

Cuadernos

EX-LIBRIS

10

Tres visiones del arte colombiano

*Arte y política en Doris Salcedo,
Oscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas*

Por: *Carlos Salazar Arenas*

AGENDA
CULTURAL
GIMNASIO MODERNO



BIBLIOTECA
Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Cuadernos

EX-LIBRIS

GIMNASIO MODERNO

Víctor Alberto Gómez Cusnir

Rector del Gimnasio Moderno

Juan Sebastián Hoyos Montes

Vicerrector del Gimnasio Moderno

Federico Díaz-Granados

Director de la Agenda Cultural del Gimnasio Moderno

Camilo De-Irisarri Silva

Director Centro Cultural y Oficina de Comunicaciones

© Carlos Salazar Arenas
© 2013, AGENDA CULTURAL
GIMNASIO MODERNO

Carrera 9 No. 74 - 99, Bogotá
Tel. (57 1) 540 1888
www.GimnasioModerno.edu.co
Biblioteca@GimnasioModerno.edu.co

ISBN: 978-958-57854-2-7

Primera Edición: Agosto de 2013
Oficina de Comunicaciones del Gimnasio Moderno
Concepto de diseño y diagramación:
Natalia Ibáñez L.

Impreso en Colombia



Cuadernos

EX-LIBRIS

INFORMACIÓN PARA EL LECTOR

Los textos que presento a continuación, se desarrollaron en torno al estudio de las obras de tres importantes artistas plásticos colombianos. La dificultad en la reproducción de las imágenes de las obras de estos artistas, que está sujeta a la consecución de permisos, me obliga a informar al lector que en caso de no estar familiarizado con los trabajos aquí mencionados, se le recomienda buscar en la red o en otros medios, donde seguramente encontrará las imágenes con gran facilidad. El estudio de las obras de arte, debe realizarse de manera paralela con la búsqueda de estas y de ser posible, con la interacción directa entre la obra y el espectador.

El lector que desconoce el trabajo de estos artistas colombianos o que no ha profundizado en el conocimiento de ellos, muy posiblemente encontrará en la relación entre los ensayos y la búsqueda de las obras, una actividad enriquecedora y entretenida, que lo llevará a descubrir el interesante mundo de estos tres creadores plásticos colombianos.



Cuadernos

EX-LIBRIS

PREFACIO

En los últimos años el arte colombiano ha tomado especial importancia en el circuito internacional. Gracias a artistas como Doris Salcedo, Nadín Ospina, Óscar Muñoz, Juan Fernando Herrán, Miguel Ángel Rojas, José Alejandro Restrepo o María Fernanda Cardozo, que han accedido a los más prestigiosos circuitos del arte mundial y que por medio de sus obras, en las que se hace presente su origen y su condición como colombianos, podemos rastrear elementos que van construyendo una identidad visual de la práctica artística nacional.

Tal vez el caso más sonado en los últimos años es la instalación de Doris Salcedo “Shibboleth”(2007) en el Turbine Hall de la Tate Modern de Londres. Salcedo fue invitada por la Tate a realizar su obra, siendo la primera artista latinoamericana en ejecutar un proyecto en este espacio.

Los fenómenos de violencia en Colombia, han marcado la vida de sus ciudadanos de diferentes maneras: el destierro, el desplazamiento, el olvido, la desesperanza, la migración y muchas situaciones producto del complejo panorama político, han terminado convirtiéndose en uno de los temas recurrentes dentro de la práctica plástica en Colombia. Exposiciones como “Arte y Violencia” curada por Álvaro Medina en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en el año 1999 o “Colombia una mirada política”, realizada por Juan Camilo Sierra para el Banco de la República, son solo dos de las muchas muestras realizadas en torno al tema político que ha congregado a artistas, curadores y críticos en torno a la situación de nuestro país. Algunos de los creadores ya mencionados como José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo, Oscar Muñoz o Miguel Ángel Rojas, con obras como Musa Paradisiaca, Atrabiliarios, Aliento o el David respectivamente, han tratado con insistencia el tema. En esta oportunidad he trabajado a partir de la obra de Salcedo, Muñoz y Rojas y aunque siento que otros artistas, también podrían ser objeto de estudio, debo dejarlos para otro momento.

Las reflexiones que aquí se exponen, se pueden leer sin seguir un orden específico, cada ensayo es independiente de los demás, pero en su conjunto, permiten construir una visión alrededor de un campo

particular de la plástica nacional. En los tres casos podremos encontrar como elemento unificador, la idea del arte y política. Al igual que lo político, en estos escritos se puede ver que el cuerpo se convierte en elemento común. Lo anterior es consecuencia de ver lo político, no como un ejercicio netamente ideológico, sino como plantea Rancière, como un ejercicio en donde se configura una experiencia.

Cada texto aborda la visión de la obra de arte desde una óptica particular, los dos primeros, el de Doris Salcedo y el de Óscar Muñoz, se han planteado a partir de las ideas de arte y política que el pensador francés Jaques Rancière¹ desarrolla en sus textos "Sobre políticas estéticas" y "El espectador emancipado" respectivamente. El tercer ensayo, sobre Miguel Ángel Rojas, aborda un análisis historiográfico que pretende dar cuenta de un fenómeno político que se hace presente por medio de su posición frente a la sexualidad. Aquí se han tenido en cuenta algunos postulados de Peter Burke, Hans Belting y Jonatan Harris y se ha asumido una posición crítica frente al texto de Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de Arte En Colombia, de Santiago Rueda Fajardo.

Este trabajo es producto de un estudio directo, tanto de las obras de los artistas como de la obra del filósofo francés Jaques Rancière. Las recientes exposiciones de Miguel Ángel Rojas en 2008 y Oscar Muñoz en

1) Jacques Rancière Nació en Argel en 1940. Es profesor emérito de política y de estética de la Universidad de París VIII y European Graduate School. Rancière fué discípulo de Louis Althusser, y participó junto a Étienne Balibar, Roger Establet y otros, en la escritura del trabajo colectivo *Para leer el capital* (1965). Durante el Mayo Francés, sus diferencias ideológicas lo separaron de Althusser.

Los estudios de Jacques Rancière han cubierto los campos de la pedagogía, la escritura, la historia, la filosofía, el cine, la estética y el arte contemporáneo. En el campo de la pedagogía se destaca *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* (1987), donde describe el método revolucionario que el pedagogo Joseph Jacotot puso en acción tras la Revolución francesa: suponía un proceso educativo donde no sólo se persigue la igualdad, sino que se parte de ella, estableciendo lazos horizontales entre docentes y estudiantes. A partir de este texto escribiría más adelante *El espectador emancipado*. Rancière ha escrito sobre temas estéticos generales, como en *Malaise dans l'esthétique, L'espace des mots: De Mallarmé à Broodthaers, o Aisthesis. Scènes du régime de esthétique de l'art*.

Para Rancière, el pensamiento es sólo una expresión de una condición, y, por ello, su obra no pertenece a una disciplina, porque pertenece al esfuerzo de romper las fronteras de cualquier disciplina.

2011 en el Museo de Arte del Banco de la República, el trabajo de Doris Salcedo y su difusión alrededor de la intervención en El Turbine Hall en 2007 en la TATE Gallery de Londres, y finalmente la reciente visita del profesor Rancière a Bogotá en noviembre de 2012, hacen que estos textos sea producto de las dinámicas culturales que se han vivido en la ciudad en estos últimos años. El texto sobre Oscar Muñoz a partir de la visión de Rancière, fue el que acompañó la ponencia que realicé en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con motivo del coloquio que se llevó a cabo alrededor de la visita del filósofo francés a Bogotá. Estas actividades, han sido el motor de la escritura de mis textos, la idea, no ha sido otra que dar sentido a postulados teóricos en el campo de la historiografía del arte y la teoría estética, alrededor de estudios de caso cercanos y vigentes en el medio de las artes plásticas.

Al ser este trabajo el producto de dos años de escritura y análisis alrededor del campo del arte colombiano, y de los ejercicios realizados durante el tiempo que cursé la Maestría en Estética e Historia del Arte en la Universidad Jorge Tadeo Lozano no puedo dejar pasar la oportunidad para agradecer a los Maestros: Alejandro Molano y Elkin Rubiano, del departamento de Humanidades de la Tadeo. Sin sus enriquecedoras opiniones y sus valiosos seminarios, estos textos nunca hubieran visto la luz. Agradezco además sus amables aportes, sus ideas y las correcciones que realizaron a los ensayos en una primera instancia.

Quiero finalmente agradecer al Gimnasio Moderno, por ser la institución que me ha acompañado y apoyado en estos años de enriquecimiento académico, y al Director de La Biblioteca y la Agenda Cultural, Federico Díaz-Granados quien me alentó para escribir este Ex-libris y ha tenido la generosidad de incluirme en este proceso editorial.



