

# escenas del arte

::modus:operandi:2019::



# Tabla de contenido

<b>Sería fácil llamarlo censura. Detrás de los cambios del guión del Museo de Memoria de Colombia</b>	
Cristina Lleras.....	4
<b>La censura de la imagen en la era de la posverdad</b>	
Mónica Eraso.....	23
<b>La crítica: lo próximo y lo distante</b>	
Elkin Rubiano.....	36
<b>ArtBo 2019: Algunas especulaciones sobre galería, arte y valor de cambio</b>	
Julia Buenaventura.....	49
<b>Ese estímulo me gusta (Nociones básicas para aplicar a una convocatoria artística)</b>	
William Contreras Alfonso.....	55
<b>Escenas del arte en Medellín: relatos de carreteros, zanahorias y asnos</b>	
Úrsula Ochoa.....	66
<b>Pensar la escena, pensar la esfera</b>	
Conversación del Equipo TRansHisTor(ia) con Jaime Iregui.....	78



## Sería fácil llamarlo censura. Detrás de los cambios del guión del Museo de Memoria de Colombia

Soñé que aún trabajaba en el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). Entraba a la oficina de su director, Rubén Darío Acevedo, quien me informaba que él sería el nuevo director del Museo de Memoria de Colombia (MMC). Ante mi observación sobre la importancia de que la persona a cargo tuviese conocimientos en museología, Acevedo me respondió que eso lo aprendería en el camino. Esta anécdota inconsciente sirve para introducir el presente texto, en el que sostengo que reducir los cambios realizados al guion del Museo (antes conocido como Museo de Memoria Histórica) a un caso de censura sería simplificar los acontecimientos y, quizá, dejar pasar la oportunidad para ampliar el debate sobre la museología de derechos humanos. Como lo ha dicho el historiador Renán Silva, el momento que vive el país es uno de “disputa por las interpretaciones del pasado” y la discusión en torno a los contenidos y funcionamiento del Museo hace parte de esa lucha.



*Voces para Transformar a Colombia. Entrada a la exposición en el marco de la Feria del Libro. Foto: Yemail arquitectura*

La tarea que me propongo no es sencilla, porque se trata de analizar acciones ajenas que van en contra de creencias profundas sobre lo que es este Museo y cómo puede aportar a la construcción de paz. Para dejar mi sesgo planteado, fui contratista del CNMH, institución que alberga el MMC, entre principios de 2016 y finales de 2018. Hice parte del equipo de museología y coordiné la exposición Voces para transformar a Colombia, la prueba piloto del guion y de la narrativa del Museo, así como la primera oportunidad de poner todo el Museo en escena y funcionamiento. Voces es un acontecimiento sobre el que continúo reflexionando, escribiendo y aprendiendo. No dejan de sorprenderme los logros tanto del equipo de trabajo como de los cientos de personas que participaron en su construcción. En este contexto, hago un esfuerzo por comprender las acciones, los discursos públicos cambiantes y los silencios de Rubén Darío Acevedo, director del CNMH desde febrero de 2019.

Aclaro que mis desacuerdos con la gestión actual del Museo no están basados ni en la ideología política de Acevedo ni en la mía, sino en los planteamientos académicos de la museología contemporánea y en mis propias interpretaciones de la Ley 1448 de 2011, también conocida como la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y del Acuerdo de Paz firmado en 2016, que son los marcos para entender la labor del MMC. También, que mucho de lo que pienso concuerda con lo expresado en otros medios, en especial, la publicación de La Pulla del 5 de diciembre de 2019.

A priori, la evidencia parecería señalar que Acevedo pretende empezar un trabajo dispendioso que no tiene en cuenta aquel que se remonta a 2013, cuando nace el CNMH. En ese momento, la dirección del Museo inicia un proceso de construcción social que se describe más adelante. Desconocer todos estos logros sería ir en contravía de la reparación simbólica y un gran desperdicio de recursos humanos y económicos.

En una sola cosa estoy de acuerdo con Acevedo y es la necesidad de mantener abierta la discusión sobre el MMC y el guion. Para quienes visitaron la exposición Voces para transformar a Colombia en Bogotá o Medellín en 2018 (ver el recorrido virtual), recordarán que en el umbral de entrada se hacía explícita la naturaleza inacabada de la propuesta de este primer guion. Preguntas como “¿Por qué es difícil contar el conflicto armado?” o develar los asuntos no resueltos bajo la frase “Durante el proceso de armar esta exposición surgieron cuestiones sobre cómo:” dan cuenta de la exposición como una historia inacabada. De hecho, dicha muestra se planteó, junto con una evaluación juiciosa, justamente como un punto de partida. Para ello se llevó a cabo una evaluación que contempló un estudio etnográfico, grupos focales, realización de encuestas y entrevistas tanto en Bogotá como en Medellín. A partir del análisis de estos resultados se debían enfocar futuras acciones. El Museo es un proceso y no un producto. Como se trata de un museo que refleja las vicisitudes de un conflicto armado, uno de los mensajes justamente es: “la guerra es larga y compleja y así mismo será explicarla y contarla”, tal como reza en los Lineamientos conceptuales del Museo, documento que condensa todos los avances hasta 2018 en términos de la descripción de su definición, funciones, principios, dimensiones, recursos, públicos, el guion museológico y los mensajes que el Museo busca comunicar.

Infortunadamente, el director actual del CNMH no ha presentado hasta el momento argumentos sólidos ni una evaluación comprehensiva de lo realizado en materia de construcción de los lineamientos conceptuales y el guion del Museo. El 3 de diciembre 2019, en un Facebook Live del Departamento de Prosperidad Social, dijo que era necesario evaluar qué puede ser útil para el Museo y terminar el guion con ajustes. Este es una nueva posición, una más moderada, pues hasta ese entonces le había dicho al director técnico que ese guion no continuaba.

Rafael Tamayo, el director técnico nombrado por Acevedo y que estuvo en el cargo entre mayo y diciembre de 2019, sí reconoció lo realizado hasta 2018 y, de hecho, llevó a cabo algunos ejercicios complementarios durante su gestión. Entretanto, Acevedo se ha dejado tentar por la táctica de deslegitimar el trabajo de otros, aduciendo una supuesta afiliación política, sin embargo, en otro escenario, rechaza esta misma táctica al referirse al trato que ha recibido en contra de su nombramiento como director del CNMH.

He dividido el texto en secciones que intentan demostrar por qué son importantes aspectos que Acevedo ha descalificado o a los que les ha restado importancia. Para empezar, propongo una corta reflexión sobre el tipo de museo que es el MMC, para sentar una diferencia entre el Museo hasta 2018 y el que tiene el director del CNMH en su cabeza.

## **¿De qué tipo de museo estamos hablando?**

El Museo de Memoria de Colombia es un museo de derechos humanos que contribuye a la no repetición del conflicto armado

Es necesario recordar que el Museo se enmarca en la Ley 1448 de 2011 (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras).

Dicha ley crea el Centro Nacional de Memoria Histórica, en el marco de las iniciativas de reparación simbólica, entendida como toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas (Art. 141).

La Ley también establece como función del CNMH “diseñar, crear y administrar un Museo de la Memoria, destinado a lograr el fortalecimiento de la memoria colectiva acerca de los hechos desarrollados en la historia reciente de la violencia en Colombia” (Art. 148). El Decreto 4803 de 2011 de creación de la institución complementa esta frase asegurando que, para lograr lo anterior, es necesario “conjugarse esfuerzos del sector privado, la sociedad civil, la cooperación internacional y el Estado” (Art. 5). Comprender que el Museo debe contribuir a la reparación simbólica implica preguntarse por su labor educativa y sus aportes a la transformación de la sociedad.

Tanto la Ley de Víctimas como el Decreto son muy escuetos en la descripción del Museo de Memoria y por eso la institución se dio a la tarea de describirla minuciosamente en el documento Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico, elaborado a partir de una investigación extensa, talleres y espacios de participación, con aportes de la academia y organizaciones. Allí se propuso un museo del siglo XXI afianzado en el modelo de los museos de derechos humanos.

Cuando Acevedo dice que el guion museológico “está por definirse”, desconoce este documento de 147 páginas construido a partir de cuatro años de dialogo social, cuyo mayor componente fue: (i) la estrategia de participación de la Dirección del Museo de Memoria Histórica del CNMH, que implicó eventos, convocatoria públicas, exhibiciones, apoyo a iniciativas y acompañamiento técnico a lugares de memoria entre otras actividades que definían el por qué y para que del MMC y (ii) una consultoría contratada a Colciencias cuyo ganador fue el Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP). Mediante la primera, se adelantaron cuatro encuentros regionales de iniciativas de memoria histórica; cinco talleres de consulta a víctimas sobre el Museo; un encuentro de memoria de los pueblos indígenas; un seminario internacional de museos y lugares de memoria; un encuentro nacional con museos comunitarios y lugares de memoria; un encuentro con plataformas de derechos humanos y la habilitación de espacios de consulta virtual y participación ciudadana. Por otro lado, el CINEP estuvo a cargo de la coordinación del proyecto Voces por la memoria: estrategia de inclusión y participación ciudadana para la creación del Museo Nacional, el cual tuvo como resultados un total de 35 encuentros locales, 12 encuentros regionales y tres encuentros nacionales, en los que participaron 1.700 personas e implementaron un total de 874 encuestas a víctimas sobre sus percepciones y expectativas frente al Museo.

Una aclaración es fundamental. Si bien el MMC tiene una función conmemorativa o memorial, es decir, de restablecimiento de la dignidad de las víctimas, también tiene otras no menos importantes: pedagógica, esclarecedora, comunicativa y de preservación. Paul Williams, en su estudio sobre Museos memoriales, señaló en 2007 las posibles contradicciones existentes entre estas funciones. Muchas veces la conmemoración puede ir en contravía de las funciones de esclarecimiento o pedagógicas. Por ejemplo, en casos como el Museo Conmemorativo del 11 de Septiembre en Nueva York, hubo amplios debates sobre si debía haber información más analítica en torno al por qué de los ataques. En el caso colombiano, para quienes participaron del diálogo social de la construcción del Museo fue fundamental señalar que se debían responder preguntas sobre por qué pasaron las cosas que pasaron, no solo honrar la memoria de las víctimas y, sobre todo, ser una pieza clave de la no repetición. Las personas que voluntariamente nos contaron sus historias lo hicieron para que otras no tuvieran que vivirlas.

Lo anterior evidenció la necesidad de introducir en el guion elementos para que cada visitante (víctima o no) pudiese tener una experiencia significativa en el Museo: conmoción (moverse con otros respetando su propio dolor), reflexión, diálogo y acción. Esta secuencia debía servir para pensar acciones transformadoras y aportar a la no repetición.



Por ello, en el umbral de entrada de Voces los visitantes encontraban la siguiente pregunta: “¿Qué me ha dejado la guerra?” La intención era involucrarlos en la narrativa y generar un proceso de reflexividad que permitiera desarticular la idea de que las historias del conflicto armado son las de “otros”. En el umbral de salida, luego de trasegar por historias de dolor y resistencia, los invitábamos a pensar propuestas para la transformación social. A partir de cinco ejemplos de instrucciones de acciones transformadoras (cómo cuestionar mis prejuicios, cómo ayudar a una víctima de violencia sexual, cómo defender a los defensores de derechos humanos, cómo defender los derechos constitucionales, cómo emprender un proyecto de intervención social escolar), los visitantes podían formular sus propias propuestas.

En una reflexión para el libro *Museum activism* (2018) colegas del Museo y yo establecimos que este tipo de museos cumple una función fundamental cuando instiga el cuestionamiento de cómo los miembros de la sociedad colombiana hemos estado implicados (en grados muy diferentes) en la violación masiva de los derechos humanos ocurrida en décadas recientes y, por lo tanto, existe un abanico de acciones que podemos implementar para promover cambios en el uso del lenguaje, comportamientos e interacciones que legitiman la violencia. El Museo de Memoria promueve un activismo en pro de los derechos humanos que parte de los daños, las resistencias y las responsabilidades pero que no se queda ahí. Esta línea de pensamiento tiene un anclaje en las reflexiones de Roger Simon, un académico canadiense que dedicó parte del final de su vida a escribir sobre museos, representaciones del trauma y derechos humanos; el desarrollo de los museos de derechos humanos tiene un germen en experiencias museográficas de los museos del Holocausto que sirvieron de modelo para diversos museos sobre otros traumas. Para el MMC elaboramos ideas propias a partir de estas investigaciones.

El Museo cumple un rol fundamental en aportar a la reparación simbólica por cuanto es un espacio para la dignificación de las víctimas, pero también porque lo es para la sociedad civil y para promover reflexiones y acciones en pro de la no repetición. Así lo analizamos para el *Museum Management and Curatorship Journal* (2019). En una primera instancia comprobamos que los aportes a la reparación simbólica están presentes en el proceso de elaboración de la exposición-museo. Es decir, que en la elaboración conjunta de piezas expositivas no solo se cumple con el mandato de participación, sino que es reparador. También analizamos las contribuciones a la no repetición de la labor curatorial en la fase de interpretación, cuando diversos públicos (víctimas y otros) se encuentran. El MMC propone lecturas del conflicto armado que se convierten en marcos de comprensión e invita a sus visitantes a reflexionar sobre su propia agencia en la guerra.

Definitivamente, este no es un museo para contemplar, es un museo para el debate y el diálogo, en el cual las víctimas tienen un papel central, así como los educadores y mediadores que allí trabajen (víctimas o no), curadores, expertos y todas aquellas personas que proponen estrategias de aprendizaje entre los públicos, activan talleres y otras formas de interacción y apropiación de temas, emociones y discu-

Es un organismo holístico cuyos usos están ligados íntimamente a la secuencia mencionada arriba. En Voces no solo contamos con tres ejes expositivos, casos de estudio y piezas museográficas. El espacio performático/teatro brindó la oportunidad de ver representaciones del impacto del conflicto armado desde distintos territorios y géneros artísticos. Por medio del cine, la música y el teatro fue posible interactuar con memorias e historias elaboradas por personas a lo largo y ancho del país. En el foro se sostuvieron conversaciones en torno a informes del CNMH, literatura nacional e internacional relacionados con los temas de la exposición. En ellas participaron víctimas, artistas, escritores, entre muchos otros actores. La casa hizo visible las memorias del exilio, si bien, aún queda mucho por elaborar sobre este tema y ofreció, en el segundo piso, un espacio de construcción conjunta y participación. El memorial se convirtió en un lugar conmemorativo abierto a las distintas expresiones rituales existentes en Colombia. La radio, el taller, la biblioteca-archivo y el museo virtual completaron esta experiencia.

### **Importa cómo se producen las historias**

El Museo de Memoria de Colombia es un museo para nosotros, para toda la sociedad colombiana

Como decía, un museo y, en especial, uno enmarcado en procesos de reparación simbólica, no es un lugar exclusivamente de exhibición. En este, uno de los procesos fundamentales está anclado en las relaciones que se tejen con las víctimas, principalmente, pero también con otros sectores de la sociedad que quieren aportar al MMC. En ese sentido, es central el cómo se procede y no solo el qué se obtiene. Por esta razón, insisto en que el Centro Nacional de Memoria Histórica y su Museo no son entidades únicamente dedicadas a la investigación, como le aseguró el director del CNMH a Yolanda Ruiz en una entrevista el 21 de marzo de 2019. Es decir, hacen investigación o investigación curatorial, para el caso del MMC, pero no como fin último, sino en aras de contribuir a la reparación simbólica y, en especial, a la no repetición.

Por ello, también hacen otras labores igualmente importantes como apoyar las iniciativas y lugares de memoria conformados por organizaciones o individuos a lo largo y ancho del territorio. Estas “otras” labores han sido desestimadas y, en la entrevista citada, Acevedo se refiere a los archivos y testimonios de las víctimas únicamente como fuentes primarias. Pero, claramente, las víctimas y sus testimonios son más que fuentes. Son sujetos con historia y agentes de transformación. En Voces, por ejemplo, varias de las piezas provenían de iniciativas de memoria y procesos de reparación colectiva acompañados por el CNMH. Este es el caso del mapa elaborado por María Benítez y el registro audiovisual del Festival del Río Grande de la Magdalena, por mencionar solo dos.

Esta cercanía con las iniciativas de memoria y los procesos de las comunidades es una parte fundamental del trabajo del CNMH. Por ello, para ostentar el cargo de director y decidir sobre el futuro del Museo no basta con tener un doctorado en historia o años acumulados en la Universidad.

Acevedo no ha demostrado ni un ápice de empatía ni interés humano de relacionamiento con las víctimas en los eventos públicos en los que ha participado y las reacciones han sido notorias. Entre los ejemplos se pueden resaltar: la reacción adversa a su discurso por parte de las comunidades indígenas participantes en el lanzamiento del Informe Nacional de Pueblos Indígena y el pobre acompañamiento a las familias de Bojayá, quienes en noviembre de 2019 organizaron una serie de eventos rituales, espirituales y conmemorativos para enterrar los restos de las víctimas exhumadas.

Cuesta creerle a Acevedo cuando le dice a Yolanda Ruiz que una reunión con el Comité de Víctimas de Bojayá terminó en abrazos siendo que él no se quedó en Bojayá más de lo estrictamente necesario para participar en los actos oficiales. En su aparición dio un discurso completamente desconectado de lo que allí se vivió, que no era un evento académico ni un debate, sino un acompañamiento a un duelo profundo. Tuvo la misma actitud a principios de 2019 en la inauguración de El Mochuelo, el museo itinerante de los Montes de María, donde no sabía quiénes eran las familias y las personas, no interactuó con ellas y se marchó del lugar a penas le fue posible. Lo anterior es especialmente grave en Bojayá porque ha sido un proceso acompañado por el CNMH desde su creación y que tiene antecedentes en el informe sobre la masacre publicado por el Grupo de Memoria Histórica en 2010.

Las comparaciones son odiosas. Pero en la misma entrevista en RCN Radio (ganadora de un Premio Simón Bolívar 2019), el sacerdote Francisco de Roux, presidente de la Comisión de la Verdad, habló de la importancia de ser conscientes del dolor de los otros, de las víctimas y sus necesidades y de reconocer las responsabilidades. Bien podría pensarse que el director del CNMH no necesita de estas habilidades, pero mi tesis es que los frutos del Centro retoñaron porque quienes allí trabajaron (algunos aun lo hacen) establecieron relaciones de mediano y largo plazo con comunidades e individuos para generar confianza y no una relación instrumental con una fuente primaria. El director del CNMH debe tener empatía, aquella que reconoce un espacio de diferencia entre víctimas y no víctimas, pero también moviliza afectos, producto de la conmoción.

Jill Bennett, en un análisis de sobre el uso de los testimonios (*Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*), describe tanto la importancia del entrevistado como del entrevistador, porque aquel que escucha es también un representante potencial de una comunidad más grande. Por ello, las condiciones de recepción son tan importantes como el testimonio mismo. La posibilidad de ser escuchado es igualmente importante, asegura Spivak, citada en el mismo texto de Bennett. En consecuencia, quienes trabajan en el CNMH son conscientes de que su propia labor de escucha es fundamental. Pero su director, hasta el momento, no ha dado señales de comprensión sobre esta materia.

A pesar de esta distancia, Acevedo defiende la labor del Museo “de las Víctimas” como le llama. Sin embargo, el Museo de Memoria de Colombia no es un museo de las víctimas. Se construye con las víctimas, pero también con responsables, victimarios y otros actores y se hace para la sociedad colombiana en su totalidad.

Para Voces fue fundamental la colaboración de institutos centrales y regionales, de ONG's que siguen procesos judiciales y de entidades del Estado como la Unidad de Restitución de Tierras, la revisión de sentencias de tribunales de Justicia y Paz y los testimonios de perpetradores, así como los aportes de los investigadores universitarios, documentalistas y otros actores no implicados directamente en el conflicto armado.

Este Museo es un lugar para reflexionar conjuntamente y proponer acciones de cambio. En el estudio de público realizado en el marco de la itinerancia de Voces en Bogotá y Medellín, por ejemplo, se hizo evidente la necesidad de incorporar información y reflexión sobre perpetradores y responsables, cuestión que apareció tímidamente en la versión de Cali (2019), pero que hace parte de un proyecto de investigación que debería ser más grande y en paralelo con los avances del Sistema de Verdad, Justicia y Reparación. Infortunadamente, no parece haber ninguna estrategia de trabajo conjunto entre el CNMH y las entidades del Sistema: Justicia Especial para la Paz, Comisión de la Verdad y Unidad de Búsqueda de Personas Dadas por Desaparecidas.

Contrariando a Acevedo, sostengo que es un museo para nosotros, para quienes se sienten parte del relato del conflicto armado y quienes no. Porque sería absurdo pedirles a las víctimas que, además de todo lo que han sufrido y resistido, tuviesen que ser las encargadas de la no repetición. Ya bastante nos han dado. Socorro Mosquera, lideresa de la Comuna 13 de Medellín, me lo expresó en estos términos: “la exposición [Voces para transformar a Colombia] debe itinerar para que estas cosas no se repitan”. A propósito de Socorro, ¿qué le van a decir las directivas del CNMH y del Museo para explicarle por qué la exposición no va a viajar más en su versión original, ni tampoco se va a constituir en la base del futuro Museo? ¿Cuáles razones va a aducir el Centro para explicar la desaparición del guion ante los otros cientos de víctimas, organizaciones, académicos, ONGs, entre otros que colaboraron en su construcción y en la propuesta narrativa de Voces? ¿Cuál es la ética de cuidado empleada?

### **Importa cómo se cuentan las historias**

En los ejes narrativos cuerpo, tierra y agua hay afecto, cuidado y pensamiento

Donna Haraway, una de las investigadoras e intelectuales más importantes de la contemporaneidad, visitó Colombia en 2019 y hubiese podido entablar una conversación con Acevedo para decirle: “importa que las historias cuenten historias como una práctica constante de cuidado y pensamiento”. En efecto, en las palabras de cuerpo, tierra y agua hay afecto, cuidado y pensamiento. Estos son los tres ejes creados para la narrativa museal como propuestas flexibles que incluyen la posibilidad de nutrirse con trabajos curatoriales posteriores. Me permito citar extensamente los lineamientos conceptuales al respecto (pp.86-88).

Los ejes narrativos Cuerpo, Tierra y Agua tejen los contenidos descritos en el guion museológico así como en el recorrido del museo, su programación y apuesta pedagógica. La historia que el MNM contará desde estos ejes es la de cómo la historia del país se teje tanto por la guerra y las violencias como por las iniciativas de paz, las resistencias, las reformas políticas y los procesos de paz.

Los ejes narrativos posibilitan una manera de contar dicha historia: son un modo de entrada del visitante a la experiencia del museo, un sujeto narrativo que da testimonio sobre el pasado, presente y futuro, y un lugar analítico conceptual desde el que se explican las características, repertorios y causas de la guerra. Si bien cada eje narrativo puede contar la historia desde un lugar específico de experiencia o de emplazamiento de la mirada, estos se interrelacionan y complementan de la misma manera que tierra, agua y cuerpo están conectados en el paisaje y conforman un ecosistema tanto de materialidades como de relaciones entre seres vivientes, ciclos de vida, transformación, muerte y modos de vivir, actuar y concebir el mundo.

La opción por estos ejes narrativos posibilita poner el relato de la guerra en un entramado histórico, humano y cultural, y a la vez contar y explicar de manera relacional las modalidades de violencia, los actores de la guerra, las dinámicas regionales y las experiencias, percepciones y respuestas de las comunidades y grupos sociales.

La tierra y el territorio, los cuerpos de agua como ríos y ciénagas y el cuerpo/persona pueden narrar la guerra desde una materialidad y una geografía: un territorio ubicado en un lugar determinado de la geografía nacional sufre afectaciones específicas asociadas con el despojo y la destrucción y revela luchas históricas por el acceso y defensa de la tierra y la autonomía; un cuerpo de agua – como el río– pasa por lugares emblemáticos de la guerra, y por él circulan tanto cuerpos y objetos del terror como las caravanas del retorno y por la paz; un cuerpo humano que reside en un cierto lugar lleva inscritas las huellas de la violencia y le da voz a las historias personales y colectivas sobre el día a día de la guerra y sobre los proyectos de construcción de paz y democracia.

Los modos en los cuales nos relacionamos con la tierra y los territorios, con el agua y con el cuerpo-persona nombran maneras de construir cultura e identidades, de sentir y vivir el mundo, así como modos de concebirlo y explicarlo desde la política, el conocimiento ancestral, lo espiritual y lo simbólico.

La relación que las personas, las comunidades y los grupos humanos tienen con la tierra, el agua y sus cuerpos integran estas materialidades en el tejido denso de relaciones sociales que incluye seres humanos y no humanos, prácticas culturales y políticas que definen su sentido de pertenencia e identidad, y un amplio repertorio de prácticas que reconstruyen las relaciones y resisten las violencias letales. Para grupos indígenas, comunidades negras y la gran población campesina del país, tierra y agua construyen identidades y entrelazan sentidos del ser como persona. La guerra, sin duda, ha dejado profundas afectaciones sobre la tierra, el agua y el cuerpo, y los relatos que pueden escucharse construirán memorias diversas del día a día en la guerra.

Esta propuesta narrativa fue bien recibida en Bogotá y Medellín, según consta en el estudio de públicos. Luego desaparecería para la exposición en Cali. Los ejes sirvieron y sirven para incluir múltiples perspectivas, experiencias, dinámicas y actores. En esta poética hay una invitación a aproximarse a los problemas del conflicto armado desde un lugar cercano y no distante propuesto por el lenguaje científico desapasionado de un texto expositivo. Acevedo ordenó acabar con la poesía y adoptar un lenguaje científico para los textos introductorios de la exposición, eliminando toda alusión a los ejes narrativos. Él lo explica de esta forma: “poner a hablar un río... perdónenme muchachos, eso está muy bien para una obra literaria, una poesía. Recuerden cómo se burlaban de Maduro porque hablaba con un pajarito” (Noticias UNO, noviembre 2 de 2019).

Las reacciones desde múltiples campos no se hicieron esperar. Arturo Charria, Mario Figueroa, Diego Cagüañas y Freddy Guerrero, Weidler Guerra respondieron a estas declaraciones de Acevedo en diferentes columnas de opinión. Guerra lo puso en blanco y negro: “¿Pueden hablar los ríos? No se requiere de un traductor cuando los campesinos ven bajar cadáveres con gallinazos encima por las corrientes fluviales”.

También habría una respuesta desde las comunidades indígenas, para quienes lo que nosotros llamamos naturaleza tiene voz y pensamiento. Desde la orilla jurídica existiría otra réplica, pues en 1972 se estipuló que la naturaleza podría ser sujeto de derechos. De forma más reciente, diversas sentencias adjudican derechos a varios de los ríos más importantes del país y a la Amazonía colombiana. En la antropología, las nuevas miradas al antropoceno, los conflictos contemporáneos y la ecología hacen un llamado urgente por pensar lo humano y no humano como un conjunto del cual los humanos somos responsables. En el arte, que parece ser de interés de Acevedo, la obra escrita por Jane Taylor y dirigida por William Kentridge (presentada en Colombia en 2014), *Ubú y la comisión de la verdad*, es un ejemplo fundamental porque en ella lo que dicen perros y cocodrilos a través de sus marionetas revelan el mundo violento de los perpetradores del apartheid.

