

Descentramientos estéticos y reescrituras visuales: crear desde la memoria y para la memoria*

Resumen

Desde las aperturas y descentramientos que plantean las prácticas estético-artísticas en la contemporaneidad, en este texto se ubicará el trabajo de un grupo de artistas colombianos, quienes desde intereses afines en torno a la memoria y la reescritura de las narrativas sobre la violencia en el país, han sido capaces de reconocer las limitaciones y complejidades del contexto, los sesgos de la crítica y la retórica institucional, para configurar una suerte de programa estético-investigativo que pone a interactuar en simultáneo, determinaciones procedimentales, performatividades y orientaciones crítico-reflexivas, en las que se afianza el carácter expresivo y político del arte en la actualidad.

Margarita Calle G.
Profesora titular del Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira. Magíster en Comunicación Educativa, Universidad Tecnológica de Pereira. Candidata a Doctora en Humanidades, Universidad del Valle. Directora de la Maestría en Estética y Creación de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira. Coordinadora del grupo de investigación en Arte y Cultura de la misma Universidad.
aumar@utp.edu.co

Recibido: Septiembre 12 de 2011

Aprobado: Noviembre 21 de 2011

Palabras clave: Arte contemporáneo, artistas colombianos, descentramientos, estética, memoria, violencia.

* Este texto se desprende de las reflexiones derivadas del proyecto de tesis doctoral titulado "Descentramientos estéticos y prácticas artísticas contemporáneas, las paradoja de las identidades y la negociación cultural", bajo la dirección del profesor Dr. Jairo Montoya Gómez, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Aesthetic runout and visual re-writings: Creating from and for memory.

Abstract

From the openings and runouts posed by the aesthetic-artistic practices on contemporaneity, this text will present the work of a group of Colombian artists who, from related interests around the memory and re-writing of narratives about violence in the country, have been able to acknowledge the limitations and complexities of the context, the biases of criticism and institutional rhetoric, to configure a sort of esthetic-exploratory program which simultaneously makes procedural determinations, critical and reflexive performances and orientations in which the current expressive and political character of art is consolidated interact.

Key words: Contemporary art, colombian art, descentrations, esthetic, memory, violence.

El arte debe cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión en el espacio (tecnomediática) se vuelva concentración en el tiempo (crítico-reflexiva)...
Nelly Richard

Introducción

118

La práctica del arte en Colombia en las dos últimas décadas del siglo XX configuró un panorama de rutas propositivas en términos conceptuales y procedimentales, las cuales sacaron a flote preocupaciones más claras en los artistas por los lenguajes y modos de significar e interactuar con los límites del arte. Este escenario, que a nuestro modo de ver se visualiza con mayor determinación en la década de los años 90, es resultado del acumulado de experiencias aportadas por una importante generación de artistas, algunos de los cuales desde los años 60 se preocuparon por ampliar las fronteras de la estética y de la plástica, como respuesta a la crisis de los lenguajes artísticos, a la emergencia de los pluralismos creativos y a su diseminación expresiva.

El impulso que movilizó gran parte de estos procesos se detuvo en problematizar, no tanto el significado de las obras creadas y de los medios utilizados, sino el campo de acción del arte, los recursos expresivos y, en general, la naturaleza enunciativa y alegórica de sus producciones. En gran medida, es desde estos desplazamientos y a partir de posturas creativas como las que inauguran los artistas de esta época, desde donde empezamos a valorar la producción artística en términos de textualidades, mnemotecnias, escrituras en tránsito e inscripciones polisémicas, cuya pretensión de acabamiento se desvanece a favor de una experiencia más activa y atemporal para las comunidades que las reciben.