Cuadernos

EX-LIBRIS

DORIS SALCEDO, UNA POSICIÓN POLÍTICA

*D*urante los últimos seis años, Doris Salcedo ha producido, a través de sus esculturas y montajes, una serie de meditaciones acerca del tema de la violencia. En respuesta a la experiencia de vivir en un país sujeto a la violencia indiscriminada y al terrorismo, el proyecto estético de Salcedo se basa en el convencimiento de que, para articular una conciencia ética, el arte debe dirigirse a la representación como tema político.²

Desde sus primeras obras de los años ochenta hasta las de hoy, Doris Salcedo ha desarrollado en sus trabajos temas relacionados con el fenómeno de la violencia. Su obra recurre a los objetos que originalmente tenían un significado para las víctimas del conflicto, pero que por efecto del abandono y el olvido han quedado relegados a un estado de insignificancia. Ella los recupera y en una acción eminentemente política, los utiliza para crear obras de arte que devuelven un significado a los objetos por medio de la acción plástica. La re significación del objeto olvidado nos remite a su contexto originario, pero no se convierte en relato anecdótico de lo sucedido, sino en una propuesta estética. La obra de Salcedo encuentra su fuerza mediante la capacidad para generar metáforas relacionadas con la realidad de un país que ha vivido en guerra durante varias décadas.

Ausencia

Los objetos escogidos ya están cargados de historias. Es un factor que la artista involucra en la imagen total que elabora. No se trata de objetos elegidos por la indiferencia a la manera de Marcel Duchamp, están más cercanos a la significación metafórica de Josef Beuys, principal influencia en su obra.³

2) Merewether, Charles. *Catálogo de la exposición Ante América* realizada por la Subgerencia Cultural del Banco de La República en 1992. Pág. 161

3) Ponce de León, Carolina. *En un texto que acompañaba la exposición "IMAGENES DE DUELO"* Tomado del Folleto: Galería Garcés Velásquez -1990.

Esta influencia de Beuys se deja ver en el tratamiento que la artista da a los objetos. *Los objetos de Beuys no son «autónomos»: forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Y después se convierten en signos, o «documentos» según la expresión del propio Beuys, depositarios de la memoria de dichas acciones.* 4 Es casi innegable que esta misma frase del análisis que Adolfo Vásquez Rocca hace sobre la obra de Beuys, podría aplicarse a la obra de Salcedo. De hecho la idea de piel, de objeto, de vida y de muerte, son temas que Beuys aborda y que seguramente Doris Salcedo ha apropiado de este artista alemán. No existe nada de malo en ello, por el contrario, la gran virtud de la colombiana consiste en haber logrado hilvanar un lenguaje propio alrededor de otros lenguajes artísticos. Esto mismo han hecho otros artistas, pues el arte es una especie de palimpsesto constante. Hacer un análisis de la obra de Doris Salcedo sin aludir a Beuys, es casi imposible, si no impropio. Es cierto que los trabajos de Salcedo generan polémica, pero hay una cualidad y es que Salcedo no es autorreferencial. En esto último tal vez, se distancia de Beuys, quien involucra su propia vida en la producción de sus trabajos. Las obras de Salcedo por el contrario, se construyen pensando en la idea de hacen sentir la presencia del otro.

Los trabajos de Salcedo trascienden las fronteras de su país natal y se hacen válidos en diferentes lugares del mundo. La obra está inmersa en un sentido social que de alguna manera justifica, construye y se constituye en reflejo de las construcciones sociales colombianas. Desde una visión Adorniana se podría decir que estos trabajos encuentran su esencia en el sustrato social al cual refieren las propias obras. Sustrato esencial que no es susceptible de manipulaciones amañadas en pos de demostraciones sociológicas. En ese orden de ideas su obra *Atrabiliarios* (1992 - 1997), aunque se fundamenta en todo un proceso de búsqueda e intervención de objetos, cargados con un significado particular para las víctimas de la violencia en Colombia, encuentra su capacidad para transmitir significado por sí misma, incluso apartada de cualquier interés vano por hacer una justificación en pos de algún fenómeno social. La obra de Doris Salcedo enuncia, no justifica, re contextualiza de manera estética los residuos físicos que van dejando a su paso la

4) Vásquez Rocca, Adolfo. En: *Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería* Revista *Almiar* - n^o 37 (diciembre 2007 - enero 2008)
En http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html

violencia y la desgracia. Su obra como denuncia es legítima, pretende poner de presente una realidad nacional, pero está lejos de una pretendida intención reivindicadora.

El trabajo de Salcedo transita en un interesante límite entre instalación, escultura y acción, no tiene una pretensión representacional, sino que se constituye gracias a la ausencia. Esa ausencia solo es posible en la medida en que se utilizan objetos que rememoran la existencia de otros seres. Lo interesante en la obra de Salcedo es justamente lo que no hay, lo que el objeto nos hace ver más allá de sí mismo. En palabras de Adorno:

“Las obras líricas supremas son por consiguiente aquellas en las que el sujeto, sin resto de mera materia, suena en el lenguaje hasta que el lenguaje mismo adquiere voz”⁵

La obra de Salcedo se equipara a esa poesía lírica de la cual habla Adorno, pues la materia se transforma en lenguaje, volviéndose la voz de aquella ausencia anteriormente mencionada.

Se pueden discriminar dos tipos de objeto en el trabajo de Doris Salcedo, los del sujeto y los de la casa, que aunque se apropian de maneras similares, traen consigo cargas simbólicas diferentes.

Los objetos del sujeto

Cuando me refiero a los objetos del sujeto, no hago alusión al sentido de pertenencia sobre estos, pues los objetos de la casa son también objetos del sujeto. A lo que quiero referirme es al uso del objeto, el uso particular de éste por parte de un sujeto. Dentro de ésta categoría, están las camisas, zapatos, las prendas de las víctimas. En estas obras se percibe un acercamiento a un sujeto particular. El tratamiento de los objetos da la sensación de ausencia, pero a la vez se percibe una extraña cercanía entre el espectador y “la víctima”. Estas obras adquieren un valor privado, generan una extraña sensación que parece querer hacer que quien la observe, tome por un instante el lugar de aquella posible víctima.

5) Adorno Teodoro. Discurso sobre poesía lírica y sociedad, En: Notas sobre literatura. Madrid: Akal, 2003. Página 57.

El tratamiento de los objetos, con pieles y yeso, dan un carácter sensual a la obra que nos seduce, pero a la vez nos alerta. En *Atrabiliarios* (1992 - 1997) ⁶ el tratamiento, con suturas realizadas con hilos gruesos, le da el carácter de piel a la superficie y nos remite a un espacio clínico, aludiendo a una herida que debe ser cerrada.

Estas obras tienen una relación directa con el cuerpo y en esa dimensión adquieren un valor político. El cuerpo como signo de una comunidad y una cultura – y a su vez, la comunidad y la cultura como signos del cuerpo- abre el régimen de lo político. Retomo dos pensamientos que instalan lo político en el ámbito relacional sustentado por los cuerpos: “la política comienza y termina en los cuerpos”, dice Jean-Luc Nancy.⁷ “Cuando se retiran los cadáveres, comienza la política”, dice Eduardo Grüner.⁸ El objeto del sujeto, es lo que queda cuando el sujeto ha dejado de vivir su espacio y su tiempo, cuando ha sido asesinado, desterrado, desplazado o cuando de alguna manera, real o simbólica, ha muerto.

Los objetos de la casa

Si en los objetos del sujeto encontramos una cercanía con el cuerpo, en los de la casa se alude a los sujetos, la diferencia aunque suena sutil no lo es. Hemos pasado de una visión singular a una plural. Esta visión a partir de los objetos de la casa alude a una violencia que arrasa con grupos de personas, con familias. Ya no se habla de una violencia hacia el sujeto, sino hacia una colectividad. El objeto que queda, el mueble, la silla, la cama, se transforman en un contenedor de múltiples sujetos y a la vez en la ausencia de todos ellos. La sensación que estas obras proyectan al espectador ya no tienen ese carácter íntimo de aquellas que utilizan lo que he llamado el objeto del sujeto. Estas obras hablan de tránsito, de posesión y a su vez de destierro. El objeto de la casa queda cuando el hombre ha tenido que abandonar su espacio, cuando ha sido desplazado. Muerte y desplazamiento son dos cosas diferentes y Doris Salcedo parece hacer claridad en ello, con el tratamiento y uso que da a

6) Obras expuestas por la Galería Garcés Velázquez de Bogotá en ARCO, Madrid en febrero de 1993.

