

Ex-situ: el artista viajero en el arte contemporáneo colombiano

Ex-situ: the traveling artist in contemporary Colombian art

Cesar GUTIÉRREZ BOLAÑOS *

Resumen: *Ex-situ*, concepto que nace en la biología, hace referencia por su parte al mantenimiento de algunos componentes de la biodiversidad fuera de sus hábitats naturales. Práctica que desde el hombre se relaciona con un cambio de geografía habitable y/o desplazamiento a otro sitio vivible para él como ser relacional, que debe adaptarse a un nuevo lugar de costumbres, con tradiciones diferentes a su lugar de origen. Muchos artistas, desde esta perspectiva, se han propuesto partir a lugares desconocidos con el fin de comprender un nuevo entorno desde lo subjetivo, criticando la labor del turismo cultural y relacionándose con una nueva manera de andar como viajeros atípicos. El presente artículo pretende analizar la labor de estos artistas que desde su ciudad o por fuera de ella, se vuelven agentes promotores de discursos de resistencia y diálogo social a partir del arte, buscando reflexionar en torno a sus obras, las instancias de valoración de estas y el concepto desde el que parten, comprendiendo cuales son los límites discursivos de su trabajo y las repercusiones que han tenido para el país.

Palabras clave: arte colombiana, curaduría, turismo, viajeros

Abstract: *Ex-situ*, a concept from Biology, that refers to the maintenance of some components of biodiversity outside their natural habitats. Practices that occur when humans are faced to a change of a habitable geography and/or displacement to another living place. As a relational being he must adapt himself to the new environment's customs, with different traditions from his place of origin. Many artists, from this perspective, have proposed to go to unknown places to understand a new environment from the subjectiveness, criticizing the work of cultural tourism and relating to a new way of walking as atypical travelers. The present article aims to analyze the work of these artists who from their city or outside, become agents promoting discourses of resistance and social dialogue based on art; pursuing to reflect on their works, the evaluation instances of the same and the concept from which they leave; understanding what are the discursive limits of their work and the repercussions they have had for the country.

Keywords: Colombian art, curatorship, tourism, travelers.

1 Introducción

Para hablar sobre los artistas viajeros, necesariamente tendremos que remitirnos a un proyecto tan trascendental como *In-situ/Ex-situ Moravia, prácticas artísticas en comunidad*, proyecto a cargo de los co-curadores Fernando Escobar, Juan Alberto Gaviria y Carlos Uribe en el barrio Moravia y realizado en conjunto con 21 artistas en el que fuese el antiguo basurero de la ciudad de Medellín, quienes decidieron viajar al barrio desde distintos sitios del país.

* Maestro en Artes Plásticas de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (UNIBAC-Colombia) y alumno de la maestría en historia del arte de la Universidad de Antioquia (UDEA-Colombia). E-mail: c-zar1@hotmail.com

El nombre de este proyecto tiene que ver con el interés de abarcar lo que se encuentra en ese sector *In situ* y lo que está por fuera de él *Ex situ*, lo que permite, según Carlos Uribe, uno de los curadores de la muestra, visualizar un poco la transformación social que se vive en este sector, porque desde el 2005 muchas familias moravitas han sido reubicadas en la Ciudadela Nuevo Occidente. Siendo la función de los gestores culturales que participan en este proyecto “fortalecer los procesos de recuperación de memoria, de fortalecimiento de la identidad o de reconstrucción de heridas sociales que han sucedido en diversas comunidades. Los artistas trabajan con diferentes comunidades específicas pero diferentes frentes (Baena Zapata, 2009).

Este proyecto “se propuso ahondar en la dicotomía entre progreso vs desarrollo –los habitantes expropiados o los que permanecerán in-situ hasta una nueva ordenanza– y cuestionar los modelos de desarrollo urbano aun imperantes en las ciudades del Tercer Mundo” (Uribe, 2010, p. 6). De ahí que surge bajo una lectura crítica de comunidad en la que se inscriben dos tipos de personas; aquellas quienes se mantienen en su espacio habitado y los que se desplazan a otros sitios luego de que el estatuto planificador de la sociedad y sus gobernantes los cambiaran de espacio para recobrar aquellos lugares.

Este tipo de proyectos se conciben a partir de los nuevos roles en los que los artistas se insertan en el terreno social y trabajan en plena relación con las comunidades, grupos que muchas veces se apropian de lugares que se encuentran en la periferia de la ciudad y los hacen suyos. El artista contemporáneo como interventor y periodista de lo cotidiano tiene la labor de aproximarse a esos sitios y explorar el contexto de lo inhóspito que pasa a ser habitable mirando el nuevo entorno como un camino a ser recorrido, comprensible solo desde la perspectiva de una prosaica indomable para el arte de elites.