Cuando pensamos los ejes narrativos para Voces (suprimidos, junto con mapas, cifras y todo aquello que proveyera contexto para la versión de Cali), los cruzamos con los mensajes que queríamos comunicar en el Museo y aquellos que estimábamos importante que sus visitantes pudiesen construir. El eje cuerpo debía comunicar que la estigmatización, la intolerancia, la eliminación de las diferencias y del disenso político han caracterizado este conflicto. El eje tierra que la guerra es intencionada y responde a intereses y dinámicas económicas, militares, políticas e institucionales y, el eje agua, que los costos de la guerra son muy altos y los daños que ocasiona son inmensurables, como quedó escrito en los lineamientos conceptuales.

Para horror de Acevedo, los ejes tenían una construcción muy cercana a la literatura, a la novela que se teje sobre una simultaneidad de tiempos, una especie de Rayuela con múltiples entradas y recorridos. Su propósito era responder a las preguntas de cómo contar el conflicto armado, cómo hacer justicia a la gravedad de lo acontecido, cómo dar luces para esclarecer y cómo dar cuenta de las resistencias y de las propuestas de no repetición. La propuesta narrativa protagonizadas por los tres ejes estaba exenta de un anclaje temporal y geográfico, lo que, suponíamos, permitiría su crecimiento en contenidos y complejización en el tiempo.

## **Importa el lugar del arte**

El Museo de Memoria de Colombia no es un museo de arte, se nutre de las prácticas artísticas

Las prácticas artísticas fueron fundamentales a la hora de concebir los ejes narrativos. Adicionalmente, son vehículos para la elaboración de procesos de memoria. Es clave dedicarle un apartado al lugar del arte dentro del Museo. Al respecto, esferapública publicó esta reflexión cuando se realizó la exposición.

Felipe Rocha, su autor, se pregunta qué es Voces para transformar a Colombia y contesta que no la puede poner en una sola categoría a partir del proceso que él vive en la exposición: la conmoción, la reflexión y la transformación. Esas son reacciones que puede despertar una obra de arte, pero no necesariamente. Pueden ser resultado de otras prácticas culturales que estén ancladas en la reparación simbólica. Para volver al apartado anterior, el proceso de construcción tanto de una exposición como de su programa educativo, de la programación del Museo, de su dimensión virtual, entre otros, es fundamental integrar a las víctimas, las organizaciones y otros grupos de la sociedad civil. Porque es en dicho proceso donde se han detectado los mayores aportes a su dignificación y satisfacción en términos de la reparación simbólica.

Efectivamente, ni Voces ni el MMC son de arte. Hay prácticas artísticas y obras, pero su colección no es el fin del Museo. En la entrevista concedida por Acevedo a Blu Radio el 16 de octubre, hubo este intercambio entre él y la entrevistadora:

Acevedo: ...Y debe tener una línea artística. Es decir, convocar a los artistas nacionales para que donen o vendan sus obras relacionadas con la memoria de las víctimas, con el sufrimiento, con el dolor, con la capacidad de superación de las gentes.

Periodista: Ahí están divinos los relicarios de Erika Diettes, fotografías de Chucho...

Acevedo: Hay cosas muy lindas, yo creo que eso va a ser muy importante.

Este intercambio suscita varias incógnitas. La primera, sobre las colecciones del MMC parece desconocer las largas jornadas de debate y reflexión que el equipo del Museo ha dado sobre este tema. Entre los temas que se han discutido ha estado, efectivamente, si el Museo debía tener colecciones de arte o servir como un archivo. Se optó por la última y es lo que se hace actualmente desde la dimensión virtual del Museo.

A Acevedo parece no sugerirle ninguna polémica el hecho de que el Museo se dedique a comprar obras de arte a los artistas y “cosas lindas”. Es importante señalar que el Ministerio de Cultura tiene unas becas de montos importantes para artistas que desarrollan exposiciones en el contramonumento de Doris Salcedo y que generan una diversidad de miradas en torno al conflicto armado, de paso, contradiciendo los temores del director del CNMH frente a la historia oficial.

### **Importa cuáles historias se cuentan**

La guerra nos afecta a todos, pero no a todos por igual

Acevedo ha dicho que espera entregar un museo donde el tema central es la memoria de las víctimas. Al respecto, llama la atención la disminución del apoyo a las iniciativas de memoria de las víctimas y a las conmemoraciones, cuestión que la representante María José Pizarro le reclamó al director del CNMH en el debate político en el Congreso el 5 de noviembre, a lo cual no obtuvo respuesta.

En el listado de Iniciativas 2019 aparecen 20 con información y en curso, cuyos resultados, a la fecha, aún no han sido publicados. Casi la mitad son iniciativas con la Fuerza Pública y, las otras, son en su mayoría de víctimas de las guerrillas. Es necesario aclarar que desde el inicio de las labores del CNMH hubo tensiones con la Fuerza Pública, pero estas desembocaron en planes de trabajo conjunto que se estaban ejecutando. Al respecto, se puede leer un documento que condensa los encuentros y desencuentros entre el Centro y la Fuerza Pública.

En el proceso de construcción de Voces tuvimos por lo menos cinco encuentros con la Fuerza Pública, cuya perspectiva y críticas escuchamos atentamente. Fue un intercambio muy interesante que nos permitió entender las múltiples facetas de este actor en particular. Sin lugar a dudas, la continuación de ese diálogo debe darse.

Afortunadamente, las Fuerzas Militares cuentan con sus propias investigaciones en memoria histórica y desarrollan sus exposiciones como la que se encuentra en el Museo Militar que está más cercana al Museo memorial citado al comienzo de este artículo. Se trata de la Sala de la Memoria y la Dignidad SP Libio José Martínez. Allí se reconocen las víctimas de las fuerzas y las operaciones contra la guerrilla que dieron lugar a violaciones de derechos humanos.



Adicionalmente, se abrirá un parque museo militar a la salida de Bogotá con una inversión no menos preciable. Por eso mismo, me parece desproporcionado que la mitad de las iniciativas se desarrollen con este grupo. Existen casi nueve millones de víctimas en Colombia de acuerdo con las cifras de la Unidad de Víctimas, por lo tanto, ¿no sería necesario diversificar y trabajar con quienes no tienen acceso a recursos propios ni apoyos para la realización de sus expresiones y manifestaciones de memoria?

Evidentemente es necesario mantener un acercamiento a la Fuerza Pública, pero ¿por qué darles un protagonismo que otros grupos no han tenido? De hecho, es necesario conservar una multiplicidad de voces, fuentes y formas de representación, más allá de los relatos escritos y los proyectos de fotografía. En la selección de iniciativas de 2019 no se evidencian criterios de equidad ni paridad, ni tampoco una comprensión de la reparación simbólica. Acevedo ha dicho que trabajará con víctimas de todas las fuerzas victimarias, pero, si se mira el listado de este año su afirmación no es cierta.

Por otra parte, está el controvertido artículo de la Ley de Veteranos de 2019, la cual estipula la inclusión de un espacio en el Museo de Memoria de Colombia para honrar los actos heroicos de los veteranos, ¿se va a dividir el Museo en zonas para cada grupo victimizado? De ser así ¿cómo contribuye esto al derecho a la verdad, la reparación y la no repetición?

Para seleccionar los casos de Voces establecimos criterios que promulgaran una diversidad de experiencias del conflicto armado y que permitieran conectar cada caso con otros e, incluso, con los otros ejes. La temporalidad y espacialidad del conflicto armado, la intersección con otras violencias, las relaciones entre actores, alianzas y representación de actores armados legales e ilegales, los repertorios de resistencia y dignidad, la diversidad etaria, étnica, de género e identidades sexuales, de grupos poblacionales y sociales, de liderazgos particularmente afectados fueron algunos de los elementos que tuvimos en cuenta para seleccionar casos que permitieran comprender los conceptos y sentidos del MMC. Al final, logramos congregarnos a más de veinte territorios, reconociendo que muchos se habían quedado por fuera de esta primera exposición. Como se planteó en los lineamientos, “aunque se trata de una guerra que ha enlutado a la mayor parte del territorio nacional, esta se ha librado fundamentalmente en áreas rurales y periféricas, afectando de manera desproporcionada al campesinado colombiano y a las comunidades indígenas y negras” (p. 80).

## **Importa la interpretación**

El Museo de Memoria de Colombia debe contribuir al esclarecimiento, a la verdad y a la transformación

El historiador Renán Silva ha sido crítico de la memoria histórica y como en toda crítica hay mucho para aprender. La memoria es una fuente de la historia y no la reemplaza.

Historia y memoria son formas de representar el pasado, el cual permanece abierto a la interpretación. Al respecto, Silva dijo en agosto de 2016 en la Universidad EAFIT: “análisis histórico y memoria no son dos figuras opuestas, a la manera de dos términos que se repelen, como no son tampoco las dos caras de una misma moneda”. Es justamente la tarea del historiador afrontar las formas de la memoria: “no hay memoria histórica que no se toque con las interpretaciones históricas eruditas vigentes en la sociedad y, que como se sabe, dependen siempre de un régimen historiográfico determinado.”

Acevedo ha reiterado su rechazo a crear una versión oficial de la historia. Lo que podemos deducir es que esto implica no hacer ninguna interpretación sobre el pasado. En un audio emitido por Noticias UNO el 2 de noviembre de 2019, el director dice que el Museo “no tiene por qué aclararle a nadie, porque no es su función, cuál fue la naturaleza del conflicto y cuál es la caracterización que se haga del mismo”.

No querer hacer interpretaciones sobre el pasado no parece ser parte del oficio del historiador, si nos remitimos a Silva. Efectivamente, preguntarse por contextos y patrones es lo que se hace con las fuentes, según ha afirmado María Emma Wills en una entrevista publicada por PARES: “entonces lo que él propone es que nos quedemos con un montón de incidentes de violencias y sobre ellos no hagamos ningún tipo de lectura crítica acerca de las condiciones que hicieron posibles esos hechos, de los que además podemos derivar patrones porque ese es el ABC de las Ciencias Sociales”.

Dicha postura afecta directamente el trabajo del Museo y la posibilidad de “fortalecer una memoria colectiva” como es el llamado de la Ley de Víctimas. Por ello, los tres ejes narrativos de Voces comunicaban mensajes relacionados con temas y problemas del conflicto armado colombiano. La inclusión de cifras y mapas intentaba dar cuenta de la magnitud de ciertas dinámicas. Por ejemplo, poder ver los departamentos donde hay mayores casos de despojo de tierras, la relación entre los cultivos de coca y el desplazamiento, las coincidencias entre retenes ilegales y puntos de control sobre los ríos, las víctimas de partidos políticos, por mencionar algunos, daba la posibilidad de entender cada caso en relación con otros. Las voces cuentan una parte de la historia y la cifras y mapas cuentan otra. Los textos introductorios hacían un recuento puntual de la problemática de cada caso de estudio, los listados de actores legales e ilegales presentes en cada territorio demostraba una historicidad y lanzaban preguntas sobre la presencia del Estado, mientras que los listados de organizaciones reconocían el trabajo realizado en cada punto de la geografía.

Cualquier guion que se desarrolle para el Museo necesariamente tiene que basarse en interpretar los testimonios, cifras e información disponible y trabajar en pro de un análisis que permita la construcción narrativa. Quizá Acevedo imagine un museo de contemplación de testimonios u objetos de arte, uno tras otro, casos aislados, sin vínculos ni historia que les dé sentido, sin tener en cuenta que todo acto curatorial es un acto de selección y, por lo tanto, de interpretación. Adicionalmente, en la interpretación está la base para la no repetición. De lo contrario estamos destinados a desconocer aquellos patrones que deben ser transformados.

La Ley de Víctimas señala que no debe haber una verdad oficial, pero el Decreto 4803 de 2011, establece que las actividades realizadas por el CNMH deben contribuir “a establecer y esclarecer las causas de tales fenómenos, conocer la verdad y contribuir a evitar en el futuro la repetición de los hechos”. Por lo tanto, al optar por no hacer las labores del historiador, Acevedo está desconociendo la esencia misma del Centro. Este mismo decreto crea la dirección del Museo de Memoria Histórica, nombre que se utilizó en 2018. Pero las directivas suprimieron el “Histórica” sin dar mayores explicaciones. ¿Podemos deducir que el historiador quiere dedicarse solo a la memoria?

Suponiendo que el Museo solo se dedicara de ahora en adelante a recoger testimonios, Acevedo ha afirmado que él elegirá cuál memoria podría ser exhibida y cuál no. Es el caso del mural de la Unión Patriótica, uno de los casos del eje cuerpo en Voces. Para la versión de Cali, desaparece la figura de Tirofijo de una esquina de la imagen. Dicha aparición no es un capricho del artista que, por demás, es hijo de un militante de la UP, sino que hace parte de un documento histórico que registra las conversaciones de La Uribe, cuando las FARC firmaron un acuerdo de cese al fuego con el gobierno en la década de 1980 que permitió la creación de dicho movimiento político. Borrar una figura de una imagen histórica sí que es de literatura (desde Orson Wells hasta Milan Kundera) y muy propia de regímenes totalitarios. Y es censura. Al respecto, dijo Acevedo: “ese afiche es un afiche de carácter proselitista, es panfleto y además está impreso en cantidades de miles. Nosotros no podemos hacer esto, porque se nos vuelve un terreno de combate la memoria”.

## **Importa quién cuenta las historias**

Voces para transformar a Colombia recoge insumos de centenares de personas

Acevedo ha dicho que va a contratar a un equipo de expertos, “unas cuatro o cinco personas” para evaluar el guion. Y, seguramente, para hacer uno nuevo. La cuestión es que cinco personas no podrán hacer un guion si no cuentan con todos los recursos del CNMH (intelectuales, pero también aquellos a los que nos referíamos al inicio: los procesos) y si no los saben utilizar. Deben tener accesos a cifras actualizadas de su Observatorio de Memoria y Conflicto, conocimiento de cómo utilizar las sentencias y cómo crear sinergias con los equipos de trabajo, incluyendo la Dirección de Acuerdos de la Verdad (objeto también de cuestionamientos no respondidos en el debate en el Congreso). Si no hay relaciones de confianza entre el equipo de trabajo y las comunidades, proceso que el director está poniendo en peligro si no reconoce las relaciones existentes, tampoco logrará avanzar mucho.

De hecho, el Museo contaba hasta 2019 con un equipo de expertos que él no supo liderar.

Con quienes no discutió sino hasta fines de año y cuyas miradas divergentes a sus postulados no pudo debatir. O no le interesó hacerlo desde marzo, cuando le fue presentado el guion de Voces.

Al final de ese mismo año se hizo realidad el despido del director técnico, Rafael Tamayo, quien había puesto sus mejores intenciones en la defensa de lo realizado. Hay que estar vigilantes sobre el nuevo equipo de trabajo, porque el director del CNMH no cuenta con ninguna experiencia en memoria histórica ni en museología.

Museólogos (de la Universidad Nacional de Colombia, alma mater de Acevedo), antropólogos, politólogos, artistas, arquitectos, comunicadores, pedagogos, sociólogos, todos con amplia experiencia en conflicto armado no son profesionales fácilmente reemplazables. Ellos y ellas han sostenido relaciones, conversaciones, procesos con víctimas, organizaciones, profesores, perpetradores, entre otros actores que deben contribuir al Museo. Muchos profesionales del CNMH, y varios que ya no están en la entidad, hicieron contribuciones fundamentales al desarrollo de este proyecto. Yo lamento que durante 2019 todo el trabajo de años precedentes hubiera sido frenado o desperdiciado por falta de dirección. A pesar de lo anterior, lo positivo de 2019 ha sido la visibilidad internacional de Voces. Artículos, ponencias, tesis premiadas, hacen parte de un esfuerzo de reflexión y evaluación.

Cuando tuve la oportunidad de trabajar en el CNMH hicimos un estudio cuidadoso de otras experiencias nacionales e internacionales, debatimos, tomamos toda la información recogida por el trabajo del Museo desde 2013, invitamos a distintos grupos a aportar ideas (incluyendo la Fuerza Pública) y obtuvimos respaldo de los equipos del CNMH, pero también libramos debates y desacuerdos a punta de argumentos y trabajo. Pusimos en escena un museo para más de 90,000 personas que nos aportaron otras ideas y formas de continuar una labor monumental. Voces no es el resultado de unos pocos, aunque Acevedo asegure: “hay que estudiar muy bien que [el guion] no refleje la opinión de uno de los sectores en pugna”. El guion es producto del trabajo y la colaboración de más de 500 personas y organizaciones que fueron reconocidas en los agradecimientos incluidos en los textos de la exposición.

## **Conclusión**

En todo este asunto se evidencia, una vez más, que la ignorancia es atrevida. La curaduría sigue siendo menospreciada como un saber subcientífico y no como una labor de investigación con rigor. Para poder llegar a Voces tuvimos que desechar muchos desarrollos o ponerlos en remojo, como inventarios, entrevistas y guiones museológicos. También intercambiamos de ideas con representantes de museos internacionales, como el Instituto Smithsonian y el Museo de Memoria y Derechos Humanos de Chile, de quienes aprendimos muchos. Muchos asuntos importantes para el Museo quedaron por fuera de Voces. Por ejemplo, todo el tema de lo que involucra el cuerpo de quienes son considerados victimarios fue necesario dejar pendiente para futuras exposiciones.

Las frases del director del CNMH muestran que sus prejuicios no le han permitido reconocer la labor de investigación del Centro que se traduce en las relaciones con distintas comunidades y procesos invaluable. Como lo he planteado, para ser el director del Centro Nacional de Memoria Histórica no es suficiente ser historiador. Y mucho menos si el CNMH es una entidad que desaparecerá, según la Ley de Víctimas, para darle paso a la creación de una institución permanente que es el Museo. 2019 fue un año en que no hubo avances significativos en el desarrollo del guion por falta de directrices y por una opinión desinformada sobre lo realizado entre 2013 y 2018 que lo lleva a calificar la labor de tantos años como algo descartable. Un plantón para pedir la renuncia de Acevedo se llevó a cabo a fines de 2019.

Si nada de lo dicho o escrito interpela al director del CNMH, o lo interpreta como “sabotaje”, lo mejor que puede hacer es dedicarse a recolectar testimonios y a forjar relaciones respetuosas y sinceras con individuos y comunidades. Su renuncia no traería ningún alivio a la situación planteada, porque como me lo señaló una amiga historiadora, el problema no es el director de turno sino las políticas del gobierno actual frente a la implementación del Acuerdo de Paz y la justicia transicional. De todas formas, vale la pena recordar que el punto 5 del Acuerdo de Paz entre las FARC y el gobierno de Colombia dice: “las conclusiones de la Comisión deberán ser tenidas en cuenta por el Museo Nacional de la Memoria”. Por ello, tarde o temprano el Museo deberá empezar a trabajar en esa dirección.

***Algunos aportes del equipo del Museo y otras personas a la reflexión:***

Angarita Bohórquez, María Juliana. (2019). The construction of the Colombian Museum of Historical Memory and the curatorial challenges of its first exhibition. Montréal (Canadá), Université du Québec à Montréal, tesis de Maestría. Recibió el Premio Roland-Arpin en Québec.

Angarita Bohórquez, María Juliana. (2019). “Voces para transformar a Colombia: a clever exhibition in the midst of transition”. *Museum Management and Curatorship Journal*, 34 (6): 608-616.

Botero Mejía, Juliana. (2019). «Los retos de un museo de memoria. El Museo de Memoria Histórica de Colombia». Porto Alegre (Brazil), ponencia presentada en la XIII Reunión de Antropología del Mercosur.

Carter, Jennifer y Lleras, Cristina. (en prensa, 2020). “The experimental reconsidered: When process becomes praxis”. En, Marianne Achiam, Kirsten Drotner, Michael Haldrup (eds.), *Experimental museology: Institutions, representations, users*.

González Ayala, Sofía N. y Botero Mejía, Juliana. (En prensa, 2020). «Land, the Wiwa map and coca plants: Curating memories of an unfinished armed conflict». *Irish Journal of Anthropology – Creative Ethnography Special Issue*.

González Ayala, Sofía N. (En prensa, 2020). “Voces para transformar a Colombia: el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado”. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (1).

González Ayala, Sofía N. (2018). «What does the Curator Cure? Territory as Victim of Armed Conflict at Colombia’s National Museum of Memory». Londres (Inglaterra), ponencia presentada en la conferencia «Art, materiality and representation» – Royal Anthropological Institute, British Museum.

Lleras, Cristina, Forero, Michael Andrés, Díaz, Lina María y Carter, Jennifer. (2019). “Memory exercises: Activism, symbolic reparation, and non-repetition in Colombia’s National Museum of Memory”. En, Robert R. Janes y Richard Sandell (eds.), *Museum Activism*. Abingdon: Routledge, pp. 139-151.

Lleras, Cristina, González Sofía Natalia, Botero Mejía, Juliana, Velandia, Claudia Marcela. (2019). “Curatorship for meaning making: contributions towards symbolic reparation at the Museum of Memory of Colombia”. *Museum Managment and Curatorship Journal*, 34 (6): 544-561.

Lleras, Cristina. (en prensa, 2020). “Masters of War: negotiating self-censorship in the representation of Colombian armed conflict” En, Janet C. Marstine y Svetlana Mintcheva (eds.), *Curating Under Pressure: International Perspectives on Negotiating Conflict and Upholding Integrity*. Abingdon: Routledge.

Ochoa, Manuela y Botero Mejía, Juliana. (En prensa, 2020). “Expanding storylines: digital artworks in the museum”. En: Victoria Walden (ed.), *The Memorial Museum in the Digital Age*. Sussex: University of Sussex.

Cristina Lleras



## La censura de la imagen en la era de la posverdad

El 10 de noviembre, como casi todos los días, recibí un video por WhatsApp. Éste, a diferencia de la mayoría de videos que recibo era una pieza específicamente producida para ese medio. Del otro lado de la pantalla, un hombre encapuchado dirigía su mirada hacia la pantalla de mi celular y hacia mí. Sobre un fondo negro ese hombre, vestido también de negro, me hablaba sobre el próximo paro nacional. Parecía interpelarme directamente al exponer una serie de razones que yo compartía con él y, a pesar de ello, su entonación castrense y su voz distorsionada por computador lograban que, más que empatía, el video y el sujeto que hablaba me generaran rechazo.



*Still del video del “Capucho”*

Seguramente muchos otros, igual que yo, sintieron curiosidad por el video, pues éste terminó virilizándose durante los días previos a la movilización. Pero a pesar de que el video parecía un documento (el registro de un performance en el que alguien expone sus ideas en primera persona), con un poco de atención y de contexto empezó a quedar claro que no se trataba de un documento, sino de su simulación.



En los días que siguieron, nos fuimos dando cuenta de que la producción de ese video era la primera pieza discursiva sobre nuevo enemigo nacional: el vándalo. Los elementos formales del performance (el telón de fondo, la cámara estática, la pulcritud en la iluminación, el negro sobre negro, la voz terrorífica) no eran otra cosa que un intento por producir una verdad más cierta que lo real. En la producción espectacular de aquello que se quiere hacer pasar como verdadero, este primer video no era otra cosa que el presagio (un presagio que, vale la pena anclarlo, no se cumplió) de que el paro sería violento y de que los cuerpos que saldrían a las calles, serían los causantes del caos y de la destrucción.

En efecto, a partir del 21 de Noviembre vimos nacer, frente a nuestras pantallas, al vándalo como nuevo enemigo interno. Si hasta hace tres años las FARC constituían el enemigo que, tanto los medios de comunicación dominantes como el partido de gobierno, invocaban para justificar sus políticas de “seguridad democrática”, ahora, tras la entrega de armas por parte del grupo guerrillero, los “vándalos” entraron en el guion gubernamental para llenar el vacío semántico que la disolución de la guerrilla dejó. Pero a diferencia de las FARC, una guerrilla con militantes reconocidos, con voz y capacidad de diálogo y de respuesta, los “vándalos” son un enemigo fantasmal. Nadie se autodefine como “vándalo” y nadie se atribuye las acciones que se le imputan al nuevo enemigo. “Los vándalos” son, sobre todo, un rumor, un video de baja resolución, un sonido en la calle, alguien a quien el vecino alcanzó a ver de reojo. En algunas ocasiones, tal vez las únicas con asidero en la realidad, son la imagen -que los noticieros transmiten en loop- de un encapuchado rayando un muro. Pero ¿de qué manera un enemigo tan escurridizo e intangible se ha logrado posicionar en el debate público? ¿Qué rol ha tenido la imagen en la producción de este aterrador fantasma? ¿De qué modo la disputa por la verdad se ha posicionado como una guerra entre imágenes?

Si empiezo narrando este video de dudosa procedencia y precaria relación con la verdad, es porque con el pasar de los días, una parte de los sucesos ocurridos en el paro se han producido también a partir de imágenes inciertas acompañadas de relatos incongruentes. Hemos asistido, durante el paro, a un nuevo sistema de producción de verdad en el que los videos virales han sido el primer acto de una obra que luego tuvo lugar en un punto intermedio entre las redes sociales, las pantallas de los televisores y las calles de la ciudad[1]. Un aparato de producción de verdad en donde la veracidad de la imagen o su vínculo con lo real, es menos relevante que la intensidad de su circulación. Pero también hemos sido testigos de la potencia de las imágenes que se han erigido como trincheras de la lucha por la verdad. Imágenes que, resistiendo a la censura, han logrado poner en riesgo el ocultamiento de los hechos. Se trata, por tanto, de una disputa entre una visualidad que, desde el poder, construye narrativas que activan el miedo hacia la protesta y la estigmatización hacia los manifestantes, por un lado, y una contravisualidad que, al hacer visible la verdad oculta, se ha convertido en bandera de la lucha social, por el otro.

## La imagen como testimonio

En parte, la guerra de las imágenes tiene que ver con una disputa por la verdad. Si bien a finales de los años noventa, década lejana en la que yo era una estudiante de artes plásticas de la Universidad de los Andes, se discutía mucho, especialmente desde teorías posmodernas, sobre el carácter no veraz de la fotografía, parece que ha llegado la hora de que nos replanteemos estas teorías a la luz de la urgencia a la que nos estamos viendo enfrentadas.

La fotografía (y podemos añadir acá al video), como afirma Didi-Huberman, tiene una particular habilidad para frenar el más feroz deseo de silenciar[2]. Pero su relación con la verdad es compleja. Esta complejidad tiene que ver con lo que le pedimos a la imagen. Por un lado, si le pedimos la verdad completa, ésta nos desilusiona, porque la fotografía no es más que una composición organizada de píxeles, un fragmento, siempre incompleto, de la realidad. Por otro lado, si le pedimos demasiado poco a la imagen, relacionándola inmediatamente con el simulacro, le negamos su capacidad de ser documento. En ambos casos se saca la imagen de la historia, pues se considera que el estatuto de verdad de la imagen fotográfica y videográfica es el mismo que el de la pintura o la escultura[3]. Y aunque es cierto que la fotografía, más aún hoy en la era del Snapchat, no es un reflejo prístino de la realidad, las imágenes fotográficas y videográficas siguen disponiendo de un poderoso valor testimonial, tal y como lo ha mostrado la exposición “El Testigo” de Jesús Abad Colorado.