7) Diéguez Ileana,

En www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site Folder/Resources/escenariosfunebres1.pdf

Este texto fue presentado como conferencia bajo el mismo nombre en el *Congreso de Magia y Literatura* realizado en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, el 16 de octubre, 2008.

8) Grüner Eduardo, *El Estado: pasión de multitudes. Spinoza versus Hobbes, entre Hamlet y Edipo* 2000 Editorial CLACSO. Buenos Aires, Argentina.

unos u otros objetos. En sus trabajos se percibe el desamparo, que es producto del allanamiento y del abandono de la casa, de la agresión y destrucción en contra del sujeto y de su espacio existencial.

La silla se ha hecho presente en varias obras de esta artista colombiana, la silla como espacio, como objeto y como contenedor de la ausencia. Aquí podemos ver nuevamente una relación formal de la obra de Doris Salcedo con la de Joseph Beuys, quien también utiliza una silla en su obra *"Silla cubierta de grasa"* de 1964. Beuys empasta el objeto con grasa y cera, dándole una forma y un peso particular. En muchos de los muebles intervenidos por Salcedo pasa algo similar. La relación sería forzada si solo se aludiera al uso de la silla, pues Beuys no es el único artista que se ha valido de ella para crear una obra de arte, Magritte, Dalí, Duchamp, Warhol, Kosuth y tantos otros han utilizado sillas como excusa para generar obras. En todos ellos se pueden leer significados diferentes, sin embargo entre la silla de Beuys y las de Salcedo hay relaciones formales que es difícil dejar escapar. La adición de materia, el color, el tipo de sillas, el sentido político y la referencia a lo vivido son algunas de las coincidencias que hacen pensar nuevamente que la obra de la colombiana se relaciona con la de este artista alemán.

Al referirse a la obra realizada por Doris Salcedo el 6 de noviembre de 2002, José Antonio de Ory en Carta de Bogotá dice *"Todas eran sillas corrientes de madera, sin nada especial, sillas institucionales como las que puede haber en cualquier oficina, usadas, simples objetos cargados de la experiencia de la vida cotidiana"*.¹⁰ En la puesta en escena de esta obra, Salcedo utiliza un espacio público con una carga institucional, el Palacio no es solamente el escenario de la desgracia que se había vivido 17 años atrás, es también el espacio de la política y un espacio, en suma, de la violencia política de este país. Aquí la silla carga con el contenido simbólico de la ausencia, una ausencia política, pues son sillas vacías que aluden a quienes las ocuparon, a aquellos que ya no están y que se fueron por la fuerza de una acción política y a la vez violenta. También

9) Esta obra fue realizada en la fachada del Palacio de Justicia de Bogotá, donde diecisiete años atrás se viviera la toma del Palacio por parte del grupo guerrillero M-19. La obra comenzó a las 11:45 a.m. del 6 de noviembre de 2002, justo la hora en la que comenzó la toma, con el descenso de una silla y terminó a las 2:30 p.m. del día siguiente, la misma hora del fin de la toma, con el descenso de la silla 280. Salcedo había participado ese año en la *Documenta de Kassel* (Alemania) con una pieza que abordaba el tema de la toma del palacio.

10) De Ory José Antonio. *Carta de Bogotá*. Doris Salcedo en el palacio de Justicia. En *Cuadernos Hispanoamericanos* 633 marzo de 2003. Agencia española de Cooperación Internacional. Madrid. Pág. 107

sus sillas pueden leerse como la ausencia y el desgaste en términos del ejercicio político de algunos de los sujetos, que deberían ocupar las sillas, pero no lo hacen. La obra del Palacio de Justicia es denuncia, crítica y documento a la vez.

El espacio institucional

Rancière circunscribe la función política a una relación mediada por lo institucional. Pero la función política del arte no está dada por una relación directa con el orden del mundo, ni siquiera está estrictamente en los mensajes y sentimientos que transmite, sino en su manera de interferir e intervenir el tiempo y el espacio. El trabajo de Doris Salcedo es una construcción inmaterial que re significa el entorno circundante, dándole al tiempo y al espacio un valor nuevo que se constituye en la verdadera acción política.

En palabras del propio Rancière:

Efectivamente la política no es en principio el ejercicio del poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos.¹¹

La obra de Doris Salcedo no está exenta de los círculos del arte, que la validan y la valoran. Por el contrario, la artista trabaja alrededor de dichos círculos. Museos, galerías, curadores, críticos, comisarios, ferias y demás, constituyen las instituciones que han validado las propuestas de esta artista bogotana. Para Rancière la circunscripción del arte a las instituciones genera un riesgo, la mercantilización. Esto hace que el potencial político de la obra se desvanezca, pues dicho potencial está dado por su capacidad para tomar distancia del objeto mercantil.

Las obras de Doris Salcedo han sido expuestas en los museos más importantes del mundo, como el MoMA de Nueva York, el Pompidou de

11) Rancière Jaques. *Políticas estéticas*. En: Sobre políticas estéticas. Museo de Arte Moderno de Barcelona y Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona 2005. Pág. 18.

París, el Art Institute de Chicago, el Reina Sofía de Madrid y la Tate Modern de Londres. Además ha merecido el premio Velázquez el cual se ha otorgado por primera vez a una mujer.

Las instituciones han sido espacios que la han promovido y eso no es más que una consecuencia de una forma de acción propia de un artista moderno. El museo, la galería y los círculos expositivos son consecuencia de la modernidad y es allí, en parte, donde la obra de los artistas se justifica y se valida. Doris Salcedo lo sabe y se aprovecha de ello, como también lo hace del espacio público, pues sus intervenciones no siempre se realizan en galerías o museos.¹² De hecho, juega entre ese espacio público y el espacio privado, y así da un mayor valor a su obra, permitiendo que ésta se alimente simultáneamente del espacio exterior y del espacio privado. Esa acción es consecuente con la visión del objeto que alude a lo singular y de aquel otro que alude a lo plural. Se puede observar un paralelo entre el objeto del sujeto y el espacio privado y el objeto de la casa y el espacio público.

La situación del arte hoy en día podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y aparentemente todo lo contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de la vida común. 13

Shibboleth

Su obra más renombrada de los últimos años, *Shibboleth*(2007)¹⁴, reafirma la idea de ausencia, de espacio negativo y a la vez la idea del otro lado, la otra orilla. La alusión a una fractura física que divide dos mundos ha sido frecuente en la historia del arte. Muchas

12) Los espacios públicos, muchas veces segregan y me refiero específicamente a que los museos son lugares que cumplen una función pública, pero a los que no necesariamente todas las personas tienen derecho a entrar. Entonces, aunque cumplen funciones públicas, a su vez restringen el acceso de los ciudadanos por medio de múltiples variables, ya sean culturales, económicas, normativas etc. Otra cosa son las obras dispuestas en el espacio público, como las calles o los lugares que la ciudad dispone para el tránsito de sus habitantes, espacios que, contrario a lo que sucede en el museo, incluyen a todos los miembros de una comunidad.

13) Op. Cit. Rancière Jaques. Pág. 20.

14) Doris Salcedo fue invitada para que realizara su obra *Shibboleth* en 2007, Ha sido la primera artista latinoamericana en realizar una intervención del Hall de las turbinas, (Turbine hall) de la TATE Modern de Londres, uno de los espacios emblemáticos del arte mundial en la actualidad. *Shibboleth* es una grieta de 167 metros que atraviesa todo el espacio del hall.

representaciones suelen separar el mundo real del mundo imaginario por medio de accidentes geográficos; montañas mares y ríos. Esas barreras o accidentes separan el mundo idealizado o soñado del que nos ha tocado vivir. En el caso de *Shibboleth*, la fractura habla de la separación de dos mundos, pero no distingue entre el lado del bien o el del mal. Así la artista rompe de manera clara, con ideales moralizantes del pasado. La posibilidad que *Shibboleth* da al espectador de situarse a un lado u otro de la grieta, reviste una acción política en la que el visitante, puede escoger donde se ubica, e incluso proponer sus propios parámetros, ya sean morales o de cualquier otra índole.

La grieta, como se ha llamado en castellano a esta obra, alude a la fractura de una sociedad pretendidamente organizada, donde las estructuras políticas apuntan a una civilidad en el comportamiento de sus ciudadanos, que contrario a lo deseado, terminan promoviendo fobias y segregaciones. La perfección social solo es para algunos; los inmigrantes, los pobres, los caídos no pertenecen a esa estructura puritana y el sistema se encarga de apartarlos, generando una ruptura al interior de la estructura social. La obra de Doris Salcedo no es literal, pone de manifiesto ideas profundas, superando la retórica y la representación.