Como una manera de penetrar la densidad de estos procesos, en el 2009 asumimos la tarea de revisar el trabajo de un grupo de artistas nacionales, quienes desde nuestras premisas han contribuido a configurar un nuevo campo de producción plástica y visual, propicio para repensar y ampliar otros campos de la cultura, así como la contemporaneidad de las prácticas estético-artísticas en Colombia. El sentido de las acciones producidas, los referentes de investigación-creación asumidos y el horizonte abierto de valoraciones expresivas son claves para sustentar cómo a partir del trabajo de estos artistas la práctica del arte en el país logra animar un *ethos*, fundamentalmente crítico, que activa nuevos ámbitos de inscripción y circulación de las memorias culturales y sociales. Se trata de Beatriz González, Óscar Muñoz, Luis Fernando Peláez, María Fernanda Cardoso, Doris Salcedo y José Alejandro Restrepo, artistas todos ellos tributarios de unos procesos creativos integrados, en los que acción, provocación y reacción se anudan en propuestas de gran calado técnico, estético, político y cultural que, además de contribuir a problematizar la noción de límite como frontera real o imaginaria de las prácticas artísticas contemporáneas, nos permiten, sobre todo, cargar de contenidos aquella proposición según la cual el arte es una mnemotecnica de la cultura.

Esta mirada recoge algunas de las conclusiones centrales del proyecto “Descentramientos estéticos y prácticas artísticas contemporáneas, la paradoja de

las identidades y la negociación cultural”, desarrollado desde el grupo de investigación Arte y Cultura, Línea de Investigación en Arte Contemporáneo. En esta investigación intentamos construir un acercamiento a la pluralidad del arte contemporáneo, a su cualidad expresiva, a la condición mnemotécnica de sus registros y al carácter provocador de su configuración, con el propósito de desentrañar el *ethos* que estas prácticas fundan en relación con algunas nociones y categorías problemáticas para nuestro momento actual, a saber: las nociones de memoria, identidad, pertenencia cultural, producción simbólica, transferencia e interacción cultural, las cuales aparecen en la base de este tipo de producciones, bien como respuesta a la intencionalidad de sus autores, o bien como resultado de los procesos culturales que instauran cuando se insertan en las esferas de circulación y valoración pública.

Al visibilizarse como un dispositivo de inscripción y registro cultural, las prácticas artísticas avivan la compleja tensión entre lo representable y su imagen, creando un marco para la comprensión y exteriorización de la compleja y cambiante condición humana. No de otra forma se podría entender el gesto transfigurador y el efecto pragmático de obras como *Las delicias* de Beatriz González, *Lluvia* de Luis Fernando Peláez, *Corona para una princesa Chibcha* de María Fernanda Cardoso, *Atrabilarios* de Doris Salcedo, *Aliento* de Óscar Muñoz o *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo, las cuales se nos presentan como potentes movilizadores de memorias individuales y colectivas o, si se quiere, agenciadores de reescrituras de violencias históricas y simbólicas, que al tiempo que alegorizan el caos y la ausencia, inscriben la huella de una acción poética.

En contravía con los derroteros trazados por las corrientes dominantes del arte, estos artistas han sido capaces de reconocer las limitaciones y las riquezas del contexto cultural propio, la densidad y los efectos de la violencia como drama compartido, los sesgos de la crítica, la retórica política y los intentos de homogenización institucional, para configurar una suerte de programa estético-creativo

que pone a interactuar, en simultáneo, determinaciones procedimentales, formas de comunicabilidad y posturas críticas, ampliando, como señala Luis Camnitzer (1987), el margen de maniobra que necesitan los productos culturales para ser diseminados en su significatividad, antes de ser asimilados por la cultura de masas y el tejido global que tiende a transformarlos en meros objetos de entretenimiento o de mediación comunicativa como estímulo del consumo.

Metodología

Antes que un método propiamente, lo que despliega el contexto de esta investigación son los visos de un trabajo de análisis y de interpretación cercano a lo que desde el horizonte de la práctica filosófica contemporánea reconocemos como un trabajo hermenéutico. Si tenemos en cuenta que hoy las prácticas del arte aparecen imbricadas en un campo complejo de relaciones e interdependencias conformado por saberes, tradiciones, instituciones organizadas, lenguajes legitimados y efectos pragmáticos, y que en estas prácticas configuran una auténtica sedimentación de lo que podemos reconocer como procesos culturales, la manera de abordar tal campo reclama tanto un ejercicio interpretativo como analítico, con el cual y a partir de cual se pueda penetrar y reescribir esa suerte de urdimbre de memorias y significaciones que terminan por visibilizar las prácticas, los discursos y las organizaciones materiales en las que se despliega el hacer y la razón de ser del “arte”, como prácticas humanas que tienen lugar al lado de otras experiencias o emergen de ellas. Al fin y al cabo en esta tupida urdimbre simbólica, compleja y problemática, a la vez que pletórica y abierta, se las juega la experiencia del arte, al reivindicar su carácter como constitutivo de toda experiencia humana.