Durante el Paro Nacional en curso, el valor testimonial de la imagen parece ser una premisa compartida tanto por quienes respaldamos el paro, como por quienes se oponen a él. La senadora Paloma Valencia, por ejemplo, para sustentar su falaz aseveración de que Dilan Cruz, el joven que el ESMAD asesinó el 23 de Noviembre, era un vándalo, recurrió a los videos que circulan por redes sociales[4]. Paralelamente, si nosotros tenemos claro que Dilan estaba en una marcha sin el menor asomo de violencia por parte de los marchantes, es justamente porque hemos visto varios videos que registran el momento en el que joven fue atacado por la policía[5]. Lo que acá está en juego, por tanto, no es la vieja discusión sobre si la imagen -videográfica o fotográfica- tiene o no valor testimonial. El problema es, más bien, que a pesar de contar con las imágenes como testigos, quienes defienden el estado de cosas actual, dicen ver cosas distintas a las que aparecen registradas en las imágenes.

Pero, no nos engañemos, no se trata de un asunto de perspectiva. Se trata más bien de un uso político de la mentira que, así como niega que la masacre de las bananeras sea un hecho histórico[6], refuta también aquello que las imágenes ponen en evidencia. Detengámonos, por un instante, en la narración de los videos que muestran el momento exacto en el que Dilan Cruz fue asesinado. Desde distintos puntos de vista varios videos muestran que el joven de 17 años marchaba pacíficamente cuando un agente del ESMAD lo atacó, llevándolo a la muerte. Todos estos videos han circulado ampliamente en redes sociales y gracias a ellos ha sido posible identificar al policía que lo agredió

Por tanto, lo que la senadora Valencia dice ver, contradice lo que el video efectivamente muestra[7]. La contradicción entre lo que desde el partido de gobierno se dice y lo que las imágenes muestran, lejos de ser algo menor, ha sido parte de la estrategia de gobernar engañando a la ciudadanía, y parte también de lo que los ciudadanos hemos salido a rechazar en las manifestaciones públicas. En ese sentido, podemos afirmar que el Paro Nacional, ha sido también una demanda por la verdad como base necesaria para una práctica política democrática.

### **¿Todavía hablando de verdad?**

Discusiones similares a las del estatuto de la fotografía se han producido sobre el concepto mismo de “verdad”. En su versión más banal, el cuestionamiento se haría más o menos del siguiente modo: no existe la verdad sino diversas interpretaciones sobre los hechos y todas ellas tienen la misma validez. No hay hechos, tan solo hay interpretaciones. A pesar de que enunciados parecidos al que acabo de hacer se le achacan a filósofos posestructuralistas como Michel Foucault, lo cierto es que, por más sospechas que el filósofo francés tuviera con respecto a que la producción de verdad como uno de los mecanismos del poder, Foucault no desechó nunca el concepto mismo para optar por un relativismo ramplón. Lo que planteaba, en cambio, es que existe una disputa por la verdad que siempre está relacionada con el poder. Por eso su apuesta no era echar la verdad por la borda. “No se trata de liberar la verdad de todo sistema de poder -esto sería una quimera, ya que la verdad es ella misma poder-, sino más bien de separar la verdad de las formas de hegemonía (sociales, económicas, culturales) en el interior de las cuales funciona por el momento”[8]. La anécdota relatada por uno de sus estudiantes en el Collège de France da buena cuenta de la tensión entre los planteamientos teóricos de Foucault y la legítima pregunta sobre los diferentes vínculos entre el poder y la verdad y sus certezas políticas. Pascal Engel cuenta que cuando asistía a sus clases en los años setenta, “se sorprendía de oírlo explicar durante toda la mañana en qué consistía el concepto instrumental de verdad, para verlo a continuación ponerse al mediodía a la cabeza de una manifestación, detrás de una pancarta que reclamaba “Verdad y Justicia”[9]

En un momento como el que estamos atravesando en Colombia, en el que instituciones como la Comisión de la Verdad, el Centro Nacional de Memoria Histórica (y su museo), la Jurisdicción Especial para la Paz, buscan la verdad, el esclarecimiento y producción de relatos textuales o visuales que impidan el retorno a un conflicto armado del que intentamos salir con dificultad, optar por la visión relativista sobre la no existencia de la verdad sería un error garrafal y haría eco, justamente, de las relecturas de la historia (por llamarlas de alguna manera) que propone un partido negacionista[10] como el Centro Democrático.

El ejemplo más claro de esta postura negacionista es el de Darío Acevedo, actual director del Centro Nacional de Memoria Histórica. No sobra hacer un poco de “memoria” sobre las declaraciones realizadas por este funcionario público tras su cuestionado nombramiento. En la carta, firmada por unanimidad por el claustro de profesores de historia de la Universidad Nacional de Colombia, el grupo de docentes le manifestó su sorpresa ante su aceptación del cargo actual dado que él “niega abiertamente la existencia del Conflicto Armado Interno”[11]. En efecto, el CNMH tiene como objeto relatar desde la perspectiva de las diferentes víctimas, el conflicto armado de 50 años que, según Acevedo, no tuvo lugar en Colombia. Ante un cuestionamiento tan pertinente como el que los historiadores le hicieron, Acevedo respondió haciendo gala de una supuesta pluralidad. Basado en un relativismo en el que la facticidad de lo ocurrido es leído como una mera opinión, Acevedo afirmó que la existencia del Conflicto Armado Interno es un “dogma” y que quienes profesan dicha creencia le recuerdan a “las funestas academias de la URSS y de la China Comunista”. De este modo al tiempo que invitaba a entablar una “polémica”[12] en torno a un asunto sobre el que en realidad hay un absoluto consenso académico (como demuestra el hecho de que la carta de los profesores estuviera firmada por unanimidad), lanzaba un juicio de valor sobre las academias en estados socialistas, sugiriendo que de algún modo los profesores que lo interrogaban eran dogmáticos y, de paso, “castrochavistas”. Pero tal vez lo más sorprendente del comunicado, es que el funcionario, designado por un partido de gobierno que ha estado en el poder hace casi diez y seis años, hiciera una declaración de subalternidad al afirmar que el llamado que le hacen los historiadores para no relativizar la facticidad de la guerra, es un constreñimiento a la libertad de pensamiento impuesta a los “historiadores que pensamos diferente a la corriente dominante”[13], reclamando para sí, en una inversión delirante, la pertenencia a un grupo históricamente silenciado y, por tanto, la defensa de una escritura de la historia contra-hegemónica que permita que su discurso sea audible.

La “pluralidad” que defiende Acevedo se asemeja al “estado de opinión” de Álvaro Uribe,[14] y a pesar de que afirma que “la verdad no tiene dueños”[15], su posición como director sí le otorga el poder para censurar piezas con las que no está de acuerdo, como el cartel que conmemora a la Unión Patriótica,[16] para cambiar el guión museográfico e incluso para censurar palabras que considera inapropiadas, como “resistencia”. Más que de pluralidad, se trata de una forma de censura que invierte la facticidad de la historia y que introduce unos estándares de duda burdamente altos respecto de los hechos en los que no se quiere creer. La introducción de un manto de duda sobre algo que goza de total consenso historiográfico se acerca a lo que en los años recientes se ha llamado “posverdad”.

En el 2016, año en el que tuvo lugar el plebiscito por la paz en Colombia, el diccionario Oxford nominó el término “posverdad” como palabra del año[17]. Al ser de lengua inglesa, el diccionario tomaba en cuenta para su nominación el uso de la palabra en los contextos de las votaciones del Brexit en el 2016 y las elecciones presidenciales en los Estados Unidos, en donde Trump resultó elegido. Aunque es posible que en Colombia el término no hubiera sido tan utilizado como en Estados Unidos y en el Reino Unido, el rumbo de la política colombiana sí se ha visto fuertemente influenciado por las estrategias que caracterizan a la posverdad.

Juan Carlos Vélez Uribe, director de la campaña por el “No” en el plebiscito, reveló, dos días después de que salieran victoriosos en las votaciones del 2 de Octubre, cómo logró el uribismo hacer una campaña -barata y efectiva- para promover una causa tan impopular y contraintuitiva: que la gente eligiera que no quería un acuerdo de paz con una guerrilla que llevaba 50 años alzada en armas y que había decidido negociar con el gobierno la entrega de armas y su incorporación a la vida civil. A grandes rasgos, la campaña consistió en dos estrategias: la primera fue privilegiar la producción de afectos inmunitarios, en lugar de centrarse en la exposición argumentada y racional de su propuesta. Como relató el propio Vélez Uribe, unos estrategas de Panamá y Brasil les sugirieron que era más efectivo “dejar de explicar los acuerdos” para “centrar el mensaje en la indignación”. Lo que pretendían era “que la gente saliera a votar verraca”[18] y lo consiguieron. La segunda estrategia consistió en la puesta en circulación de mensajes focalizados en grupos poblacionales específicos. En una sociedad tan segregada como la colombiana, los miedos y la indignación se reparten de manera diferencial en virtud de la clase, la fe profesada y el hecho de habitar en la ciudad o en el campo, entre otros factores. Por su contundencia, vale la pena citar el fragmento en el que Vélez Uribe expuso, sin ningún asomo de vergüenza, el modo fraudulento en el que funcionó la campaña por el NO:

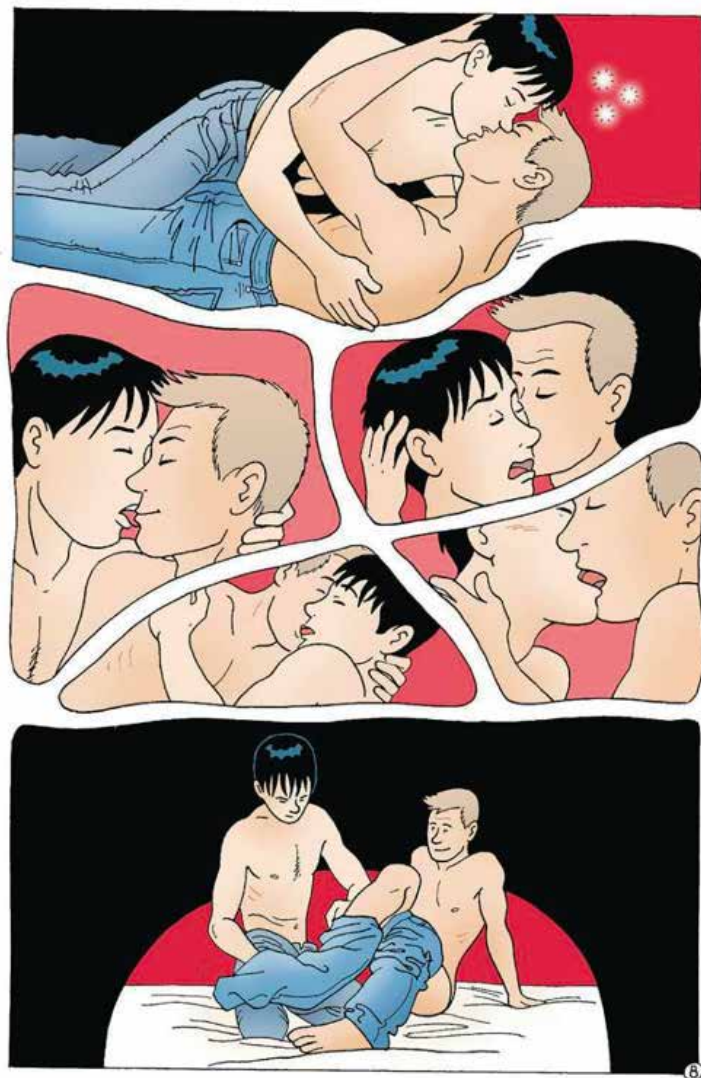
Descubrimos el poder viral de las redes sociales. Por ejemplo, en una visita a Apartadó, Antioquia, un concejal me pasó una imagen de Santos y ‘Timochenko’ con un mensaje de por qué se le iba a dar dinero a los guerrilleros si el país estaba en la olla. Yo la publiqué en mi Facebook y al sábado pasado tenía 130.000 compartidos con un alcance de seis millones de personas [...] En emisoras de estratos medios y altos nos basamos en la no impunidad, la elegibilidad y la reforma tributaria, mientras en las emisoras de estratos bajos nos enfocamos en subsidios. En cuanto al segmento en cada región utilizamos sus respectivos acentos. En la Costa individualizamos el mensaje de que nos íbamos a convertir en Venezuela”[19].

Dado que la estrategia de

la campaña consistió en movilizar afectos, en lugar de explicar racionalmente y de argumentar por qué razones sería conveniente para el país votar por el “No”, el uso de la imagen se convirtió en un elemento central. En primer lugar, la imagen tiene la capacidad de movilizar el mensaje de manera rápida y directa, a diferencia del texto que precisa de un mayor tiempo de lectura y de desciframiento del código. En segundo lugar, la potencia evocativa de la imagen es capaz de movilizar las emociones, de reactivar afectos previos y de producir nuevas pasiones. Todo ello sumado al uso deliberado de mentiras[20], a la puesta en circulación de fake news en redes sociales, al estudio de los miedos y los resentimientos que cada sector de la ciudadanía podría tener guardados y listos para ser reactivados, produjo una bala perdida que se consolidó en la victoria del “No” en el plebiscito nacional.

Aunque fueron varias las imágenes que activaron afectos inmunitarios durante las semanas previas al plebiscito, me parece de especial relevancia revisar muy brevemente el modo en el que la homofobia, latente mayoritariamente en los grupos evangélicos y algunos sectores del catolicismo, se activó a partir de la puesta en circulación de unas imágenes semi-pornográficas convertidas en fake news.

Las ilustraciones, que provenían del comic erótico gay *In bed with David and Jonathan*, se hicieron pasar, vía redes sociales, por imágenes con las que se ilustraría la cartilla de educación sexual *Ambientes escolares libres de discriminación*.



*Imagen de In bed with David and Jonathan que circuló en redes colombianas. Tomado de "Barnes & Noble"*

*Consultado el 8 de Enero de 2020*

La estrategia fue clara: teniendo en cuenta que amplios sectores sociales, especialmente los más religiosos, consideran que la homosexualidad es perniciosa, la puesta en circulación de una información visual falsa activó la homofobia existente e hizo que dichos sectores votaran por el “No” durante el plebiscito por la paz. Su consigna fue algo así como “primero un hijo muerto en la guerra, que homosexual”. Las imágenes, destinadas al placer homoerótico, posteadas en la red como si fueran imágenes de una cartilla infantil, despertaban inmediatamente el pánico, la indignación y el terror moral de padres de familia que, incluso, temen que a sus hijos e hijas se les enseñe algo sobre control de la natalidad. Pero dada la inverosimilitud de la campaña cabe preguntarse: ¿quién se puede creer una mentira tan evidente? ¿Por qué una campaña tan absurda surtió efecto?

En la era de las redes generalmente “consumimos lo que ya nos gusta y rehuimos a lo que no nos resulta familiar” y esto, lejos de ser un error de diseño, es el modo en el que funcionan los algoritmos de las redes sociales.[21] En el caso de las falsas imágenes de las cartillas, los prejuicios existentes -tanto de que la homosexualidad es indeseable, como de que el proceso de paz está vinculado con la promoción de estilos de vida homosexuales- se reactivaron a nivel afectivo con la “constatación” de que las imágenes de un comic gay belga circularían en unas cartillas escolares en Colombia. Esta manipulación afectiva terminó siendo eficaz, puesto que a pesar de que en reiteradas ocasiones se corroboró que las imágenes del ilustrador Tom Bouden no harían parte de ningún texto escolar en el país, las madres y padres homófobos no dudaron en salir a marchar para “defender la familia”: el miedo que las imágenes había activado, era más fuerte que cualquier operación cognitiva y que la capacidad de constatar el valor de verdad de la información recibida. La figura del homosexual activaba el temor, reforzado por las imágenes, de que una comunidad imaginada como homogénea, la de los autodenominados “colombianos de bien”, podría ser dinamitada desde adentro por la conversión de una infancia evangélica en una infancia lujuriosa, sodomita y travesti. El enemigo, que siempre habían imaginado como el otro, se proyectó -vía una secuencia de dibujos en los que dos hombres se besan- en sus propios hijos.

Cualquier imagen mal resuelta y viralizada basta para proyectar en ella el miedo a un enemigo fantasmal que, como todo espectro, produce terror justo porque no tiene un rostro en el que se logre reconocer la semejanza de lo humano. Pero si la imagen es, en las manos de los negacionistas y de los creadores de noticias falsas, una herramienta poderosa, es claro que, del otro lado, la imagen se ha convertido en un bastión colectivo que mueve los afectos ligados a la búsqueda por la verdad.





*Campaña por la verdad: lo que una imagen puede*

Un mes antes del video del “capucho” con el que comencé este texto, el Ejército Nacional de Colombia cometió un acto de censura que terminó sumándose a las razones por las que se inició el paro nacional. El 18 de Octubre un grupo de soldados intimidó a los cuatro grafiteros que estaban pintando el mural Campaña por la verdad[22] y tapó el muro, aún sin terminar, con pintura blanca. La imagen contenía las cifras y los retratos, en estencil, de cinco generales del ejército, acusados de haber alentado las ejecuciones extrajudiciales, asesinatos de civiles a manos del Estado, que se llamaron, paradójicamente haciendo uso de la jerga militar, “falsos positivos”.

La imagen rechazaba el hecho de transformar estos crímenes de Estado en pérdidas no reconocidas por la nación y conmemoraba, diez y nueve años después de su inicio, la práctica sistemática de asesinato, por parte de las fuerzas militares, de jóvenes ciudadanos que hacían pasar como guerrilleros muertos en combate.



El factor temporal era importante dado que la edad de los jóvenes asesinados oscilaba en los 19 años, el mismo tiempo que ha pasado desde el inicio de las ejecuciones extrajudiciales y la falta de juicio a sus perpetradores. Pero también señala una práctica que se ha hecho evidente durante el paro: la sospecha, criminalización, violencia (y en algunas ocasiones el asesinato) que la fuerza pública ejerce sobre los cuerpos de los jóvenes.

Lo que ocurrió con la censura de la imagen, fue que por medio de la tachadura que un grupo de militares hizo sobre ella -siguiendo paradigmáticamente la orden de alguien más-, el borramiento de los cuerpos de los jóvenes asesinados se duplicó: al acto previo de liquidación de sus cuerpos se superpuso un borramiento simbólico, y la posibilidad de visualizar el primero hizo plenamente visible al segundo. A pesar de que los jóvenes asesinados eran representados en el mural a través de cifras -que es, tal vez, la forma de representación más impersonal-, la imagen que se censuró terminó convirtiéndose en la bandera del paro nacional y en la imagen de la que las madres de Soacha[23] hicieron en su estandarte. ¿Pero cómo fue posible que las madres de los jóvenes asesinados hicieran suya precisamente esta imagen en la que sus hijos hacían parte de un dígito, entre las muchas imágenes que se han producido en Colombia procurando dar rostro a las víctimas del conflicto armado?

En un texto en el que analiza la obra *Sumando Ausencias* de Doris Salcedo, Elkin Rubiano nos ofrece una lectura impecable de esta obra en la que distingue dos ejes que se entrecruzan: uno horizontal, ligado al arte participativo, y uno vertical, ligado al arte con participación. En el primer modelo, se descentra el lugar de artista como autor (y como autoridad), mientras que en el segundo modelo se involucran colaboradores en la ejecución de la obra sin que necesariamente ejerzan un rol protagónico en la concepción o en la ejecución[24]. Esta distinción puede darnos pistas para entender por qué razón una imagen técnica y formalmente sencilla como la del mural “Quién dio la orden” ha logrado un nivel de apropiación inédita en el país, convirtiéndose en una herramienta para hacer presencia en el espacio público, tanto físico como virtual.

Sobre un fondo amarillo, unas siluetas del mismo color -aunque de un tono más oscuro- forman filas de soldados con un gesto de obediencia. Con las manos sobre la cien, los cuerpos sin rostro pronuncian en el código gestual castrense “¡sí, mi general!”. En primer plano, los rostros de quienes comandaban al ejército entre 2000 y 2010, periodos que corresponden a los dos gobiernos de Uribe y el primero de Santos, acompañados por las cifras de asesinatos extrajudiciales que tuvieron lugar durante su mandato. La combinación de imagen y texto se resume en la exigencia que se propone: “Campaña por la verdad”. Dadas tanto la aparente imposibilidad de reclamar un discurso verdadero por parte del Centro Democrático, como el relativismo defendido por la posmodernidad, la incesante reiteración de la imagen nos habla de la necesidad de convocar una vez más la verdad: la verdad persiste como demanda, a pesar de la barbarie. La imagen del mural nos presenta datos y estadísticas, todo aquello que habíamos desechado por ser impersonal y positivista. Pero es, tal vez, la acción de hacer visible al otro sin pretender el simulacro de unos rostros que ya no están, lo que permitió que, a través de ella, el duelo y el reclamo fueran posibles.

La imagen no es sólo una curva de crecimiento, ni una gráfica epidemiológica de los crímenes de Estado, aunque lo que presenta bien puede ser pensado en términos de enfermedad social de quienes adoptaron el aniquilamiento del otro con una forma de ascenso, de prestigio, o de meras ganancias económicas. La imagen es una denuncia, pero es también más que eso. Hace visible el excedente afectivo que cada dato contiene: el deseo de transformación y el reclamo visceral por la justicia que despierta la memoria de los hechos trágicos que han tenido lugar en Colombia.



*Madres de Soacha en la marcha del 4 de Diciembre de 2019. Fotografía de la autora*

La censura que hicieron los soldados utilizó una tecnología moderna heredada del fascismo del siglo XX y de los totalitarismos decimonónicos. Hizo uso de la brocha, de la pintura blanca y de la capacidad de obediencia de la mayor parte de los miembros del ejército, pero se olvidó de las nuevas formas de producción y circulación de la imagen y de las nuevas sensibilidades que el acceso a la información han potenciado. Si el uso de las cámaras de celular hizo posible, como ocurrió en el caso de Dilan Cruz, que el asesinato fuera registrado, nuevas formas de solidaridad, que se fraguaron entre los cuerpos que hemos venido marchando en las calles durante este paro hizo posible que la imagen, y su reclamo por la verdad, se virilizara.

Pero hubo también algo en el modo de producción de la imagen, en el lugar donde se insertó en los modos de circulación, que permitió su difusión pública. Primero ocurrió como un acto de resistencia análogo: en los muros de las Universidades del Cauca y del Atlántico, el mural se repintó, haciendo uso del stencil y, con seguridad, de un video proyector que convertía una imagen espectral en la sólida presencia de un mural. Luego, a partir de la impresión del mural en pancartas, vallas, camisetas y stickers, la calidad digital de la imagen permitió que todo aquel que se sintiera convocado por ella, la reprodujera y la hiciera suya. En este sentido la imagen era pública no sólo porque trataba de un tema que nos concierne a todos -o porque su primera aparición se hiciera en un espacio público-, sino también porque al deshacerse de la figura de autor y colgarla en la red para que pudiera ser descargada en alta resolución, se incentivó la colectivización de la imagen.

Bajo el lema “Ellos son el veneno, nosotros somos el antídoto”, el colectivo Puro veneno compartió vía redes sociales una carpeta virtual en la que sus producciones visuales aparecían disponibles para la descarga. El colectivo, uno de los grupos de arte que fue allanado por la Policía Nacional en los días previos al paro, encontró en la posibilidad de que todos pudiéramos imprimir sus imágenes, un medio idóneo para combatir la censura y el autoritarismo al que estaban siendo expuestos. La disolución de la diferencia entre autor y público posibilitó no sólo que “La campaña por la verdad” tuviera un lugar dentro del paro, sino también que la imagen se fusionara, se reinterpretara, se modificara. Así, en la pancarta de las Madres de Soacha, la imagen que primero fue mural y luego impresión digital, aparece como fotografía en la que unos jóvenes graduandos la exponen como diploma. La imagen así interpretada fue potenciando la emergencia de una demanda por la verdad y la justicia que parecía flotar en el limbo de la posverdad, y configurando también una comunidad ampliada capaz de hacerse cargo de esa demanda que es necesariamente pública y no únicamente de sus dolientes directas, las madres de Soacha, que nunca han abandonado la lucha por el esclarecimiento. Paradójicamente, si la censura del mural no hubiera tenido lugar, la potencia de la imagen se hubiera localizado en un único punto ubicado en un muro, efímero, de la ciudad de Bogotá.

Mónica Eraso



## La crítica: lo próximo y lo distante



*“Dibujamos a Mahoma para defender el principio de que uno puede dibujar lo que quiera. Es extraño: se espera que ejerzamos una libertad de expresión que nadie se atreve a ejercer. Hemos hecho nuestro trabajo. Hemos defendido el derecho a la caricatura”[i].*

Estas palabras las pronunció el editor de Charlie Hebdo algunos meses después de la matanza de enero de 2015. Ante la masacre, el mundo occidental proclamó al unísono “Je suis Charlie”, en una clara defensa de la libertad de expresión. En un mundo secularizado la libertad de expresión es un asunto “sagrado”, independientemente de que en las culturas no secularizadas la caricatura de un profeta se convierta en una ofensa de orden mayor: manchar el rostro sagrado de Mahoma. De hecho, en el arte islámico Mahoma suele aparecer con el rostro cubierto por un velo, o simbólicamente representado como una llama. Desde luego, este es un dato insignificante para el crítico occidental, cuyo emblema es la libertad de expresión. Como señala Slavoj Žižek, “...hoy percibimos como una amenaza a la cultura a todos aquellos que viven directamente su cultura, aquellos que carecen de la distancia que nosotros establecemos” (cursivas mías 2006, 16). El “nosotros” es occidente; los “bárbaros” siempre son los “otros”. Desde luego es un acto de barbarie masacrar a unos caricaturistas, pero esto es inseparable de la certeza de que nosotros, finalmente, no somos talibanes. Por eso, los creadores de South Park caricaturizan a Cristo pero se autocensuran con Mahoma, pues son conscientes de la distribución desigual o jerárquica de la ofensa. Frente a esto, los cristianos exigen un trato igualitario, como se lee en el portal InfoCatólica:

*Los creadores de la serie animada South Park han decidido reemplazar el personaje de Mahoma (...) después de que una web de jóvenes musulmanes amenazara de muerte a los responsables de este programa. Sin embargo, lo mismo no sucedió con Cristo o con Buda, pues en un reciente episodio el primero apareció mirando pornografía y el segundo esnifando cocaína.[ii]*

Por un momento los reporteros de InfoCatólica se percatan de las ventajas del talibanismo, o al menos de su eficacia. Antes que a la amenaza directa el mundo secular recurre a la demanda, incluso en casos de presunta ofensa religiosa, como el caso de “Mujeres Ocultas” (2014) en el Museo Santa Clara en el que la relación vagina/custodia resultó ofensiva para algunos grupos católicos: la artista María Eugenia Trujillo quería mostrar “que Dios era una vagina”, según uno de los voceros. La demanda legal, en todo caso, parece más eficiente si va acompañada de algunas amenazas divinas:

*Si usted no es católica no creen en nada respete a los que sí lo somos. A usted la va a vomitar Dios porque Dios vomita a los tibios. Un engendro del diablo como usted no merece dirigir un museo como es el de santa clara y mañana se hará manifestación frente al museo. Porque los católicos somos más y no vamos a permitir que una maldita feminista disfrazada de artista plástica destruya nuestra fe así que aténgase porque los católicos somos más [se conserva la escritura original de la carta].[iii]*

Estas amenazas producen miedo porque el grupo de católicos que se moviliza carece de la distancia que nosotros tenemos frente a un espacio hoy en día desafectado o secularizado como el museo Santa Clara.