Uno de los grandes aciertos, creo yo, es haber utilizado de manera sutil el espacio del Turbine Hall de la Tate Modern, donde antes se habían instalado obras de artistas como Rachel Whiteread, Carsten Höller, Bruce Nauman o Anish Kapoor. Me refiero a sutil, porque impresiona que la artista no se haya dejado llevar por lo descomunal del espacio, donde muchos de los creadores que habían realizado intervenciones anteriormente, optaron por obras monumentales. Por el contrario Salcedo apela a la sutileza de un elemento instalado en el suelo. Una grieta que recorre todo el hall y lo re-significa. En esta obra se refuerza nuevamente la idea de ausencia que ha estado presente en sus trabajos desde el comienzo.

El arte tiene un carácter metafórico que permite “construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común”¹⁵, y Doris Salcedo lo logra en esta obra, que adquiere un carácter universal, al permitir desde un origen muy particular, el

15) Op. Cit. Rancière Jaques. Pág. 17.

colombiano, permear las ideas de una manera global que hacen a la obra legítima y legible en territorios diferentes al nuestro. La obra se re-significa y logra adquirir vigencia en otras sociedades, porque en últimas, aunque pareciera muy propio de este extremo de América Latina, el problema de la violencia y el desplazamiento es común a toda la humanidad, solo que se nos presenta con diferentes rostros. Las obras de Salcedo, adicionalmente a su carácter universal, tienen un asidero en su país de origen. Es indudable que la artista no abandona el interés por Colombia, que aquí está la fuente de su trabajo, pero a la vez permite un viaje desde aquí hasta diferentes lugares del planeta, para finalmente regresar al punto de partida.

La relación política del arte con el espectador está dada por una relación con el contexto, pues es éste el que condiciona en la obra un sistema de relaciones particular con sus espectadores. El concepto de política, que tiene un amplio significado, tiene como elemento común un carácter de relación entre los seres humanos, que solo es posible gracias a los contextos que lo permiten. La obra de Doris Salcedo supera al carácter individual para convertirse en una voz general, que es asimilable por otros y en ese proceso de asimilación, la obra va tomando su carácter universal, en la medida en que se convierte en reflejo de un amplio grupo de espectadores que al acceder a ésta, la apropian en esencia como suya, identificándose con la obra y logrando una relación simbólica con su entorno.

Lo político en la obra de Doris Salcedo es innegable, la violencia a partir de la que se trabaja es una violencia política, la relación con el cuerpo es política, inclusive la toma de posición es claramente política. Como ella misma lo ha manifestado, a favor de los desamparados, de los desprotegidos, de los marginales. Su obra es política pero no panfletaria, pues su toma de posición, pretende generar conciencia, ser la voz de quienes no pueden hablar. La obra de Salcedo no peca con discursos demagógicos o con retóricas innecesarias y eso marca la diferencia con muchas propuestas artísticas relacionadas con la violencia en Colombia. La militancia de esta artista siempre ha estado en el límite, que de ser traspasado podría convertir la obra en algo muy diferente. Justamente aquello que hoy la hace válida y vigente, de no ser manejado con el sigilo necesario, podría convertir su trabajo en un asunto politizado y

recalcitrante. Asumir ese riesgo de caminar en el filo, en el límite, y saber cómo no transgredirlo, es lo que ha situado a esta artista en la cumbre del arte mundial.



BIBLIOGRAFÍA

AUTORES VARIOS *Shibboleth de Doris Salcedo. Reflexiones acerca de la representación de lo negativo eje temático: federación psicoanalítica de América Latina.* Septiembre 23 al 25 de 2010 Bogotá Colombia en:

<http://www.fepal.org/nuevo/images/stories/shibboleth.pdf>

DIÉGUEZ, Ileana. En:

www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site

Folder/Resources/escenariosfunebres1.pdf

DE ORY, José Antonio. *Carta de Bogotá. Doris Salcedo en el palacio de Justicia.* En *Cuadernos Hispanoamericanos* 633 marzo de 2003.

Agencia española de Cooperación Internacional. Madrid.

MEREWETHER Charles. *Catálogo de la exposición Ante América* realizada por la Subgerencia Cultural del Banco de La República en 1992

ADORNO Teodoro. *Discurso sobre poesía lírica y sociedad,* En: Notas sobre literatura. Madrid: Akal, 2003

PONCE DE LEÓN, Carolina. En texto que acompañaba la exposición "IMÁGENES DE DUELO" Tomado del Folleto: Galería Garcés Velázquez -1990.

RANCIÈRE, Jaques. *Políticas estéticas.* En: *Sobre políticas estéticas.* Museo de Arte Moderno de Barcelona y Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona 2005

VÁSQUEZ, Rocca Adolfo. En: *Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería* Revista Almiar - nº 37 (diciembre 2007 - enero 2008) En:

http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html



Cuadernos

EX-LIBRIS

OSCAR MUÑOZ Y EL ESPACIO DEL ESPECTADOR

Una visión a partir de El Espectador Emancipado de Jaques Rancière

La voluntad de repolitizar el arte se manifiesta así en estrategias y prácticas muy diversas. Esta diversidad no traduce solamente la variedad de los medios escogidos para alcanzar el mismo fin. Testimonia además una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte. 16

Jaques Rancière escribió *El Espectador Emancipado* a partir de una solicitud que le hiciera una Academia de Artes. Una de las preguntas que pretende responderse en este libro es ¿qué entender por arte político o política del arte? *El Espectador Emancipado* plantea cómo el propio espectador afirma su capacidad de ver lo que ve y de saber que pensar, y que hacer con ello. La obra de Oscar Muñoz, parece brindar una perspectiva donde es posible analizar algunos de los postulados de Rancière, postulados que el autor francés refuerza en su libro con el análisis de trabajos de diferentes artistas del circuito mundial, como Sylvie Blocher, Charles Ray o Rirkrit Tiravanija, por citar solo algunos.

Oscar Muñoz ha sido uno de los artistas con mayor visibilidad en los últimos años dentro del arte en Colombia. Su trabajo acompaña al de otros artistas nacionales que han aparecido en el espectro del arte internacional y que ponen en evidencia un interés político a partir de los fenómenos que vive Colombia. Algunas obras de Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo y Oscar Muñoz, apelan a la relación que sus trabajos establecen con el espectador, determinan fronteras menos rígidas entre los visitantes de las muestras y las obras. Fronteras difusas que hacen que en el actuar del otro esté la esencia de la obra. El espectador adquiere una dimensión activa que marca una diferencia entre los trabajos políticos de artistas de generaciones anteriores como Fernando Botero o Alejandro Obregón. La obra ha salido del caballete, de la arcilla o del contenedor immaculado para ser vivida. Algunas de las obras de Muñoz, permiten que el otro actúe incluso desde la relación

16) Rancière, Jaques. *El Espectador Emancipado* Buenos Aires Manantial 2010 p 54.

que para el museo tradicional sería inaceptable. La obra que se pisa, la obra que opera con el aliento del espectador, son formas de involucrar al otro en torno a una experiencia estética. Esto podría ser un mero juego interactivo, pero en el caso de Muñoz pareciera cobrar un sentido metafórico que no solo exagera las sensaciones, sino que estimula sentimientos. La obra de Muñoz es diferente a los trabajos de otros artistas que abordan el tema político, quienes utilizan el espacio circundante de la obra como elemento vinculante con el espectador. Muñoz, utiliza al espectador como elemento vinculante con la obra, al permitir un acercamiento físico que rompe las barreras de la posición contemplativa. Muñoz trabaja alrededor de métodos de recepción en donde el espectador actúa.

La obra de Muñoz tiene una clara dimensión política que ha marcado su trayectoria desde sus inicios. Es importante mencionar que la fuerza de su trabajo, solo se hizo evidente en los últimos veinte años, cuando el artista encontró, tal vez gracias a su obra de las cortinas de baño, que el espectador podía cumplir una función activa. Allí parece comenzar un desarrollo de la obra que seguirá en años posteriores mediante el empleo de diferentes medios. En el trabajo de Muñoz, más allá de la relación directa que hay con aspectos de la violencia colombiana, está la capacidad de hacer sentir al otro.

En algunos casos la obra goza de cierto efectismo, que hace que parezca conciliadora y en consecuencia permita una cierta aproximación. Pero no olvidemos que el arte también puede ser juego y que en esa capacidad lúdica, yace la posibilidad de aproximación al espectador desprevenido. De los artistas que trabajan alrededor de los fenómenos políticos de nuestro país, es tal vez Muñoz quien logra una relación más directa con el espectador. En el caso de él y a diferencia de otros, el juego es parte esencial de la obra y no un artilugio innecesario.