Las rutas asumidas implicaron, como primer ejercicio, el reconocimiento de lo que entendemos como contemporaneidad estético-artística, así como la revisión

de los acercamientos y aportes multidisciplinares que han contribuido a validar la pluralidad expresiva del arte actual. Sobre la base de estas apropiaciones se operaron desplazamientos, se construyeron premisas y se ubicaron los descenramientos que, desde la perspectiva trazada para el proyecto, visibilizan los modos como el arte contemporáneo despliega su función expresiva, simbólica y pragmática, estimulando dispositivos de inscripción, formas de memoriación y de agenciamiento cultural que, no obstante sus singularidades, no se circunscriben explícitamente al contexto original de producción de las obras, sino que, más bien, posibilitan ubicar un lugar de tensión entre lo particular y lo global, lo propio y lo adquirido, despejando relaciones y contrapuntos para reelaborar la problemática relación en la que se insertan los productos del arte desde el momento de su configuración hasta su inserción en las redes de circulación institucional.

En este orden de ideas, el interés recayó en afianzar nuestra premisa central, a saber: las prácticas estético-artísticas contemporáneas en Colombia han contribuido a la configuración de un *ethos* particular en el que se detonan y re-crean nociones ligadas con nuestras memorias culturales, las narrativas de la violencia, las simbologías míticas que han alimentado nuestros imaginarios y las retóricas de la subjetividad que han definido nuestro carácter, cargando de sentido la proposición según la cual las prácticas del arte, además de actuar como condensadoras de nuestras memorias históricas y culturales, buscan desbordarlas en nuevas inscripciones y tramas de sentido, intensificando aún más las afinidades y las polaridades que convergen en el hacer y el obrar del arte.

Hallazgos

Varias consideraciones emergieron en la diseminación del campo de interacciones cobijado por el problema que nos ocupó, generando las rutas de sentido que orientaron el análisis:

1- La visibilización de los descentramientos y los desplazamientos expresivos y formales operados por las prácticas estético-artísticas que reconocemos como contemporáneas, teniendo en cuenta que en las tres últimas décadas las artes plásticas y visuales han sido empujadas a convivir con una acelerada estetización de la experiencia y con la expansión de la técnica a todos los ámbitos de la cultura, lo que se traduce en: apertura a la pluralidad de los procesos representativos; hibridación y desbordamiento de fronteras entre géneros; movilidad y desasosiego como rechazo a cualquier asomo de homogeneización; desacralización y secularización de la creación artística por la pérdida de trascendencia y centralidad de algunos procesos configuradores de obra; introspección en la elección de los contextos de investigación-creación, sobre todo en relación con el problema de la identidad.

2- La identificación de las mediaciones, las intertextualidades y los móviles expresivos y procedimentales, a partir de los cuales se reconoce la significatividad de las prácticas artísticas de la década del 90 del siglo XX en la configuración de un ethos epocal en el que la técnica se expande a todos los ámbitos de la cultura, para posibilitar el despliegue de las riquezas expresivas de un saber-hacer que se reivindica como espacio de experiencias, alteridades y movilidades.

3- El desplazamiento del eje arte-estética al eje arte-cultura como efecto pragmático de la noción de memoria —el arte como mnemotecnia—, como índice de inscripción y reinserción temporal de los textos de la historia y la cultura en el campo de las producciones artísticas.

4- La reescritura de categorías como las de identidad, pertenencia cultural, transferencia e interacción cultural, como resultado de procesos ambivalentes de intercambio y apropiación entre culturas globales y contextos locales, en los que se reelabora el carácter de los pluralismos artísticos, la internacionalización

del arte, las estrategias del diálogo y la negociación cultural como elementos constitutivos del campo de producción del arte contemporáneo¹.