“En este momento, el artista-docente, el artista-gestor cultural o el artista-activista operan en la intersección de las prácticas artísticas, la comunicación política y el activismo cultural, es decir, no solamente en el campo artístico” (Escobar, 2010, p. 13), por lo que su campo investigativo se despliega a terrenos antes insospechados. Por ello, no podemos encasillar el desarrollo de su obra dentro de una labor individual, sino en plena relación con la comunidad estudiada, la cual se encuentra en un espacio distinto al de las instituciones arte y en algunos de los casos, se encuentra en geografías lejanas al sitio donde vive.

Este nuevo artista viajero, que busca en lo social los elementos estéticos de obra, considera la acción del andar y el conocer nuevos sitios, una herramienta que le permite surcar terrenos inexplorados, puesto que, para ellos, en términos de crónicas y viajes, el turismo cultural no les da alternativas creativas y restringe el pensamiento a un discurso cerrado. “Los viajeros actuales asisten con gran desencanto a situaciones irremediables, ya que no hay territorios vírgenes que

cartografiar, ya no hay salvajes que descubrir, el exotismo se volvió mercancía, y el turismo y los turistas domesticaron la aventura” (Gómez, 2007, p. 50). De ahí parte una nueva necesidad del artista contemporáneo, la de hacerse de un nuevo lugar de encuentro y relacionarse con otro tipo de culturas que sirvan como apoyo a su obra.

Sin embargo, no todos los artistas viajeros surcan el terreno de lo inhóspito. Existen distintas maneras de viajar sin salir ni siquiera del barrio como lo acontecido con Moravia, en donde los artistas en vez de alejarse de la problemática pusieron resistencia para ayudar a la comunidad a mantenerse en pie frente al futuro de sus hogares. El viaje intelectual al que estuvieron sometidos los llevó a reestructurar el lugar y hacerlo más acogedor para los habitantes del barrio.

Pasaron los artistas de copiar la arquitectura de las comunas, a pintar sobre ellas e inclusive cartografiar los terrenos caminados y crear narraciones de los sitios recorridos. Por ello, “debemos reconocer al menos dos sujetos producidos por discursos distintos: el sujeto artista y el sujeto ciudadano, que emplean en su actividad y práctica, recursos y espacios diferenciados, aunque en algunas ocasiones han logrado articularse efectivamente” (Escobar, Gaviria & Uribe, 2010, p. 20). De esta articulación paradójicamente es en donde se encuentra la práctica artística, y donde el transitar del ciudadano se referencia como vínculo directo que conecta al artista y al otro que hace parte de la obra.

2 El artista viajero

Probablemente, una de las obras que ejemplifica mejor la obra del artista viajero es *el Paso del Quindío* de José Alejandro Restrepo.

Figura 1: *El Paso del Quindío* — José Alejandro Restrepo



Fuente: Caarcas (2013)

En ella podemos ver representada la labor del carguero, un personaje que desde hace mucho tiempo ha tenido la labor de transportar personas de un sitio a otro; así como también la mirada de un artista que parte de su ciudad en búsqueda de un viaje de encuentro entre sus ideas y las de los demás.

La obra, al verla por primera vez, trae consigo una serie de dudas que en su mayoría son visuales, como el saber si lo que vemos solo es la representación del amo cargado por el esclavo o quizá el transporte de un enfermo. Sin embargo, si la vemos de manera tan literal, estaríamos apresurándonos a juzgarla sin tener la plena convicción de lo que allí se está mostrando. Tendríamos que averiguar qué es un carguero y en qué consistía su labor verdaderamente para poder comprender en que reside el concepto de la obra. Así pues, "los cargueros generalmente eran indígenas, más tarde negros y mulatos, que cargaban a sus espaldas a personas que no podían sortear peligrosos y largos trayectos [...] que en algunas ocasiones duraban hasta 20 días" (Gómez, 2007, p. 46). Era una labor muy ardua y mal pagada en la que muchas veces los peligros de la selva ponían en riesgo la vida tanto del carguero como del cargado.

Este relato histórico podríamos decir que se conecta con una tradición que hasta el día de hoy existe en algunos lugares de Colombia pero que, por realizarse en sitios alejados, es invisibilizada. Restrepo hace que nos preguntemos ¿quién domina a quién? Estar "encima": por el hecho de pagar, no implica en ningún momento que sea él quien ejerza el poder. Por el contrario, él se sabe indefenso y entregado enteramente a la fuerza, equilibrio, conocimiento y probidad del carguero (Gómez, 2007, p. 47).

Es ahí en donde la labor del artista de visitar aquellos sitios poco transitados le permite traducir al lenguaje plástico estas microhistorias ocultas, constituyéndose este tipo de arte como una instancia de reflexión de los sucesos y las circunstancias del archivo. Cuando nos referimos a las circunstancias del archivo, hacemos alusión a el *archivo de procedencia* descrito por Anna María Guasch en su texto *arte y archivo 1910-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*.