Muñoz ha marcado un paradigma importante en el desarrollo y configuración de los imaginarios creativos nacionales, relacionados con el arte político, y con su obra ha aportado en la construcción del contexto plástico nacional. Lo que Muñoz ha hecho, creo yo, es heredar la posta de un arte comprometido con la realidad que vive su nación. Tal vez artistas de generaciones anteriores no asumieron algunos riesgos y por

eso su obra, más que cobrar una dimensión política en su relación obra-espectador, denuncia una realidad política, pero no permite vivirla en el juego estético como el que, Oscar Muñoz nos propone. Cuando hablo de la falta de riesgo, me refiero a que el arte político, puede reconfigurar la dimensión estética en la medida que involucre al espectador, en la medida que lo valide como interlocutor dentro del proceso de recepción de la obra. En honor a la verdad, debo decir que no solo fue la falta de riesgo lo que diferencia las obras de esta generación con las de anteriores generaciones, también hay que mencionar que el mundo del arte se transformó y brindó la posibilidad de utilizar otros soportes diferentes a los convencionales, y así mismo planteó nuevas formas de operar en relación al espectador. La obra de Muñoz ha pasado de la imagen estática a una imagen condicionada por el tiempo y el espacio, opera bajo las lógicas de la imagen contemporánea, pero sigue ligada a la imagen pictorialista. El trabajo de este artista colombiano es una muestra de la evolución de la que es producto la obra cuando a partir de ella, se cuestiona sobre la posición del otro. Pero a la vez es la muestra de un tránsito entre las diferentes formas de aproximación a la imagen.

El dibujo la fotografía y el video

Tanto el dibujo como la fotografía son fundamentales en la obra de Muñoz. Mucho se ha dicho de sus primeros años como artista, en los que junto a Fernell Franco utilizaron las imágenes de su ciudad natal, Cali, para realizar algunas de sus obras. No hace falta extenderse demasiado en ese tema, pues allí en estos primeros trabajos, todavía no se veía al Oscar Muñoz que plantearía una relación activa de sus obras con el espectador. Sin embargo es gracias a la fotografía que pareciera que Muñoz comienza a encontrar elementos que lo encausarán con obras que logran vincular de manera más activa al espectador.

En el caso de *"Narcisos"* (2001), la inversión del proceso de la fotografía es un logro interesante. La fotografía ha pretendido plasmar la imagen de manera estable sobre una superficie, de tal forma que permita reconocer a los sujetos y los objetos que en ella se fijan. Muñoz, por medio de su procedimiento serigráfico con polvo de carbón sobre agua, propone la desmaterialización de la imagen al ponerla sobre una superficie que no logra fijarla y que por el contrario, con el más mínimo

movimiento va variando hasta desaparecer. La desmaterialización es un elemento recurrente en su obra y es a la vez, algo que se relaciona con la realidad del desplazado o del desaparecido.

La obra de "*Proyecto para un memorial*" (2003-2007) es un trabajo donde el dibujo ha encontrado en el video la forma de existir y proyectarse de formas diferentes a las convencionales. Otros soportes y el juego con lo efímero, le dan a este trabajo una interesante dimensión estética. Al realizar obras con agua que se seca y que sustituye la tinta, en donde se va haciendo un dibujo de un sujeto que desaparece en un lapso de tiempo muy corto, lo que Muñoz logra es esculcar en nuestra memoria, hacer que seamos nosotros los espectadores quienes conformemos el rostro. Es la cara de un sujeto, tan efímero como nuestra posibilidad de darle identidad a la imagen que el artista realiza sobre el pavimento. El acierto de la obra está justamente en hacernos creer que allí aparecerá alguien que posiblemente logremos identificar. El virtuosismo deslumbrante con el que Muñoz repite de forma reiterativa el retrato es irrelevante. Lo que importa es la capacidad que hay en la obra de activar en nosotros la posibilidad de especular, pensar e imaginar. De todas maneras no pasa desapercibida la ejecución impecable, que por medio de un conocimiento de la forma configura la imagen. En estos trabajos vemos como Muñoz opera alrededor de lógicas espacio temporales, más que bajo premisas retóricas alrededor de lo político. Su esencia está en hacer que sea el espectador quien complete la obra. Sin espectador activo, la obra de Muñoz no existe. La obra de Muñoz acciona en el espectador mecanismos físicos y mentales que hacen de su trabajo un ejercicio que solo es posible gracias a la presencia del otro. El video es el verdadero soporte, pues es gracias a éste que podemos captar un espacio y un tiempo determinados, para lograr posteriormente reproducirlo de manera infinita. Sin embargo aunque el video opere como soporte, es realmente nuestra imaginación la que recibe la obra como si fuese un lienzo, en el que se configuran formas que determinan un sujeto que nunca podremos reconocer.

Otra muestra interesante donde el video cumple un trabajo en función de la reconfiguración de la imagen es "*Líneas del destino*" (2006), donde se ve un rostro proyectado sobre un espejo de agua, que se encuentra sobre una mano. La imagen de la cara va desapareciendo en la medida

que el agua se va filtrando por los orificios que dejan los dedos. Es la idea de contener al otro, pero la imposibilidad de poseerlo. Esto hace de la obra fuerte en su idea, aunque sutil en la forma.

Viene bien hacer un corto análisis comparativo con la producción de Doris Salcedo, pues ella ha trabajado el asunto de la memoria y “el otro” en su obra, y en ese orden de ideas podríamos encontrar algunas similitudes, pero en cuanto a la posibilidad de incluir al espectador como sujeto activo, creo que Muñoz opera de manera más amplia a la de Doris Salcedo, pues él construye por medio de la obra sensaciones, mientras que Salcedo apela a la conciencia. Muñoz explota la capacidad sensible del espectador haciendo énfasis en la acción, mientras que Salcedo lo hace al darle relevancia a la memoria. Y la comparación es pertinente en la medida que se determina con claridad cómo a pesar de su visión política, ambos artistas operan de formas distintas. La obra de Muñoz logra entonces una relación política doble con el espectador, al permitirle a éste habitar la obra y de alguna manera habitar el espacio de la víctima. Lo anterior además, se refuerza por medio de contenidos temáticos, que sin duda aluden a la relación política de los sujetos. En Salcedo el otro se hace presente por medio del vestigio, mientras que en Muñoz lo hace por medio de la inclusión sensible del espectador a partir de la interacción con la obra. La obra de Muñoz vincula y rememora y es allí donde yace la fuerza que nos conmueve.

El espectador en Oscar Muñoz

Muñoz parece entender al espectador en tres dimensiones, como sujeto contemplativo, desprevenido e interactivo, en él operan tres modos perceptuales que parecen cuestionar al espectador frente a su relación con la obra. Algunos trabajos de Muñoz no existen sino que se accionan, y es allí en donde estas obras se hacen manifiestas, gracias a la intervención del espectador. Dentro de las obras de Muñoz, hay algunas donde se apela a la contemplación como mecanismo de recepción de la obra, mientras que en otras se apela al espectador desprevenido y por último existen aquellas que son, a mi juicio, las que reconstituirán la dimensión sensible del espectador. Este último aspecto es el que más interesa, al permitir que sea incluso el mismo espectador quien trasgreda su estado inactivo.

Frente a la situación del espectador como ente inactivo, Rancière menciona que:

En primer lugar mirar es lo contrario a conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar es lo contrario de actuar. El espectador permanece inmóvil en su sitio, pasivo. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y de poder actuar. 17

Este aparte de las primeras páginas de *El Espectador Emancipado* alude directamente a una visión platónica y además relativa al teatro. En el caso de la obra de Muñoz se puede pensar que sucede lo opuesto, en la medida en que la obra se convierte en elemento producido por el mismo espectador y allí las posibilidades de actuar y conocer encuentran un punto en común. Ese punto de encuentro es posible, mediante la inclusión del cuerpo y la mente del espectador dentro del proceso perceptual de la obra. El cuerpo, no actúa en la obra de Muñoz como un contenedor de un sujeto pensante, sino como el motor que permite el pensamiento del sujeto actuante. En otras palabras, el cuerpo del espectador aquí no actúa sino que opera y activa a la obra y a sí mismo.

Más adelante Rancière dice: “*Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos*”¹⁸ ¿No es esto lo que logra Muñoz con sus obras “*Ambulatorio*” (1994-1995) y en “*Aliento*” (1996)? Es mediante esas obras que Muñoz apela al “poder activo” del espectador en términos de Rancière. Ese poder activo presente en la obra de este artista payanés, fractura la distancia entre obra y espectador, los acerca y desdibuja el límite entre la obra que se contempla y la obra vivida, accionada. Muñoz no cierra la brecha entre el “ignorante” y el “erudito”, ni reivindica de manera innecesaria al espectador desprevenido en un acto de inclusión sin sentido. Simplemente abre un nuevo camino que permite que la relación estética con su obra, no esté constituida exclusivamente por lenguajes

17) Rancière, Jaques. *El Espectador Emancipado* Buenos Aires Manantial 2010. p. 10

18) *Ibíd.*, p.11

crípticos y excluyentes. Muñoz permite que el otro construya sus propios valores sensibles a partir de la obra.