Para “nosotros” creer de verdad es cosa de fundamentalistas, musulmanes o cristianos, que confunden la inserción de una vagina en una custodia con el ojo de Dios. Nosotros somos distanciados, gozamos y ponemos en práctica la “distancia irónica”. Podemos gozar con la caricatura de alguien convertido en cerdo, sabiendo que el susodicho no pertenece, en verdad, a la subespecie porcina. Es decir, tenemos la suficiente inteligencia para percatarnos de la distancia entre la cosa y su representación. Pero también para gozar del intersticio donde creemos ver que una verdad sale a flote (It’s funny because it’s true), desde el parecido físico del entonces candidato presidencial con la figura de un cerdo, hasta la “probabilidad” estadística según la cual muy pocos uribistas son probos. Si alguien pone en duda nuestro derecho al goce de la caricatura mediante una demanda o la amenaza directa lo consideramos... un talibán, pues atenta contra el intocable derecho de la libertad de expresión. El demandante de Matador señalaba lo siguiente:

*La osadía del caricaturista de llamarnos a los uribistas cochinos, constituyó una manifestación denigrante, orientada a señalar con expresiones derogatorias, a quienes seguimos las orientaciones del expresidente Uribe y a influir por la vía de la ofensa y la descalificación en la conciencia de los electores.[iv]*



Por su parte, la Fundación para Libertad de Prensa señaló que “La sátira, la crítica y la parodia son ejercicios legítimos de la libertad de expresión. Una decisión judicial de censurar a Matador, sería una afrenta grave contra su derecho fundamental a opinar”. La demanda, por fortuna, no prosperó. Aquí hay que recordar las palabras del editor de Charlie Hebdo, “Dibujamos a Mahoma para defender el principio de que uno puede dibujar lo que quiera”.

Y podríamos extenderlas a Matador: “Dibujo a Duque en forma de cerdo para defender el principio de que uno puede dibujar lo que quiera”, y debería agregarse: independientemente de que doña María Juliana Ruiz, infatigable promotora de los jóvenes científicos colombianos, se sienta lastimada de ver en la figura de un cerdo al hombre que cada noche duerme a su lado. Parece que el discurso de la caricatura muchas veces pasa por la ofensa: que se ofendan el directamente implicado y sus cercanos. Eso es lo que defendemos y los talibanes no entienden: que gozamos viendo que el presidente eterno le limpie el trasero al vicepresidente, que nos divierte ver al maestro de la superación del deseo metiendo perico y al ascético Yisus viendo pornografía. En parte esa es la gracia de la sátira y la parodia. Desde luego los que defendemos esto no somos ni uribistas ni budistas ni cristianos... Por el contrario, este auditorio está repleto de inteligencia crítica. Los talibanes siempre son los otros. Y voy a referenciar, precisamente, a un “Talibán”, a un tal Iván Navarro, dibujante transmutado en caricaturista. Mientras tanto, transcribo una defensa muy lúcida sobre la libertad de expresión, realizada por Halim Badawi:

THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL EDITION



*El New York Times se muestra preocupado por la libertad de prensa en Colombia (con el despido de Daniel Coronell de Semana), pero al mismo tiempo decide cerrar, en un acto radical, ejemplarizante (como cuando en el pasado quemaban brujas en la hoguera), su espacio dedicado a la caricatura política, esto, porque dos de sus caricaturistas publicaron un dibujo que ya fue sentenciado (por los bienpensantes y los correctísimos) como “antisemita. Este dibujo muestra al primer ministro israelí, Benjamin Netanyahu, como perro guía del presidente Donald Trump. Yo pensaba que la blasfemia había dejado de ser un delito en la mayoría de las democracias de Europa y las Américas, al menos desde la Revolución Francesa, pero veo que todavía despiden gente por blasfema, aunque ahora lo llamen “ofensa al sentimiento religioso” u “ofensa a los símbolos religiosos”*



*un cargo ridículo teniendo en cuenta que los símbolos religiosos también son políticos (y al moverse en ese territorio ambiguo, estos símbolos son susceptibles de ser reapropiados, cuestionados o revisados críticamente). Así mismo, la caricatura, lejos de las interpretaciones o sentidos diáfanos y únicos, se mueve en un territorio inestable, líquido, pleno de alegorías, metáforas, dobles sentidos e indefiniciones, y así puede decir cosas que no podrían decirse de otra forma. Ninguna sociedad que se precie de democrática (y ningún medio de comunicación enfilado hacia este horizonte), puede permitirse condenar a dos artistas, a dos caricaturistas, por blasfemia, y menos juzgar con un rasero lo que pasa afuera y con otro rasero lo que ocurre adentro. #TheNewYorkTimes[v]*

La censura de la que fueron víctimas los caricaturistas es infame, pues ellos estaban ejerciendo su derecho a dibujar a Netanyahu como perro para defender el principio de que ellos pueden dibujar lo que quieran. De esta reflexión me interesa la distinción que Badawi hace entre el afuera y el adentro. La misma que de alguna manera propongo con el título de esta charla: lo próximo y lo distante.

Un amigo de José Asunción Silva le preguntó por qué razón no escribía obras de teatro. El poeta le respondió que siendo Bogotá una pequeña aldea propiciaría que cualquier fulano se identificara con algún personaje: que doña Catalina X se sintiera identificada con la prostituta, don Fernando Y con el déspota, María Lucrecia Z con la tonta, etc., etc. Eso haría imposible que el poeta se paseara tranquilamente por la desde entonces cloaca Santa Fé de Bogotá. Demasiada proximidad. Ya saben: pueblo chico, infierno grande. Un rasgo del cosmopolitismo es, precisamente, la distancia, que va acompañada de una imprescindible indolencia, un cierto “guarde la distancia”, como ocurre en los lugares densamente habitados: Transmilenio en hora pico (o cualquier hora), donde los cuerpos, los olores y las conversaciones de las otras personas nos invaden hasta la más insoportable proximidad. Sin embargo, el flujo de pasajeros no disminuye con los días ni las semanas... así que, en verdad, tal proximidad hay que hacerla soportable: hacer abstracción de los olores y los cuerpos de los otros. El límite de la tolerancia siempre está en soportar algún tipo de proximidad, y para que esta tolerancia se ponga en práctica no es necesario ser empático con el extraño desagradable que me resulta próximo, simplemente ser indolente, indiferente o antipático: proximidad corporal y distancia espiritual, fue la observación de Simmel sobre la vida psíquica en las grandes urbes:

*Sí, si no me equivoco, la cara interior de esta reserva externa no es sólo la indiferencia, sino con más frecuencia de la que somos conscientes una silenciosa aversión, una extranjería y repulsión mutua, que en el mismo instante de un contacto más cercano provocado de algún modo redundaría inmediatamente en odio y lucha [...]. De la gran ciudad nos protege la antipatía, el estadio latente y previo del antagonismo práctico. La antipatía provoca las distancias y desviaciones sin las que no podría ser llevado a cabo este tipo de vida (1986, 253 y 254).*

Tal vez no nos percatamos fácilmente de eso, pero es seguro que la indolencia y la antipatía es un rasgo civilizatorio que protege contra el antagonismo práctico, o al menos es su estado de latencia. Que el antagonismo práctico salga a la superficie y se manifieste es porcentualmente minoritario con respecto a la totalidad de la marea humana del espacio urbano.

Ahora bien, estas observaciones se ajustan al habitante de la ciudad moderna, desde el flâneur que vagabundea en medio de la multitud gozando de su anonimato, hasta las discusiones públicas en las que se construye activamente una ciudadanía crítica: la esfera pública construida en los salones, cafés, clubes literarios y sociales en el siglo XVIII, que es la referencia de Jaime Iregui para construir espacios de debate sobre el campo artístico colombiano, en distintos momentos y con distintos nombres: Tándem, Red Alternativa, Momento Crítico y Esfera Pública. Sobre la esfera pública Habermas indica lo siguiente:

*... espacios de espontaneidad social libres tanto de las interferencias estatales como de las regulaciones del mercado y de los poderosos medios de comunicación. En estos espacios de discusión y deliberación se hace uso público de la razón; de ahí surge la opinión pública en su fase informal, así como las organizaciones cívicas y, en general, todo aquello que desde fuera cuestiona, evalúa críticamente e influye en la política (Habermas 1982).*

Entonces: discusión, deliberación y uso público de la razón. Ahora bien, de los cafés al Internet hay una gran distancia en cuanto a los modos de razonar. De hecho, el discurso que circula en redes tiende a lo emocional: antes que logos, pathos, incluso de manera patológica. Es comprensible que alguien que defendió la masificación de la comunicación y la desjerarquización de la cultura, como Umberto Eco, hacia el final de sus días dijera desconsolado:

*Las redes sociales le dan el derecho de hablar a legiones de idiotas que primero hablaban solo en el bar después de un vaso de vino, sin dañar a la comunidad. Ellos eran silenciados rápidamente y ahora tienen el mismo derecho a hablar que un premio Nobel. Es la invasión de los idiotas”[vi].*

Aquí hay que agregar: los idiotas, como los talibanes, siempre son los otros. Más mesurado, pero no menos escéptico, Habermas advierte que la alfabetización después de la invención de la imprenta tomó siglos hasta alcanzar un tipo de ciudadanía crítica, mientras que Internet tiene pocas décadas, así que hay posibilidad de construir una alfabetización del usuario en red[vii]. Mientras tanto... pues la invasión de los idiotas, las fake news y el derecho a abrir la boca por parte de cualquiera. Sin embargo, aunque cualquiera pueda abrir la boca, lo que emite su voz o textean sus pulgares (para actualizar las metáforas), no son ideas propias ni razonadas, pues detrás de cada balbuceo y mueca de opinión se esconde el titiritero, el líder carismático que provee la clave para comprender el mundo con su nueva tabla de valores. Para aquellos que nunca han hablado públicamente, acceder sin esfuerzo a un repertorio lingüístico resulta gratificante. Y ponerlo en uso, desde luego, alzar la voz en el ágora inmaterial de las redes sociales: “Nos vamos a volver como Venezuela”, “Castrochavismo”, “FarcSantos”, “Enmermelados”, “Narco-terroristas”, “Bandidos”, “Violadores de niños”, “Si la justicia le pone un dedo a Uribe incendiaremos el país”, #YoCreoEnUribe. Por su puesto, lo clave está en su combinatoria:

*Yo creo en el Presidente Álvaro Uribe, quien es perseguido por defender nuestra patria del narco terrorismo, de la corrupción de la justicia y de los Santos que se han robado el país por muchos años. Por eso: #YoCreoEnUribe*

*Están sorprendidos, están escandalizados porque muchos colombianos odiamos la guerrilla, odiamos los #violadores de las FARC, odiamos los terroristas, odiamos a #Farcsantos, están sorprendidos, escandalizados por odiar asesinos y violadores. #ParaquitaLaDelBarrio*



Proveer de repertorio lingüístico a replicantes del odio no es una buena señal para el futuro del país. Nos gusta pensar que quienes despliegan tal repertorio conforman la legión de idiotas de la que hablaba Eco. Pero antes que idiotas tal vez conforman la legión de los excluidos: de la educación, la política y el mercado. Ante la eficacia del odio incrementado exponencialmente en las redes sociales, creemos en la potencia de la risa y la ironía como una forma de combate: los memes y la caricatura. Recientemente, con la mujer que insulta a Esteban Santos en un centro comercial. Frente a la perplejidad que produce tanto su versión fantástica sobre la historia reciente del país, así como su espontáneo talento para el insulto, Paraquita La Del Barrio nos saca una risa con su outfit dominguero y su rol de influencer uribista: “Paraca a mucha honra, Santos HP, Carlos Castaño te extrañamos, DIOS ES AMOR // Plomo es lo que hay ¡Viva la Guerra!”. El perfil paródico en Twitter nos muestra la emblemática de un uribista promedio. O eso es lo que queremos ver. Todo esto nos produce risa porque lo que vemos se haya en el extremo opuesto de nuestra posición ideológica. Lo vemos a distancia. Del mismo modo en el que vemos las caricaturas de Matador. En lugar de “ver para creer”, en estos casos nos encontramos con un “creer para ver”.

Y tan sencillo es comprobar esto, que cuando vemos memes o caricaturas realizadas en el extremo opuesto de nuestra posición política, como los de Retador, el asunto no nos parece ni gracioso ni inteligente. De hecho, nos parece infame que un héroe solitario del periodismo colombiano, como Daniel Coronell, sea acusado de calumnia, y nos parece un golpe bajo a la institucionalidad, que una caricatura muestre a Santrich huyendo en una avioneta de la JEP y de la Corte Suprema de Justicia. Sin embargo, es seguro que estas caricaturas alegran el día de nuestros oponentes ideológicos, 10 millones, potencialmente, que ven la caricatura de Santrich, realizada hace unos meses, como una profecía y dirán: It's funny because it's true.



De modo que cuando hablamos de caricaturas y memes el asunto no tiene que ver con la verdad que revelan sino con la construcción de sentido para una comunidad lingüística en la que reina el consenso. Es decir, para un grupo humano básicamente provinciano que considera que el extraño (el otro o el extranjero) es la fuente de todo mal. El anti-uribista dirá: “Estamos con Matador y en contra de Retador”. Mientras que el uribista dirá: “Estamos con Retador y en contra de Matador”. Parece que algunos hallazgos de la sociología clásica de la comunicación siguen vigentes: no nos enfrentamos individual sino colectivamente a los contenidos mediáticos, de modo que un contenido no tiene la potencia de transformar nuestra opinión sobre un asunto sino, por el contrario, la de fortalecer nuestras creencias previas, la de hacerlas arraigar aún mucho más. Esta afirmación puede desconsolar, o más bien molestar, a aquellos que confían en las potencialidades críticas del humor político: la posibilidad de transformar la opinión de alguien sobre un asunto conflictivo, de concientizarlo y hacerle ver la verdad del mundo. Confiamos mucho en el poder crítico del humor político. En nuestro caso, además, porque tenemos un mártir al que no se le permitió reírse y caricaturizar lo que quisiera.



Con este desvío se me fue postergando lo del talibanismo. Así que volvamos a lo del tal Iván Navarro. Si Navarro hubiera conocido el relato de José Asunción Silva, el de la pequeña aldea y la cercanía excesiva del juicio público, no sé si sus caricaturas se hubieran detenido en la exposición “Mentiras y Verdades” realizada en Desborde Galería en 2017, una colección de caricaturas sobre el mundo del arte local. El procedimiento fue sencillo: exteriorizar en la caricatura lo que se susurraba en las inauguraciones y las fiestas de los artistas, los curadores y los coleccionistas, una extensión de su trabajo como dibujante: escuchar relatos bizarros sobre la noche bogotana, la vida de los taxistas, las prácticas domésticas para evitar el embarazo, etc., y convertir esos relatos en, la mayor parte de las veces, dibujos grotescos en los que no resultaron infrecuentes las referencias escatológicas.

Ese es el sello de Iván: la fealdad, tal como lo señala William Contreras en el prólogo del libro Feo, publicado por La Silueta Editores en 2014, unos años antes de la exposición “Mentiras y Verdades”:

*Este proyecto en específico le apuesta a permitirse malicia y fealdad, pues hay que ser verdaderamente entregado a regodearse en la malaleche propia para realizar una colección tan extensa de las personas feas que uno va encontrando en la vida. Apuntando con el dedo la tortuosa ausencia de atractivo ajeno, y luego a punta de carboncillo dibujando cada arruga, verruga, nariz torcida, ojos bizcos, jorobas, orejas y narices desproporcionadas. El autor utiliza el recuerdo de personas anónimas que se cruza cotidianamente para llevar un atlas cuyo objeto cartografía-do es básicamente la repulsión hacia el otro.*

Cuando la fealdad es plasmada y exaltada en personas anónimas no parece haber problema alguno con los dibujos de Navarro, pues se ven a la distancia. Pero cuando el dibujo se aproxima de manera encarnada en un individuo, el asunto se vuelve problemático: que a Betty G. se le acuse de hacer lo mismo de siempre pero además acaparando todos los espacios del arte; que se muestre a la sacerdotisa del duelo nacional con una cabeza de Medusa y la lengua de víbora, calculando las ventajas del duelo; que el relevo del MAMBO se convierta en MALVOLVO, mostrando a alguien que ahora está en el reino del Que En Paz Descanse; que el distrito del arte bogotano sea la excusa para el viaje psicotrópico; que indique cuál fue la mejor exposición del 2018 pero que al mismo tiempo deslegitime al galerista; que el presupuesto Para-Cultura sea recortado con motosierra; que la concentración de exposiciones en una persona sea presentado como el resultado del lobby, la rosca y la lagartería, etc. Para un sector del pequeño campo del arte local, estas caricaturas han sido catalogadas como ofensivas, calumniosas y misóginas.



Navarro me recuerda a veces a Alan, el personaje barbado y gordo de *The Hangover*. Un tipo que propicia los desmadres sin darse cuenta de que los ha armado. Al otro día se puede encontrar con el desastre y preguntarle a un implicado, con voz dulce y suave: “Hola Elkincito, ¿cómo estás?” En una escena de la película, Alan recibe una golpisa por parte de uno de los matones del traficante Leslie Chow. Uno de los amigos de Alan le replica: “Que no te confunda la barba, ¡es un niño!”. A lo que Chow responde con una carcajada: *It’s funny because he’s fat!* Parece que en el mundo de la caricatura el fat (y por extensión el ugly, etc.) es inseparable del true. Por ejemplo, que un cerdito diga: “Ay no!, soy el único uribista que no está cochino”. Aunque la verdad, como ya se ha indicado, cubre con su manto revelador a una comunidad lingüística en la que reina el consenso. Es decir, una comunidad marcadamente provinciana.

Para esta charla revisé gran parte de las caricaturas de Navarro publicadas en Reemplaz0. Debo confesar que no logro comprender muchas de ellas, pues al estar al margen del campo del arte local, no identifiqué la mayor parte de los personajes y las situaciones. Caricaturas que, por otro lado, no alcanzan a superar las 200 vistas en promedio. Es decir, un fracaso desde el punto de vista comunicativo. Por eso me llama la atención las pasiones que ha despertado y las lealtades que se ponen de manifiesto, en un pequeño espacio social con pocos actores en los que aparece una suerte de mandato: los que no están conmigo, están contra mí. Recojo estas declaraciones de algunos actores reconocidos en el medio local.

*Christian Padilla:*

*Es que intentar hacer crítica a partir de mamarrachos no lo hace dibujante, ni artista, ni caricaturista, ni mucho menos crítico.*

*Halim Badawi:*

*Un dibujo torpe y burdo, lleno de lugares comunes gráficos (...) un dibujo bastante infantil (no infantil como Klee o como un primitivo, sino infantil en su inocencia y precariedad conceptual y gráfica).*

*Víctor Albarracín:*

*Nunca he entendido el “humor” de Iván Navarro. Es una lástima desperdiciar los pocos espacios de crítica que podrían surgir en Colombia, dándole la voz a tanta misoginia y ramplonería.*

Creo que es importante que se debata, que se critique la caricatura e incluso que se ponga en duda la capacidad creativa del dibujante. Sin embargo, no deja de llamar la atención que esto solo se activa en el momento en el que Navarro caricaturiza a una muy importante agente del campo artístico colombiano y que en su defensa aparezcan las apreciaciones de “mamarrachos”, “Dibujo torpe y burdo”, e incluso un llamado al silenciamiento de Navarro:



Tal vez es necesario recordar que una imagen de un hombre adulto limpiándole el trasero a otro, también está en el registro de lo ramplón. Sin embargo, de este lado no se escuchan voces pidiendo que se silencie a Matador por chabacano. Retomando la defensa a la libertad de expresión realizada por Badawi, podría pensarse que en el medio local también se da lo de “juzgar con un rasero lo que pasa afuera y con otro rasero lo que ocurre adentro”: libertad para lo distante y talibanismo para lo próximo. Es extraño que los protagonistas de un medio considerado libertario y disruptivo se afecten tanto por las caricaturas de Navarro, cuando en verdad lo que hace es defender el principio según el cual cualquiera puede dibujar lo que quiera.

Elkin Rubiano





## ArtBo 2019: Algunas especulaciones sobre galería, arte y valor de cambio



*Stand de la Galería La Cometa en ARTBO 2019*

En una entrevista de comienzo de este año, 2019, Jorge Herralde, fundador de Anagrama, comenta el problema de las editoriales hoy: la extinción de la diversidad por monopolios gigantescos encargados de comerse cualquier posibilidad de alternativa.

Recuerdo que en algún momento de mi vida, yo comencé a escoger los libros más por editorial que por cualquier otra cosa. Sabía lo que me deparaba un Alfaguara, un Oveja Negra o un Anagrama, y finalmente me torné una lectora furibunda de esta última. Después me refiné un poco más, sólo leía Anagrama, textos originales de lengua española y todos escritos en primera persona. Obsesión que comenzó con la publicación de *Los Detectives Salvajes* y terminó cuando me dediqué al arte contemporáneo. Pero antes de comenzar con el arte, vamos a la entrevista de Herralde, específicamente al momento en que se habla sobre mercado editorial:

*PERIODISTA: En aquellos primeros años, Anagrama luchaba contra el régimen. Ahora, ¿dónde se localiza el enemigo?*

*HERRALDE: Hemos pasado, muy sintéticamente, de la censura franquista a la censura del mercado, que tiene rasgos muy importantes. Uno es el proceso de concentración acelerado de editoriales, que ya empezó en los 80, pero que culminó hace uno o dos años. Hay dos colosos, un duopolio. Por un lado está Penguin Random House, y por otro, Planeta, y el resto son editoriales independientes -Anagrama, Salamandra, Siruela...-, que son diminutas comparativamente. Esto se nota a la hora de anticipos, a la hora de incursiones corsarias en nuestro catálogo.*

No hay que decir que Vila-Matas se fue con Seix Barral, esto es con Planeta, cosa que no dejó de causar un sin sabor tremendo en sus lectores y en el propio Herralde. Y aquí vale recordar que Alfaguara, fundada por Camilo José Cela en el 64, fue comprada por Santillana en 1980; en el 2000, Santillana fue comprada por el Grupo Prisa y, en 2013, por una deuda de 3200 euros, fue comprada por Penguin Random House. Las cartas están sobre la mesa, hay una gran homogenización que ejecuta el mercado a través de los monopolios, y la censura se hace patente, pues sólo tienes dos opciones Planeta o Penguin, y al fin de cuenta son tan grandes que casi no consiguen diferenciarse. De hecho, ambas son la misma, el mismo maremágnum del mercado.

Esta homogenización del mundo a través de los monopolios es patente en el círculo del arte, a través de las ferias, hay una homogenización efectuada por el mercado que, en vez de proponer diversidad, acaba con ella. Sin embargo quedan las galerías que siempre conservan un perfil específico. En São Paulo, donde yo me formé como crítica de arte, después de escoger mi equipo de fútbol (decisión que no deja de ser un asunto político para luego tornarse en un problema vital (los que sean del Corinthians me entienden)), decidí pasar a escoger galería. Tras algunos años, lo vi claramente: ¿Soy más Luisa Strina o soy más Raquel Arnaud? Ahí no había duda, yo era más Luisa Strina. Yo no sabía como esa señora hacía para escoger todo lo que a mí me gustaba, con exposiciones a veces mejores que otras, es verdad, y algunos artistas que ciertamente yo no tendría, pero todo excelente. Ahora bien, Raquel Arnaud también era excelente pero no era lo mío en modo alguno.

Ahora bien, aquí en Colombia, ¿Cuál sería mi galería? Yo diría que Casas Riegner, cuyas exposiciones son impecables, y cuya lista de artistas corresponde al gusto de la academia, que es un gusto que todavía estoy tratando de definir, de poner en palabras concretas, pero aún no lo he conseguido. Ya sólo la palabra “gusto” es polémica. Pero bueno, paso a la próxima pregunta: ¿cuál sería su opositora? O su contraparte, por decirlo en mejores términos: ¿tal vez La Cometa? Esta última decididamente comercial y manejando un vasto mercado secundario. Nueveochenta, con un perfil comercial y con el peso de María de la Paz Gaviria... Se puede decir que son el agua y el aceite. Pero habría que entrar a mirar especificidades.

Yo no lo sé, todavía esos perfiles no los veo completamente claros como los veía en la letras latinoamericanas al final de los 90. No veo un perfil específico de las galerías, aun cuando deberíamos discutirlos, establecerlos, pues lo más importante de una galería es tener perfil, poseer una denotada dirección plástica –como también lo es de una colección.

La decisión que el coleccionista toma sobre aquello que va a reunir es absolutamente crucial en la constitución de una buena propuesta. Una colección bien puede comenzar como un popurrí, y, de hecho, suele ser así, pero luego tiene que ir especializándose, decidiéndose, vendiendo lo que le sobra para comprar lo que le falta, sin nunca dejar de hacer apuestas, y en esto la intuición es crucial. Riesgo y rigor deberá tener cualquier coleccionista.

El galerista (que por lo general es coleccionista de arte) y el corredor de bolsa tienen algo en común: es necesario un conocimiento previo pero a la vez una intuición enorme; sin apuestas, ninguna colección se torna buena, así como ninguna inversión se hace rentable.

Pero vamos más allá. Vamos a las ferias que son, en este momento, el mercado del arte. De hecho, los coleccionistas ya no están visitando galerías sino ferias, de las cuales salen a los talleres de los artistas en una comitiva digna de un César. Las ferias SP-Arte, Art-BA, ArtBo, son lo mismo. Recuerdo en Buenos Aires caminando por el galpón de un ArtBA-fin de semana, realmente no sabía dónde estaba, si en una ciudad o en la otra: uno ve en todas lo mismo. Las mismas personas vuelven a encontrarse de país en país, y uno los reconoce a todos. (De verdad, me sorprendí a mí misma saludando a un montón de gente conocida en una ciudad extraña.) Al cabo de tres años, los funcionarios de la galería deben estar seriamente aburridos pues más que viajar, reproducen un mismo territorio en todos los destinos. En efecto, en las ferias, se siente como si el lugar se hubiera desplazado de unas coordenadas a otras, sin variar en lo más mínimo su aspecto, su oferta, los que venden y, aun más, los que compran.

Ahora bien, siempre está la pregunta, ¿Quiénes son aquellos que compran? ¿Qué es lo que quieren comprando arte? ¿Qué es lo que buscan? Porque este tipo de adquisiciones excede a cualquier intención de decorar la casa, la casa quedaría bien decorada sin necesidad de ir a una sola feria, bastaría con hacer unas cuantas búsquedas esenciales, aunque, la verdad, decorar bien una casa, tal vez sea más difícil que hacer una buena apuesta en la bolsa de valores.

Emily Hide Tremaine afirmaba que había tres razones básicas para que alguien comprara obras: el amor al arte, las posibilidades de inversión y la promesa social. Último asunto éste que —a mi ver— es el más relevante. Comprar arte es una forma de acceder y ascender en el escalafón del mundo social que no da el dinero, pues en el dinero la valoración es clara: se tiene más/se tiene menos, pero en el arte ¿cuál es la valoración? Buen gusto/ mal gusto, no son para nada claros. Entrar al arte es como entrar a un mundo de aprobación y desaprobación en el cual la clave del código no la tiene nadie, se construye socialmente, de una forma, está de más decir, bastante hipócrita.

Se trata de una esfera en la cual la verdad más profunda y la mentira más superflua conviven sin llegar si quiera a sonrojarse. Distinguir entre las perlas y el lodo no es nada fácil, y como todo es tan confuso, tan oscuro, tan encriptado, el comprador de arte entrará en este juego a ciegas queriendo saber algo que, en realidad, nadie se sabe.

Y sin embargo, el juego mismo le dará un escalafón, una acceso a un lugar casi místico, de un glamour especial pues, en este mundo, la sabiduría y lo sagrado rosan constantemente con el lujo y la ostentación. Todo se mezcla en este territorio. Tener un diamante grande es un buen método de ostentación pues todo el mundo ha pactado sobre el valor de este, pero tener algo que valga mucho y nadie sepa porque vale, resulta muchísimo mas glamoroso. En suma, uno no va adquiriendo una colección, va adquiriendo un lugar en el mundo que consiste en distinguirse de sus pares, ese viejo deseo humano de ser especial, diferente, único.

En las primeras décadas del siglo XX, la realeza italiana otorgó un título nobiliario a Francesco Matarazzo: Conde. Matarazzo era básicamente un campesino inmigrante que se había vuelto el hombre más rico de Suramérica en 30 años de inversiones en el São Paulo de finales del XIX y principios del XX. En 1945, su sobrino, con una fortuna enorme, pero ya sin títulos a la vista, fundó el Museo de Arte Moderno de São Paulo y luego, en el 51, la Bienal. Ambos, tío y sobrino, eran brillantes, no está demás decirlo. Pero fíjense como el primero adquiere el título, mientras el segundo adquiere la mayor colección de arte moderno en el Brasil de segunda mitad del XX. Hay una coincidencia entre adquirir un título nobiliario y construir una colección de arte, ambos son el pase de entrada a la corte que, aun después de cortarle la cabeza a Luis XVI, aun después de Bolívar y de Lenin, siempre ha existido y seguirá existiendo, con nuevas parafernalias y otros mantos, pero siempre igual, en efecto, el arte (en su comprensión moderna de autoría y originalidad) es producto de esa corte. El arte es, en sí mismo, cortesano.

Adquirir arte es el nuevo título, es una forma de entrar en un círculo sumamente cerrado, en donde se mezcla lo peor y lo mejor de lo humano, de una parte la sabiduría más profunda, de otra la frivolidad más liviana. Es por eso que los que están en el mundo del arte no puede con su propia melancolía. Metidos en el fango y la mentiras, están rodeados permanentemente de tesoros y verdades. Aunque ese “están”, debo ponerlo en una primera persona del plural: “estamos”.

Este mes, con motivo de su retrospectiva, Cildo Meireles afirmó que el arte es como una prostituta: está donde está el dinero. Y tiene razón –pero alejándonos de un juicio moral, si es que eso es posible hacerlo– hay que vislumbrar cómo esta constante coincidencia entre arte y dinero ocurre justamente porque arte y dinero son espejos confrontados, uno es el revés del otro. El arte coloca siempre cosas en lugar de otras cosas, ese es su modo de actuar, el dinero está siempre en el lugar de todas las cosas del mundo. El arte es una metáfora particular, específica, el dinero es la metáfora universal, general por excelencia. Todo se puede convertir en dinero, todo se puede convertir en arte. El arte está donde está el dinero, porque uno está donde está su sombra.

Paseando por ArtBo en este 2019, vi en la Galería La Cometa un Botero de 1969, titulado El baño del Vaticano, la obra nunca había salido de Nueva York, donde fue pintada por el artista. Era, sin lugar a dudas, la pieza más cara de toda la feria que no suele tener mercado secundario.

(Recordaré que el primario es el de las galerías, obras vendidas por primera vez, mientras el secundario es el de subastas, obras revendidas, que ya han tenido dueños, y que son de artistas consagrados.) Me puse a avaluar el Botero y llegué a la conclusión que costaría un millón y medio de dólares. Era un cuadro excelente. Pero los precios siempre son absurdos, en ese cuadro, es posible decir, cabían todas las otras obras de la feria, que costaban entre 3000 y máximo 10.000 dólares, en promedio, y aun sobraría espacio para otras más.

Repito. El arte es una cosa que se pone en lugar de otra, el dinero es una cosa que se pone en lugar de todas, pero cuando se tiene mucho dinero, el arte es una cosa que se pone en lugar del dinero, ya su portabilidad hace muy cómodo el transporte.

Julia Buenaventura

the same time, the fact that the two countries have similar political systems and similar political culture may have contributed to the similar results.

It is interesting to note that the results of the present study are similar to those of the study by Wong and Chan (2001) on the political participation of Hong Kong citizens. This may be due to the fact that Hong Kong and the mainland have similar political systems and political culture.

There are several limitations of the present study. First, the study is based on a cross-sectional design. It is possible that the results may be different if the study were longitudinal. Second, the study is based on a convenience sample of Hong Kong citizens. It is possible that the results may be different if the study were based on a more representative sample.

Third, the study is based on self-reported data. It is possible that the results may be different if the study were based on objective data. Fourth, the study is based on a single country. It is possible that the results may be different if the study were based on multiple countries.

Despite these limitations, the present study has several strengths. First, the study is based on a large sample of Hong Kong citizens. Second, the study is based on a representative sample of Hong Kong citizens. Third, the study is based on objective data.

Fourth, the study is based on multiple countries. The present study has several implications for future research. First, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of mainland Chinese citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and the mainland are similar.

Second, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other East Asian citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other East Asian countries are similar. Third, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other Asian citizens.

This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other Asian countries are similar. Fourth, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other world citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other world countries are similar.

The present study has several implications for practice. First, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of mainland Chinese citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and the mainland are similar.

Second, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other East Asian citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other East Asian countries are similar. Third, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other Asian citizens.

This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other Asian countries are similar. Fourth, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other world citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other world countries are similar.

The present study has several implications for policy. First, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of mainland Chinese citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and the mainland are similar.

Second, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other East Asian citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other East Asian countries are similar. Third, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other Asian citizens.

This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other Asian countries are similar. Fourth, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other world citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other world countries are similar.

The present study has several implications for theory. First, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of mainland Chinese citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and the mainland are similar.

Second, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other East Asian citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other East Asian countries are similar. Third, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other Asian citizens.

This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other Asian countries are similar. Fourth, the study suggests that the political participation of Hong Kong citizens is similar to that of other world citizens. This suggests that the political systems and political culture of Hong Kong and other world countries are similar.

## Ese estímulo me gusta (Nociones básicas para aplicar a una convocatoria artística)



Es común escuchar a los artistas quejarse de lo difícil que es escribir sobre su propio trabajo, y esto es completamente comprensible: Aunque nuestra profesión es un oficio serio y respetable, nos cuesta verbalizar con efectividad nuestras intenciones y procesos conceptuales porque la investigación plástica, curatorial, literaria, poética, y en general artística, surge de la intuición y los afectos, y crece en conjunto con esta área de nuestras mentes. El arte, en cualquiera de sus formas, requiere de mucha lectura e investigación, prueba y error, planeación y gestión... sin embargo, todas estas etapas del proceso se desarrollan cubiertas del misterio, el impulso, la imaginación y el capricho propios de los afanes estéticos. Aunque el arte es un oficio eminentemente intelectual, su irregular forma torneada por la evocación y la intuición, lidia con certezas que provienen de lugares de la mente difícilmente explicables en castizo.

Será tal vez por eso que en otras épocas el oficio crítico le era encomendado a literatos, antropólogos e historiadores, confiando en que gracias a su destreza con las palabras sus textos corrieran con mayor fortuna. Hoy el problema persiste, aún en tiempos en los que las artes visuales suelen contener gran cantidad de datos y referencias como base de su estrategia conceptual. Incluso tratándose de trabajo de nuestra autoría, enfrentarse a puntualizar en la estructura y los alcances de una obra de arte sigue siendo un reto mayor para muchos.

Y es en parte esta naturaleza evasiva de la descripción la que dificulta la sustentación de un proyecto de arte, un paso útil para encontrar apoyo institucional y financiamiento económico para las empresas que nos trazamos. Es la dificultad generalizada en describir efectivamente un proyecto, unido al desconocimiento de algunas normas sencillas, lo que hace que muchas propuestas interesantes y que merecerían mayor atención pasen desapercibidas por los filtros del panel de selección.



Las siguientes son algunas anotaciones generales, extraídas de un manual para aplicación a convocatorias artísticas en Colombia que lanzaré al público dentro de poco. Aunque otros aspectos más puntuales y herramientas más específicas se quedan por fuera de este texto y sólo podrán consultarse cuando el libro se publique, prosigo a delinear un panorama básico que le será útil a cualquier aplicante a tener en cuenta. Mi intención con este corto escrito introductorio es solventar esa injusta brecha de desconocimiento, dar mayor competitividad a los artistas en esta área para que sea la calidad y pertinencia de sus proyectos la que sobresalga y se imponga.

Los capítulos a continuación se centran en las dos áreas sobre las cuales reconozco mayores dudas en el tema: la descripción, concepto y diagramación de un proyecto, en este caso centrado en una convocatoria breve para una bolsa de trabajo, y una puntual reflexión sobre la precarización de la labor en el medio artístico. En un futuro desarrollaré otros temas de importancia: los diferentes tipos de convocatoria y sus distintas urgencias (Residencia, simposio, proyecto extenso, curaduría, libro y texto crítico), Statement, Curriculum vitae, imágenes adjuntas y planos de montaje.

Por ahora, enfoquémonos en lo más básico:

## **DE LA DESCRIPCIÓN Y CONCEPTO**

La parte central de su propuesta debe describir el proyecto, no solamente de una manera formal, sino en sus intenciones poéticas, su alcance intelectual y marco conceptual. Los jurados no solamente quieren saber sobre la obra, evento o texto que usted quiere llevar a cabo, sino que también quieren entender por qué usted lo considera interesante, por qué cree que el estímulo del cual pretende ser acreedor debiera ser para usted. Si es un concurso serio y el panel de selección es profesional, no solamente pretenderá guiarse por sus intuiciones inmediatas o meramente por su gusto personal, querrá atender a su investigación como artista y a su punto de vista sobre el arte actual, querrá abrirse a la posibilidad de que usted demuestre a profundidad la calidad de su obra.

Los requisitos para describir conceptualmente un proyecto varían enormemente dependiendo de cada convocatoria y de qué tipo de proyecto sea. Existen algunas convocatorias que le exigirán resumir su idea en una página, o incluso en un párrafo largo. Existen otras que le pedirán numerosos ítems descriptivos, conceptuales, contextuales, procedimentales y económicos. Las exigencias de una convocatoria, no sobra decirlo, varían también dependiendo de si su proyecto consiste en hacer una exposición de obra de su autoría, si es un proyecto curatorial, si es un libro o una pieza editorial, si es un evento como un ciclo de conversaciones o un encuentro comunitario. Cada uno de estos formatos tiene unas exigencias particulares, sin embargo, independiente de la extensión exigida o la naturaleza de del producto final, existen tres puntos básicos que toda convocatoria necesita contener.

1. Aunque algunos proyectos (como la mayoría de las residencias y ciertos tipos de proyectos educativos y talleres) no exigen un resultado final más allá del proceso investigativo, la mayoría de las bolsas de trabajo solicitan un resultado o serie de resultados como metas finales. En estos otros casos, a pesar de que debiera ser lo más obvio, no todos los postulantes adjuntan una descripción clara y precisa del resultado final del proyecto. Es absolutamente necesario, cuando se exige, que exista un párrafo en el que se deje en claro cuál va a ser el resultado tangible, que es lo que, más allá de las interpretaciones, se va a encontrar el público y una idea central que englobe su intención primordial. Esto es de enorme utilidad para el jurado, pues deja en claro y sin confusiones cuál sería la exposición, el libro, la curaduría o el proyecto que se espera. Entre tanta vuelta teórica, citación filosófica y futurismo entusiasmado que a muchos artistas les brota tratando de explicar lo interesante de una idea, el barroquismo del lenguaje llega a tornar incomprensible la meta concreta que se está buscando.

Ahora bien, la manera en que este objetivo puntual aparece en el texto puede variar: En favor de orientar la aplicación, el postulante debe analizar cuidadosamente en la naturaleza de la institución que provee el estímulo, el contexto en el que está planteada y a qué público está encaminada. Ser consciente de que tipo de filosofía y objetivos tiene la institución de apoyo a la cultura, por qué vieron la necesidad de crear la beca o bolsa de trabajo que le interesa, y para qué público está dirigido y qué tipo de relación experiencial se pretende crear junto a ellos, ayudará a dilucidar la pertinencia de este proyecto para este estímulo, y la manera en que puede hacerse explícita su importancia. Es de mucha ayuda que la manera en que describa su proyecto se alinee con los posibles intereses de estas entidades, así será claro por qué precisamente está aplicando a este apoyo y no otro, y que tan beneficioso para sus objetivos les resulta apoyar su idea,

Algunos jurados preferirían que el primer párrafo de la propuesta se centre en dar esta información, para luego ir desglosando cada aspecto detallando su complejidad. Algunos artistas consideran que esta estrategia solo la solicitan jurados perezosos, que no se toman el tiempo de evaluar correctamente las propuestas brindándoles la atención suficiente a todas y cada una. No hay una opinión absoluta sobre este punto, sin embargo, es innegable que iniciar un texto creando la imagen mental clara de lo que quiere hacer le facilita al jurado ubicarse en las intenciones del artista, las cuales no conoce de antemano. Por otro lado, es importante tener en cuenta que los jurados de una convocatoria revisan en ocasiones cientos de proyectos en el lapso de un par de semanas, y dejar una impronta clara en sus mentes desde el principio facilita la lectura y por tanto ayuda a la legibilidad de las ideas.

2. Algunos artistas prefieren apuntarle a un estilo más literario e iniciar sus textos con una frase, una reflexión sobre el tema que están trabajando o una anécdota que detonó el proyecto que buscan llevar a cabo. A esto se le conoce como Punchline, y sirve para que el texto se distinga inmediatamente de los otros sentando un tono y un núcleo de interés. Este estilo literario también podría darse ciertas licencias y hacer uso de un estilo poético y más ambiguo, que confíe en la interpretación del jurado a pesar del peligro de ser pobremente entendido.

Pero si a usted le interesa este tipo de estructura, debe tener en cuenta que un jurado responsable no entregará bajo ningún motivo un estímulo a un proyecto impreciso, incompleto o que no sea claro en su formulación.

Recomiendo que, si se decide a redactar un plan de trabajo en un estilo literario y poético, se encuentre en algún punto un fragmento que concrete y describa exactamente lo que va a ocurrir, lo que tangiblemente se va a elaborar, y bajo qué parámetros va a lograr su propósito. Sin embargo, debo hacer la salvedad que no toda convocatoria se ajusta igual a esta exigencia, pues hay proyectos de carácter más procesual e investigativo (con una naturaleza de resultados más abiertos, como un taller o una residencia de investigación) y otras elaboraciones mucho más concretas (un proyecto curatorial o una serie de obras cuya planeación ya está diagramada). En el caso de los proyectos más procesuales, sugiero que demuestre claridad frente al proceso mismo (objetivos de investigación, estrategias de abordaje y agentes que colaborarán y participarán con usted), y que sugiera un resultado final, que aunque sujeto a cambios, debe tener unos límites razonables programados por usted.

3. Si la convocatoria lo solicita, es indispensable para entender su proyecto hablar sobre su investigación como artista, crear un contexto que deje aclarar de dónde vienen sus ideas. Cierta soporte conceptual que ha guiado su producción, y referentes a trabajos anteriores de los que ha surgido la propuesta actual, dejan en claro que esta es una idea refinada de una experimentación profesional y crítica, encaminada por una búsqueda que ha tenido muchísimos puntos anteriores de reflexión. Sin embargo, es muy importante aquí anotar que dicho contexto no debe sobrepasarse en extensión, pues demasiados referentes académicos externos, anécdotas personales o un énfasis desmesurado en la relación con trabajos anteriores harán que la fuerza del planteamiento general se diluya.

Por ejemplo, si bien es supremamente útil un concepto filosófico, antropológico o histórico que alimente el entendimiento del trabajo y su alcance intelectual, convertir un fragmento del escrito en una lección teórica para los jurados es innecesario o incluso contraproducente. Hay datos vitales para comprender ciertos proyectos, sobre todo cuando se trata de una investigación académica como una curaduría, un marco histórico o antropológico en la concepción de un proyecto in situ, o una referencia a una obra anterior cuando es intrínseca en la comprensión del proyecto actual. El problema radica en no excederse con este marco y saber cómo otorgar la información justa, y esto se logra al decantar la información que es inevitable citar para explicar el proyecto completamente. El exceso de marcos referenciales puede extraviar la atención del lector, además de comunicar falta de claridad y por tanto debilidad conceptual por parte del autor.

4. A pesar de que necesitamos poner las ideas claras sobre lo que se va a hacer, no podemos olvidar que estamos aplicando a una convocatoria artística, que busca apoyar el desarrollo del pensamiento estético y que será evaluada (idealmente) por un panel de profesionales con criterio y conocimiento sobre el arte actual.

La descripción de su proyecto debe lograr un balance en el que sea atractiva, pero también clara y precisa sin exagerar sus alcances, debe estar narrada con generosidad sin caer en la cursilería. Tenga en cuenta que cuando usted escribe los lectores no tienen contexto sobre su búsqueda e intenciones, y es por esto que a lo largo de este texto he hecho tanto énfasis en la precisión de sus descripciones. Un pequeño truco que tenemos quienes escribimos constantemente es pedirle a un amigo que lea nuestro texto, sin darle pistas sobre nuestras intenciones. Este lector servirá como prueba de nuestra claridad y precisión, pues en base a lo que entienda (o no) del escrito podremos ajustar la manera en que exponemos nuestras ideas.

No le sugiero que adorne sus ideas y objetivos, o que trate de crear un estilo literario grandilocuente para seducir al jurado. Lo realmente importante aquí es que, de una manera sobria e intelectual, la relación entre el aspecto formal y el aspecto conceptual de la idea sean evidentes, y que la sólida manera en que usted ha hilado estas ideas comunique la seriedad y el interés que usted tiene por su propio trabajo: es a través de estas cualidades que usted tendrá la capacidad de demostrar la verdadera importancia de su proyecto.

Existen algunas convocatorias que son particularmente breves, reduciéndose a una página o en ocasiones incluso a un párrafo para describir el proyecto a cabalidad. Representan la forma aplicativa del elevator pitch, en la que en un espacio brevísimo la idea debe sobresalir entre una amplia convocatoria de aspirantes. Usualmente estas convocatorias se abren para proponer ponencias, charlas y simposios, o para llamados de amplitud enorme en la que decenas de jurados leen grandes cantidades de propuestas y la selección se hace por puntaje en una elección democrática.

La dificultad de este tipo de aplicación es precisamente su brevedad, pues en un espacio tan reducido debe quedar perfectamente claro:

- **cuál es la inquietud intelectual que motiva al proyecto (de donde viene, cuál es el tema o a qué situación responde)**
- **Los elementos que lo conforman (Que artistas participan, que obras se mostrarían, que temas se van a tocar en la ponencia o publicación que propone)**
- **Por qué se eligieron dichos elementos y qué relación tienen con esta temática**
- **Lo que usted cree que hace a este proyecto particular, y por tanto, elegible sobre otros de naturaleza similar**
- **Cuál es su aporte teórico con esta propuesta, lo que nutre al pensamiento artístico que se desprende de su idea.**

A continuación, trataré de resumir en dos párrafos una propuesta artística que contiene estos cinco puntos. Le pido que no tome esta esquematización como un molde para seguir al pie de la letra, pues mi objetivo con ella es ejemplificar estos aspectos de una manera clara, pero inevitablemente subjetiva y personal. Para ello imaginaré que un artista inexistente, a quien llamaremos Fernandito Lotero, propone una exposición de varias piezas artísticas sobre la realidad actual del país. La propuesta de Fernandito es la siguiente:

**AUNQUE HOY EN DÍA ABUNDAN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS INTERESADAS EN LOS TEMAS BÉLICOS Y LA REALIDAD NACIONAL, ENCUENTRO PREOCUPANTE QUE DICHS TEMAS SUELEN SER TRATADOS CON IMÁGENES REPRESENTATIVAS DEL CONFLICTO, QUE REPLICAN LA VIOLENCIA DE LOS HECHOS. MI OBRA HA TRABAJADO EL TEMA DE UNA MANERA POÉTICA Y EVOCATIVA, INTENTADO TRABAJAR EL DOLOR DE LA GUERRA DE UNA MANERA LÍRICA, DISTANTE DE LA AGRESIVA IMAGEN PERIODÍSTICA. LA EXPOSICIÓN QUE PROPONGO CONSTA DE TRES PIEZAS PRINCIPALES: UN PERFORMANCE EN EL QUE MASTICO AREPAS FRENTE AL PÚBLICO, UNA ESCULTURA QUE CONSISTE EN DOS MESAS DE MADERA COSIDAS ENTRE SÍ CON PELO HUMANO, Y UNA SERIE DE DIBUJOS DE PLANAS QUE REPITEN LA PALABRA "QUIZÁS" INCESANTEMENTE.**

**ESTAS TRES PIEZAS SE BASAN EN OBJETOS Y ACCIONES COTIDIANOS Y BUSCAN GENERAR UN AURA DE MISTERIO Y SOLEMNIDAD, ENALTECIENDO EL RITUAL DE LO HABITUAL COMO UNA BÚSQUEDA ESPIRITUAL. AUNQUE NO HAGAN REFERENCIA DIRECTA A LA VIOLENCIA QUE VIVIMOS HOY EN DÍA, SON MANERAS EN LAS QUE ME APROXIMO AL RESPETO POR LA VIDA, A LA BELLEZA DEL SENCILLO HECHO DE ESTAR VIVO. PIENSO QUE EL ARTE ACTUAL SE HA VOLCADO AMPLIAMENTE SOBRE IMÁGENES DE LAS NOTICIAS DE ACTUALIDAD, HECHOS DRAMÁTICOS Y TERRIBLES, Y MI OBRA BUSCA HACER UN CONTRAPUNTO AL EXALTAR LO CORRIENTE A TODOS LOS SERES HUMANOS. ESTA EXPOSICIÓN BUSCA ENFRENTAR UN TEMA TRÁGICO Y DIFÍCIL DESDE UNA PERSPECTIVA EVOCADORA Y SOBRIA, Y ESPERA ABRIR LA REFLEXIÓN SOBRE ESTOS TEMAS DESDE UNA EXPERIENCIA EMOTIVA.**

## **DEL PRESUPUESTO Y CRONOGRAMA**

El jurado de la convocatoria es un grupo de profesionales con la responsabilidad de entregar dinero a quien haga mejor uso de él. Además de la importancia artística y conceptual del proyecto que usted pretende llevar a cabo, es vital que en su propuesta quede clara la manera en que va a invertir el estímulo. No es suficiente que su idea sea "buena", tiene que ser ejecutable completamente, debe ser coherente con la cantidad de dinero que solicita, y además de esto usted debe demostrar que tiene toda la experiencia necesaria para llevarla a cabo. Este know how es comprobable a través del presupuesto y el cronograma, dos aspectos prácticos que generan grandes dudas entre los artistas, pero que con unos cuantos conocimientos básicos pueden ser planteados de una manera muy efectiva.



Estos aspectos son, dicho de manera muy directa, los inventarios de acciones y gastos que necesita el proyecto para existir, los que describen en que se va a gastar el dinero y los pasos que sigue en su plan de trabajo. Por lo tanto, para generar confianza en sus analistas (el jurado) es vital que sea absolutamente realista y claro con su estrategia de inversión. Un estímulo es finalmente un financiamiento económico, y aunque el fin sea apoyar la poética, la escena artística, es un negocio y una transacción de esfuerzo por dinero: Tenga en cuenta que así usted tenga un proyecto plástico inteligente y poético, si usted no tiene un presupuesto minucioso y absolutamente claro, usted generará enorme desconfianza como receptor del estímulo y no conseguirá los recursos para llevarlo a cabo.

Y es que, si la descripción y conceptualización del proyecto sirven para demostrar que su obra es interesante y usted es un artista serio, el cronograma y el presupuesto sirven para dejar en claro que su obra es de hecho factible y usted un socio responsable, que ya tiene un plan de trabajo y sabe muy bien lo que está haciendo. Usualmente todo estímulo artístico es muy competido, y por lo tanto un deber del jurado es velar por otorgar la bolsa de trabajo a un proyecto con plena posibilidad de realizarse.

En el cronograma se debe desglosar el paso a paso de la elaboración de su proyecto, desde la fecha en la que se da a conocer a los ganadores del estímulo (con suerte, usted entre ellos), hasta la fecha de la última entrega de resultados que requiere la convocatoria. Las metas que se propone también deben ser distribuidas en períodos de tiempo sensatos, una relación coherente entre el gasto y el ritmo de producción que se irá dando en el proceso, pues en esta planeación sensata se fundamenta el avance exitoso hasta la meta final.

Ajuste su estructura de trabajo al tiempo exacto estipulado en la convocatoria. Ya en la parte de sustentación y descripción usted debió dejar en claro los avances previos, el trabajo que lleva adelantado y la investigación que ya se ha hecho, así que esa información no debe estar incluida en el cronograma. Lea muy bien los requisitos y tenga claro que la meta es realizable en dicho lapso de tiempo, y en caso de que conscientemente se ha dado cuenta que necesita un tiempo mayor, quizás deba buscar otra convocatoria que se ajuste a sus necesidades, o darle un poco más de tiempo de investigación a la idea para que su plan de trabajo pueda ser más efectivo.

Usualmente estos estímulos esperan que usted socialice su proyecto a través de una exposición artística, una ponencia pública o un informe detallado y sustentado de resultados; En muchos casos también le pedirán hacer las tres cosas, así que debe tener muy en cuenta que toda esta entrega de informes, registro de las obras o eventos y ciclos de charlas también deben ser incluidos tanto en el cronograma como en el presupuesto. El cronograma termina en la fecha en la que el último compromiso con su patrocinador debe ser cumplido.

Es difícil definir qué tan específica debe ser la organización del tiempo en el cronograma, que tan detallado debe ser cada proceso para que haya una claridad en el procedimiento sin excederse en información. Lo que recomiendo es dividir la producción en grandes etapas muy generales, y si la propuesta contempla varias piezas o eventos distintos, dividir estas categorías en procesos puntuales para mayor claridad. Lo demostraré organizando la producción para nuestro héroe, Fernando Lotero:

ACTIVIDAD	MES 1	MES 2	MES 3	MES 4	MES 5	MES 6	MES 7
Preproducción y diseño de catálogo							
Producción de los dibujos							
Producción de la pieza escultórica							
Producción del video del performance							
Enmarcación de los dibujos							
Transporte y montaje							
Inauguración							
Charlas y performances							
Registro fotográfico							
Desmontaje e Informe final							

Para desglosar el presupuesto conviene recurrir a una tabla similar, que divida por áreas de trabajo lo que se debe gastar ítem por ítem. Si la convocatoria lo permite (pues no todas lo hacen) el porcentaje de comisión para el artista, viáticos o similares deben incluirse en este apartado. Tasar este porcentaje depende de las posibilidades de la convocatoria misma, la cual debería dejar en claro cuanto del dinero puede ser invertido en aspectos personales. El pago de asistentes, montajistas y otros colaboradores se incluye aquí también. Por último, cabe anotar que el presupuesto debe abarcar a cabalidad el precio del estímulo, siendo la suma de todos los ítems igual al dinero que se reciba.

PREPRODUCCIÓN	Comisión para producción del texto	500.000
	Scan de imágenes de archivo	50.000
	Diseño y diagramación del catálogo	500.000
	Impresión del catálogo	500.000
Producción de los dibujos	Papel	200.000
	Tinta	50.000
	Fijador	50.000
Producción escultura	Muebles (dos mesas)	200.000
	Cabello humano	600.000
	Equipo de tejido alta resistencia	100.000
	Equipo básico de carpintería	100.000
	Laca	50.000
Producción videoperformance	Alquiler cámara de video	200.000
	Alquiler registro de sonido	100.000
	Ingredientes y producción de arepas	100.000
	Tela y confección de traje ceremonial	400.000
	Asesoría profesional en expresión corporal	400.000
Enmarcación de los dibujos	Marquería (7 piezas)	300.000
Transporte y montaje	Embalaje de las piezas	300.000
	Transporte	150.000
	Herramientas básicas de montaje	100.000
	Apuntes de montaje (2)	400.000
	Alquiler de video beam	1'000.000
Inauguración	Servicio de alimentación	300.000
	Invitaciones impresas	100.000
	Pedón de espacio público y montaje	300.000
Charlas y performances	Pasabocas	200.000
	Alquiler de cámara para registro en video	300.000
Registro fotográfico	Servicio profesional de registro de la muestra	600.000
Desmontaje	Apuntes de desmontaje (2)	400.000
	Materiales básicos de embalaje	100.000
	Transporte	150.000
	<b>TOTAL</b>	<b>7'500.000</b>

Por último, y como consejo personal, lo invito a que primero firme y adjunte todos los documentos necesarios y luego elabore el resto de la propuesta. Muchas, muchísimas aplicaciones no pasan del primer filtro de evaluación porque los artistas han evadido hasta el último momento completar éste, el requisito más sencillo, y por algún accidente o un simple olvido envían una documentación incompleta. Conozco decenas proyectos (incluidos algunos míos) que han sido rechazados porque la plataforma de aplicación colapsó justo antes de que el artista anexara la fotocopia de su cédula de ciudadanía o su foto. Conozco incluso un premio de poesía recientemente revocado porque la autora no adjuntó su firma en la aplicación. En los últimos años he procedido a adjuntar los documentos como primer paso para hacer mi aplicación, apenas abre el portal en internet para anexarlos, o si es en físico, los inserto en el sobre de manila justo antes de iniciar el proceso de escritura. Es una especie de ritual de iniciación que me ha librado de inconvenientes tontos de último minuto, además de ayudarme a entrar más fácil en el mood de la concentración redactora. Inténtelo y verá el pequeño gran cambio que hace.

## **DE LA AUTOESTIMA**

Claramente el espíritu de quien dedica su vida a las artes es un espíritu romántico, incluso el de los galeristas, curadores y gestores culturales. Para haber decidido invertir tanto tiempo, esfuerzo, dinero y emocionalidad en un mal negocio que básicamente solo nos retribuye con experiencias intelectuales, debe existir un aprecio fuera de lo común por el desarrollo de los afectos, por algo más que el enriquecimiento monetario en la idea que tenemos de la vida.

Hasta allí todo estaría muy bien, si no es porque al parecer ese ideal romántico empieza en algún punto a tornarse en una excusa para que los artistas seamos sujetos de una serie de negociaciones, inviábiles e indignas con nuestras propias necesidades. En muchas ocasiones, los mismos artistas normalizamos que largas horas de trabajo en instituciones culturales o prácticas pedagógicas sean remuneradas muy pobremente, que los precios por los que se vende nuestra obra ni siquiera cubran los costos de producción, que nuestra participación en eventos de exposición pretenda ser recompensada miserablemente con falsas expectativas de networking y proyección profesional.

Los prejuicios románticos que siempre han estado conectados con el trabajo artístico (desprecio por el dinero, búsqueda de la libertad a través de la rebeldía, entender la falta de reconocimiento como una posible muestra de genialidad) han echado ya mucha leña a la caldera de la precarización. No es que en sí mismos estos conceptos sean totalmente falsos, no es lo que digo, pero es hora de separar los términos y las metas que tenemos para nuestro desarrollo individual, y analizar qué tan buen negocio representan muchos de los acuerdos económicos, que como comunidad encontramos tan normales en la escena de las artes plásticas.



Le sugiero, por ejemplo, que si en alguna ocasión le llegan a proponer un puesto operativo, gerencial, de producción, cuyo sueldo irrisorio sea justificado con la excusa de que “es un proyecto artístico” y “le va a dar visibilidad”, reflexione si esas personas que lo contratan también están ganando solamente “visibilidad”, o si alguien que haga el mismo trabajo, pero en otro tipo de negocio, gana un sueldo igual de “artístico” a usted.

Como una zona franca en la que la especulación y la negociación en ámbito privado es la moneda de mayor circulación, el mundo artístico se ha dejado convertir en un sistema cambiario sin regulación económica. La inflación gratuita de algunos agentes y la precarización de otros son percibidas como normales, pues al tratarse de valores incuantificables bajo una métrica standard, el arte convierte a la evocación y la intuición (sus motores principales) en pilares de su negociación.

La negociación en secreto y la falta de estructuras que protejan los procesos artísticos se alimentan de la falsa aura de importancia que trae el pertenecer a la escena artística, de exponer y ser visto como un miembro operante y aprobado por las directrices de este nicho, confundidos por figuras administrativas como críticos, curadores y galeristas. La inclusión en sociedad de quien produce arte es vital en este campo pues no solamente representa una pasión creativa, sino un sentido de identidad y pertenencia para quienes comparten intereses peculiares y poco comunes en nuestro sistema laboral. Aunque la apreciación artística es una habilidad que todos los seres humanos desarrollamos, los que dedicamos nuestras vidas a este campo construimos una personalidad entorno al desarrollo de nuestro proyecto estético, nos relacionamos con personas que entienden inquietudes muy puntuales sobre lo que significa hacer obra e interesarse en las artes.

Lo que cuestiono de este sistema es la importancia que le hemos dado a agentes operativos que en muchos casos no solamente no tienen las habilidades intelectuales para “dirigir nuestro barco”, sino que además se aprovechan de una mentirosa apariencia de influyentes en la carrera de los artistas. Esta máscara de falsa importancia en muchas ocasiones permite que procedimientos ausentes de fair play y equidad económica precaricen nuestra labor.

Es muy importante que como comunidad empecemos a exigir mejores condiciones de trabajo, con pagas justas que al menos nos permitan una dignidad laboral. Aún no conozco supermercados, bufetes de abogados o sistemas de transporte público que cobren más baratos sus servicios a los artistas, y por tanto, creo que si no conseguimos gestores u operadores gerenciales que nos den las condiciones que necesitamos, nos unamos para analizar y poner expectativas realistas a nuestro campo laboral, y desde allí colectivamente mejorar nuestros modos de operar de una manera más horizontal y equitativa.

William Contreras Alfonso



## Escenas del arte en Medellín: relatos de carreteros, zanahorias y asnos



Hace aproximadamente tres meses escribí un texto sobre la escena del arte en Medellín que no fue publicado. Era uno de esos textos que seguro incomodaría a más de uno, pero después de meditarlo, descubrí que reiteradamente señalaba uno de los males más notorios del arte de la ciudad: la anulación del criterio objetivo que debe reconocer el trabajo reflexivo y el verdadero mérito sobre la arbitrariedad de las alianzas entre curadores, instituciones y artistas por amistad, favores personales y otras burdas subjetividades. El título era bastante sugerente y tocaba temas como el papel que jugamos como gremio frente a los agentes culturales de la capital y sobre cómo manejamos entre nosotros mismos asuntos puntuales como las jerarquías de poder, los criterios curatoriales y los espacios para la difusión del trabajo de unos y no de otros justamente teniendo presente esas jerarquías y esos “criterios” de selección. La fábula de la zanahoria y el asno es el título que había elegido para ese entonces dado que el texto mencionaba la siguiente fábula:

*“Para que un burro tire del carro hay que ponerle una zanahoria adelante. El burro cree que algún día alcanzará esa zanahoria. El amo le repite que mañana seguramente tendrá más fuerza y que hoy casi la atrapa con sus dientes; la zanahoria tocó su hocico y esa noche el asno sueña con la zanahoria, él está en una pradera corriendo casi sin sentir el pasto hasta llegar a un silo donde hay cientos de zanahorias; pero no las ve.*

*Al otro día, todo está preparado para que siga la esperanza y mientras tanto el carro va para adelante. El carretero sale con su burro para vender los huevos. El burro solo tiene rebuznos para su zanahoria y hoy seguro que la alcanza. A él le han contado de muchos burros que han alcanzado la zanahoria; de eso charla cuando lo dejan pastando en Vera con otros colegas mientras su dueño vende los huevos en el mercadillo.*

*Ese sábado ha sido excepcional y al hombre le da pena su burro, entonces cuando llegan a la casa le da al burro la zanahoria. Se conforma con poco -piensa el hombre- basta una zanahoria para hacerlo feliz, y eso que te he tenido cuatro meses prometiéndote la zanahoria, le dice al burro, pensando que la bestia no entiende.*

*¡Que eres un tonto, hijo mío! Le sigue diciendo al pobre burro, y durante cuatro meses más vuelve a ponerle la zanahoria adelante”.*

No obstante, recordé que hace poco leí de Fernando Castro Flórez que “la crítica tiene dentadura postiza” con la que prefiere tomar sopitas infantilizantes y en lugar de “morder la mano de...” prefiere “doblar el lomo”. Ahora bien, entrando en materia, desde hace un tiempo se percibe un malestar general en el medio artístico de Medellín que se escucha de las voces de artistas y de algunos agentes culturales, preocupados por la aparente crisis que está viviendo el arte de la ciudad. Las voces críticas no necesariamente de los críticos porque prácticamente no tenemos, están cuestionando la gestión por parte de las instituciones y los agentes oficiales, así como las maniobras administrativas y la falta de criterio y de asesoría por parte de la Alcaldía de Medellín sobre los procesos que involucran específicamente al arte. Sobre esto, solo basta recordar cómo el sector artístico quedó consternado con la vergonzosa escultura pública que apareció el 21 de febrero del año pasado en el Parque del Poblado; una obra del señor Cristóbal Gaviria que ha pretendido ser “En honor a las víctimas del narcotráfico”. Entre tanto, mientras Federico Gutiérrez el “ilustre” alcalde y el artífice de la escultura aparecían sonrientes en una fotografía para la prensa y para las redes sociales, los artistas y los demás integrantes del gremio del arte se preguntaban ¿Cómo había aparecido eso ahí y cuál fue el criterio para seleccionar a este artista? ¿Hubo convocatoria? ¿Todo fue hecho de manera privada y sin el mínimo interés en incluir en este proceso a los artistas de la ciudad? Las respuestas que ya han salido a la luz por un texto del periodista Daniel Grajales “La primera piedra para abrazar la historia” no fueron nada alentadoras, pues parece que tanto en la Alcaldía como los agentes que manipulan los altos grados de poder en las instituciones de Medellín están convencidos de que tanto los artistas como el público solo está compuesto de gente sin criterio estético o, en su defecto, de idiotas.

---

*1 La cita deriva de un comentario que el crítico ha realizado en su canal de YouTube en uno de sus videos titulado: “La crítica que me interesa. 41 ¿Qué pasa con la crítica?” en: <https://www.youtube.com/watch?v=Gvq77gpKHIQ&t=625s>*



*Imagen de la cuenta de Twitter de @elcolombiano:  
<https://twitter.com/elcolombiano/status/1098678285830184960>*

Ahora mismo, tenemos perspectivas contrarias cuando se trata de analizar si en Medellín están pasando cosas interesantes o, por el contrario, como algunos curadores de otras ciudades se permiten afirmar, no está pasando nada y estamos inmersos en una especie de marasmo. En este caso, mi opinión desde hace mucho tiempo es que contrario a estas afirmaciones un tanto apresuradas, ésta parece ser una de las ciudades más dinámicas en cuestiones de arte, en tanto que tenemos una cantidad de eventos como convocatorias, exposiciones, conversatorios y actividades académicas que se derivan tanto de las instituciones oficiales como museos y centros culturales, como de los espacios autogestionados y los nuevos proyectos y colectivos que están aflorando en la ciudad. Mas aún, la ciudad en temas de arte es tan prolífica y generosa, que cualquier artistas, curador o gestor que venga de otra ciudad y se instale en nuestra tierrita “paisa”, casi de inmediato lo incluyen en proyectos y consigue un buen trabajo, incluso antes de lo que pueden hacerlo los mismos artistas o curadores de la ciudad.

En cuestiones de eventos y actividades, el programa de Expocultura, una apuesta de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín que intenta ser: “El mercado del arte y cultura de Medellín para el mundo”, se viene presentando como un evento donde su principal estrategia es posicionar a los artistas y gestores de Medellín a nivel nacional e internacional con el fin de “acrecetar sus oportunidades de negocios en el mercado”. nacional e internacional con el fin de “acrecetar sus oportunidades de negocios en el mercado”.

Así mismo, el programa de innovación cultural llamado Viajeología en cuya dirección se encuentra el mismo gestor de Expocultura, funciona como una fundación y se encarga de realizar proyectos culturales e investigativos a partir de eso que ellos llaman “impacto cultural”; es decir: “trabaja para que el sector cultural se fortalezca y proponga iniciativas estimulantes a través de formatos innovadores y exploraciones de temáticas contemporáneas”. Con algunas similitudes, la Corporación Perpetuo Socorro se ha encargado de llevar a cabo ideas creativas de emprendimiento, así como charlas y activaciones artísticas en espacios como Bodega/ Comfama donde se invitan artistas para que se apropien del lugar a partir de obras de instalación y site specific y propongan una programación para ese espacio.

Por una parte, podríamos decir que estos programas afines con la muy debatida ideología de la “economía naranja” se han desarrollado, pero no podríamos afirmar que todos han tenido el éxito que se espera, en tanto que, en el caso de Expocultura, no se supo ciertamente si algún artista pudo tener un beneficio de internacionalización o comercialización real de su obra después de que se trajeran a un conjunto de influyentes personajes a nivel nacional e internacional y se realizaran algunas visitas a talleres, revisiones de portafolios y charlas, por lo que habría que revisar las estrategias utilizadas con el fin de generar ese verdadero intercambio con la ciudad, porque parece que esto se quedó en que a los invitados les dieron un buen paseo. Y por otro lado, si bien sabemos que el programa ha llevado estos dos últimos años algunos artistas de Medellín a la Feria ARTBO con el simpático lema de “Medellín ciudad de artistas” (como si de verdad tuviéramos la necesidad de recordarlo), aunque la intención es buena y es agradable ver a los artistas que de otra manera muy probablemente jamás hubieran entrado a este mercado, esto también podría parecer una exotización regionalista justo por la misma diferenciación que se hace de los artistas “paisas” que tiene su propio stand en la feria más importante de arte a nivel nacional.

En cuanto a los espacios autogestionados y colectivos, hay un despliegue demasiado variopinto que se encarga de satisfacer cualquier clase de inclinación estética o criterio que se pueda tener sobre el arte, dado que tenemos lugares como The Gallery at Divas, donde convergen discursos y propuestas artísticas que reflexionan puntualmente sobre contenidos de género que se acentúan como problemáticos en nuestra sociedad; colectivos donde se desarrollan interesantes piezas de obra gráfica y procesos editoriales como El Faire, La Bruja Riso, El Laberinto Medellín, Benito Garaje, Taller Impreciso, Taller Prueba de Estado, Taller de Grabado la Estampa y otros colectivos de investigación y Co-working como Lo Doy Porque Quiero, Un Nuevo Error, Rizoma Ultravioleta, Platohedro, Casa Toroide que hace parte del Circuito Creativo Otra Banda, Casa Tres Patios, Curado en Sal, Centro Cultural Plazarte, y las diferentes casas de la cultura como la Casa de la Cultura Pedregal, la Sala de Arte de la Biblioteca Belén, la Sala de arte de la Biblioteca Pública Piloto, entre otras.

Sobre los espacios específicamente comerciales, tenemos a las galerías como Lökkus Arte Contemporáneo, La Balsa, Policroma, AH Fine Art, la Galería Duque Arango, Arte Alto Galería, y otros lugares expositivos no necesariamente comerciales como el Centro Colombo Americano, la Sala de Arte Suramericana, La galería Oliver Débre, la galería de La Pascasia, y nuestros museos como el Museo de Antioquia, El MAMM, el Museo Casa de la Memoria, Museo Pedro Nel Gómez, Museo Etnográfico Miguel Ángel Builes, Museo del Agua donde se han realizado curadurías de arte, y espacios expositivos universitarios como Sala U de la Universidad Nacional, Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y su respectivo Centro Cultural, La naviera, la Sala Eladio Vélez de la Fundación Universitaria Bellas Artes, el Museo ITM en el Campus Fraternidad, que son lugares donde podemos dar cuenta de los procesos creativos de los artistas emergentes, así como las convergencias y relaciones con las obras de los artistas más consagrados.



*Expo Cultura. Fuente, Medellín Cuenta:*

<https://www.medellincuenta.com/?NavigationTarget=navurl://bb3b50ee75fc0770371c5e0e8af1b9b1>

Por fortuna, no tenemos ya una feria de arte pero los intereses de la Feria Expocultura con el sistema comercial y el evento organizado por el artista Harold Ortiz llamado TIMEBAG que su última versión se realizó con un modelo experimental en el Hotel Nutibara y que acogió a más de 70 artistas y a un público muy extenso durante la celebración de sus cinco años, son una muestra de que la diversidad de las exploraciones tanto intelectuales como creativas, así como los impulsos comerciales hacen parte de la expansión cultural de esta ciudad. Y en relación con el mercado, cada una de las galerías comienzan a mostrar una identidad característica donde algunas prefieren un tipo de obra decorativo y ligero, fácilmente digerible por el público y otras optan por trabajos mucho más complejos tanto intelectual como formalmente. Sin embargo, hay una verdadera carencia de coleccionismo y también se necesita con urgencia un buen programa de formación de públicos que capacite a los potenciales compradores en saber diferenciar una manualidad ordinaria o bricolaje de una verdadera pieza de arte.



Sobre lo anterior, algunas voces siguen afirmando que el fallecimiento de uno de los más grandes galeristas que hemos tenido en nuestra historia, Alberto Sierra Maya, ha sido la razón de que nos encontremos en una especie de movimiento tectónico cultural donde se empiezan a formar nuevas alianzas, nuevos grupos, otros modos de producción, nuevos rostros y agentes culturales y con ello, evidentemente, muchas islas y nuevas grietas. Lo que nosotros llamamos apresuradamente una “crisis” es más un momento de cambio que ha venido desarrollándose desde hace varios años y su detonante no fue justamente el fallecimiento de un personaje porque eso, por un lado, nos libra de entrada de toda la responsabilidad que hemos tenido sobre nuestros espacios y proyectos de arte, en tanto que, poner toda la deuda artística de nuestra disgregada escena sobre los hombros de un personaje, solo demuestra lo irreflexivos que podemos llegar ser, y quizás, solo por eso, en otras ciudades se creen con la potestad de decir que aquí no pasa nada, dándose el lujo de actuar sobre los artistas de la ciudad como lo hace el carretero de nuestra fábula: “Mañana alcanzarás tu zanahoria”.

Ahora bien, Medellín sin duda está pasando por una transformación medular en la forma de concebir el arte desde las academias y desde las plataformas de difusión y comercialización de los procesos creativos. En este sentido, el arte está saliendo mucho más al espacio público gracias al interés de los museos por apoyar iniciativas que convoquen a un público mucho más amplio con el fin de que el arte no sea un lujo exclusivo que permanezca bajo custodia en su “bunker cultural” como alguna vez llamó a los museos el crítico de arte Rober Hughes. Eventos como Acciones Abiertas del Museo de Antioquia, “Intervenciones artísticas efímeras en el espacio público” del Museo de Arte Moderno, la Sala a cielo abierto, y Museo a cielo abierto hacen parte del programa Medellín a cielo abierto un proyecto de la Alcaldía “que busca dotar de sentido el territorio urbano pensando los espacios y las dinámicas sociales de la ciudad”, junto con las exposiciones de imágenes impresas que se están realizando en Parques del Río, un lugar que además tendrá una serie de esculturas para el espacio público de artistas locales como Gloria Posada, John Mario Ortiz, Angélica Teuta, Víctor Muñoz, Mario Vélez, entre otros, que serán entregadas gracias a la Alcaldía de Medellín con el nombre de Escultura a cielo abierto, y donde se dice que Fundación Sofía Pérez de Soto ha obsequiado a la ciudad la obra del suizo Ugo Rondinone, el artista internacional invitado que hace parte de esta nómina y cuya obra en la ciudad ha dejado muchas posiciones encontradas, dado que para algunos, incluyendo mi persona, la obras no dejó de ser un apilamiento más de los acostumbrados en Rondinone, pero no tiene ninguna clase de relación con el pretendido homenaje a Medellín, sus paisajes y sus montañas.

---

2 La desaparición del arte, en: Hojas sueltas, Darío Ruiz Gómez (2019).

3 “Actualmente se evidencia una problemática frente a la planta docente, dado que muchos de los estudiantes expresan que algunos de sus docentes no tienen la vocación a la docencia. Es por eso que la asamblea exige realizar una correcta capacitación a estos para que puedan ser incluidos a la institución” Relatoría Asamblea General de Estudiantes del Instituto Tecnológico Metropolitano de la Facultad de Artes y Humanidades (6 de noviembre del 2019).

4 Entrevista a Carlos Uribe para la revista Arcadia, en: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/entrevista-con-carlos-uribe-el-nuevo-curador-del-museo-de-antioquia/73330>





*Escultura de Ugo Rondinone titulada “Montaña Medellín” en la nueva etapa 1b de Parques de Río.  
Fuente: El Colombiano/ <https://www.elcolombiano.com/multimedia/imagenes/inauguran-la-etapa-1b-de-parques-del-rio-HF12064120>. Fotografía: Alcaldía de Medellín*

Ahora bien, lo que valdría la pena analizar es si toda esta sobreoferta de arte (tres o cuatro inauguraciones en una noche), es un buen síntoma de la actividad prolífica del arte, como lo he mencionado anteriormente, en consideración con este importante cambio, o si, por el contrario, estamos inmersos en una alarmante bulimia cultural, en tanto que el número de actividades se ha hecho gigantesco pero el contenido muchas veces es poco aportante, mediocre y donde no funciona la meritocracia, donde nuestro ciclo neurótico alimentado por los egos nos induce a sentir unas ansias enfermizas por aparecer en todas las exposiciones, ir a todos los eventos y figurar en todas las fotos para las redes sociales dando una muestra “triumfal” de que nuestra presencia fue parte de cada show (como si en verdad eso importara), haciéndonos partícipes de un espectáculo que a veces raya en el patetismo de darnos más importancia de la que realmente tenemos, cuando lo único que hacemos es engullir kilos de imágenes, puestas en escenas, textos y obras, para luego vomitarlas sin ninguna clase de reflexión o análisis, donde la ingestión compulsiva de “arte” se puede convertir en nuestra ilusoria insignia cultural.

---

5 Sobre esto podemos mencionar la exposición Mas allá del Encuentro, que reúne a 18 de los 70 artistas participantes en el Encuentro de grabadores 2018, que ahora exhiben su trabajo en Washington gracias a la curaduría de Félix Ángel desde la Fundación Ángel Gómez que abrió sus puertas el pasado martes 3 de diciembre y se extenderá hasta el 10 de enero en la galería de arte de la Asociación de empleados del BID. Ver nota en: <https://www.elmundo.com/noticia/El-grabado-antioqueño-se-exhibe-en-Washington-/378303>

No se había visto en Medellín a tantos artistas de todas las generaciones con tantas obras a la búsqueda de un poco de atención, tantos nuevos “gestores culturales”, tantos “entusiastas del arte” (o mejor, de la farándula artística) con tantas opiniones, paradójicamente revestidas de una sensación de confusión y pérdida que parece ser algo mucho más serio que el mero desacuerdo que tenemos sobre las causas que han marcado el final de una era en el arte de la ciudad y el comienzo “caótico” de otra

Mas aún, los artistas ya parecen cansados de tener que depender de las bendiciones de tres o cuatro curadores que hay en la ciudad; y peor aún, depender de las bendiciones de los curadores de la capital. Probablemente lo que voy a señalar a continuación no va a ser del agrado de muchos, pero, diferente a la interesante frase de Castro Flórez, aquí no hay dentadura postiza ni tampoco vamos a “doblar el lomo”. Muchos artistas de Medellín se sintieron indignados y subestimados por los particulares criterios de selección de dos exposiciones realizadas en el Museo de Arte Moderno donde parte de la nómina de una muestra hizo parte del grupo de la nómina de la siguiente exposición. Así, varios nombres estuvieron presentes en la muestra La vuelta, curada por Carolina Ponce de León y Sam Stourdéz y también estuvieron presentes en la exposición Pasado tiempo futuro. Arte en Colombia en el siglo XXI. Esta “curiosa anomalía” produjo entre los artistas y el público una sensación desconcertante, pues casi sentían estar visitando una muestra similar a la anterior con algunas variables. Esto, por una parte, no implica que los artistas tengan alguna responsabilidad en el asunto de repetir museo o que no merezcan haber tenido un espacio en las curadurías mencionadas, porque, seamos sinceros, ¿qué artista va a rechazar la oportunidad de exponer dos veces en un museo como el mamm? Pues sea para bien o sea para mal, la visibilidad es mucha y lo que todos los artistas necesitan (porque ya ni siquiera es una aspiración sino una necesidad), es tener sus quince minutos de fama; por lo tanto, lo que verdaderamente es cuestionable, es que esta clase de circunstancias (no se sabe si estratégicas pero para nada inocentes o coincidenciales) se estén presentando en nuestra ciudad porque la pregunta sería si de verdad los “buenos” artistas de Medellín son tan limitados para los criterios foráneos.

Para ser bastante más francos, no imaginamos esta misma situación en un museo de la capital porque las jerarquías están oportunamente marcadas, la conversación, como alguna vez me lo mencionaba muy sinceramente un curador de Bogotá es unilateral y así como en la fábula del carretero, parece que a veces en Medellín nos gusta pensar que somos el tonto asno. Uno puede entender, lo admito, que detrás de la organización y la producción de una exposición como las que hemos mencionado, haya situaciones y problemas de fondo que para los espectadores y los demás agentes que no están directamente involucrados, son desconocidas. A veces no logramos vislumbrar el alcance de una decisión sobre otra cuando es tomada por un curador, y también entendemos que toda curaduría implica una selección, que no es otra cosa que dejar por fuera al resto.

En este sentido, el Museo de Antioquia parece que se ha percatado de tales circunstancias y está trabajando por la visibilidad de otros artistas y puestas en escena del arte local. Programas como Residencias Cundinamarca puede ser un buen ejemplo de ello.

Simpática y paradójicamente, el crítico de arte Holland Cotter galardonado con un Pulitzer y una voz importante en el New York Times, incluyó en uno de sus artículos al Museo de Arte Moderno entre lo mejor del arte del 2019. Vale destacar que Cotter hizo parte de los invitados al Festival Gabo donde tuvo la oportunidad de conversar con su curador en jefe Emiliano Valdés, así como realizar una visita al área de reserva del museo. Esto no significa, advierto, que nuestro museo no se merezca estar entre los mejores, dado que yo misma he aplaudido muchas de sus exposiciones y siento una afinidad especial por su visión del arte; no obstante, es necesario llamar la atención sobre lo que nos parece preocupante, y mi crítica al museo es una muestra de que uno critica, lo que verdaderamente ama. Aquellos que solo aplauden sin ninguna clase de criterio todo lo que hacen nuestros museos, porque hacen parte de su nómina de amigos, amiguís (hay diferencia) o artistas, tienen un criterio flojo, vendido, conveniente, ramplón y vergonzante.

Por otro lado, para nadie es un secreto que la localización y el contexto desde donde nos habla cada uno de nuestros museos tiene una mediación particularmente marcada sobre sus discursos, sus modelos de trabajo y su relación con los otros a través del arte; así, el innegable apoyo a ciertos artistas y algunos valores culturales que son vistos como “elitistas” frente a otros valores “democráticos” se han vuelto un asunto de polaridades que ya identificamos, donde han movido en cada uno de estos, e incluso, en el público mismo, un sentimiento de sospecha y hostilidad, paradójicamente frente a cada una de sus prácticas.



*Libia Posada, Signos cardinales, 2008. Foto: Úrsula Ochoa. Fuente: <http://artishockrevista.com/2019/06/07/pasao-tiempo-futuro-arte-en-colombia-en-el-siglo-xxi/>*

Ésta marcada confusión o sentimiento de no estar asentados sobre nada sólido responde también a lo que el crítico Darío Ruiz ha llamado “La desaparición del arte”, una desaparición que en la reflexión del crítico, no responde solamente a nostalgias clichés sobre el arte del pasado, sino que se determina por la “eliminación de la dificultad que supone el someterse a los interrogantes éticos que toda búsqueda estética supone”, es decir, que vivimos en un momento donde preferimos la banalización del conocimiento y la eliminación de la dificultad, instalados en el fácil artificio de la cultura comercial propagada por malas galerías, pésimos docentes e interesados curadores, al uso de un “nuevo esnobismo de unos nuevos idiotas culturales” y parece que de esto también son responsables las academias de arte. Sobre esto, no es en vano que los mismos estudiantes de las universidades estén consternados por la baja calidad de sus docentes cuando encarnan los extremos de ser buenos artistas pero malos pedagogos o peor aún, ser pésimos pedagogos y no hacer nada medianamente meritorio en el medio del arte.

Por otra parte, también podemos decir que no todos somos como el asno, pues algunos artistas no están tan convencidos de las promesas de que, en algún momento pueden entrar como mínimo en los archivos de la historia del arte nacional gracias a la palmadita de aceptación de los poderes de la capital. Aun con esto, nombres como José Roca, Jaime Cerón o Carolina Ponce de León despiertan en otros tantos artistas de Medellín una ansiedad un tanto provinciana de que algún día estos respetados personajes (no es ironía), lleguen a fijar sus ojos y su criterio en este “arte de la montaña”. Con esto, no estoy afirmando que no se pueda tener empatía por los agentes del arte de Bogotá o que no podamos trabajar en equipo, porque yo misma tengo muy buenos conocidos y colegas en la capital y he podido entender sus procesos y dinámicas de trabajo. Mi punto de vista es un poco más afín a lo que Carlos Uribe, actual curador del Museo de Antioquia, dijo en una entrevista sobre el saber valorarnos y conocernos a nosotros mismos, entender nuestras propias dinámicas y consolidarnos mucho más como gremio porque somos una escena desestructurada pero también con muchas potencialidades.

Así las cosas, ¡Al Cesar lo del Cesar!, hay en Medellín un curador, Oscar Roldán Alzate, que durante su cargo en el Museo de Arte Moderno hizo un trabajo muy comprometido y valorativo con los artistas, procurando en la medida de lo posible no solo traernos artistas de talla internacional dignos de ser vistos por la ciudad, sino que organizó diversas muestras y eventos en otros lugares del mundo donde incluyó a los artistas de Medellín, dinamizó durante su cargo notablemente la escena, creó redes de contactos entre el museo y entidades internacionales con el fin de apoyar ante todo a los artistas del contexto sin desconocer las propuestas foráneas, realizando un ejercicio de diálogo entre el arte local y el arte global que se extraña ahora en la ciudad.

El carretero de nuestra fábula pone de nuevo la zanahoria a su asno y le hace creer que debe esforzarse más, mucho más, para alcanzar su preciado premio. Algunos artistas de la ciudad vacilan entre una actitud autoindulgente y de impotencia, prefiriendo someterse al juego del asno.

No obstante, esta visión general sobre tales circunstancias no debería reducirnos a la condición de víctimas carentes de voluntad, porque muchos se han percatado de que mientras estaban mirando fijamente esa ya podrida zanahoria, pasaban por un campo lleno de ellas. Algunos artistas han tomado la decisión de ser independientes tanto de las instituciones como del aparato comercial, y aquí hemos tenido el más grande ejemplo con lo que fue el colectivo Taller 7, un colectivo salido del Instituto de Bellas Artes hoy FUBA, que tuvo una resonancia tan importante, difícilmente vista en otros colectivos a nivel nacional. En la actualidad, hay muchos más espacios y colectivos de artistas que están intentando formular nuevos rumbos y conexiones con sus propuestas, y hay personajes que viven en otras partes del mundo como el artista y curador Félix Ángel que están haciendo lo posible para fomentar y dar a conocer las propuestas de los artistas de la ciudad . Por ello, no estoy muy segura de que la crisis sea justamente del arte en Medellín dado que estos términos son poco ajustados y tienden a confundir sus bases; la crisis es de algunas instituciones de Medellín, la crisis es de algunos inescrupulosos agentes del arte en Medellín, porque el arte es otra cosa. No obstante, como bien hemos señalado, quizás lo que más nos hace falta es el poder de la agremiación, es saber trabajar en equipo en tanto que hacemos muchas cosas, pero las hacemos de forma aislada. Sobre esto, también es justo destacar que algunas galerías ya comienzan a realizar conjuntamente rutas de exposiciones donde el público puede hacer recorridos durante toda una tarde, así como el circuito Talleres abiertos de Envigado y el Circuito Creativo Otra Banda, por lo que se empiezan a ver buenos avances.

¿Qué haría el carretero sin su asno? ¿Qué haría si su asno decide hacia dónde va?



*Imagen de la exposición de grabado “Mas allá del Encuentro”. Fuente Periódico El Mundo: <https://www.elmundo.com/noticia/El-grabado-antioqueno-se-exhibe-en-Washington-1378303>*

Úrsula Ochoa



## Pensar la escena, pensar la esfera



*Maria Sol Barón y Camilo Ordóñez, del equipo TRansHisTor(ia), y Jaime Iregui en la conversación del lanzamiento del libro*

*«Pensar la Escena». Se realizó en el marco de «Escenas del arte» seminario del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes*

Esta conversación de Jaime Iregui y el equipo TRansHisTor(ia) se realizó con motivo del lanzamiento del libro *Pensar la escena*. Debates del campo del arte contemporáneo en esfera pública.

*Equipo TRansHisTor(ia) Tándem (el antecedente de Esfera Pública), un espacio nómada y “blando” para el encuentro de artistas -principalmente amigos y conocidos-, dio lugar a debates que generaron una producción discursiva y teorizada que estimuló proyectos de autogestión y creación. En suma, esa experiencia guarda semejanzas con la manera en que entendemos hoy algunos espacios independientes... ¿que encuentras de empático y qué de distante entre Tándem y los espacios gestionados por artistas de hoy?*

**Jaime Iregui:** Hay más empatías que distancias, pues Tándem y Esfera Pública son espacios autónomos. Y lo son no sólo por proponerse desde la práctica artística, sino por el hecho de que sus dinámicas de discusión y circulación responden a criterios propios del pensamiento artístico y no a lineamientos ni lógicas de instituciones del arte.

Tándem tiene más afinidad con algunos espacios de artistas que han desplazado lo expositivo a un segundo plano y sus actividades giren más en torno al diálogo y la discusión, como lo han hecho en distintas escalas Pretexto (1), Asamblea ordinaria (2) y la Escuela incierta (3). También tendría relación con espacios editoriales (4) que hacen pública la voz de los artistas sin la intermediación de la crítica y el aparato institucional.

Hay distancia con algunos espacios independientes en la medida en que no se planteaba como el paso previo para acceder a la participación en ferias y salones de arte. Por el contrario, se buscaba salir de ese circuito y de sus lógicas de mediación y legitimación. No le encontrábamos sentido a una crítica que nos agrupaba en categorías, ni unos salones de artistas donde lo importante era concursar por un premio o una mención.



*Duda y disciplina, charla de Danilo Dueñas en Conversaciones Tándem. 1994. Sentados, de izquierda a derecha: Ana María Lozano,*

*Diego Quintero, María Elvira Escallón, Carlos Salas, Víctor Laignelet, Mauricio Cruz. Detrás: Jaime Iregui y Fernando Uhía*



Tándem no tenía sede física, era un proyecto nómada. Inicialmente nos reuníamos en la galería Sextante, donde se lanzaron varias publicaciones y se organizó una exposición, luego en talleres de algunos artistas y finalmente en Espacio Vacío, donde se disponían en círculo cerca de veinte sillas y nos encontrábamos a discutir sobre situaciones y problemas del medio artístico de aquella época, en la que una fuerte crisis social y económica llevó al cierre de varias galerías, se hicieron recortes de presupuesto a todo nivel y era vital buscar alternativas desde el arte para enfrentar no sólo un clima de incertidumbre generalizada, sino el horror y el sinsentido en las terribles épocas del narcoterrorismo.

Finalmente, es importante recordar que los artistas propician espacios de discusión y/o exposiciones desde el siglo XIX, cuando organizan el Salón de los Independientes, le siguen posteriormente las agrupaciones de artistas que discuten, publican manifiestos y organizan exposiciones como es el caso de los dadaístas, constructivistas, situacionistas y un gran número de espacios alternativos que emergieron posteriormente en distintas partes del mundo.

Lo digo, pues el caso de Tándem estaba más cerca del carácter crítico y experimental de estas experiencias que del formato pragmático de algunos espacios autogestionados. Una de las motivaciones principales era reunirse, dialogar y organizar eventos tal y como lo habían hecho –guardadas las proporciones– agrupaciones de artistas que buscaban alternativas a un orden establecido.

*Equipo TRansHisTor(ia) Según el relato que has planteado sobre la trayectoria de Esfera Pública queda claro que su origen tuvo que ver con la necesidad de compartir un espacio de diálogo entre artistas que a la larga estimularon proyectos de creación, gestión y circulación. Estas motivaciones y acciones tenían que ver con unas condiciones de crisis sociales, económicas y culturales de ese momento, pero también tenían que ver con afinidades generacionales. ¿Desde tu experiencia actual, como artista, gestor y profesor, cómo ves hoy esas motivaciones? ¿Existen condiciones sociales o generacionales que motiven a los artistas a reunirse y generar discusiones o proyectos colectivos? ¿Cuáles serían esos espacios y como se harían públicas esas voces, proyectos y discusiones?*

**Jaime Iregui:** Creo que las motivaciones para propiciar espacios de discusión actualmente responden a casos distintos a los que dieron origen a Esfera Pública. En términos generales, se podría pensar que con el auge de las redes sociales hoy más que nunca cualquier persona puede tener motivaciones para expresarse libremente sin necesidad de contar con el visto bueno del editor de un portal Web. Sin embargo, estas redes están cada vez más controladas por algoritmos que tienden a mostrarle a un usuario las personas y noticias con las que tiene afinidad de ideas, ocultando aquellos temas o personas con puntos de vista distintos que podrían propiciar la discusión.

Al compartir enlaces, videos y noticias, cada usuario de redes sociales se ha convertido en editor o curador de contenidos que son comentados por sus amigos en un tono que suele ser más conversacional que de debate. En ocasiones la conversación escala su tono y según el tipo de participaciones, cada usuario decidirá en qué momento deja de animar la discusión y/o bloquear aquellos que participan con ataques personales.

Las discusiones generadas por arbitrariedades y cuestionamientos a prácticas institucionales son menos frecuentes, tanto por la implementación de procesos de auto-regulación para lograr una mayor transparencia administrativa, como por la veeduría que ejercen distintos sectores del campo a través de portales web y redes sociales.

En relación con las afinidades generacionales con espacios de discusión, creo que los temas a discutir no están necesariamente vinculados con una generación. Cada debate tiene un público específico en el que pueden participar personas de distintas generaciones. Lo que sí sucede es que, con el paso del tiempo y los debates, algunos temas se vuelven repetitivos y suelen desmotivar la participación. Se ha discutido sobre muchas situaciones del campo del arte y en alguna medida, cada tema puede llegar a cumplir su ciclo, razón por la cual el espectro de asuntos de discusión no es tan amplio como en otras épocas.

En cuanto a los espacios que podrían generar otras voces en las condiciones sociales actuales, creo que algunas de las motivaciones pueden responder a situaciones específicas, por ejemplo, un portal que haga seguimiento y denuncias en torno a la desigualdad de género, un observatorio de prácticas institucionales, un espacio de discusión sobre los procesos de precarización que afrontan los trabajadores del arte.



En el caso de Esfera Pública, los planes para un futuro son propiciar conversaciones fuera de la red, organizar acciones y eventos breves a partir de las conversaciones, y dejar la plataforma para divulgar lo que sucede en espacio físico y textos relacionados con los temas de discusión. Es decir, enfocarse en prácticas más acordes con el carácter impredecible de los procesos artísticos. Para el 2020 cumpliremos 20 años en la red y el reto es reinventarse con nuevas propuestas y políticas editoriales.

*Equipo TRansHisTor(ia) Podemos estar de acuerdo en que el final del siglo XX fue un momento de crisis social y económica generalizada y que ese clima impactó fuertemente el campo del arte y sus dinámicas, al tiempo que estimuló lenguajes y prácticas creativas ricas en experimentación y autogestión. A la vez, esos años representan un cierto ocaso de la circulación de crítica de arte en prensa masiva, todo ello mientras apetece y se popularizaba el Internet. Sentimos que ese fue el caldo de cultivo de Esfera Pública, entonces, ¿cómo fue crecer a la par del Internet e ir entendiéndolo como una plataforma creativa y de gestión?*

**Jaime Iregui:** Las opciones que abría el Internet para un espacio de conversación como Tándem -y luego para Esfera Pública- eran muy amplias. Desde siempre las he asumido más desde lo creativo que desde la gestión. Es decir, como práctica artística que puede implicar modos de operar propios del campo de la crítica y lo editorial.



*Red alterna. Universidad del Valle, 1995*

Uno de los últimos proyectos que se realizaron con Tándem -y que marcaron el inicio de Esfera Pública- fue una exposición en la Biblioteca de la Universidad del Valle (5) a la que nos invitó el crítico Carlos Jiménez. “Red alterna” era el título de esta muestra que organizamos conjuntamente a partir de conceptos como el de red, auto-organización y transversalidad. Se dispusieron una serie de paneles en forma de rectángulo y en su interior se montaron obras de varios de los artistas que trabajaron de cerca en Tándem, como es el caso de Fernando Uhía, Danilo Dueñas, María Elvira Escallón, Juan Andrés Posada, Manuel Romero, María Fernanda Zuluaga, Eduardo Pradilla, Rafael Ortiz y Carlos Salas.

No se podía acceder físicamente a las obras pues estaban al interior de un rectángulo de paneles en los que no se había dejado espacio de acceso. La única manera de ver las obras era a través de un computador con Internet dispuesto en la parte exterior de los paneles. Allí se podía navegar por la exposición a través de una serie de fotografías digitales montadas en una página de código HTML. Era una forma de resaltar y poner en discusión los procesos de mediación que implicaba el uso del Internet.

A finales de la década de los noventa trabajé en otros proyectos en la red donde la parte visual tenía que ver con figuras geométricas trabajadas de forma digital –para la época comenzaban a circular programas como Photoshop- y enlaces a textos como Zona Temporal Autónoma de Hakim Bey. El enlace a este proyecto con el nombre de NonLocal (1998) (6) lo distribuía a través de correo electrónico a un grupo reducido de artistas y gente del medio. Para esa época esta lista no pasaba de cincuenta personas, pues no era común el uso de correo electrónico.

El siguiente proyecto en Internet fue Momento Crítico (1999), con el cual buscaba trasladar a Internet la idea de un espacio de discusión entre artistas y personas del campo del arte, tal y como se venía trabajando con Tándem. En un inicio enviaba a esta lista de correos preguntas que por lo general no obtenían ninguna respuesta. Decidí entonces hacer la pregunta ¿Qué percepción tiene del medio artístico? directamente a varias personas por correo electrónico. Accedieron a responderla Carmen María Jaramillo, José Roca y Alejandro Mancera. Envié por la lista de Momento Crítico las respuestas y empezaron a llegar respuestas de otras personas. Luego se dieron una serie de discusiones cruzadas con Columna de Arena (José Roca) y Ojotravieso (Jonás Ballenero)

A finales del año 2000 y luego de varios meses de inactividad en Momento Crítico, decidí cambiar el nombre a la lista por el de Esfera Pública, el cual se propuso como un espacio de crítica y discusión en el que la noción de crítica no se entiende únicamente como un juicio de valor en torno a obras y exposiciones, sino como reflexión en torno a asuntos de interés común del medio artístico, donde distintos modos de entender las cosas se comunican y, eventualmente, se transforman en opinión pública.

Lo anuncié a los suscriptores con unas reglas básicas de participación y a las pocas semanas el artista Fernando Uhía envió una carta abierta denunciando censura a una pieza con la que participaba en Arbo-rizarte, lo cual generó una larga discusión.

Esto abrió una modalidad distinta de discusión y propició el carácter que con tiempo iba a definir a Esfera Pública: un espacio donde los temas a discutir no los propone un moderador o editor, sino los distintos agentes del campo artístico a partir de los temas que propusiera cada carta abierta y que por lo general estaban relacionadas con arbitrariedades por parte de funcionarios vinculados a instituciones del arte en nuestro medio.

En los inicios de Esfera Pública como lista de correo (2000-2006) este espacio funcionaba más como una comunidad crítica en la que sus miembros conversaban, discutían, se peleaban de forma similar a como lo podían hacer en un café o evento artístico. La escritura solía ser espontánea, concisa y con algunas dosis de humor o ironía. Cuando pasó de la lista de correos a la página web, las voces fueron cambiando de tono y los textos se hicieron algo más extensos, permitiendo a los autores desplegar sus argumentos en participaciones en las que se el status de autor tiene más peso.

Para contrastar este proceso creo un espacio de podcasts con el nombre de °Sputnik, con el que se busca dar fuerza al formato de conversación. Se publican algunas conversaciones con Carlos Salazar, Pablo Batelli, Lucas Ospina, María Acha y Tomás Ruiz-Rivas. En ese mismo formato conversacional viene luego el podcast Crítica en Directo (40 episodios), donde se recorren exposiciones en compañía del artista y finalmente #RadioEsfera (30 episodios), con un perfil más de debate y relacionado con situaciones coyunturales de medio local.

De manera paralela a estos proyectos colaborativos, varios de mis proyectos individuales se han realizado vinculando el Internet como espacio de circulación. Es el caso de Constelaciones (2003), una serie de recorridos que documentaba fotográficamente prácticas de exhibición de mercancía en distintos lugares de Bogotá y que se dispuso en un website diseñado específicamente para este proyecto. Luego vinieron otros proyectos similares como el Museo fuera de lugar (2008), Parlamentos (2013) y Manifiestos (2016).

*Equipo TRansHisTor(ia) Tras la experiencia de Tandem y el primer momento del proyecto Esfera Pública, caracterizado por el envío y cadenas de correos entre conocidos y el paso a la plataforma Web y dinámica de blog que, según tú, caracterizó al proyecto entre 2007 y 2014, aparece una dinámica que el grupo de tu generación quizás no había alcanzado: la articulación de contenidos producidos por otros, recibir colaboraciones y ponerlas en circulación a través de una plataforma Web que, paulatinamente, se fue haciendo más vigorosa. ¿Como describirías esa transición de producir contenidos a editar contenidos en el contexto de nuestro campo artístico? ¿como asimilas este tránsito en el proceso de Esfera Pública en paralelo al ejercicio de la curaduría y de la asimilación de las prácticas curatoriales en nuestro campo?*

**Jaime Iregui:** La transición entre lo pictórico y la generación de proyectos como Tándem y Esfera Pública parte de una reflexión sobre el espacio que venía desarrollando desde la década de los años ochenta, y que giraba en torno a la articulación de redes y tensiones espaciales. Este tránsito entre el proceso individual y el proyecto colaborativo parte de preguntarse sobre la posibilidad de llevar esa exploración sobre redes y sistemas de información, desde la abstracción geométrica hacia espacios de conversación, donde entran en relación distintos puntos de vista en torno a un asunto o situación específica.

En el caso de Tándem, estos puntos de vista se inscribían, como lo mencioné anteriormente, en el marco de un proyecto que tenía como uno de sus objetivos hacer pública la voz de los artistas sin la mediación de la crítica de arte. Aquí mi papel era el de propiciar el espacio y proponer a los artistas una serie de preguntas cuyas respuestas se publicaron en los tres números de la revista Tándem.

Ese proceso colaborativo buscaba precisamente reducir al máximo los mecanismos de mediación: los temas y las preguntas surgían de las conversaciones que se realizaron en encuentros y exposiciones del proyecto. De esta forma, lo que se podría entender como la edición de contenidos tenía que ver con propiciar el espacio de conversación, hacer las veces de moderador, hacer las preguntas y publicar sus respuestas en la revista con el título de Conversaciones Tándem.

De esa misma forma se dio la primera discusión de Esfera Pública, al hacer la pregunta ¿cómo percibe el medio artístico? Después de esta primera discusión, un alto porcentaje de los debates que vinieron se dieron a partir de cartas abiertas, denuncias, declaraciones y textos críticos que propusieron artistas, curadores, críticos, estudiantes y otros agentes del campo.

Las participaciones se publicaban tal y como eran enviadas. No había edición de textos, ni corrección de estilo. Dado que inicialmente Esfera Pública funcionó como una lista de correos, mi papel era el de un moderador. Esta labor de moderación no consistía en participar haciendo comentarios para validar o cuestionar otras voces. Si participaba, lo hacía como una voz de cualquier otro participante. Dentro de la labor de moderación enviaba enlaces a textos relacionados con el tema de discusión. Esto hizo que los participantes discutieran con mayor libertad y asumieran el espacio como un foro abierto en el que los temas a discutir se definían a partir de los textos que se enviaban a la plataforma (7).

A partir del momento en que las participaciones se empiezan a publicar en la plataforma web, mi labor de moderador empieza a tomar un perfil más editorial y a la vez, archivista. Por una parte, empiezo a agrupar las participaciones y los debates por temas, como parte de las opciones que ofrece la plataforma para navegar sus contenidos, se define también el diseño y el logo [esferapública] que se ha mantenido desde entonces y le ha dado a la plataforma una identidad visual.

Con este cambio, se incrementó el número de participaciones y debates. Para ese momento artistas y críticos que participaban con frecuencia como Carlos Salazar, Guillermo Vanegas, Lucas Ospina, Pablo Batelli y Jorge Peñuela, publicaban directamente sus textos en la plataforma sin la mediación del webmaster ni el moderador (8).

En el año 2012 el archivo de Esfera Pública contaba con cerca de doscientos debates y tres mil entradas de texto organizados en ocho temas. Algunos temas habían cumplido su ciclo, otros se mantenían muy activos, otros aparecían y desaparecían periódicamente. Esfera Pública se había convertido en un gran archivo y era el momento de una revisión crítica, por lo que invito a varias personas (Cristina Lleras, Alejandro Martín, Halim Badawi, Nicolás Gómez y Elkin Rubiano) a analizar distintos temas del archivo de debates.

A partir de este momento se da inicio a una labor de revisión del archivo, que también se puede entender como curar el archivo, en el sentido de mantener y preservar la recolección de textos, revisar temas de las participaciones, organizar una serie de dossiers que a su vez contienen una selección de debates y textos relacionados publicados de distintos autores.

Aunque en su momento la entendí más como práctica de archivo que curatorial, igualmente podría asimilarse a revisiones de archivo realizadas por artistas que han participado activamente en un proceso. Pienso en casos como el de Víctor Albarracín con Lugar a dudas y El Bodegón, el de Adriana Pineda con Taller Siete.

Lo que puede pensarse como un problema curatorial, es cómo exponer archivos de Esfera Pública. Es todo un reto disponer un archivo reactivando su potencial crítico, sin neutralizarlo ni museificarlo. El libro de “Pensar la Escena” puede ser un punto de partida para este tipo de aproximaciones.