Dicho principio estipula que los documentos de un archivo deben estar dispuestos en estricta concordancia con el orden conforme al que fueron acumulados en el lugar de origen o de su generación, es decir, antes de ser transferidos al archivo. Este principio, según el cual "el origen debe privilegiar la procedencia más allá del significado", define el archivo como un lugar neutro que almacena registros y documentos que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que éstos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia (Guash, 2011, p. 16).

Por ello entendemos que no solo es la representación literal de la fotografía la que se nos muestra, o una secuencialidad de sucesos históricos; para él, lo interesante es transitar sobre los terrenos insospechados y relacionar sus historias en un todo

fluido en donde lo desconocido, lo reiterativo y lo intercambiable, construyen las imágenes de una nueva estética del viajar.

Viaja el artista, pero también viaja su obra. Anda o camina, conoce; se hace amigo de los que andan como él y camina junto a ellos, al igual que recorre un nuevo terreno y lo transita a su manera. Critica el recorrido turístico comercial haciendo lo contrario a ello. Ya no hace los recorridos estandarte los cuales, para Restrepo, nos muestran que "andamos a ciegas por caminos ya recorridos y los hechos son apenas la capa visible de energías recurrentes..." (Gómez, 2007, p. 51). De aquí que se sale del esquema de la domesticación del ciudadano comprendiendo que, el conocer un nuevo lugar es una labor investigativa propia, cualitativa y relacional en donde el producto de su búsqueda se encuentra en la obra y no en los recuerdos que compra.

No ha, quizás, un momento tan claro de transición entre lo que fue una apuesta decidida por el espacio construido y el paso a un "materialismo de encuentro" (Bourriaud, 2002, p. 18), definido por la obra misma como lugar de reflexión en donde el artista confronta al público a una interacción entre lo que cree conocer y su desconocimiento programático. Hecho arraigado a los medios de comunicación y al constante bombardeo de información inconclusa y atrayente, que encamina al viajero hacia un terreno de lo vivido; cosa que el artista viajero evade.

Quizá este recorrido turístico trae consigo un efecto placebo, y un adormilamiento frente a los fenómenos de los que no habla el guía turístico, quien de manera eficaz, pone fronteras y linderos a su discurso histórico, imposibilita una nueva mirada subjetiva del entorno, reiteradamente habla sobre historias estáticas, inmóviles, sedimentadas, verosímiles; obviando el hecho de que existe la posibilidad de ver estos fenómenos históricos bajo la lupa del individuo y su entorno, en donde se puede aún rastrear el terreno indomable de un turismo intelectual en el que el artista viajero y su itinerario, se conjuguen en espacios geográficos y de entendimiento distintos a su cotidianidad domesticada y a la monotonía del día a día reiterativo y estable, trazando su propia ruta a recorrer e indagando sobre historias de interés individual.

Por ejemplo, si vemos la obra de Rosario López titulada *Esquinas gordas* (2000), obra expuesta en la séptima Bienal de Bogotá en el Museo de Arte Moderno y galardonada con el primer premio, nos preguntaremos, ¿qué justifica que una artista tome fotografías de las esquinas del barrio La Candelaria y las exponga a la mirada del público? y ¿en que reside lo artístico de su obra?

La novedad de este proyecto fue la estrategia que empleó para cambiar la forma en que "miramos" a nuestros espacios públicos. La artista tomó varios grupos de fotografías de paisajes urbanos de diferentes rincones de Bogotá, esquinas que habían sido apoderadas por los habitantes para evitar que fueran usadas por personas sin hogar y marginadas. También hizo algunas reproducciones de estas esquinas. Luego colocó las fotografías y las reproducciones de las

"esquinas gordas" en el museo, convirtiendo las esquinas en nuevas piezas escultóricas (López, 2000).

A simple vista, estos sitios ocupados por masas abultadas de cemento no son más que la respuesta de los habitantes del barrio a la problemática de la ocupación de esos espacios por la gente de la calle, es decir, lugares que permitían a los desposeídos dormir o recostarse, y una que otra vez, realizar sus necesidades fisiológicas. No obstante, la mirada de la artista nos ofrece la idea de que dicha emergencia devino en una reformulación del espacio propia del conocimiento de los problemas escultóricos que formula el arte contemporáneo. Ella nos dice:

La fotografía en este momento era una forma de tomar posición frente a "lo escultórico". Creo en la propuesta de Rosalind Krauss de expandir el espacio y los propios términos de definición de la escultura. Expandir el pensamiento escultórico. Los parámetros tradicionales en los que se basa la definición de escultura: que se sostiene por sí misma, que está en un pedestal, que es transparencia o solidez, en fin, los parámetros clásicos que tienen la posibilidad de ampliarse o definirse. En el conjunto de fotografías de las *Esquinas gordas* pueden estar condensadas propiedades escultóricas convencionales tales como el peso, el volumen, la ubicación. Lo que sucede en el recuadro fotográfico conecta al espectador con un lugar. Puede crear la experiencia de lugar (Gutiérrez, 2009a, p. 65).