En *“Ambulatorio”*, se camina sobre el plano de la ciudad de Cali que ha sido cubierto con un vidrio de seguridad que posteriormente se ha estallado, pero que no se sale del marco contenedor. El espectador que transita la obra puede sentir bajo sus pies el crujir de las coyunturas entre los vidrios. Esta acción nos transporta a un espacio en donde el sonido de los vidrios alude a la destrucción, nos activa la sensación de haber caminado sobre superficies que de una u otra manera se han afectado por un fenómeno violento, ya sea el estrellón de un carro, o el estallido de una bomba.

En el caso de *“Aliento”*, la proximidad que exige la obra para ser activada es ya una reconfiguración del espacio del espectador en función del espacio expositivo. La asepsia alrededor de la obra de arte se abandona, ahora la obra es transmisión, contaminación y por eso mismo, relación física con el otro. A mi juicio, más allá de ciertas lecturas que se han realizado de esta obra, en donde se alude al inhalar como metáfora de la vida y al exhalar como la muerte, lo que hay es un ejercicio de aproximación por medio del juego, que permite que se desmitifique la obra como objeto impoluto. Claro, existe un contenido político y la otra lectura es totalmente válida y posible, pero el mayor logro en *“Aliento”* está en la relación que se logra establecer con el espectador.

Rancièrè dice:

La emancipación, por su parte, comienza cuando vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que conforma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares. 19

19) *Ibíd.*, p.19-20

La acción política del arte, actúa de manera directa sobre los procesos tanto de creación como de percepción y condiciona la experiencia de lo sensible. La manifestación de ideas por parte del ciudadano, es lo que le da carácter político a la obra y en ese sentido solo aquello que significa se constituye en “políticamente posible”, lo que hace que la relación política entre la obra y el espectador esté mediada necesariamente por un contexto que la contiene, y a su vez la constituye y le da significado. El arte y la política no solo se conjugan en muchas de las prácticas plásticas, sino que a su vez actúan de formas similares, convocan, relacionan y dan significado a la interacción de los seres humanos, convirtiéndose en dos formas de asumir y percibir la realidad. Muñoz activa esas posibilidades mediante sus trabajos y abre las posibilidades interpretativas de su obra.

Esta realidad, en el circuito cultural, parece discriminarse entre quienes se han formado en el estudio de fenómenos visuales y quienes no lo han hecho. *“Las personas vulgares no tienen los mismos sentidos que las personas refinadas”*.²⁰ Aquí Rancière, haciendo alusión a Voltaire, no pretende insinuar que aquellos “sujetos vulgares” sean incapaces de crear o de vivir la experiencia, sino a que no establecen la misma relación con la obra que aquellos “refinados”. Pero Rancière no niega la posibilidad del otro, la valida mediante el disenso, al permitir y aceptar como posible su mirada.

En la evolución que se da en la obra de Muñoz entre lo pictórico y lo interactivo, es en parte donde radica la esencia política de su obra. Más allá de lo temático, lo que logra este artista es generar en nosotros por medio de sus obras, sensaciones que nos acercan a las sensaciones del otro, de quien ha vivido en el espacio y tiempo del conflicto. Muñoz logra por medio de sus trabajos hacernos habitar, aunque sea de manera fragmentaria, el cuerpo de las víctimas. El ejercicio de producción plástica de Muñoz, surge de la capacidad de hacer conciencia y entender al otro como interlocutor válido. El mismo artista, ya lo proclamaba cuando decía:

20) Rancière Jaques. *Políticas Estéticas*. En: *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Moderno de Barcelona y Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona 2005. P. 22

A mi manera de ver surge una crisis que coincide con un momento importante en el arte contemporáneo: la década de los ochentas. Hay una crisis general y la mía propia, que básicamente consistía en buscar una participación distinta del espectador, menos pasiva, menos contemplativa, a través de otros soportes. Quería reacercamientos al espectador que se salieran del formato del cuadro convencional. 21

En la obra de Muñoz podemos observar una división alrededor de dos perspectivas de interacción con el espectador que son: la interacción a partir de lo análogo y la interacción a partir de lo digital. También podríamos pensar en dos formas de vincular al espectador con la obra: desde el espacio que se recorre o desde la acción sobre la obra. Muñoz logra incluir a quien visita sus muestras en un ejercicio de afección que nos vincula con sus trabajos. La obra seduce sin complacencias, pero con tal efectividad que logra un sentido universal. Así se reconfiguran las esferas de lo sensible, se entrega una obra incluyente, que parte de la posibilidad que brindan los procesos de recepción que residen en el otro. Como propone Rancière, lo que se plantea no es la transmisión de mensajes válidos desde lo moral o lo político sino, *la posibilidad que la obra brinda a los cuerpos, en recortes de tiempos y espacios singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. 22*

21) Garzón Diego, *Otras Voces Otro Arte*. Editorial Planeta, Bogotá 2005.

22) Op. Cit. Rancière, 2010. p.57

BIBLIOGRAFÍA

ARESTIZABAL Irma, Oscar Muñoz, en *Cien artistas latinoamericanos*. Exit Publicaciones, Madrid, 2005.

BREA José Luis, *Las Tres Eras de la Imagen*. Editorial Akal, Madrid, 2010.

GARZÓN Diego, *Otras Voces Otro Arte*. Editorial Planeta, Bogotá 2005.

IOVINO María, *Volverse Aire*. Ediciones Eco, Bogotá 2003.

RANCIÈRE Jaques. *El Espectador Emancipado* Buenos Aires Manantial 2010.

RANCIÈRE Jaques. *Políticas Estéticas*. En: *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Moderno de Barcelona y Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona 2005.

PÁGINAS WEB

ROCA José <http://www.universes-in-universe.de/columna/>

<http://premionalcritica.uniandes.edu.co/textospremio/OscarMunozskiagraphiatopographia.pdf>

<http://sebarq.wordpress.com/2008/04/24/oscar-munos/>

IDEOLOGÍA Y GÉNERO EN EL DAVID DE MIGUEL ÁNGEL ROJAS

De lo erótico a lo político

De aquel artista colombiano con influencias del arte Pop, que compartía ciertos gustos por el hiperrealismo y el dibujo con contemporáneos suyos de la Universidad Nacional, como Mariana Varela, a la obra que ha venido realizando en los últimos años, pareciera haber una distancia muy marcada. No es un secreto que Miguel Ángel Rojas es uno de los artistas más dinámicos y a la vez productivos en el campo artístico colombiano. Su trabajo ha transitado por muchas de las posibilidades expresivas durante los últimos años y finalmente ha dado como resultado una obra con múltiples características formales, pero con una aproximación conceptual particular.

En el trabajo de Rojas entre los años setenta y el dos mil, se puede rastrear un manejo de la imagen al estilo Pop que nos remite a los trabajos de Andy Warhol, o de una onda hiperrealista, relacionada con el artista norteamericano Chuck Close. Por otro lado algunos trabajos, también de esta época, parecen tener características expresionistas similares a las de la obra del artista italiano Enzo Cucchi. Se trata en todo caso de un artista inquieto, que se documenta y que parece estar siempre en la búsqueda de nuevas posibilidades visuales. Su trabajo a partir de aspectos técnicos es interesante, no solo por la pulcritud, sino por la multiplicidad de posibilidades que aborda. La pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía y el video, han sido algunos de los soportes que Rojas ha utilizado en el desarrollo de sus propuestas.

En 2004 Santiago Rueda Fajardo realizó un estudio de la obra de Miguel Ángel Rojas en el que analiza con mesura diferentes momentos de la obra de este artista bogotano y trabaja a partir de documentos ya existentes y entrevistas realizadas al mismo artista. Un par de años después Miguel Ángel Rojas realizaría David, tal vez la obra más contundente que ha realizado hasta la fecha y donde se conjugan importantes elementos que se venían construyendo de tiempo atrás. Por desgracia, para Rueda Fajardo, esta obra aún no existía cuando él

escribió el texto sobre Rojas, y digo por desgracia, porque creo que Rueda habría podido dar cuenta de la obra más trascendente que realizó Rojas, en la primera década del siglo XXI. Es en el David, donde a mi juicio se logra que concuerden tanto la idea de lo erótico, presente en algunas de sus obras, como la de lo político presente en otras. Rojas en entrevista reseñada por Rueda, nos deja ver cómo una década antes, parece intuir la necesidad de concretar en su obra, elementos que más adelante encontraremos en el “David”.