Descentrar/desplazar: dos nociones claves

Pareciera apenas natural usar las nociones de descentramiento y desplazamiento para hacer referencia al movimiento permanente que ha instaurado el campo del arte a través de la historia, y más puntualmente a los procesos de desestructuración y reconfiguración que han propuesto las prácticas del arte a partir del siglo XX. No obstante, estas nociones merecen su diseminación en relación con procesos puntuales que, como señala Simón Marchan Fiz, han significado un replanteamiento tanto de los referentes sintáctico-formales como de las dimensiones semánticas y pragmáticas de las artes plásticas, con derivas que incluso han empujado el cuestionamiento del “estatuto existencial de la obra como objeto” (1997: 11). Desde esta perspectiva los desplazamientos más significativos operados en este campo han tenido que ver con la desacralización y la secularización del estatuto ontológico del arte, la transgresión de los límites estéticos, el replanteamiento de nociones como las de autoría, obra de arte, y original, así como con la variabilidad de modos de exteriorizar la crisis de la representación, el sincretismo de los pluralismos artísticos, el acotamiento de las relaciones entre arte y cultura, y el relativismo de los criterios interpretativos usados para desentrañar el sentido de las producciones artísticas.

Para Yves Michaud (2007), esta distensión de dominios parece resolverse en términos paradójales, toda vez que los límites que median entre el exceso de manifestaciones expresivas y la evanescencia de obras de arte parecen ser cada

¹. A la luz de los análisis de Gerardo Mosquera (2008), Nelly Richard (2007), Luis Camnitzer (1987), entre otros, es posible reconfigurar el campo de producción artística en Latinoamérica, en términos de intercambios, apropiaciones y transferencias mutuas, y como modo de inserción de las culturales locales en el ámbito plural de lo global. Lo que contribuye a debilitar la tensión bipolar existente entre dominados y subalternos.

vez más difusos: al tiempo que el arte prolifera y se expande por doquier, y bajo todas las formas posibles. Un fenómeno paralelo de vaciamiento o de “vaporización del arte” y de los objetos artísticos que se pone de plano, y se manifiesta en procesos como el declive de la pintura, la emergencia de la instalación, la necesidad de validación del plexo de obras dentro de códigos y categorías artísticas y culturales, y la estrecha identidad entre arte, diseño y publicidad, con la correspondiente redefinición de los procesos de circulación, apropiación y uso de los productos artísticos (Calle, 2008).

Tales fenómenos —que en el horizonte de este trabajo denominamos descentramientos— reubican las producciones artísticas en un terreno poco estable, donde las transformaciones aluden más a la diseminación de las formas y al deslizamiento o deslinde entre géneros y disciplinas artísticas, que a rupturas radicales de carácter histórico o cultural, siendo justamente estas mutaciones las que nos obligan a reconfigurar el “nuevo objeto” que emerge de tales reacomodamientos, incluida la disolución de las fronteras que diferenciaban los procesos de producción y de recepción de las obras. En la perspectiva construida por Foucault (2007), así como por Deleuze (1987), ese nuevo objeto visibiliza una particular forma de “saber”, en el cual se condensa una apretada red de relaciones, estrategias enunciativas, asociaciones y valores culturales, materializados en dispositivos de enunciabilidad y visibilidad (dominio técnico), culturalmente compartidos (dominio simbólico), cuyos efectos (pragmáticos y políticos) se constituyen en un relevante anclaje de valoración de lo humano, históricamente construido².

De manera consecuente con su naturaleza indeterminada y abierta, este nuevo objeto —señala Foucault— nos reubica en la dimensión de una “práctica discurs-

². En el acto creativo operan, de manera paralela procedimientos mentales y expresivos; unos de carácter sensible y abstracto, otros relacionados con la materialidad de la obra, con los procesos de configuración, despliegue y exteriorización. Se trata de una relación indisoluble en la que el carácter proposicional de la obra genera aperturas para su inscripción y su visibilización como producto cultural formado.

siva que se despliega entre otras prácticas y se articula sobre ellas” (2007: 327), reafirmando su especificidad, sus funciones y la red de interdependencias que le son propias, por cuya mediación tiene lugar una intensa y, por consiguiente, compleja organización intertextual³ en la que quedan inmersos todos los productos de la cultura.