Sin embargo, López es consciente que estas esquinas hacen parte de algo más que una respuesta a una problemática sanitaria considera que:

esas fotografías también suman el cuerpo del indigente ausente que se intuye [...] ella piensa que las esquinas gordas se convierten en un manifiesto para decirle al espectador que vea lo que no ve y para situarlo en el espacio en el que vive (Gutiérrez, 2009a, p. 64).

Que estos espacios no sean ocupados demuestra que, en su viaje a través de la ciudad,

se encuentra con imágenes dialécticas que incorporan en una unión, su memoria histórica de la ciudad, sus sueños, su manera de habitar espacios específicos y su actitud con respecto a la transformación social y el desarrollo como poética y como historia arcaica de la ciudad (Gómez, 2007, p. 28).

Para Rosario López estos cambios no son tan sencillos y los ve como una transformación en el espacio cotidiano que a diario transita.

En su día a día como artista viajera se da cuenta cómo van apareciendo estas esquinas en su entorno visual, convirtiéndose en vehículo de relación entre lo escultórico, lo arquitectónico y lo espacial a través de geometrías propias del sitio donde nacen. Su relación entre lo escultórico y el espacio es visible cuando "el texto de la ciudad que no se ve, pero que se sueña, es revelado a través de múltiples tácticas" (Gómez, 2007, p. 28). Por ejemplo, una de esas tácticas es en la que ella utiliza metáforas cartográficas para visualizar territorios informativos, en este caso,

problemas de índole social y sanitaria. Para D'Ignazio (2009, p. 201), estos territorios invisibles parten de un principio operativo derivado de la teoría de la información, la cibernética y la cultura informática popular, el cual dicta que todo el mundo puede ser tratado como datos, listos para seleccionar, categorizar, visualizar y revisualizar de infinitas maneras.

Por ello la obra de Rosario López juega con la relación entre el espacio y — lo visual — a partir de los fenómenos — no visuales — que cartografía a diario. Su labor como *mapeadora de datos invisibles*, o *invisible data mapper*¹, la lleva a recorrer caminos que van más allá de la geografía que transita y se entrelazan con la labor intelectual de comprender esa ciudad que no se ve y que se encuentra encerrada en esas masas de cemento que ocupan las esquinas. En ese instante, lo arquitectónico pierde su función habitable y se vuelve una "topografía inconsciente que en la ciudad moderna es una historia arcaica hecha de sueños colectivos [...] sueños como actos físicos que buscan ser realizados: y que casi siempre son censurados por el aparato mental" (Gómez, 2007, p. 28).

Figura 2: Foto de la serie *Esquinas Gordas* — Rosario López



Fuente: <http://rosariolopez.info/projects-1/esquinas-gordas>

¹ Concepto referenciado de D'Ignazio (2009, p. 201 y ss.).

De esa manera López autorretrata con esas fotografías su recorrido de viaje diario por la ciudad, el cual de manera consciente muestra los cambios, y redescubre los lugares que transita diariamente. Ella realiza un turismo intelectual del lugar y sus esquinas, las mismas que José Alejandro Restrepo considera el sitio más peligroso en el país.

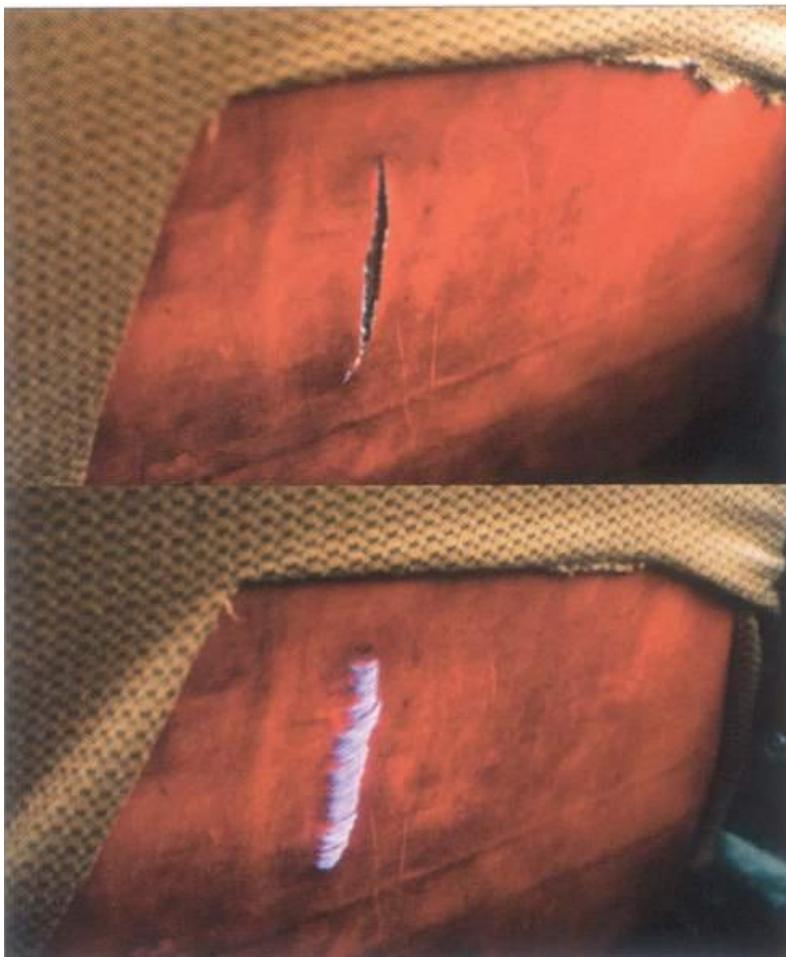
Ninguno de estos viajes paradójicos está exento de peligros. Aún el más inocente paseo puede ser una cita fatal. Ir a la esquina es tan temerario como ir a la profunda selva tropical. En Colombia, el lugar urbano más peligroso es la esquina. Se trata de un enclave geopolítico (Gómez, 2007, p. 51).