*“Después de hacer cosas subjetivas como el erotismo – que fue mi constante durante años- de pronto me dije: ya no más, la vida de una persona es muy sosa. No puedo seguir tomando toda la temática de lo individual, y desde lo individual es posible tocar temas generales. Me reconozco además como un artista figurativo, no estoy interesado en un estilo determinado sino en unos temas, temas que ahora llamo BIO.”*²³

Miguel Ángel Rojas 1994

El ejercicio de Santiago Rueda Fajardo alrededor de la obra de Rojas es minucioso, pero a mi juicio, peca de ser un trabajo que apela a viejas formas de historiografía donde parece trascender más lo anecdótico y lo narrativo y no un análisis real de la obra del artista. En el trabajo de Rueda Fajardo no se propone una revisión en la que *“las representaciones sean no solamente reflejos verdaderos o mentirosos de la realidad, sino entidades que van construyendo las divisiones mismas del mundo social”*²⁴ Como plantea Chartier. Es decir, el objeto de estudio, parece no ser la obra, sino el artista. El trabajo de Rueda es cuidadoso en la búsqueda de fuentes; entrevistas y catálogos forman parte del ejercicio que da como resultado su texto de 2004 *Hiper/Ultra/Neo/Post Miguel Ángel Rojas, 30 años de Arte En Colombia*. Sin embargo, da la sensación que el resultado, es un texto que se centra más en conexiones

23) RUEDA Fajardo Santiago. *Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de Arte En Colombia*. 2004. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/tesis/colfuturo/santiago-rueda-fajardo-hiper-ultra-neo-post> el 15 de mayo de 2012. Con este texto, Rueda Fajardo ganaría el premio Nacional de Crítica en el año 2004.

24) Chartier Roger. *La historia o la lectura del tiempo* Gedisa Barcelona. 2007.
Roger Chartier, Nació en Lyon. Es un historiador perteneciente a la Escuela de Annales. Se destaca su trabajo en los campos de la Historia del libro y en las ediciones literarias. Es Profesor de la Universidad de Pensilvania y el Colegio de Francia, director de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess)

relacionadas con el tiempo y el espacio del artista. Si leemos el texto de Rueda sabremos quién es Miguel Ángel Rojas, donde nació, qué pasó cuando era niño y un sin fin de circunstancias que aunque aportaron a la construcción la obra del artista, no nos dan cuenta de esta. El texto parece endilgarle al ejercicio de creación la simplicidad de la anécdota biográfica de los artistas, como si estos crearan solo desde la experiencia y no a partir de procesos de análisis de aspectos que muchas veces están más allá de sus propias vivencias.

El trabajo de Miguel Ángel Rojas, realmente ha logrado en los últimos años y en particular en el "David" construir una obra que alude a una perspectiva social, que no solo habla de sí mismo, sino que plantea realidades latentes en un contexto tan complejo como el colombiano. Esto se ha construido en un contrapunto constante entre las ideas de lo sexual y lo político que aparecen casi siempre en su obra de manera conjunta.

*"...esto quiere decir, que el trabajo intelectual, siempre tiene una base en los intereses y valores sociales, que les dan inicio y que hacen que la investigación después tome diferentes rumbos."*²⁵ Creo que una de esas direcciones, es la pregunta por lo sexual, el cuerpo y la identidad de género, que está presente en la obra de Rojas y de forma más manifiesta en sus obras del Faenza y que aparece nuevamente en el David, pero con un enfoque diferente.

Rojas y su erotismo

En la obra de Rojas de los años setenta es evidente el erotismo. Este no solo proviene de sus intereses personales, sino de la posibilidad que se comenzaba a abrir en torno a la construcción de nuevos discursos plásticos en torno a lo femenino, lo sexual y lo político. Si pensamos en la visión feminista de Griselda Pollock, no parece descabellado creer que el ambiente político y el terreno ideológico permitieron también una visión de la sexualidad masculina desde otra perspectiva. Al mismo tiempo, en estos primeros años del desarrollo de la obra de Miguel Ángel Rojas, las ideas socialistas tuvieron un campo fértil en artistas gráficos que determinarían una visión política del arte Colombiano. Nirma Zárate, Pedro Alcántara, Humberto Giangrandi y Luis Paz por solo

25) Harris Jonathan. *Radical Art History*. En *The New Art History*. Routledge. 2001

mencionar algunos, plantearían una visión política en sus obras a la que sin duda no fue ajeno Rojas. Ese furor por el grabado que se vivía en estas décadas, seguramente contagió a Miguel Ángel Rojas, quien realizaría en principio grabados y dibujos muy cercanos a la visión de Warhol y al hiperrealismo norteamericano. Sin embargo allí se puede ver un fuerte contenido erótico, en el que el artista insinúa lo sexual gracias a un sutil juego, en el que salpica sus imágenes con pegamento. Tal vez si se hace un paralelo con la obra de Mariana Varela, quien es contemporánea a Rojas, podemos deducir que la percepción erótica de Rojas no solo obedece a un interés particular, sino a un interés general que ya viene siendo planteado por otros artistas de la generación anterior. Luis Caballero, Lorenzo Jaramillo, Beatriz González o Bernardo Salcedo, fueron quienes abrieron el espectro del arte femenino y del arte con una visión diferente a la de la hegemonía heterosexual. De alguna manera en los años setenta, el discurso plástico colombiano ya no se construye solo a partir de las lógicas de la visión sexual dominante y eso plantea unas nuevas posibilidades de percibir lo erótico y lo político desde ámbitos más amplios y menos excluyentes.

“Las huellas que ha dejado el pensamiento de Rojas nos permite recordar sus luchas estéticas, y las frustraciones morales y políticas de una comunidad que no está en capacidad de comprender ni juzgar su entorno. En estas circunstancias sociales la perspectiva que adopta la reflexión del artista será de gran ayuda para cuando estemos en capacidad de juzgar nuestras problemáticas”²⁶

El arte de los años setentas y ochentas en Colombia, permitió construcciones plásticas que planteaban problemáticas que en otro campo, posiblemente hubiesen sido censuradas de manera contundente. En todo caso, no era fácil en el contexto colombiano de esa época, plantear visiones de sexualidad y posturas políticas diferentes a las que habían dominado la escena social de una nación claramente conservadora. Sin embargo, Rojas con sus dibujos de pantalones y botas con salpicaduras de pegante, plantea de manera inteligente e irónica, una postura en donde su propia sexualidad se hace presente. Lo sexual se hace evidente gracias a ese juego con las salpicaduras de pegamento,

26) PEÑUELA Jorge. En: www.esferapublica.org/quehaceamiguelangelrojastrandiferente.pdf tomado el 14 de mayo de 2012.

que en el caso particular de estas obras, aluden de manera evidente a un fluido. Rojas recibió influencias de Luis Caballero, Jim Amaral y Darío Morales en cuanto a su visión de lo erótico, y como dice Rueda Fajardo, lo marca el hecho de que Caballero aceptara abiertamente su homosexualidad.

Plantear alrededor de la obra de arte la posición sexual de un artista, podría parecer un acto exclusivamente reivindicatorio. Pero el mundo del arte y la construcción ideológica de los últimos años, parece haber abierto un espacio, en donde la visión de la sexualidad ya no es un elemento circunstancial propio del artista, que simplemente se proyecta como elemento anecdótico en la interpretación de la obra. En algunos casos, esta visión constituye parte de la obra, sin convertirse por eso en un trabajo que necesariamente justifique o intente validar una posición. Por el contrario, muchas veces, lo único que se persigue, es poner de presente una realidad que muchos saben que existe, pero no quieren reconocer.

La visión política en la obra de Rojas

La posición política de Rojas no solo tiene que ver con el contexto social colombiano, sino también con una posición ante sí mismo. En Rojas hay una postura genuina ante lo que sucede en su país y ante su opción de vida. El acto de proclamar su sexualidad ya es un acto político, y en la obra de Miguel Ángel Rojas, esta posición no se enmascara. Sus trabajos a partir del Teatro Faenza, son una muestra clara de una investigación plástica que cruza por sus propios intereses, pero que no se detienen de manera peligrosa en un punto en donde la obra puede tornarse demasiado personal. Si bien se pone en evidencia un interés por el mundo gay, sus fotografías, que cumplen una función casi documental, no aluden explícitamente al autor, simplemente dan cuenta de un mundo particular.