Pensar los procesos artísticos en estos términos es, quizás, la mejor vía para reconocer que en el plano de las creaciones lo que se configura es un particular tejido de relaciones, retributivas y solidarias, en el que necesariamente aparecen problematizados los ámbitos del productor y del receptor. No obstante, y a pesar de su inestabilidad, este tejido no es errático ni meramente imaginativo, sino que, por el contrario, supone la asunción de posturas, determinaciones técnicas, elecciones teóricas y procedimentales en las que se exhibe una particular toma de partido frente a otras formas posibles de producción, culturalmente aceptadas, con las correspondientes repercusiones estéticas, éticas y políticas.

Al configurar las posibilidades de acceso a un producto artístico, la puesta por tal o cual proceso configurador implica para el artista, ante todo, “un choque de fuerzas enfrentadas” (Duque, 2001: 60), en pugna, por hacer emerger un determinado modo de ver, que bajo ciertas circunstancias puede devenir arte. En este sentido, Félix Duque enuncia una de las proposiciones más relevantes para la comprensión de las prácticas artísticas de nuestro tiempo, a saber: “el arte no es una ‘cosa’, sino una función de sobredeterminación de la técnica” (2001: 61); por vía de la técnica, el sujeto “traza ese ‘límite’ que engendra mundo”, y que es conciencia de un saber-hacer (de un obrar) que no sólo le permite producir o transformar cosas del mundo, sino que además activa aperturas y desocultamientos

³. Tal como lo plantea Julia Kristeva (1981), el texto discursivo posibilita un “cruce de superficies textuales”, una red de conexiones que puede leerse como un diálogo de varias escrituras: del autor, del destinatario, del contexto cultural anterior o actual; tres elementos en diálogo, que desde la perspectiva que la autora checa construye a partir de Bajtiin, permite hablar de intertextualidad, en lugar de intersubjetividad: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. La convergencia de formas textuales, expresivas y contextuales presentes en el arte contemporáneo configuran, a nuestro modo de ver, un escenario de cruces, reconfiguraciones y mediaciones en el que se inscriben las condiciones para animar una nueva pragmática del arte.

en los que “se pone a prueba” su finitud y su condición mortal, “experimentando cuánto da de sí su poder, hasta dónde llega ese sí-mismo cuando se las ha con lo térreo” (Duque, 2001: 53).

A pesar del régimen de indeterminaciones que nos presenta el arte contemporáneo y que se hace visible en el grupo de artistas asumido para esta investigación, este campo se resuelve desde lo procesual, es enteramente metodológico y proposicional, y lo que es más clave, se configura en los límites, o en el desbordamiento de los propios límites de su enunciación. De allí su naturaleza potencialmente crítica, paradójica y provocativa. Se vale de impulsos alegóricos, de acumulados culturales, de escrituras en tránsito. De allí la naturaleza discursiva, heterodoxa, indeterminada. Pone en situación las jerarquías de la comprensión, privilegiando la pluralidad irreductible de lo residual, de lo emergente. De allí su naturaleza intempestiva, irruptiva y descentrada. Reescribe los estereotipos de la identidad, la alteridad y la diferencia. De allí su naturaleza social, política y, por tanto, conflictiva.

Al igual que para autores como Marchan Fiz y Arthur Danto, para José Luis Brea el modo como emerge el pensamiento no representativo que revela el arte contemporáneo es fundamentalmente discursivo (textual) y marca el punto de partida para un replanteamiento revolucionario de la tradición estética occidental. No de otra forma Brea concibe el “procedimiento alegórico” como el punto de confluencia de una estética del acontecimiento preocupada por anudar relaciones de sentido; un campo en el que “toda significancia es flotación a la deriva, destino infijable; todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales de sentido en perpetua fuga” (1991: 29). Un nuevo modo de concebir y escenificar el acto creativo que, de acuerdo con Brea, es inaugurado por Marcel Duchamp desde cuando empieza a conferirle al campo de producción artística un carácter escritural, de naturaleza alegórica y, por tanto, abiertamente intertextual, en el que el lugar del espectador se vuelve central.