No en vano, este trabajo es tan importante para el arte contemporáneo colombiano por su manera de mostrar la realidad que ha permanecido camuflada frente a la mirada de todos. Este tipo de obras hacen esa realidad visible y le dan la posibilidad al espectador de interpretar lo que la fotografía dice desde su relación personal con el camino que transita en el viaje de lo cotidiano. Caminos que han sido recorridos por mucho tiempo con una venda en los ojos y que por medio de esta obra se aproximan a nuestro entendimiento, como si la naturalización de los comportamientos cotidianos nos quitara la posibilidad de ser críticos de nuestro propio entorno.

Esta acción del “caminar, el narrar la experiencia, el experimentar vivamente a geografía son, de hecho, formas de crear espacios que en su esencia no pueden reducirse a trazos gráficos. Se trata de geografías fuera de las totalizaciones imaginarias del ojo” (Gómez, 2007, p. 50), que desde lo real sirven como trazos cartográficos que señalan lo no visto, pero que debe serlo. “Desde luego no hay un origen histórico en este tratamiento textual, sino más bien una — borradura — del evento histórico original que funciona como huella de una ausencia que está presente” (Gómez, 2007, p. 29), permitiéndonos ir más allá de una simple foto y remitiéndonos a una intervención de espacio público reiterativa y directa que nos dice, estas esquinas no deben ser usadas para nada más que para lo que fueron hechas, “para ser vistas”.

Aun así, sin funcionalidad aparente para la arquitectura, estas esquinas se conciben como trozos de vida pública y privada que se sobrepone a través del cemento y sirven de documento visual, sólido e incomprensible en otro espacio diferente. Su inteligibilidad reside propiamente en el lugar en donde se sitúa y en el espacio que roba para sí mismo, puesto que su carácter de huella evoca una ausencia que de manera sólida “se expone como escritura de imágenes urbanas” (Gómez, 2007, p. 30), hecho que quizá pueda ser mejor referenciado en la obra de Milena Bonilla titulada *Plano Transitorio*.

Figura 3: Plano Transitorio — Milena Bonilla



Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=14226&pest=obras>

Para Bonilla, “La ciudad se ha vuelto más de puntos de cruce que de puntos de llegada [...] una red de ríos de tránsito interrumpidos por las acciones intempestivas de la gente atrapada en sus flujos y por la indiferencia” (Gutiérrez, 2009b, p. 39). El devenir del tiempo y la recurrencia de las acciones que a diario acontecen en nuestra vida, hacen que nos acostumbremos a hacer viajes ciegos, en los que automatizamos comportamientos y volvemos costumbres actos inconscientes como el tomar un bus o cepillarse los dientes.

Este trasegar diario en la ciudad solo es interrumpido por pequeñas ocasiones en las que el viajero deja huellas en el camino, y marca el espacio recorrido dentro de su zona de confort inmersa en la cotidianidad, la cual, en su forma más cruda, nos hace débiles frente paso del tiempo y a la manera como constantemente nos acostumbramos a hacer siempre lo mismo. Todo esto sin estar exenta dicha cotidianidad de pequeños momentos en los que despertamos y hacemos algo diferente, como coser una herida abierta que otro ha dejado en el sillón de un bus. “Esta obra nos sorprende por los eventos que por insignificantes que sean pueden llegar a ser desafiantes” (Gutiérrez, 2009b, p. 40).

Para muchos el rasgar la silla de un bus quizá no sea algo importante, pero es en ese momento en donde "el lugar en el que se está físicamente no es el mismo en el que se está mentalmente" (Gutiérrez, 2009b, p. 39). La labor del artista es mantenerse alerta sobre esas variaciones de comportamiento circunstanciales que ocurren mientras viaja; podríamos decir que los trazos de dibujo que aparecen aleatoriamente en el espacio expositivo de la ciudad para el artista viajero deben ser referenciados.