*Equipo TRansHisTor(ia) La experiencia de Esfera Pública permitiría incluso construir una breve historia del Internet, así como de la producción y circulación de contenidos a través de la Web... ha empleado los Yahoo Groups, el formato de blog, la distribución en redes sociales y el podcast, entre otros. Todos ellos formatos y experiencias tendientes a la participación y circulación abierta. Ahora, tras más de dos décadas de funcionamiento aparece el proyecto de un libro sobre Esfera Pública y cabe la pregunta sobre la pertinencia de este formato, convencionalmente lineal, para reflexionar sobre una plataforma que hemos compartido gracias a la hipertextualidad y la navegación abierta. ¿Nos podrías compartir un poco sobre tus motivaciones para hacer este libro?*

**Jaime Iregui:** Una de las motivaciones principales tiene que ver con abrir un espacio para reflexionar sobre las discusiones, textos y demás participaciones que han tenido lugar en esta plataforma por casi dos décadas. Esta reflexión en torno al archivo es tanto del editor, como de las personas que revisaron críticamente seis núcleos temáticos de la plataforma reunidos en igual número de dossiers.



En un comienzo, una de las opciones que surgían al pensar en un libro era una antología de los debates más emblemáticos, pero se descartó dado que casi todos son muy extensos y resultaría un libro enorme. También se pensó en una antología de textos o autores, pero se descartó pues lo que caracteriza a Esfera Pública son sus discusiones. Casi la totalidad de sus textos hacen parte de una discusión sobre un caso o tema.

Por esta razón la decisión editorial consistió en resaltar un tipo de discusiones que -a diferencia de los debates sobre situaciones coyunturales cuya duración oscila entre dos días a dos semanas- se han desarrollado en periodos más largos de tiempo, como es el caso del desencanto con el arte político, el auge y normalización de los espacios de artistas, la crítica y el papel de los medios, el arte de discutir sobre las curadurías del Salón y la crisis de entidades como la Galería Santafé y el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Este proceso inició de modo gradual desde el año 2012 con una primera revisión del archivo de debates. Con el paso del tiempo y las revisiones fueron tomados forma varios dossiers que reunían una selección de textos –entre 7 y 10- de un tema general que podría tener entre 100 y 300 entradas, entre ellos, varios debates. Posteriormente, y como parte de esta propuesta editorial, invité a seis lectores a hacer un análisis de cada dossier con el objeto de activar distintas líneas de acción y reflexión sobre los problemas de fondo que abordan dichas discusiones.

En ese momento pensé que los seis dossiers podrían dar forma a un libro. La idea inicial era un eBook pero, teniendo en cuenta que hay un público que prefiere la lectura en versión impresa, me decidí por los dos formatos.

Es cierto que un libro impreso es un formato que puede contrastar con la hipertextualidad de un archivo en la red. Sin embargo, al agrupar una serie de contenidos en un dossier, se está generando una linealidad, pues se trata de una selección de un tema en el que están agrupados un número mayor de textos. Y esta linealidad también se genera en la red. Por ello creo que la gran diferencia entre una y otra opción es, que además de la versión digital con los seis dossiers, se edita una versión impresa pensando en aquellas personas que, por la extensión de los textos, prefieren la lectura en este formato.

*Equipo TRansHisTor(ia) Desde hace algunos años Esfera Pública ha reconocido su carácter de archivo y ha dado lugar a prácticas que le comprenden como tal. De lejos, este libro no procura resumir la producción de Esfera Pública porque sus contenidos ya están clasificados en la plataforma, a cambio, el libro plantea seis debates recurrentes o sobresalientes en nuestro contexto pero que podrían tener correspondencias con la escala global. ¿Entonces cómo sientes que se ha escalado la discusión sobre el arte contemporáneo desde los diálogos y discusiones estimuladas por nuestro campo artístico?*



**Jaime Iregui:** La correspondencia que pueden tener estos seis debates con discusiones a escala global es algo que se pudo dar de forma paralela, en épocas distintas o a posteriori, dependiendo de los debates.

En el caso de la discusión sobre impacto de los nuevos medios en la crítica, ese escalamiento primero fue a nivel global y paralelamente a nivel local. En mayo de 2006 me escribió Cordula Daus, de Documenta 12, para invitar a Esfera Pública a participar en el proyecto Documenta 12 Magazines, del que hacían parte cerca de 90 proyectos editoriales independientes. De los cuales 88 eran magazines impresos y/o en línea, y sólo dos eran espacios de discusión en Internet: Empyre y Esfera Pública.

Esta invitación generó una discusión en Esfera Pública sobre las implicaciones de esta participación y a partir de la cual se definió un modo de participación. Se realizaron tres entrevistas y se propusieron textos sobre las formas de discusión de Esfera Pública: “Asuntos internos” de Guillermo Vanegas, “Del margen a la legitimidad” de William López y “Una invitación muy especial” de Felipe González.



*Documenta Halle, espacio para publicaciones y encuentros de documenta 12 magazines. Kassel, 2007*

Se trataba de un cambio de escala dramático, pues Esfera Pública era para ese momento una lista de discusión con cerca de cuatrocientos suscriptores, y su archivo contaba con algo más de diez debates. Luego del impacto que generó esta participación en Documenta 12, donde precisamente uno de los temas a discutir giraba en torno a la generación de esferas públicas en el arte contemporáneo, quedó patente que había un gran número de espacios editoriales independientes y que existían poquísimos foros abiertos como Esfera Pública.

La crítica al arte político que inició Carlos Salazar a mediados de la década pasada, y que luego fue tomando fuerza con miradas como las de Lucas Ospina, Guillermo Villamizar y Elena Sánchez Velandía, es una discusión que se mantiene abierta con los aportes que han hecho Claudia Díaz y Elkin Rubiano desde hace más de cinco años. En un comienzo, no tenía conocimiento de que un debate similar se estuviese dando en otro contexto. En el 2013 me contacta Dario Corbeira, director de Brumaria (España) para ponerme al tanto de su interés por las discusiones en torno al arte político y pedir autorización para publicar en su plataforma algunos textos. Posteriormente invita a Claudia Díaz y a Guillermo Villamizar a contribuir con dos ensayos en el libro “El arte no es la política/la política no es el arte”, editado por Brumaria.

Una discusión que también trasciende los límites locales la propician los textos de Guillermo Villamizar sobre el caso de Daros (2012), su relación oculta con el asbesto y la forma como el coleccionista de Daros lava su imagen con su colección de arte político y posterior construcción de una gran sede para su colección en Brasil. En un comienzo emerge como una voz solitaria que denuncia la manipulación que hace Daros con el arte político, pero con el paso del tiempo, las condenas al director de Daros y el cierre sorpresivo de su sede en Rio de Janeiro, le dan la razón a Villamizar.

En el 2017 se dieron debates largos sobre el arte político que guardan toda una serie de relaciones con los debates de Esfera Pública. El primero fue en la Bienal del Whitney, a partir de la pintura de Dana Schutz “Open Casket”, que mostraba el cadáver mutilado de Emmett Till, un adolescente afroamericano linchado en Mississippi en 1955, y el cual provocó protestas en el Whitney y un largo debate en distintas plataformas y perfiles en redes sociales. El segundo debate se dio a partir del interés de Documenta 14 de dar visibilidad a varias propuestas de carácter político y del silencio de sus curadores ante el atropello a varios activistas en la sede de Documenta en Atenas.

El caso de los debates sobre espacios independientes inicia con una discusión en Esfera Pública en el 2002 a partir de un seminario organizado por el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. En una discusión sobre la institucionalización de este tipo de espacios, con participaciones de Antonio Caro, Pablo Batelli y el filósofo Bernardo Rengifo, interviene el crítico español José Luis Brea con un texto de su autoría titulado “Pequeña teoría de la independencia”.

El texto en cuestión propicia una larga discusión sobre la noción de la independencia que es retomada diez años después, en el marco del llamado “boom de los espacios independientes”. Para esta época (2012) la expansión de este tipo de iniciativas es un fenómeno global, por lo que llegan textos a Esfera Pública que nutren la discusión desde las escenas de países como España, Argentina México y Chile. Estas contribuciones de Tomás Ruiz-Rivas, Jorge Sepúlveda, Támara Ibarra y Rosa Apablaza, dejan ver similitudes y diferencias en temas como los patrocinos del estado para este tipo de proyectos, tipos de espacios y temas de discusión entre estas escenas.

Posteriormente (2017) se realizan varias entrevistas en el formato de podcast a procesos que se inscriben (Escuela incierta, El Validadero, Escuela Flora y Escuela de Garaje) en llamado giro pedagógico de este tipo de espacios y que tiene origen hace más de diez años en la propuesta curatorial de Manifesta 6.

Finalmente, los casos de las discusiones recurrentes en torno al Museo de Arte Moderno de Bogotá dan cuenta de la prolongada crisis administrativa de esta institución, pero también del impacto que tiene en algunos museos a nivel global un modelo económico que le resta apoyo financiero del Estado y obliga a estas instituciones a buscar patrocinio en la empresa privada.

El caso del MAMBO es especial además por su falta de profesionalización y la forma como su antigua directora manejaba una entidad privada que recibía dineros públicos.

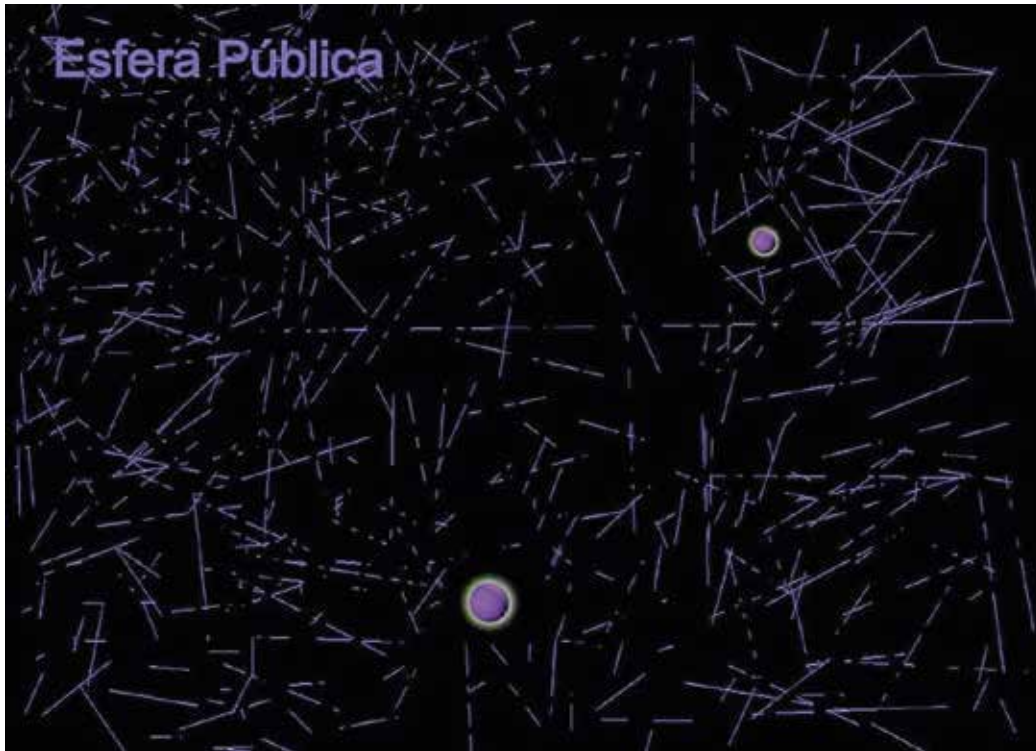
Las demás relaciones con discusiones sobre este tema se abordan de manera detallada en los textos de Cristina Lleras y William López que hace parte del dossier en el libro.

*Equipo TRansHisTor(ia) Nos llama mucho la atención que en un momento determinado pensaste no solo plantear y complejizar un diseño y programación de la página WEB, sino también un logo, tal como lo hacen ciertas instituciones del arte, incluso los espacios artísticos, las revistas o publicaciones periódicas. En suma, consideraste proyectar una imagen, lo que corresponde en parte al deseo de convocar y construir unos públicos en torno a esta iniciativa de encuentro que conocemos hoy como Esfera Pública. Nos gustaría saber un poco más sobre ese logo. ¿Quién lo diseñó, qué lo motivó? ¿Qué características te interesaba que tuviera? ¿y claro, que implicaciones de «institucionalización» tiene la idea de imaginarse y autorrepresentarse con una marca gráfica?*

**Jaime Iregui:** Realmente no fue una decisión que se tomó en un momento. Fue en varias fases, más con la idea de simplificar el proceso de edición, hacerlo más público y accesible. Tampoco fue una decisión en solitario, la lista de correos estaba creciendo, el Internet estaba cambiando (era la época del Web 2.0 con sus blogs y herramientas para compartir) y los lectores me escribían reclamando por el proceso tan complicado para acceder al archivo de participaciones en yahogroups (“Esa esfera no tiene nada de pública”)

Recuerdo especialmente el caso de Guillermo Vanegas, quien me comentó lo difícil y engorroso que resultó revisar el archivo de Esfera en yahogroups cuando hizo la investigación para su libro “Aprender a discutir”. Las participaciones no estaban clasificadas por temas, debates o fechas. Tocaba abrir una por una y eso desanima cualquier intento de mirada más atenta a los debates.

Por ello, la decisión de crear un portal web para Esfera Pública fue precisamente para facilitar la publicación y el acceso de los participantes y lectores a las discusiones. Se facilita la publicación pues hasta ese momento las discusiones con todas las participaciones se publicaban en un portal de geocities.com y era bien dispendioso reunir y editar en código HTML los textos para luego montarlos en ese portal.



*Página de Esfera Pública en geocities.com, 2001. Las esferas son enlaces a los dos primeros debates de la lista de correos*

Para el portal web había plantillas de WordPress y Blogger en las que publicar un texto era sumamente fácil: no había que escribir el código HTML para cada palabra en itálicas o negrilla, otro código para insertar imágenes, otro para enlaces, etc. Simplemente se armaba el texto en Word y se pasaba al WordPress copiando y pegando.

Para los lectores también se facilitaban las cosas, pues si alguien quería revisar una discusión en curso le tocaba revisar su archivo de correos o entrar a yahoogroups y comenzar a navegar entrada por entrada. Con el portal, seguir la discusión y participar era más fácil. Además, se volvía pública, pues no tenía que ser suscriptor de la lista de correos para leerla, simplemente visitaba el portal y ahí la tenía a la vista.



Portal web de esfera pública en WordPress, 2006

Lo del logo se dio porque el portal pedía un encabezado con el nombre del sitio. Como en la lista de discusión siempre aparecía en nombre de la lista entre corchetes antes del título de cada envío, lo que hice fue usar ese mismo formato como encabezado del portal de wordpress: [esferapública]

No hubo diseño. [esferapública] era el formato predeterminado por yahoogroups para una lista con el nombre de esfera pública. La decisión consistió desplazarlo al encabezado del portal. Tampoco pensaba en eso como un logo. Con el paso del tiempo se mantuvo y se convirtió en un elemento gráfico que identificaba al portal.

La idea era también establecer una diferencia tipográfica con la palabra esfera pública. Muy cercano a lo que hizo TRansHisTor(ía) para diferenciarse de transhistoria. O reemplaz0 de reemplazo.

En cuanto al diseño, WordPress ofrecía una serie de diseños o temas gratuitos para la plantilla y escogí un bien sencillo, que hiciera fácil la lectura. Lo más cercano posible a la sencillez de un texto en la lista de correos. Esa verticalidad del formato la hacía más legible, pues las líneas de texto no iban de un extremo a otro de la pantalla.

*Equipo TRansHisTor(ia) Cuando señalaste que Tándem tenía un carácter crítico y experimental propio de colectivos de artistas que se encuentran, conversan y organizan eventos, recordamos una exposición que adelantaste con Tándem en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1998, una exposición experimental, con un carácter instalativo muy extraño para su momento, ya que la disposición de pinturas y esculturas que la conformaba dialogaba y comentaba con humor la arquitectura de Salmons y sus caprichos. No había fichas técnicas por pieza, y todo estaba dispuesto desconociendo las reglas museográficas que se esperaban entonces, todo con la intención de proponer otra relación con el público. ¿Podrías ampliarnos esa experiencia, en relación con la búsqueda de Tándem de alterar el orden establecido? Y también puedes contarnos en ese mismo sentido qué papel jugó la experiencia de Gaula, no mencionada hasta ahora, pero que fue otro lugar de encuentro en el que participaste?*



*“Lejos del equilibrio” (Galería Sextante, 1994)*

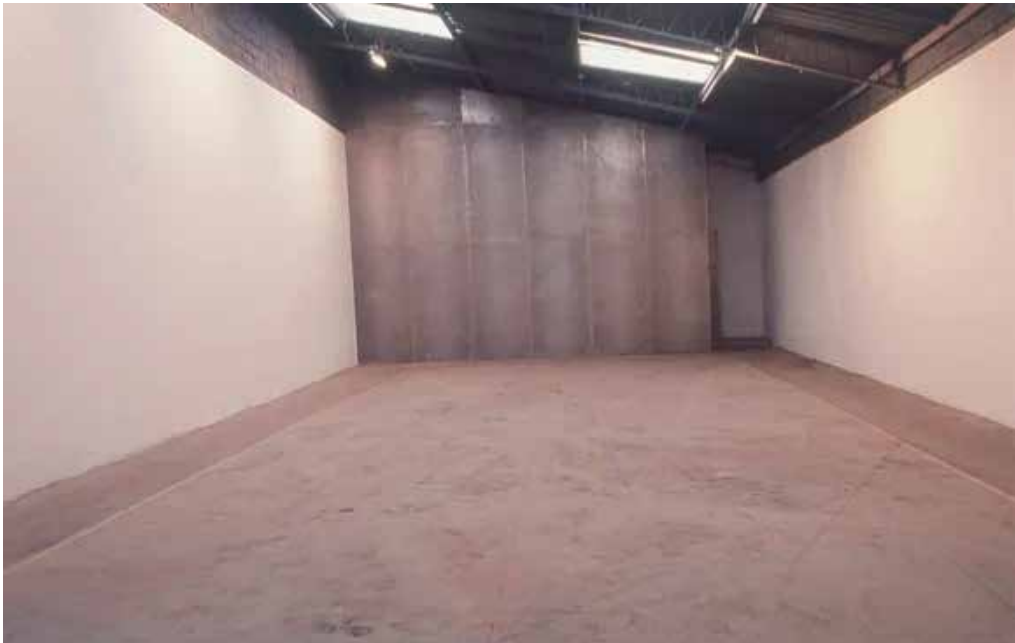
**Jaime Iregui:** La muestra donde se dispusieron las obras sin ficha y se buscaba experimentar sobre los procesos de recepción se llamaba “Lejos del equilibrio”. Aquí se entiende el orden establecido en su sentido expositivo y en la forma como se relacionan las obras con el espectador. Hacía rato que el formato del cubo blanco estaba asociado a los dispositivos convencionales de circulación, por lo que disponer las obras de forma similar a como se hacía hasta el siglo XIX alteraba la linealidad y el carácter solemne de las estrategias del cubo blanco.

No poner fichas a las obras invitaba a establecer una relación directa con ellas, más allá de conocer el nombre y la relevancia del autor. También había un banco negro frente a las piezas para que los visitantes se sentaran a contemplar la muestra. No se presentaba como una novedad. Tenía algo que ver con las exposiciones que organizaban los constructivistas donde no hay énfasis en una jerarquía espacial, no hay focos destacando individualidades, fichas situando las piezas en una trama de autores, generaciones, tendencias artísticas y técnicas.

Era ir un poco en contravía del circuito establecido para esa época: el Salón Nacional y la Bienal de Museo de Arte Moderno, donde todo se organizaba a partir de premios, menciones, museografía temática y jerarquizada. Donde la crítica solía arremeter contra la muestra y sólo “salvar” algunas piezas, destacar una o varias tendencias.

En el nombre de “Lejos del equilibrio”, la noción de equilibrio se entiende precisamente como una dimensión estable, lo que se puede medir y jerarquizar. Se buscaba alejarse del formato convencional de disposición. Se invitaron 50 artistas, incluyendo aquellos que según la crítica del momento no eran relevantes por su relación con el mercado o porque se inscribían en las tendencias del momento.

Se buscaba también alejarse de ese formato donde el diálogo con las obras estaba mediado por la crítica. La idea era reunirse en una muestra no mediada por los críticos del momento, que apreciaban nuestro trabajo, lo destacaban en ocasiones, pero consideraban que eso de hablar de las obras era una labor para la que sólo ellos estaban autorizados.



*Ilustración 3 Gaula, 1991-1992*



También era un intento por dejar atrás la experiencia de Gaula, espacio alternativo de exposición donde además de Danilo Dueñas y Carlos Salas, el crítico José Hernán Aguilar tuvo un papel muy importante. Seguía de cerca nuestras obras y el devenir de Gaula. De alguna forma, nuestro modo de relacionarnos con otros artistas estaba mediado por la crítica, por el lugar que tenía nuestro trabajo en la trama de su discurso. Era una relación a través de un diagrama de afinidades, tensiones y distancias.

Gaula tuvo una vida breve pero intensa. La crítica había reunido nuestras obras en sus balances y había expectativa por ver lo que íbamos a proponer para ese espacio. Gaula funcionó en un galpón de la Macarena que adecuamos para exponer nuestro trabajo y propuestas afines, que circulaban bien por espacios institucionales en eventos colectivos, pero que eran difíciles de exponer de modo individual -por tema y formato- en una galería de arte convencional.

*Equipo TRansHisTor(ia) Haz mencionado que el proceso editorial de este libro se remonta a 2012, momento en que haces una revisión de los debates más importantes. Entonces decides armar varios dossiers, y posteriormente invitas a seis lectores para que hagan revisiones más profundas sobre cada algunos. Estos textos luego se publican en la página de Esfera Pública y al tiempo consideras la posibilidad de publicar un libro con ellos que se materializa ahora. ¿Puede considerarse que ese propósito de reflexión que ha mantenido Esfera pública desde sus inicios, que se magnifica con el libro, permitiría concebir a Esfera Pública como un amplio archivo que, en un trabajo colaborativo como el que te interesa, proporcionaría un material para seguir historizando las prácticas artísticas de los últimos veinte años en nuestro contexto? ¿ves a Esfera Pública en su volumen de archivo actual como un fondo de fuentes determinantes para trazar una historia del campo y las prácticas artísticas de las últimas décadas?*

**Jaime Iregui:** El archivo de Esfera Pública puede ser una fuente para entender qué temas, situaciones y prácticas artísticas generaron discusión a partir del año 2000. Eso es importante entenderlo, pues funcionó como espacio de discusión y no tanto como observatorio de prácticas artísticas. Aunque algunos autores escribieron sobre obras y exposiciones, hubo más de deliberación en torno a prácticas curatoriales, el desencanto con el arte político, la precariedad y la falta de profesionalización de algunos museos, el auge y la normalización de los espacios independientes y la reflexión sobre la crítica.

Desde hace más de una década se han publicado varias investigaciones a partir del archivo de Esfera Pública. Además de ensayos e investigaciones que citan textos sobre los casos mencionados –así como críticas a obras y exposiciones- se han publicado libros como “Aprender a discutir” (2006) de Guillermo Vanegas, donde revisa modos de discusión en foros electrónicos a comienzos de la década pasada. Igualmente, el año pasado se publicó un libro con la antología de textos de Carlos Salazar.



Es posible que a medida que pase el tiempo, el archivo pueda ser más útil para historizar algunos aspectos del campo local. Aquí es importante tener en cuenta que el archivo de discusiones de Esfera Pública no cubre todas las discusiones del medio artístico, sólo ofrece algunos indicios para identificar temas de discusión de un sector del campo del arte local. Para lograr una visión más amplia habría que revisar otras plataformas donde más allá de las reseñas, se produjo crítica y discusión.

También podría ser interesante para algunos investigadores analizar cómo las plataformas digitales incidieron para que un pequeño sector de la ciudadanía artística para discutir sobre temas y situaciones de interés común.

*Equipo TRansHisTor(ia)* En ese mismo sentido, ¿este libro puede considerarse un primer balance o termómetro de los asuntos que más han ocupado y estimulado a nuestro campo artístico local en esas dos décadas, y donde sobresalen debates que abordan principalmente la circulación artística, la gestión de las prácticas artísticas y las prácticas curatoriales en torno a tres instituciones con una trayectoria y significativa para varias generaciones del campo artístico local (el SNA, la GSF, el MAMBO), a las que ha sumado recientemente la reaparición, auge y normalización de varios espacios artísticos?

**Jaime Iregui:** Este libro es una aproximación a esos temas de debate del campo del arte local. Para ser más precisos, se puede decir que son algunos de los temas sobre los que se discutió de forma reiterada en Esfera Pública. Creo que esto es importante aclararlo, pues el libro no se propone como un termómetro de los temas que han ocupado el campo del arte local. Para que esto sea así, habría que explorar otras publicaciones y plataformas de crítica. El libro puede ofrecer fuentes para ese diagnóstico y puede a su vez propiciar este tipo de investigaciones sobre el campo. Inclusive, una vez se publique el libro y comience a circular, seguramente dará pie a preguntas sobre temas que no están en el libro, que quedaron pendientes de revisión o que están en otras plataformas.



De hecho, hay otros dossier que quedaron pendientes en Esfera Pública y podrían dar para un segundo libro: la crítica al arte contemporáneo; las cartas abiertas y declaraciones de artistas, críticos y curadores; coleccionismo, especulación y mercado; la crítica al performance y casos como las discusiones sobre el devenir de la galería Santa Fe; las críticas a proyectos del Premio Luis Caballero; y las relaciones de instituciones del arte y la propaganda publicitaria.

*Equipo TRansHisTor(ia) Entonces, con la presentación del este libro Esfera Pública se materializa como un objeto de estudio. Aprendimos mucho de las posibilidades interacción y comunicación a través de las plataformas web que permitieron la emergencia y desarrollo de esfera. Estamos en la época del «Internet de las cosas» y de la economía naranja, un tema que seguramente tomará lugar en esfera en los próximos meses, pues estamos en el momento de comprender críticamente la producción cultural y las prácticas culturales como lugares de emergencia por la liberación de contenidos y capitales. De algún modo este libro nos devuelve al mundo de las cosas, el mundo del que emergió esfera, un lugar de reuniones, exposiciones, personas que se reúnan y discutan sobre cosas, y sobre cosas que estaban pasando a través de redes y tramas de contacto directo. ¿Entonces esfera puede estar entrando en una cuarta fase que le abra un camino para recuperar espacios de práctica y encuentros no virtuales?*

**Jaime Iregui:** Sí, creo que lo que viene a partir de la publicación del libro son encuentros en torno a temas de discusión y el archivo de debates, lecturas colectivas y en voz alta, organización de exposiciones y recorridos por espacios e instituciones.

Actualmente trabajo en la edición de un segundo libro con otros dossiers que quedaron pendientes (Crítica al arte contemporáneo; cartas, declaraciones y manifiestos; los artistas y el Idartes; crítica al performance) y el plan es publicarlo el próximo año. La plataforma se convertirá en archivo de consulta, por lo tanto, no seguirá abierta al envío de nuevos textos. La idea es que la discusión continúe, pero de forma presencial, como no lo mencionaba anteriormente. Más adelante daré más detalles sobre el nuevo formato de debate.

En cierto modo, es como reactivar el tipo de prácticas que se daban con Tándem, luego de veinte años de atravesar un largo proceso en la red.

Conversación del Equipo TRansHisTor(ia) con Jaime Iregui