En el contexto colombiano, tales descentramientos empiezan a manifestarse a partir de los años 60 del siglo XX con la obra de artistas como Antonio Caro, Beatriz González, Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Santiago Cárdenas, quienes nos colocan ante propuestas que de-construyen el sentido de la figuración, resignifican iconografías y ponen a tambalear aquellas imágenes y referentes culturalmente convencionalizados. En todos los casos el carácter proposicional de sus propuestas es preponderante, lo mismo que el interés por desbordar los límites trazados hasta el momento por una tradición artística que, hasta bien avanzada la década del 50, estuvo anclada en los paradigmas del academicismo. Aunque en los soportes los desplazamientos fueron más tímidos, es clara la apuesta por una re-escenificación del espacio, la inscripción de nuevas textualidades y la ampliación de los dominios de recepción de las obras, a partir de la instauración de una nueva proxémica del acto de ver, que apunta a reforzar las funciones, los modos de transmisión y circulación social del trabajo artístico.

La memoria como producción e inventiva

Las prácticas artísticas contemporáneas ponen especial énfasis en la exploración de nuevas narrativas y en la configuración de expresividades que, sin apelar por una universalización de las culturas, ni mucho menos a la configuración de un mosaico de ellas —que sería una variante de lo mismo—, recurren a lenguajes y materialidades de dominio global, como vía para provocar diálogos y allanar particularismos, en los que se recrea un set de códigos y de metodologías para la creación que ponen en tensión nociones como las de identidad, transferencia, pertenencia cultural y memoria, entre otras. Desde esta perspectiva, señala el crítico cubano Gerardo Mosquera (2008), la globalización cultural entra a configurar una codificación internacional o un dominio de intercambios y re-apropiaciones de doble vía, antes que una estructura multifacética de celdillas diferenciadas. Esta proclividad a reforzar lo singular en lo universal ha sido tema

de debate, tanto por lo que representa en términos políticos y de negociación del poder cultural de los lenguajes simbólicos, como por la dinámica que se crea cuando el juego entre hegemonía y subordinación se descentra o, como reitera el mismo Mosquera, muestra que la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo y que su vitalidad radica, justamente, en la “productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el medio de origen” (2008: 116).

La apropiación y la transferencia de valores constituyen un fenómeno generalizado en todos los campos de producción cultural. Como estrategia creativa plantea un actitud reflexiva y crítica en relación con lo que se relee y reescribe, se presta o se transfiere, se importa o se hace migrar, dado que implica una toma de conciencia sobre el modo como opera un determinado campo de producción y los circuitos que lo dinamizan. De allí que resulte tan significativo el proceso construido por los artistas incluidos en este proyecto en términos de afianzamiento del lugar, el “desde aquí” propuesto por Mosquera, como un ámbito estratégico de producción y negociación cultural, en el que la memoria trasciende su rol como mecanismo de recordación, para convertirse en potente movilizador o agenciador de significados y valores compartidos.

Esto es precisamente lo que nos descubren obras como *El paso del Quindío* de José Alejandro Restrepo, video instalación que pone en contexto la construcción de las relaciones espacio-temporales frente a nociones como las de discontinuidad, progreso y desarrollo, todo esto de cara a los relatos de la historia y su retórica visual. En el mismo sentido, podemos hablar de *Mátenme a mí que yo ya viví*, pintura de Beatriz González cuyo título apropia una de las expresiones con las cuales las madres vulneradas por la crudeza de los ajusticiamientos, claman a los violentos para salvar la vida de sus hijos. Al recurrir a imágenes y expresiones que se repiten cotidianamente, estos artistas nos señalan que la memoria no es un mero recuerdo compartido, sino más bien un vínculo fino creado para anudar

lo humano; una elaboración cultural que cohesiona a todos los grupos sociales, con vectores e intensidades diferentes pero, al fin de cuentas, con motivos, imágenes y metáforas comunes: el dolor, la ausencia, el desplazamiento, la guerra, la muerte, la esperanza.