Él, como mediador entre lo que acontece y como se interpreta, y el transeúnte como instancia de valoración, actúan en la galería de espacio abierto llamada ciudad, en donde la crítica y la historia del arte se escriben a diario. "mantenerse alerta a los hilos conductores que modifican la conducta pero que no se ven, hace que los lugares comunes tengan para el artista una connotación política" (Gutiérrez, 2009b, p. 42), y con ello sirvan este tipo de intervenciones para activar la conciencia de la sociedad que a diario viaja, pero sin saber cuál es el destino.

3 Cuando el que viaja no es el artista sino la obra

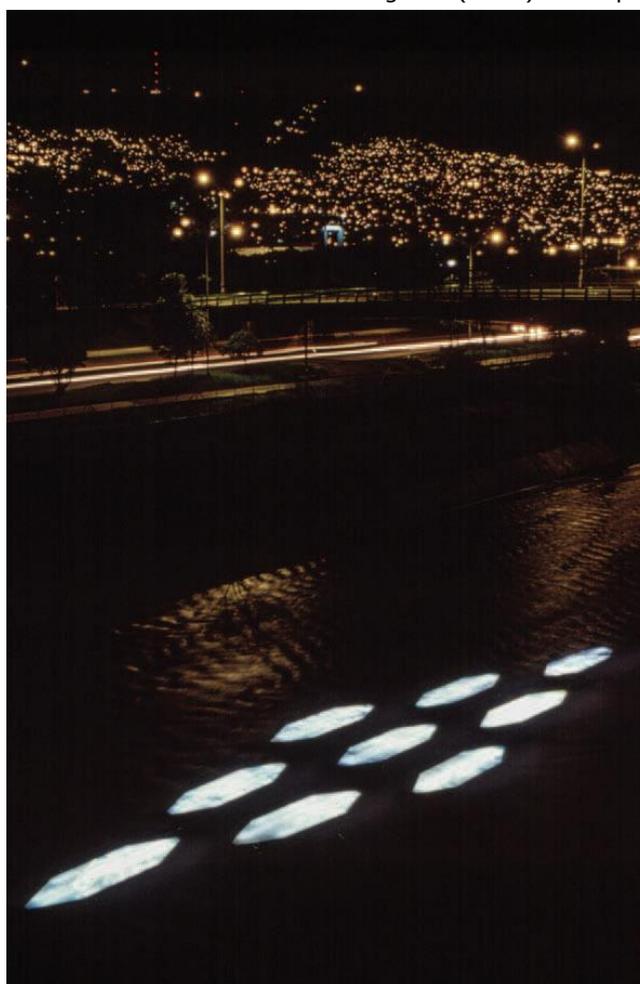
Hasta ahora hemos hablado de algunas formas de viajar de ciertos artistas; retomando ideas podríamos hablar de viajeros estáticos, que no son más que artistas que interceden por las comunidades desde su núcleo, permitiendo así una transformación del lugar y con ello una mutación de los recorridos. Los viajeros atípicos por su parte, quienes buscan lo desconocido en lugares inhóspitos e inexplorados; para ellos el viaje no solo se remite a una labor del andar a través de una geografía, sino que lo consideran una herramienta de entendimiento del otro, que tanto histórica como relacionalmente posibilita nuevas formas de ver lo cotidiano.

El siglo XX fue testigo de muchos cambios sociales a medida que la gente desarrollaba nuevas formas de ver el mundo comunicándose entre sí, matándose unos a otros y moviéndose por el espacio. Estos cambios desovaron en lo que podría llamarse 'territorios informativos'- virtuales, invisibles, infinitamente pequeños o grandes, multidimensionales, basados en el tiempo e incluso espacios culturales y políticos. El Internet, el mercado de valores, el genoma humano, el espectro electromagnético y el poder global de la corporación sirven como paisajes de datos que pueden ser minados, visualizados y experimentados de diferentes maneras (D' Ignazio, 2009, p. 201).

Una tercera forma de artistas viajeros, los de la ciudad, entienden que el trasegar diario, la reiteración de las actividades y el desarrollo de estas se vuelven de cierta manera, una estética de lo cotidiano que cartografía los mapas que son transitados a diario. Para ellos la rutina va dejando huellas rastreables, que se invisibilizan mientras la ciudad cambia, pero que deben ser referenciadas y puestas en escena, recordándole al ciudadano las constantes mutaciones de su entorno.

Nos obstante, hasta ahora solo se ha hablado desde la periferia geográfica e intelectual en donde estos viajeros del arte se mueven constantemente, sin embargo, también es común encontrarlos dentro de los centros urbanos, solo que en ciertas ocasiones los que viajan no son ellos sino su obra; que se adapta al paso del tiempo, a las condiciones medioambientales y a los discursos que viajan con ella, así como también ella misma se mueve a lo inhóspito, lo fundacional y a la vista del público de la ciudad; esperando ser algo más que un objeto funcional con la finalidad de propiciar los medios para el recuerdo de lo olvidado. Una obra que podría dar cuenta sobre esto es *Aguas* del grupo Urbe, "intervención escultórica (como la llama Uribe) que permitió ver en su más plena manifestación las soluciones plásticas en la plenitud que les confería esta, sobre uno de los símbolos más problemáticos de la ciudad de Medellín: el río Medellín" (Giraldo, 2013, p. 92).

Figura 4: Intervención escultórica "Aguas" (2000) — Grupo Urbe



Fuente: Giraldo (2013, p. 84).

Esta obra parte de una pregunta que propicia los medios para un arte distinto, desligado de la moda de la violencia en el país "¿Cómo evitar el acercamiento esteticista a un entorno conflictivo, y no usar un discurso que es, muchas veces, endogámico, en el que el arte queda en un falso lugar imparcial?" (Giraldo, 2013,

p. 75). Para dar respuesta a esta duda, el grupo Urbes entiende el espacio como un lugar de encuentro de memoria, en donde la memoria del pasado y la presente entran en conflicto frente al deterioro constante de los recuerdos. Para ellos en la ciudad de Medellín, "lo que había sido el río en los años anteriores, mutó en una atención hacia los cerros y a los escalamientos que los grupos humanos hicieron de zonas antes consideradas inaccesibles" (Giraldo, 2013, p. 70).

Sin duda alguna, el profundo significado antropológico que despiertan estas esculturas móviles en el espectador, lo remiten a un pasado lejano en el que se recuerdan los usos del río Medellín antes de su olvido. Y el vaivén de las barcas a la deriva en el agua, relaciona la idea metafórica de que nunca nos bañamos en el mismo río, porque cada vez que nos bañamos somos distintos y las aguas no son las mismas. Este tipo de referencia hace constatar que la obra por sí misma va más allá del viaje geográfico mismo, ella transita en una geografía de la memoria y del olvido en donde las redes de relación entre lo que el espectador ve y lo que recuerda, sirven como mensaje y publicitan el hecho de que lo que se ve no es lo que era y eso que era ya no existe como se recuerda.

En cierta medida, este trabajo culminó el desarrollo de estrategias y procedimientos de investigación vistos en piezas precedentes, los mismos que ambos artistas habían realizado en una colaboración donde el lenguaje escultórico y la intervención en espacio público interactuaban con la investigación histórica y un arduo proceso de gestión ante las autoridades (Giraldo, 2013, p. 86).

Esta obra constituyó una aproximación a nuevas ideas de espacio escultórico y desplazamiento de la luz. Nos aproximó a una poética del abandono y metaforización del espacio como unidad de relación discursiva en la que circulan los indicios históricos de archivos que la nueva generación no conoce. A partir de aquí, podríamos plantear una instancia de reflexión sobre río Medellín partiendo de las ideas de Heráclito de Éfeso (535-484 a.C.) quien distinguió "el cambio, el fluir de las cosas, el movimiento permanente, el devenir, como características de la realidad. Argumentó que todo cambia y nada permanece, y materializó su visión de la realidad en el fuego, que nunca reposa" (López Armengol, 2016, p. 1).

Por su parte, tendremos luces sobre la metaforización del espacio en un artículo de Ricoueur titulado *Arquitectura et Narrative* (2002) en donde el autor percibe que, entre la arquitectura, el urbanismo y la narración se teje un vínculo mediante la memoria. En relación con esta recurre a la definición aristotélica: hacer presente lo ausente. Definición con la que retoma lo elaborado en *Tiempo y Narración* para afirmar que la arquitectura y el relato comparten dos supuestos: uno, el hacer presente la anterioridad que ha sido y, el otro, poner en obra mediante la operación de configuración.

De este modo establece un paralelismo estrecho entre la arquitectura y el relato a partir de la siguiente analogía: la arquitectura es al espacio, lo que el relato es al tiempo. Lo común

es la operación de configuración: por una parte, construir es edificar en el espacio, por otra, narrar es construir la intriga en el tiempo (Cárdenas, 2012, p. 450).

Los testimonios visuales que quedan de esta intervención dan cuenta del diálogo con el espacio que se manifiesta en la obra, el cual se desplaza de su sitio expositivo a través de la luz que interviene en otros espacios, "pues se muestra sobre las fachadas, sobre los muros y las zonas adyacentes al curso del agua natural" (Giraldo, 2013, p. 89). De ahí que la obra viaje por fuera de su materialidad misma e interrelaciones a los objetos del espacio como un todo indisoluble, remitiéndonos a un dialogo artístico-político-histórico, circunscrito en el desarrollo urbano de la ciudad.

4 A modo de conclusión

La intención de muchos artistas colombianos contemporáneos de mantenerse *ex-situ*, los ayuda a encontrar nuevas fuentes de información, lugares por descubrir, historias que contar, maneras de hacerlo e inclusive les permite rescatar aquello que no se ha dicho y que se encuentran en el camino. La acción de andar o transitar, los mantiene activos en los procesos del arte relacional, en donde a través de redes discursivas tejen memoria por medio de sus obras y rescatan tradiciones culturales que están en riesgo del ser olvidadas.

"Estar fuera de", sirve como instancia crítica para ver con otros ojos la idea de estar dentro de algo. De ahí que se busque salir de ese tipo de viajes cotidianos y turísticos con recorridos fijos y crear los recorridos propios; en donde las circunstancias del conocer se presentan mediante juegos dialécticos con el otro y las cartografías aparecen de manera experimental, no necesariamente por medio de geografías existentes, pero si a través de caminos poco transitados o estudiados solo parcialmente por la mente del viajero.

Este tipo de discursos son necesarios para la comprensión del arte contemporáneo sirviendo como alternativa que permite a los artistas posicionarse tanto en su contexto como en el de afuera, dándoles herramientas que sirven para acotar sus problemas investigativos y estructurar situaciones en las que el trabajo grupal y relacional coaccionen en obras que sean pertinentes y tengan impacto dentro de la comunidad como objeto de contestación, teniendo como resultado piezas que incitan a la reflexión sobre fenómenos de identidad cultural y que agudizan su mirada criticista y política frente a su entorno como ciudadano.

5 Referencias

Baena Zapata, C. (2009, marzo, 21). Ex situ / In situ: artistas y comunidad. *El Mundo.com*. Recuperado de <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=111360&anterior=1¶mdsdia=17¶mdsmes=¶mdsanio=&cantidad=25&pag=3025#.WpsGkq6nGUK>

- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Paris: Presses du Réel.
- Caarcas (2013, junio, 29). José Alejandro Restrepo la trampa en la imagen del espejo que nos venden. *La estrella lloró rosa* (blog). Recuperado de <https://caarcas.wordpress.com/2013/06/29/jose-alejandro-restrepo-la-trampa-en-la-imagen-del-espejo-que-nos-venden/>
- Cardenas, L. G. (2012). El giro del tiempo al espacio: a propósito de Ricoeur. *Acta fenomenológica latinoamericana*, 4, (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Peru. Recuperado de http://www.clafen.org/AFL/V4/445-455_SC3-4_Cardenas.pdf
- D' Ignazio, C. (2009). Art and cartography, In *International Encyclopedia of Human Geography* (pp. 190-206). United Kingdom: Elsevier Science.
- Escobar, F. (2010). Praticas artísticas pedagógicas y comunidades. In *Ex-situ/In-situ: Moravia, practicas artisticas en la comunidad* (pp. 5-8). Medellín: Tragaluz. Recuperado de <https://issuu.com/exsituinsitu/docs/moravia-def-web1>
- Escobar, F., Gaviria, J., & Uribe, C. (2010). Natalia Echeverri / artista eje: Moravia una topología visual. In *Moravia, practicas artisticas en la comunidad* (pp. 18-63). Medellín: Tragaluz. Recuperado de <https://issuu.com/exsituinsitu/docs/moravia-def-web1>
- Giraldo, E. (2013). *Del paisaje construido al espacio relacional: Carlos Uribe (1991-2012)*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Recuperado de https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/mc6_del_paisaje-carlos_uribe-web
- Gomez, P. (2007). *Arte y etnografía: de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Guasch, A. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Gutiérrez, N. (2009a). Una aparición impura que pudiera contaminarlos con su aliento. In N. Gutiérrez (Ed.). *Ciudad-espejo* (pp. 59-67). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://nataliagutierrezcheverri.files.wordpress.com/2012/06/ciudad-espejo.pdf>
- Gutiérrez, N. (2009b). Cansa más el viaje que el empleo. In N. Gutiérrez (Ed.). *Ciudad-espejo* (pp. 39-44). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://nataliagutierrezcheverri.files.wordpress.com/2012/06/ciudad-espejo.pdf>
- López Armengol, F. (2016). El espacio y el tiempo. *Cic Digital* (repositorio institucional). Recuperado de <http://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/5202>
- López, R. (2000). *Esquinas gordas*. Recuperado de <http://rosariolopez.info/projects-1/esquinas-gordas>

Ricoeur, P. (2002). Arquitectura y narratividad. In J. Muntañola. *La arquitectura de la transparencia* (pp. 9-30). Barcelona: UPC, 2002.

Uribe, C. (2010). Arte y artistas como mediadores en comunidades locales. In *Ex-situ/In-situ: Moravia, practicas artisticas en la comunidad* (pp. 9-14). Medellin: Tragaluz. Recuperado de <https://issuu.com/exsituinsitu/docs/moravia-def-web1>

Recibido: 21/oct/2017; aceptado: 02/dic/2017