación:

Aunque podemos afirmar con Foucault que dondequiera que haya poder hay resistencia, también se debe reconocer que las formas de la resistencia pueden ser extremadamente variadas. Sólo en ciertos casos toman estas resistencias un carácter político y se convierten en luchas dirigidas a terminar con las relaciones de subordinación como tales<sup>129</sup> (2001: 152-153).

Como ya mencioné en mi crítica de la noción foucauldiana de resistencia, es esta condición de variabilidad la que encierra la posibilidad del fracaso de las luchas de cara a la transformación del orden social dominante. Frente a esto, la propuesta de Laclau y Mouffé obedece a la contingencia histórica de que muchas de los antagonismos actuales han podido constituirse gracias al hecho de que los valores de la libertad y la igualdad, centrales en la ideología liberal-democrática, han estado asequibles como aquello en nombre de lo cual es legítimo resistir. En nombre de estos valores, es decir, sólo gracias a que la libertad y la igualdad han ocupado el lugar del principio generador de las relaciones sociales y de los antagonismos, es que ha sido posible la eclosión de la diversidad de movimientos emancipatorios que han aparecido en escena: “Nuestra tesis es que es sólo desde el momento en que el discurso democrático se hace asequible para articular las diferentes formas de resistencia a la subordinación que existirán las condiciones que harán posible la lucha contra diferentes tipos de inequidad”<sup>130</sup> (2001: 154).

En este contexto, aparece la propuesta de los autores de una radicalización de la democracia. Si la igualdad y la libertad son los principios fundamentales alrededor de los cuales se articula la producción social en las democracias occidentales, entonces, la radicalización de la democracia pasa necesariamente por la radicalización de estos principios, por constituir su preeminencia allí donde las relaciones de poder se tornan opresivas; la democracia liberal, en su afán de consenso, opera diversas opresiones y

---

<sup>129</sup> *Although we can affirm, with Foucault, that wherever there is power there is resistance, it must also be recognized that the forms of resistance may be extremely varied. Only in certain cases do these forms of resistance take on a political character and become struggles directed towards putting an end to relations of subordination as such.* La traducción es mía.

<sup>130</sup> *Our thesis is that it is only from the moment when the democratic discourse becomes available to articulate the different forms of resistance to subordination that the conditions Hill exist to make possible the struggle against different types of inequality.* La traducción es mía.

exclusiones; una democracia radical, en cambio, acepta el carácter disensual y conflictivo de lo social. Pero el punto central es el siguiente: en la medida en que los valores democráticos han sido aquello que ha hecho posible la emergencia de los diversos antagonismos, entonces, para Laclau y Mouffe, en el momento histórico actual, una política socialista debería buscar la articulación de los antagonismos alrededor de dichos valores (2001: 167)<sup>131</sup>. Esto denota la importancia del concepto de hegemonía: en este momento histórico concreto, la lucha por la hegemonía pasa por “la construcción de un nuevo “sentido común” que cambie la identidad de los diferentes grupos, de tal forma que las demandas de cada grupo sean articuladas de manera equivalente con las de otros grupos<sup>132</sup>” (2001:183). Es decir, la lucha debe ser por la extensión de la libertad y la igualdad.

Pero esto también quiere decir la necesidad de la extensión de la libertad más allá de las constricciones que presenta al interior de la conformación neoliberal. El rol ideológico de la libertad en la democracia radical no puede ser el mismo rol que ocupa dentro de las democracias actuales, con su énfasis en la autonomía y el individualismo. Así, la libertad asumida como principio por los diversos antagonismos no puede pasar por la libertad entendida como preponderancia de la autonomía individual –a lo cual, en el segundo capítulo, me referí en los términos de Isaiah Berlin (1969) como libertad negativa (algo que, como vimos, puede suceder si el modelo político es el de la resistencia), la libertad que Foucault (2006) especifica como técnica de gobierno del dispositivo de seguridad del liberalismo<sup>133</sup>. Por el contrario, debe pasar por la libertad en un sentido positivo, es decir, en el sentido de posibilitar la autodeterminación de los individuos y los grupos bajo condiciones de posibilidad similares.

---

<sup>131</sup> Es importante hacer constar que, para Laclau y Mouffe, el socialismo es un estadio en el tránsito hacia la democracia radical, y no al revés: “Por supuesto, todo proyecto de democracia radical implica una dimensión socialista, puesto que es necesario poner un fin a las relaciones capitalistas de producción, las cuales están en la raíz de numerosas relaciones de subordinación; pero el socialismo es *uno* de los componentes de un proyecto de democracia radical, no al revés” (2001:178).

<sup>132</sup> [For there to be a “democratic equivalence”] something else is necessary: the construction of a new “common sense” which changes the identity of the different groups, in such a way that the demands of each group are articulated equivalently with those of the others. La traducción es mía.

<sup>133</sup> Al respecto, ver la página 55 en la tercera sección de este trabajo. Allí, en el pie de página no. 56, desarrollo brevemente la idea foucauldiana de la libertad como tecnología de gobierno liberal.

¿En dónde nos deja esto en relación con el arte político? Ya hemos señalado que los casos estudiados en este trabajo sugieren la extensión de valores que han estado en el centro del arte institucional, especialmente, el valor de la libertad. En esta medida, debe estar ya clara su posibilidad de articulación con una propuesta política como la de Laclau y Mouffe. Como hemos visto en este trabajo, el arte puede efectivamente colaborar con la extensión de la igualdad, ser artífice de la expansión de la libertad en su acepción positiva. Volviendo a los términos de Rancière, podemos decir que la extensión de la democracia, en la medida en que ésta tiene un marco de emergencia posible que es determinado a través de operaciones de poder, pasa por la extensión de los espacios de emergencia y de las condiciones de posibilidad de los grupos sociales oprimidos o dominados. En otras palabras, la (re)distribución de lo sensible, por lo menos en el momento histórico actual, pasa prioritariamente por la apertura de espacios de emergencia y participación política para aquellos grupos que no cuentan con ellos, o para quienes dichos espacios son reducidos e inequitativos.

Está claro que esto no significa seguir el discurso de la libertad en el arte en los términos en que se sigue dando al interior del arte institucional. Allí, dicho discurso cumple claramente una función ideológica: como nos señala Eagleton (1990), la autonomía creadora del artista sirve como modelo del tipo de subjetividad que la clase media requiere en el mundo capitalista contemporáneo. En otras palabras, la libertad del artista, entendida de este modo, debe ser vista como un correlato de la libertad negativa que existe en el núcleo del liberalismo; el arte institucional, correspondientemente, debe ser visto como su laboratorio de experimentación. De la misma manera en que un proyecto de democracia radical debe estar atento a no caer en la trampa de la ideología de la libertad de la democracia liberal, también una radicalización del valor de la libertad en el arte contemporáneo debe estar atenta a no caer en las trampas de la ideología de la libertad creadora y la autonomía del artista.

Así, la radicalización de la libertad como valor del arte –y, en esta medida, la radicalización de la igualdad-- aparece como una opción política viable. No sólo porque de esta manera se imbrica la intervención con la lógica que motiva la expansión del arte allende las fronteras del objeto, con lo cual se ganan espacios –transversales y fronterizos-- de intervención;

también, porque una radicalización tal permite a los artistas participar de la articulación contrahegemónica que se requiere en la contemporaneidad, en medio de la proliferación de las resistencias y los antagonismos. Esta articulación, como sugieren los casos estudiados en este trabajo, parece pasar por el desasimiento de los relatos del arte, lo cual, repitamos, no implica abandonar la posición de artista: no es desde un supuesto “afuera” del campo que los artistas pueden emplear mejor sus capacidades, sino desde un posicionamiento estratégico en relación con él. Pero los posicionamientos de los artistas son tan sólo una pequeña parte de los posicionamientos políticos posibles; en esta medida, es necesario evitar las alturas solipsistas en las que se refugió el arte moderno y dejar de pensar que el artista puede, por sí solo, cambiar el mundo: se trata de aceptar que el arte es, a lo sumo, tan sólo uno de los múltiples frentes de la transformación, y quizás uno relativamente humilde. En esta medida, la articulación -como dice García- Canclini (2010)-- en un frente solidario para cambiar estructuras, se revela como posibilidad a la vez genuina y necesaria. En un contexto como el colombiano, la imperatividad ética de un compromiso como ese de parte de los artistas parece impostergable.

## Referencias bibliográficas

- Adorno**, Theodor (2008) [1955]. *Prismas. La crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2004) [1970]. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2005) [1966] *Dialéctica negativa. La Jerga de la autenticidad*. Akal: Madrid.España
- \_\_\_\_\_ (1973) [1967] *Consignas*. Madrid: Amorrortu.
- Agamben**, Giorgio (1998) [1995] *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Pre-textos, Valencia. España.
- Alliez**, Eric (2006). “Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional”, en: *Nómadas*, no. 25, octubre: 178-183. Universidad Central, Colombia.
- Austin**, John L (1982) [1955]. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bal**, Mieke (2010). “Arte para lo político” en *Estudios Visuales* num #7 (p. 40-65).  
Recuperado de [http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03\\_bal.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf) el 15 de enero de 2010.
- \_\_\_\_\_ (2007). "Earth Aches: the Aesthetics of the Cut", en: *Doris Salcedo: Shibboleth*. Tate Modern Publishing: Londres.
- Benjamin**, Walter. (1989) [1935]. “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2003) [1955]. *Tesis de filosofía de la historia*. Recuperado de: [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc frank benjam0007.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc frank benjam0007.pdf). Fecha de la consulta: 29 de mayo de 2010.
- Berlin**, Isaiah (1969). “Two Concepts of Liberty.” En: Isaiah Berlin *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press.
- Brea**, José Luis (2007). *cultura\_RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Bishop**, Claire (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics", en: *October*, no. 110: 51-79.
- Bourdieu**, Pierre (1991) [1982]. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_ (1996) [1992]. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.

\_\_\_\_\_ (1999) [1974]. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

**Bourriaud**, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Paris : Presses du réel.

**Brea**, José Luis (2010). “El efecto Tate”, en: *arte nuevo-blogspot*. Disponible en: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2010/04/nuevas-economias-del-entretenimiento-el.html>.

Fecha de la consulta: 29 de mayo de 2010.

**Butler**, Judith (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Londres: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2001) [1997]. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.

**Cabrera**, Marta (2007). “Representing Violence in Colombia: Visual Arts, Memory and Counter-Memory”, en: *Brújula*, vol. 6 no.1:37-56.

**Danto**, Arthur (1999) [1997]. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

**Debord**, Guy (2000) [1967]. *La sociedad del espectáculo*, (ed. Miguel Castellote, 1986) ,reeditado Madrid: Pre-Textos.

**Deleuze**, Gilles y **Guattari**, Félix (1996) [1991]. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (1998) [1972]. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2000) [1980]. *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos.

**Eagleton**, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell.

**Emirbayer**, Mustafa y **Mische**, Ann (1998). “What Is Agency?”, en: *The American Journal of Sociology*, vol. 103, no. 4, enero: 962-1023. Chicago:

**Esposito**, Roberto (2006) [2004]. *Bíos*. Buenos Aires, Amorrortu.

**Farina**, Cynthia (2005). “Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones”, tesis doctoral. Universidad de Barcelona.

**Ferarri**, Ludmila (2009). *Práctica artística en la grieta. Articulaciones periféricas de resistencia*, manuscrito. Disponible en: <http://pervisiones.blogspot.com/2009/11/practica-artistica-en-la-grieta.html>

**Fraser**, Nancy (1992). "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", en: *Habermas and the Public Sphere* (Craig Calhoun, ed.). Cambridge, MA: MIT Press. 109-142.

**Freed**, Mark M. (2001). "Cultural Studies, Ethics, and the Eclipse of Agency", en: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 34, no. 2: 1-14.

**Foucault**, Michel (1991). "El sexo como Moral", en *Saber y Verdad*. Madrid: La Piqueta.  
\_\_\_\_\_ (1991). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Vol. I. Ed. México D. F.: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2009) [2001]. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira.

\_\_\_\_\_ (1999) "El sujeto y el poder", en: *Estética, ética y hermenéutica*, obras esenciales v. III, Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2001) [1997]. *Defender la sociedad*. Curso en el Collège de France. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2005) [2003]. *El poder psiquiátrico* Curso en el Collège de France, 1973-1974. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

\_\_\_\_\_ (2006) [2004]. *Seguridad, territorio, población*. Curso en el Collège de France. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2008) [2004]. *Nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège de France. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

**García -Canclini**, Néstor (2010). "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?", en: *estudios visuales*, enero, CENDEAC:16-37.

**Giddens**, Anthony. (1998) [1984]. *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.

**Giroux**, Henri (1989) [1988]. *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2001). "Cultural Studies as Performative Politics", en: *Cultural Studies-Critical Methodologies*, vol. 1, número 1: 5-23.

**Gramsci**, Antonio (1975). [1949]. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México D.F.: Juan Pablos.



**Grossberg**, Lawrence. (2003). "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?", en: Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de Identidad*: 148-180. Buenos Aires: Amorrortu.

**Guattari**, Felix (1996) [1992]. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

**Guattari**, Felix y **Rolnik**, Suely (2006) [2005]. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

**Guillén Martínez**, Fernando (1979). *El poder político en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza.

**Habermas**, Jürgen (1991) [1962]. *The Transformation of the Public Sphere: a Critical Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Massachusetts: MIT Press.

**Hall**, Stuart (1992). "The Question of Cultural Identity", en: Stuart Hall, D. Held, and T. McGrew, (eds.), *Modernity and its Futures*: 274-316. Cambridge: Polity.

\_\_\_\_\_ (1996) [1992] "¿Quién necesita identidad?", en: Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*: 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.

\_\_\_\_\_ (1997). "The Spectacle of the Other", en: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*: 223-290. London: Sage Publications.

**Hardt**, Michael y **Negri**, (2001) [2000]. *Imperio*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

\_\_\_\_\_ (2004) [2003]. *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Mondadori.

**Husserl**, Edmund (1900) [1982]. *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza.

**Huyssen**, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford.

**Huyssen**, Andreas y **Princenthal** Nancy (ed.) (2000). "Interview with Carlos Basualdo" en: *Doris Salcedo*. Phaidon: Londres.

**Kellner**, Douglas (1990). "Critical Theory and the Crisis of Social Theory", en: *Sociological Perspectives*, vol. 33, no. 1, primavera: 11-33.

\_\_\_\_\_ (2000). "Habermas, the Public Sphere and Democracy: a Critical Intervention", en: *Perspectives on Habermas*, Hahn, Lewis Edwis (ed.). Londres: Open Court.

**Laclau**, Ernesto and Mouffe, Chantal (2001) [1985].. *Hegemony and Socialist Strategy-Towards a Radical Democratic Politics*, segunda edición. Londres:Verso.

**Martín-Barbero**, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili.

**Marx**, Karl (1998) [1867]. *El capital*. México: Siglo XXI.

**Marx**, Karl y **Engels**, Friedrich (1999) [1848]. *Manifiesto del partido comunista*. Retranscrito para el Marxists Internet Archive por Juan R. Fajardo en 1999. Disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>. Recuperado: 05/05/21010.

**Mitchell**, W. J. T. (2009) [1994]. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

**Mosquera**, Gerardo (1995): "Cambiar para que todo siga igual", *Lápiz*, Madrid, N°111, abril de 1995, 14-19.

**Mouffe**, Chantal (2007). "Artistic Activism and Agonistic Spaces", en: *Art and Research*, vol. 1, no. 2. Disponible en: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>. Recuperado: 05/06/10

\_\_\_\_\_ (2005). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

**Panarowsky** Gina (2008): "Sobre Doris Salcedo Y Las Grietas De Unilever", en: la revista virtual [esferapública]. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1232>. Recuperado: 30/05/10.

**Pardo**, José Luis (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

\_\_\_\_\_ (1992). *Las forma de la exterioridad*. Valencia: Pretextos.

**Pickett**, Brent L (1996). "Foucault and the Politics of Resistance", *Polity*, Volume XXVIII, No.4, pp. 445-466.

**Ponce de León**, Carolina (2004). *El efecto mariposa: ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo: Bogotá.

**Ranciére**, Jacques (1996) [1995] *El desacuerdo: política y filosofía*, Nueva Visión: Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2009) [2000]. *The Politics of Aesthetics*. Continuum: Londres.

\_\_\_\_\_ (2010) [1981]. *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.

**Riaño**, Peio H (2010). “Doris Salcedo. Arte contra la represión de la memoria”, en: *Público.es*. Madrid: 05/05/20. Disponible en: <http://www.publico.es/310427>. Recuperado: 05/ 05/2010.

**Ricoeur**, Paul (1996) [1990]. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI editores.

**Salazar**, Carlos (2008). “La crítica como ritual”. Entrega en cinco partes en la revista virtual [esferapública]. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/?author=104>. Fecha de la consulta: 29-05-10.

**Sáez de Ibarra**, Maria Belén (2007). “Dolores del espectáculo. El modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado”, en: *Estudios Visuales num. 4*, enero 2007: 99-109.

**Schechner**, Richard (2002). *Performance Studies: an Introduction*. Londres-Nueva York: Routledge.

**Searle**, John R. (1986) [1962]. *Actos de habla*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Taylor**, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* Durham and London: Duke University Press.

\_\_\_\_\_ (2009). “Hacia una definición de performance”, en: Vignolo Paolo (ed.) *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional.

**Thompson** , John B. (1996) [1990].. “La teoría de la esfera pública”, en: *Voces y culturas* Nº 10: 1-12.

**Turner**, Victor W (1988) [1974] *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

**Williams**, Raymond (1974). *Television, Technology and Cultural Form*. London: Collins.

\_\_\_\_\_ (1980) [1977]. “Teoría cultural”, en: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

## Anexos

### Imágenes de obras de Doris Salcedo

**Figura 1**



*S/t (Atrabiliarios)* (1991 -1992). Fuente: Sitio web de la Biblioteca Luis Angel Arango. <http://www.lablaa.org/.../anam/images/164b.jpg>. Recuperado: 29/05/10.

**Figura 2**



*Figura 1* (2001). Fuente: *Artcritical.com*. [http:// www.artcritical.com/.../doris-salcedo.jpg](http://www.artcritical.com/.../doris-salcedo.jpg). Recuperado: 29/05/ 2010.

**Figura 3**



*Atrabiliarios* (1993). Fuente: *Artinfluence.com*. <http://www.artinfluence.com/images/wam-ds.jp>. Recuperado: 30/05/10.

**Figura 4**



*Atrabiliarios* (detalle). Fuente: *Artinfluence.com*. <http://www.artinfluence.com/images/wam-ds.jp>. Recuperado: 30/05/2010.

**Figura 5**



*Shibboleth.* (2007). Tomado de *About.com*. <http://www.z.about.com/d/golondon/1/0/u/P/-/-/crack2.jpg>. Recuperado el 29/ 05/2010.

**Figura 6**



*La casa viuda IV*, (1994). Tomado de revista *Estudios Visuales* num #7. Enero 2010, p. 41.

**Figura 7**



*La casa viuda VI*, (1995). Fuente: sitio web de la galería *Whitecube*:  
[http://www.whitecube.com/.../exh\\_la\\_casa\\_viuda\\_03.jpg](http://www.whitecube.com/.../exh_la_casa_viuda_03.jpg). Recuperado: 39/05/10.

Imágenes de obras de Fernando Pertuz.

Figura 8



*Somos estrellas* (2009- detalle). Fuente: <http://www.somosestrellas.com>. Recuperado: 01/04/2010.

Figura 9



*Somos estrellas* (2009-detalle). Fuente: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5131>. Recuperado: 02/04/2010.



**Figura 10**



*La muerte ronda por todas partes* (2007- Buenos Aires, detalle). Fuente: <http://www.arteven.org>. Recuperado: 02/04/2010

**Figura 11**



*Un mundo mejor* (2009-detalle). Fuente: <http://m3lab.encuentromedellin2007.com>. Recuperado: 02/04/2010.

Imágenes de obras de *ecolectivo*

Figura 12



*Ser ahí* (2009), detalle. Imagen cedida por la fundación *ekolectivo*.

Figura 13



*Empezando por casa* (2008), detalle. Imagen cedida por la fundación *ekolectivo*.

**Figura 14**



*Todo por un hueco (2009), detalle. Imagen cedida por la fundación ekolectivo.*

**Figura 15**



*Sin memoria (2008), detalle. Imagen cedida por la fundación ekolectivo.*

Figura 16



*Corredores de bolsa* (2009), detalle. Imagen cedida por la fundación *ekolectivo*.

**Imágenes de la obra de Ludmila Ferrari**

**Figura 17**



*Tejedores de historias* (2009). Imagen cedida por Ludmila Ferrari.

**Figura 18**



*Tejedores de historias* (2009). Imagen cedida por Ludmila Ferrari.

**Figura 19**



*Tejedores de historias* (2009). Imagen cedida por Ludmila Ferrari.