De cara a situaciones que muestran la desarticulación social y política de Colombia a raíz de la pluralidad de formas de violencia que se han instalado en el medio, artistas como Luis Fernando Peláez y Óscar Muñoz alegorizan el recuerdo y el olvido, cargándolo de experiencias preformativas que poetizan su transfiguración. Antes que la evocación de un pasado muerto —función que cumplía el monumento—, obras como *Ciudad, ciudad* (1997) de Peláez y *Ambulatorio* (1994) de Muñoz se nos proponen como dispositivos movilizados de flujos de experiencias, visibilidades y señalamientos que sirven de contrapeso a las múltiples formas de amnesia que padecemos hoy día.

En todos estos casos la memoria es pensada y configurada, primero como un proceso abierto y permanente de relación con construcciones espacio-temporales y, segundo, como recreación e inventiva, toda vez que alberga la posibilidad de reinterpretar incesantemente los registros de un pasado no muy lejano, para la mayoría de los artistas vinculados a esta reflexión. Al configurar y desconfigurar las imágenes de una realidad compleja e inacabada, el trabajo artístico genera las condiciones para que en los entremedios emerjan otros modos posibles de reelaborar los sucesos, de comprenderlos e interiorizarlos. Por eso, como señala Doris Salcedo, el procedimiento para enfrentar procesos como los que aparecen comprometidos en su obra, es necesariamente combinatorio, no permite que el artista arme un *ghetto* para plantear los problemas que le inquietan, sino que más bien lo impulsa a que se abra, dialogue, reconozca y establezca conexiones para abordar los fenómenos desde una perspectiva más general, señalando o visibilizando aquello que es común a todos los seres humanos, y no sólo a los

colombianos o a los latinoamericanos, como intentan etiquetarlo en los circuitos internacionales del arte, aunque la preocupación y las imágenes partan de allí. Tal modo de proceder implica una negociación, que en el caso particular de Salcedo involucra tres momentos simultáneos: primero, la elección de una circunstancia de orden vital, cercana y válida, tanto para el primer mundo como para el nuestro, como lo es el caso de la violencia y su negación, presente en casi toda la obra de esta artista; segundo, la articulación de tal experiencia a un sistema de pensamiento cultural o *episteme* cohesionadora, que bien puede surgir de la filosofía o en la literatura; y tercero, la construcción de una imagen potente o un gesto estético, capaz de concretar los dos momentos anteriores, sin que se llegue a desviar el horizonte de la creación hacia ámbitos ajenos al campo de lo artístico.

Desde donde se lo mire, el proceso es complejamente colaborativo, se vale de lo testimonial, de un constructo teórico, del conocimiento técnico de la artista y de sus colaboradores, así como de la participación del público cuando se encuentra con el trabajo. Igualmente, juega con la movilidad y la vitalidad que representan los contraflujos culturales primer mundo-tercer mundo, sin desmedro de las transferencias y apropiaciones que genera tal condición. Ella y los demás artistas de los que se ha ocupado esta investigación —Beatriz González, José Alejandro Restrepo, Óscar Muñoz, María Fernanda Cardoso y Luis Fernando Peláez— han contribuido a propiciar transformaciones en la mirada, de tal manera que el arte que emerge de un país subordinado como el nuestro, sea asimilado para dialogar sin complejos con las producciones artísticas de los contextos más globales, precisamente porque, como señala Gerardo Mosquera (2008: 129), subvierten la diferencia, reconfigurándola en forma creciente, a través de modos específicos y plurales de poner en obra los textos artísticos sin desconocer que existe y circula un conjunto de lenguajes y prácticas compartidas que se van transformando en el proceso, y no por el expediente de representar elementos culturales e históricos característicos de contextos particulares.