“A mediados de los setenta inicié el trabajo en la gran sala del teatro Faenza, un edificio deco-nouveau venido a menos por los desplazamientos sociales que transforman constantemente estas ciudades siempre en movimiento. En aquellos años era un cine, donde continuamente se proyectaban cintas de

karatecas y vaqueros, que se había convertido en lugar de encuentros gay”

Miguel Angel Rojas. Noviembre 2011

Con respecto a Oscar Muñoz, existe una relación interesante con la obra de Rojas. La latencia de la fotografía en la obra de ambos y la idea de los lugares como baños o espacios marginales. Tanto las pensiones a partir de las que Muñoz trabaja, como los espacios del teatro Faenza, eran en su momento lugares venidos a menos, producto de ciudades en constante evolución. En todo esto hay una relación de cuerpo, sujeto y espacio que se puede entender en el marco de lo político. Con respecto a las fotografías tomadas en diferentes teatros de la ciudad, Natalia Gutiérrez dice:

Estas fotografías hacen pensar en esos “no lugares” urbanos, esos sitios de paso como los teatros, pero que en los 70 permitieron a algunos jóvenes reconciliarse con la diferencia sexual, en una sociedad donde la familia, aparentemente el lugar por excelencia, el lugar que da sentido de pertenencia y de identidad, no lo permitía.²⁷

Las obras de los noventa y principios del siglo XXI, relacionadas con la coca, ponen en evidencia un interés político, que ya no está mediado solo por el cuerpo, sino por una realidad que vive el país. El artista crea una obra donde por medio de trozos de plastilina que sujetan hojas de coca, ha trazado un recorrido que recuerda a hormigas y que a su vez se relaciona con un mapa. Un mapa que alude a los recorridos de los sujetos, pero a la vez a la construcción de una nación en torno a un fenómeno como el narcotráfico. Rojas también realiza trabajos, en los que con hojas de coca, escribe: Cali- London o Medellín- New York, aludiendo a los viajes de los cargamentos de droga. Aquí el trazado se genera en la mente del espectador, ya no es un mapa en la pared, sino un concepto de recorrido que alude a los corredores de la droga. Sin duda en estas obras el interés es claramente político. Hay una pregunta alrededor de la planta que fuera sagrada para los nativos de estas tierras, pero que se ha convertido en un problema político y social de dimensiones mundiales. Rojas no duda en dejar ver su interés como

27) GUTIÉRREZ Natalia. Miguel Ángel Rojas. *Rastrear el origen de una mirada indeleble*. En la Revista *Arte en Colombia Internacional*. Número 95 Agosto de 2003.

colombiano, su obra manifiesta una preocupación, que es producto de una década en lo que su país fue azotado por la violencia y el narcotráfico. Se debe mencionar, que Rojas ha mostrado un gran interés en lo que respecta a los ancestros que poblaron lo que hoy conocemos como Colombia. El interés del artista alrededor de la “planta sagrada” denuncia de alguna manera, la perversa transformación que el hombre ha hecho de un elemento, que para algunas culturas es sagrado y que se ha convertido en un producto maldito.

Otros trabajos que aluden a las explosiones de los oleoductos, tan frecuentes en la década de los noventa, permiten ver un Miguel Ángel Rojas comprometido con la realidad, un artista que se alimenta de su entorno para crear obras que ponen en evidencia un sujeto al que le interesan los fenómenos que determinan la vida política de su nación. Aquí el documento que opera como referente en la obra de Rojas, parece ser la imagen mediática. La noticia y las imágenes de reportajes, que alimentan no solo su mundo sino también su proceso creativo.

David

En la obra de Rojas está presente lo político y lo erótico de manera constante, sin embargo hasta la creación de David, parece que lo uno o lo otro predominaba de manera separada en cada una de las obras que el artista realizó.

“David”, es una serie de fotografías de un soldado que ha perdido su pierna izquierda, y que posa a la manera de la estatua del David de Miguel Ángel Buonarroti. Aquí los dos elementos que han sido constantes en la creación de la obra del artista bogotano se conjugan gracias a una reinterpretación de la obra del escultor renacentista. Este David, contiene el carácter sexual, la sensualidad del cuerpo y un mensaje político, que genera una fuerte conmoción en el espectador. El impacto se logra al poner en un mismo plano lo bello y lo grotesco, y hacerlos operar de manera natural. Quien observa estas fotografías no puede dejar de percibir la belleza que yace en la escultura en mármol que es el referente a partir del que se ha concebido la obra. Pero la mutilación del modelo nos transporta a un estado de perplejidad. Aparecen así múltiples lecturas. Lo fácil sería pensar únicamente en la

idea del soldado que ha sido mutilado, como alusión a la realidad colombiana. Si bien esta lectura es válida, existen otras que enriquecen el trabajo y que lo sitúan como una obra de gran importancia, en el marco de la plástica nacional de la primera década del siglo XXI. Aquí parece haber también un juego anacrónico, la obra debe ser vista con los ojos del espectador de hoy, pero no puede dejar de remitirnos al pasado. No solo están en juego elementos visuales, sino también las ideas que ayudan a construir las interpretaciones de las obras. Lo de Miguel Ángel Rojas es una apropiación donde por medio de los entrecruzamientos mentales, vemos mármol donde hay fotografías de un hombre desnudo. Tal vez los conocimientos previos que tenemos de la obra del artista renacentista, hacen posible que percibamos el cuerpo de este soldado mutilado con una mayor disposición estética. Aquí operan lógicas de recepción de diferentes espacios mentales, que se conjugan en esta obra en particular.

La alusión a las esculturas griegas mutiladas por el vandalismo de quienes conquistaron esas tierras, o la idea de que se creaban incompletas, yace en el David de Miguel Ángel Rojas. El cuerpo desnudo y mutilado alude a una sexualidad problemática, cuestionada pero posible. Es no solo la mutilación de un miembro, sino una situación de conmoción que yace en el sujeto alrededor de su corporalidad. El modelo, un soldado, símbolo de fuerza y masculinidad, aquí aparece frágil y desnudo, muestra su parte humana, su vulnerabilidad. Allí encontramos otra conjunción político-erótica en la obra.

En el David, Miguel Ángel Rojas hace un planteamiento que no solo es crítico frente a la situación actual, sino que se convierte en documento de una historia presente de nuestra nación. Estas fotografías por verídicas que parezcan, son una forma de manipular la imagen, lo que implica la necesidad de enfrentarse con escepticismo a esta. Estos son documentos que van quedando y que deben ser tratados con cuidado para no caer en lecturas excesivas o contradictorias. En el caso de las fotografías de David, estamos ante un ejercicio de composición, en donde Rojas organiza la imagen, la moldea y la manipula para lograr un resultado que no solamente remite al soldado mutilado, sino a toda una construcción social y política que ha estado presente en nuestra nación desde años atrás. La obra está entre la idea de lo documental y lo

artístico. El proceso de producción y la imagen misma es el documento histórico, que da cuenta de un aspecto social propio de un país en guerra. La imagen tiene intereses estéticos claros, ha sido producida como obra de arte y además apela a la sensualidad, a lo erótico del desnudo, del cuerpo, pero también da cuenta de un complejo contexto político en el que estamos inmersos millones de personas.

Esta obra es el punto de llegada de una búsqueda plástica de décadas, mediante la que gracias a un acertado tratamiento visual, se logra una perspectiva erótico-política y donde se pone en evidencia que lo erótico es sin duda una manera de aproximación política al otro, a una serie de realidades que operan y orbitan alrededor de la relación ente los cuerpos de los sujetos.

BIBLIOGRAFÍA

BURKE Peter. 2001 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Editorial crítica, Barcelona.

BELTING Hans. 2003 *Art History After modernism.* The University of Chicago Press.

DIDI-HUBERMAN Georges. 2005 *Ante el tiempo "La historia del arte como disciplina. anacrónica"* Editorial Adriana Hidalgo. Buenos Aires.

GUTIÉRREZ Natalia. Miguel Ángel Rojas. *Rastrear el origen de una mirada indeleble.* En la Revista Arte en Colombia Internacional. Número 95 Agosto de 2003.

HARRIS Jonatan. 2001 *The new art history.* Routledge. Londres.

PEÑUELA Jorge. En: www.esferapublica.org/quehaceamiguelangelrojastandiferente.pdf tomado el 14 de mayo de 2012.

ROJAS Miguel Ángel, *Invitación a la exposición EN LA NAVE DE LA EVASIÓN Series Faenza,* Galería Visor, Valencia España, Noviembre de 2011.

RUEDA Fajardo Santiago. *Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de Arte En Colombia.* 2004. Tomado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/tesis/colfuturo/santiago-rueda-fajardo-hiper-ultra-neo-post> el 15 de mayo de 2012.



Cuadernos

EX-LIBRIS

AGENDA
CULTURAL
GINNASTIO MODERNO



BIBLIOTECA
Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