Entonces, el paradigma que se impone es el «desde aquí» problematizado por Mosquera, señalando así el descentramiento que operan las producciones artísticas y culturales, cuando son capaces de construir metalenguajes, aproximaciones heterodoxas y divergentes para hablar, sin restricciones, de sus contextos e imaginarios, al tiempo que expresan actitudes y posturas políticas inherentes a la condición humana y su contemporaneidad.

Conclusiones

En el recorrido desplegado en esta investigación la memoria configura el lugar de entronque del trabajo de estos artistas y el punto de quiebre que posibilita abrir condiciones de desplazamiento entre el pasado y el presente. Sin embargo, tal recurso no está limitado a una constatación del recuerdo o del archivo como dato inmóvil, sino que, como señala Nelly Richard, busca “remover el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar, que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir otras hipótesis y conjeturas para desmontar el cierre explicativo de las totalidades, demasiado seguras de sí mismas” (2007: 135). En este sentido, la memoria es selectiva y dinámica. No atiende tanto a la objetividad del recuerdo como sí a las posibilidades de reelaboración del mismo, para reconfigurarlo, imaginarlo e inscribirlo en una forma característica o bajo textualidades diferentes. En consecuencia, por esta vía tiene lugar la definición de un nuevo *ethos* epocal derivado del modo como las prácticas del arte contemporáneo devienen mediaciones en relación.

Si aceptamos, como se ha sustentado en esta mirada, que la memoria es inventiva y productiva, debemos reconocer que su estrategia configuradora es, en esencia, procedimental, pues se apuntala en el carácter episódico de los modelos narrativos para materializarlos en una exterioridad que, por contraparte, se coloca frente a una interioridad que es asumida como evidente. Como plantea Jairo Montoya, es

justamente allí, en esa expresividad que se revela registro inscrito, mnemotécnica cultural, y que se expone (se coloca fuera de sí), donde radica nuestro *pathos*: “esa necesidad de inventarnos un presente en un pasado y para un futuro” (2008: 357) (véase también Montoya, 2010). En este pasaje reconstructivo se teje una relación de copertenencia entre cultura, memoria, identidad y alteridad, cuyo trasfondo no es más que el paroxismo del cultivo de la memoria, al que estamos avocados en una época amnésica, de apremios y olvidos, como la que pulsa en los artistas que hemos incorporado a este análisis.

¿Qué otra forma de invención y despliegue de lo humano podría ser más potente para la reinención de nuestra condición que las producciones artísticas y los acontecimientos estéticos que nos circundan? Las prácticas artísticas nos colocan frente a un tipo de memoria perlaborativa, que más que mirar hacia atrás o detenerse en el presente, se reactiva y extiende, removiendo “la condición metafórica de una temporalidad no sellada” (Richard, 2007: 111). Por tanto, la escritura de la memoria es crítica y reactiva. El vector que la representa apunta a nombrar aquello que aún no ha ocurrido (de ahí su condición de sobredeterminación), pero que por mediación de la técnica es subsidiaria de lenguajes, escrituras, soportes, materializaciones, montajes en los que está implicada una toma de postura frente a la construcción de la continuidad o resignificación del recuerdo.

Bibliografía

Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Técnos.

Calle, M. (2008). *Identidades paradójicas y mediaciones contextuales en el arte contemporáneo*. En: Domínguez, J. et al. (eds.), *Moderno/contemporáneo un debate de horizontes* (pp. 111-133). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia.

Camnitzer, L. (1987). Acceso a la corriente principal. *Arte en Colombia Internacional*, 34, 90-94.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. España: Paidós.

Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*: Madrid: Akal.

Foucault, M. (2007). *Arqueología del saber*. 23 ed. México: Siglo Veintiuno Editores.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.

Marchan Fiz, S. (1997). *Del arte objetual al arte del concepto*. 7 ed. Madrid: Akal.

Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.

Montoya, J. (2008). Olvido y/o cultivo: el pathos de nuestras memorias. *Escritos*, 16(37), pp. 344-360. [Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana].

134

Montoya, J. (2010). *Paroxismos de las identidades, amnesias de las memorias*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Mosquera, G. (2008). Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización. En: Domínguez, J. et al. (eds.), *Moderno/contemporáneo un debate de horizontes* (pp. 111-133). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI.