

estética

miradas contemporáneas 3

CONTRIBUCIONES DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE A LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

editor académico:
carlos eduardo sanabria bohórquez

autores:
juan carlos guerrero hernández
maría elvira mora camargo
carlos eduardo sanabria bohórquez



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño
Departamento de Humanidades
Colección Humanidades - Estética

Estética:

Miradas contemporáneas 3

Contribuciones de la filosofía del arte
a la reflexión artística contemporánea

Juan Carlos Guerrero Hernández
María Elvira Mora Camargo
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

EDITOR ACADÉMICO:
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Sanabria Bohórquez, Carlos Eduardo

Estética: miradas contemporáneas 3. Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea / Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, María Elvira Mora Camargo y Juan Carlos Guerrero Hernández. – Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2010.

248 p.: il.; 24 cm.

ISBN: 978-958-725-031-2

1. ESTÉTICA. 2. ARTE - ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC. 3. FILOSOFÍA DEL ARTE - ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC. I. Mora Camargo, María Elvira. II. Guerrero Hernández, Juan Carlos. III. tit.

CDD701.17”S197E”

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co

Estética: miradas contemporáneas 3. Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea

ISBN: 978-958-725-031-2

Primera edición: 2010

Rector: José Fernando Isaza Delgado

Vicerrector académico: Diógenes Campos Romero

Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas

Director editorial (E): Jaime Melo Castiblanco

Editor académico: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Coordinación editorial: Andrés Londoño Londoño

Concepto gráfico y diseño de portada: Luis Carlos Celis Calderón

Diagramación: Mary Lidia Molina Bernal

Retoque digital: Samuel Fernández Castro

Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la Universidad.

IMPRESO EN COLOMBIA

PRINTED IN COLOMBIA

Estética:

Miradas contemporáneas 3

Contribuciones de la filosofía del arte
a la reflexión artística contemporánea



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño
Departamento de Humanidades
Colección Humanidades - Estética

Contenido

<i>Presentación</i>	9
<i>Una aproximación a lo público del arte público. Reflexión crítica sobre el arte público en Colombia</i> Juan Carlos Guerrero Hernández.....	13
<i>Pensar el interculturalismo: crisis y confesión</i> Juan Carlos Guerrero Hernández.....	45
<i>La mirada anacrónica. El cubo, de Alberto Giacometti</i> María Elvira Mora Camargo.....	75
<i>Lo figural en Miguel Ángel Rojas. Las fotografías del Faenza</i> María Elvira Mora Camargo.....	97
<i>El tiempo en Barnett Newman</i> María Elvira Mora Camargo.....	123
<i>Sobre el pensamiento del arte en Martin Heidegger. Algunas contribuciones de la filosofía del arte a la crítica de arte</i> Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	137
<i>Recuperar el museo. La experiencia hermenéutica del arte en el espacio museal</i> Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	153
<i>El arte como imitación en El nacimiento de la tragedia</i> Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	179
<i>Nietzsche y Heidegger: la cuestión de la superación de la metafísica desde la perspectiva del arte</i> Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	207
<i>Agradecimientos.....</i>	243
<i>Índice de figuras.....</i>	245

Presentación

Los ensayos que se presentan a continuación fueron desarrollados en el marco del proyecto de investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea*, entre los años 2006 y 2007. Con su publicación, el Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano da continuidad a la serie de libros *Estética. Miradas contemporáneas*, que desde 2004 reúne distintos esfuerzos de traducción, investigación y difusión emprendidos por docentes del Departamento empeñados en reflexionar desde distintas disciplinas humanísticas sobre el arte.

Los primeros esfuerzos por formular el proyecto de investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea* partieron del debate sobre las posibilidades y limitaciones de intentar dilucidar las fronteras de lo artístico, particularmente en el debate contemporáneo de la filosofía y la historiografía del arte. Quizás atendiendo a algunas indicaciones del profesor Hans Belting, asumíamos que los distintos fenómenos y prácticas del arte contemporáneo –pero también de todo arte de todo tiempo– comparten una característica común, esto es, que nos interpelan y nos exigen el ejercicio de la comprensión y de la interpretación. Así, el proyecto inicialmente se planteó como una contribución, desde la reflexión

filosófica del arte, a los intentos de comprensión del arte que apuntan hacia el enriquecimiento y despliegue, no sólo de la comprensión discursiva y conceptual del arte, sino también de la experiencia misma con los fenómenos y prácticas artísticos. Las contribuciones pueden ser vistas, entonces, como intentos de acompañar y enriquecer experiencias posibles de sentido.

De ningún modo las contribuciones propuestas pretenden agotar o cubrir de manera completa y exhaustiva las múltiples variables de un fenómeno tan amplio y complejo como el de lo artístico, y mucho menos los posibles diálogos entre la reflexión filosófica del arte y las experiencias de comprensión de los fenómenos artísticos que en ellas se mencionan. Más bien, incluso bajo el riesgo de una cierta dispersión, los distintos artículos ensayan y proponen algunas formas de comprensión de algunos fenómenos y temas muy puntuales: el arte público en Colombia; el interculturalismo visto a través de su puesta en obra en algunos fenómenos artísticos contemporáneos; la lectura de lo anacrónico, a partir de la consideración de algunos planteamientos de Georges Didi-Huberman, en una obra y un motivo de la obra de Alberto Giacometti; un intento de comprensión de lo figural lyotardiano en la experiencia de una serie de fotografías del artista colombiano Miguel Ángel Rojas; la lectura del tiempo en Barnett Newman; algunas contribuciones del pensamiento de Martin Heidegger y de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer para acercarnos a los fenómenos de la crítica de arte y de la experiencia del museo; y unos esfuerzos de lectura interpretativa del clásico concepto de imitación en el arte, desde la perspectiva de Friedrich Nietzsche, así como de la confrontación de los pensamientos de Nietzsche y Heidegger en punto a la relación entre metafísica, nihilismo y arte.

Quiero agradecer a los autores de este libro sus valiosas contribuciones en el proceso de investigación y en la discusión de los textos en que tal proceso finalmente decantó. También les agradezco la paciencia y el valor en la tarea de cuestionar no sólo los puntos de vista de los otros, sino los propios. Creo que de estas conversaciones surgieron algunas indicaciones conceptuales que finalmente quedaron consignadas en los ensayos escritos y que ahora ofrecemos a la comunidad académica interesada en reflexionar sobre el arte. También surgieron muchas perplejidades ante el arte moderno y el arte contemporáneo, perplejidades que se imponen al pensamiento

filosófico no tanto para que éste prescriba posibilidades de comprensión e interpretación, sino para exigirle que atienda a los fenómenos artísticos mismos y si es necesario se obligue a cambiarse a sí mismo desde su propio modo de pensar.

También quiero agradecer especialmente al profesor Álvaro Corral C., director del Departamento de Humanidades de la UJTL, su voto de confianza, su acompañamiento y lectura crítica en el proceso de investigación y edición de este libro. Así mismo, agradezco al doctor Manuel García Valderrama, director de Investigación, Creatividad e Innovación en la UJTL, y al equipo de la Dirección a su cargo, el apoyo logístico y financiero para la realización de la investigación. Finalmente, a Andrés Londoño Londoño, por su paciente, solidaria y cuidadosa coordinación editorial; y a la Biblioteca de la UJTL y a todo su amable equipo, por su permanente y eficaz ayuda en las búsquedas y pesquisas bibliográficas.

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Editor académico

Una aproximación a lo público del arte público. Reflexión crítica sobre el arte público en Colombia*

Juan Carlos Guerrero Hernández**

* Este ensayo es resultado del proyecto de investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea*, inscrito en el grupo «Reflexión y creación artísticas contemporáneas», del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Una versión inicial de este ensayo fue finalista del Premio Nacional de Crítica 2006 (segunda versión) sobre Arte Contemporáneo, organizado por el Ministerio de Cultura y el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes; siendo publicada por los organizadores bajo el título de «Lo público y el arte público: arte público en Colombia», en *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*.

** Magíster en Ingeniería Eléctrica (Universidad de los Andes). Magíster en Filosofía (Universidad Nacional, Bogotá). Profesor e investigador en el área de Estética y Crítica de Arte Contemporáneo. E-mail: juguerr@yahoo.com

Introducción

El arte público es uno de los fenómenos contemporáneos de arte que se caracteriza por la poca reflexión que sobre él ha habido en Colombia. Y esto no se debe tanto a la dificultad que hay en la definición y delimitación del fenómeno mismo —que ha animado debates en Estados Unidos y en Europa y que ha impulsado el surgimiento de revistas especializadas en el tema—,¹ sino más bien se debe a la escasa discusión que ha habido en Colombia sobre qué sea lo público y especialmente cómo se comprenda el carácter público de la plaza y de lo que generalmente se llama espacio público, así como a la pobre discusión en torno a las políticas perversas de control del espacio público y las políticas de privatización de entidades y servicios públicos.

El presente texto se propone realizar una primera aproximación al arte público en Colombia, mediante la consideración de lo que aquí asumiremos como la pregunta conductora de nuestra consideración sobre el arte público: ¿qué es *lo público* del arte público? Esta pregunta guiará una mirada crítica a algunas de las actuales prácticas modernistas dentro del “arte público” contemporáneo en Colombia, con el fin de plantear preguntas y elementos de trabajo que eviten adoptar sin más esa arraigada tradición y la aparente obviedad de qué sea lo público del arte público.

En este sentido, la pregunta por lo público del arte público debe afrontar varias consideraciones de lo público fuertemente arraigadas en nuestro país. La primera de ellas es la consideración inmediata, es decir, carente de mayor reflexión, consistente en comprender al arte público como aquel que tiene lugar en espacios públicos de la ciudad. Esta consideración desplaza el problema del carácter público del arte hacia el carácter público de los espacios en que esas obras de arte tienen lugar. Con dicho desplazamiento el problema de lo público semeja salirse de la esfera de problematización del arte. Y ello debe ya ser digno de sospecha, no sólo en la medida en que cabe preguntarse si arte público es todo arte expuesto en espacios públicos, sino también en la medida en que, incluso para el arte, es menester no obviar el

¹ Entre las revistas dedicadas al tema se encuentran *Public Art Review*, en Estados Unidos, y *Environmental*, en Bélgica.

carácter público del espacio público: ¿cómo se devela y configura un espacio como espacio público?

Otra consideración a tener en cuenta sobre el arte público cabe presentarse a partir de un caso paradigmático dentro de la esfera del arte: el museo como institución pública y espacio de libre acceso como lo sería el British Museum y la National Gallery en Londres o, en ocasiones, el Museo Nacional de Colombia en Bogotá. ¿Es arte público el arte de libre acceso? ¿Es arte público lo que pertenece al Estado o a instituciones públicas? ¿Recae el carácter público del arte público en el carácter público de la institución legitimadora de la obra, de la institución poseedora de la obra o de la institución que soporta ideológica y/o económicamente a la obra?

Una tercera consideración a tener en cuenta, dentro de los fenómenos contemporáneos del arte, consiste en que el arte contemporáneo ofrece elementos críticos sobre la noción moderna de público. Es claro que las obras de arte contemporáneas exigen otro tipo de público distinto a aquel de actitud contemplativa, de modo que, haciendo uso sólo por el momento de términos en boga (pero no por ello claramente manejados), se exige la “interacción” con la obra y la “participación” en su realización o configuración. Pero esta tercera consideración tiene también sus limitaciones, toda vez que no toda obra de arte “interactiva” y en la que el público toma parte es *per se* arte público.

Ahora bien, a pesar de las dificultades que conllevan, estas tres consideraciones tradicionales no pueden ser rechazadas sin más. Por el contrario, se ofrecen como hitos del ámbito posible de una indagación inicial y crítica sobre el carácter público del arte público, de modo que esa indagación atienda al problema del lugar, a la legitimación y la sustentación de la obra y a la participación del público. Pero además, se propone aquí que dicha indagación no sólo evite desplazar lo público fuera del ámbito del arte, de modo que se evite pensar lo público como cuestión resuelta y establecida con anterioridad a la obra de arte, sino que más bien atienda a esta otra posibilidad: que en el arte público tiene también lugar la configuración y problematización de lo público.

Para pensar esta otra posibilidad, el presente texto realizará el análisis puntual de algunos casos que podría llegar a ayudarnos a identificar lo

público del arte público. Para ello, pondremos especial atención a *El museo de la calle*, del Colectivo Cambalache, y *La piel de la memoria*, de Suzanne Lacy y Pilar Riaño, obras que contrastaremos con otras de tinte “moderno”, como lo son *La mariposa*, de Édgar Negret, *Arborizarte* (evento organizado por la Fundación Corazón Verde) y el *Monumento a los soldados y policías caídos en combate*, diseñado por el arquitecto Lorenzo Castro.

1. Arte público y la obra de arte en el espacio público

La primera obra en la que nos detendremos es la *Mariposa* de Negret [figura 1], obra que se encuentra en la Plaza de San Victorino y que debe su erección en dicho lugar a las políticas de recuperación del espacio público desarrolladas por la Alcaldía Mayor de Bogotá, entre los años 1997 y 2004. Esta obra es tan sólo uno de los casos en que obras y artistas inscritos dentro de una tradición moderna “salen” a la calle, con el fin de embellecer y decorar los espacios y avalar “plásticamente” las políticas de recuperación del espacio público. No obstante, estas obras bien podrían estar no sólo en cualquier otro lugar de la ciudad, sino incluso dentro de un museo. En efecto, la *Mariposa* simplemente “atteriza” en la plaza, en un pedestal que reafirma su indiferencia frente al espacio público y frente a la plaza en que se encuentra. El estado en que está esta escultura así lo confirma.



Figura 1. Édgar Negret, *Mariposa*, Plaza de San Victorino, Bogotá, 2006.

Respecto a esta indiferencia notemos dos cosas. La primera consistiría en el uso que los niños han dado a la escultura al convertirla en lugar de juego y, más específicamente, en un “rodadero”, para lo cual no está diseñada. Al respecto dice alguien no identificado que “es un espectáculo increíble, un ejemplo de la manera como los ciudadanos se apropian de las expresiones artísticas, eso es arte público; mejor aún, arte en espacios públicos. La *Mariposa* ha tenido suerte. Los niños dejaron de verla como un objeto ajeno al lugar, para convertirlo en un amigo más. Eso no les ha ocurrido a los bustos que decoran la ciudad”.² Hay en estas afirmaciones una ingenuidad increíble, que hace ojos ciegos tanto a la ausencia de parques e instalaciones de juegos apropiadas para los niños en el sector (en esta obra sobresalen tornillos [figuras 2 y 3] que en efecto han ocasionado algunos accidentes), como al hecho de que los padres de estos niños (padres que en su mayoría son vendedores ambulantes, vendedores de minutos, etc.) consideran que no tiene sentido desplazarse a otras calle del sector (para que sus niños se diviertan), toda vez que es la plaza donde encuentran su clientela.

Pero, además, en esta celebración del uso que los niños dan a la escultura hay una clara trivialización del carácter público del arte y del espacio público, que da por hecho que todo uso sea sin más una intervención y una apropiación que avalan la pertinencia *pública* de esta obra. Una afirmación como ésta nos permite observar no sólo que no se puede esgrimir la apropiación como comodín y clave inmediata de lo público, sino que también nos llama a captar la apropiación en un sentido más crítico y fundamental con miras a comprender el carácter público del arte público.

Lo anterior nos lleva a la segunda cuestión a resaltar. Al observar las dinámicas y usos de la *Mariposa*, se puede reconocer que la escultura, que ha ignorado el espacio, las dinámicas y prácticas del espacio en que se erige, es a su vez prácticamente ignorada por el público, que no desarrolla las prácticas exigidas por la obra. Esto se muestra particularmente en el hecho de que la obra se ha convertido en un basurero y en que su pedestal se ha convertido en banca para hacer visita o esperar a alguien. Si ha habido una relación entre la gente y la escultura, ésta no se debe a un sentimiento de

² http://www.colombia.com/cultura/tercer_ojo/parques2.asp.

Una aproximación a lo público del arte público. Reflexión crítica sobre el arte público...



Figura 2. Édgar Negret, *Mariposa* (detalle), Plaza de San Victorino, Bogotá, 2006.



Figura 3. Édgar Negret, *Mariposa* (detalle), Plaza de San Victorino, Bogotá, 2008.

pertenencia o a una identificación con la obra y el lugar, sino más bien se debe al acostumbramiento, la falta de bancas y juegos para niños y la necesidad de un lugar de encuentro. Cualquier otra zona de bancas o un sistema de rodaderos podría reemplazarla sin afectar significativamente las dinámicas (como en efecto sucede con las bancas presentes en el parque) y prácticas de la plaza.

Esta obra de Negret no ofrece ni se ha preocupado por desarrollar relación alguna con el lugar en que es erigida ni con su “público” y, sin embargo, exige una actitud contemplativa que en efecto no concuerda con la de su público, tal y como lo evidencia su actual estado. Una obra como ésta exige un público *civilizado*, formado, educado, respetuoso de la autoridad del arte o del artista (¡es un Negret!). Exige un público que no arroja basura ni raya o daña la escultura, exige un público que, siguiendo esa lógica, no existe



Figura 4. Édgar Negret, *Mariposa* (detalle), Plaza de San Victorino, Bogotá, 2008.

en la plaza San Victorino, pues allí encuentra un público “bárbaro” que no cabe dentro de la “civilidad” del arte y conforma un no-público del arte.

La exigencia de un tal comportamiento civilizado (*civiliter*, en latín) proviene a todas luces de la consideración del hombre como ciudadano, *civis*, como (hombre) público y, por ello, perteneciente a una ciudad, es decir, perteneciente a un cuerpo político, *civitas*. Más aun, este hombre es hombre público en la medida en que su comportamiento se determina con relación a reglamentaciones y está bajo la custodia de una autoridad —contrario al *barbarus*, que es todo aquél fuera de los márgenes legales y de la autoridad de la ciudad. No sobra recordar que *civitas* proviene de *civis*, que a su vez proviene de *civi* y éste de *ciere*: poner en movimiento, convocar y designar —este último, en el sentido jurídico de llamar a alguien quien le legitima a uno su nacimiento (*patrem cieo*), es decir, invocar a su garante. Así las cosas, *ciere* significa “poner en movimiento” algo en cuanto que se le llama junto a uno (*i.e.*, se le convoca) como garante. De este modo *civi* en cuanto pasado perfecto de *ciere*, significa “convocó a su garante” (*v.g.*, *patrem civit*). Este carácter de *civi* se hace presente en *civis* (sustantivación latina de *civi*), que significa ciudadano, de manera que ciudadano es aquel que “llama a su garante”, invoca la autoridad, de modo que es *reconocido* y *legitimado* como tal por ella. Con tal legitimación, el ciudadano (*civis*) obtiene y afirma su ciudadanía (que también se dice *civitas*). La *civitas* es el estado de ser reconocido como ciudadano por la autoridad: el ciudadano no es simplemente quien llama la autoridad sino aquel que es reconocido como ciudadano en la medida en que llama y convoca a la autoridad.

Estas indicaciones en torno a la *civitas* nos plantean que la civilidad del público exigida por obras como la de Negret debe comprenderse en un sentido político: se trata de la marcación, hecha por la autoridad, de los márgenes de comportamiento, reconocimiento y legitimación del público. Y dicha autoridad, dentro del ámbito de la cultura, del arte y de las prácticas modernas y tradicionales, bien puede ser, por ejemplo, la *belleza* como determinación central y fundamental del “arte bello” y las “bellas artes”, el *artista* como *auctoritas*, es decir, como autor (*auctor*) de la obra, el *museo* como institución que determina y salvaguarda la historia y la memoria social y colectiva, los *preceptores* de la creación y mirada a la obra de arte, etc. No es

casualidad que con la convocación de la belleza, la historia, la memoria, los héroes patrios y, como veremos, los aportes positivos a la ciudad, se rechace y deslegitime a cierto público e incluso a ciertas obras.

Pasemos entonces al segundo caso que queremos estudiar: *Arborizarte*, una propuesta inspirada en una exhibición de leones pintados hecha en 1986 en Zúrich (ciudad cuyo símbolo es el león) y en el trabajo *Land in Sicht (Tierra a la vista)*, de Pascal Knapp (trabajo conocido ahora bajo el nombre de *Cow Parade*), hecho en 1998, en Suiza. El programa *Arborizarte* fue organizado por la Fundación Corazón Verde con el ánimo de recolectar fondos para las viudas de policías caídos en combate, y de embellecer la ciudad de Bogotá. Para ello, se invitó a varios artistas a intervenir una estructura metálica de 250 kilos de peso y tres metros de alto, con el fin —decían sus organizadores— de ofrecer “una cosecha de arte por la paz”.

De los árboles trabajados, el de Fernando Uhía fue rechazado porque los “*graffities*” escritos en él (v.g. “soy negra, lesbiana y revolucionaria”) eran, según el parecer del Comité de Arte de la Fundación, “bastante agresivos y un poco vulgares” y no lograban “hacer un aporte positivo a la ciudad”.³ No entraremos en el árido debate que hubo por la aparente censura. Más bien nos importará prestar atención a este caso en relación con el problema de lo público y, específicamente, con la exigencia que se hace del público de la obra de arte. Para ello atendamos a que Uhía afirma en carta al Comité de Arte del programa, que él pretendía no sólo “adelantarse” a lo que inevitablemente iba a pasar, es decir, a que su obra fuese “graffiteada” al ser expuesta en la calle, sino que además al “graffitearla” él mismo lograría “desanimar a cualquiera que (la) intentara ‘graffitear’”. Para ello recolectó algunas de las “palabras y frases tatuadas cuidadosamente” en algunos de los muros alrededor del área de Corferias en donde sería trabajado el árbol pero en donde muy posiblemente no sería expuesto, toda vez que era decisión de la Fundación exponerlo “en alguno de los miles de barrios de Bogotá”.⁴

Ante estas explicaciones de Uhía, cabe preguntarse cuál es el contexto de su obra, si *expresamente* “recolectó cuidadosamente” algunos de los *graffities* de la zona de Corferias sin importarle dónde sería realmente expuesta. Si su obra quería ser un “punto de encuentro de muchas tensiones y vivencias” en

un *contexto* dado, ¿cuál es ese amplio contexto que abarca no sólo la zona aledaña a Corferias, sino cualquier calle de cualquier barrio de Bogotá, incluyendo uno como Los Rosales (el barrio quizá más exclusivo de Bogotá y donde actualmente se encuentran algunos de los árboles)? A mi parecer su carta hace evidente que el término “contexto” ha sido empleado de manera tan confusa que adquiere el papel de comodín.⁵ De allí que más que indagar por el contexto (tan caro a propuestas del arte relacional), lo que uno puede captar es un supuesto que lidera su carta y la pobre “explicación” de su intervención: dar por hecho que “la gente daña lo que está en la calle, lo que ve bonito”.

Los argumentos de Uhía y del Comité evidencian, a mi parecer, que ninguno *problematizó* la tradicional exigencia de una “civilidad” del público y del arte público. Por esto mismo, más que detenernos a preguntarnos qué entiende y según qué medida considera el comité que un aporte sea positivo a la ciudad, y qué deba comprenderse por esa supuesta representatividad y ubicación contextual que la obra de Uhía hace de los “*graffities*”, es menester subrayar y criticar el hecho de que en ambos hubo un afán por establecer modos de prejuzgar al público bajo la exigencia de un “deber comportarse” ante la obra. Ninguno de los dos posibilitó, dentro de los márgenes de sus respectivas propuestas, espacio significativo que permita una mediación

³ Afirmaciones realizadas por Carlos Leyva, Presidente de la Junta Directiva de la Fundación, en una carta de respuesta al artista. Tomado de «Debate: Arborizarte» en *Esfera Pública*, <http://www.geocities.com/laesferapublica> (enero 2007). Algunos de los *graffities* decían “soy negra, lesbiana y revolucionaria”.

⁴ Carta abierta a los miembros del Comité de Arte. Tomado de «Debate: Arborizarte» en *Esfera Pública*, <http://www.geocities.com/laesferapublica> (enero 2007).

⁵ “De todos es sabido que el arte contemporáneo reciente se ha ocupado de (*sic*) concienciar a los diferentes públicos acerca de la existencia de los *contextos* en los que se exhiben y desarrollan las diferentes manifestaciones artísticas. En otras palabras, el *contexto* es un material usable para el artista contemporáneo. Y no sólo eso, la idea de que una pieza de arte es un punto de encuentro de muchas tensiones y vivencias en un *contexto* dado es el logro más importante del arte del siglo xx y supera en mucho a las concepciones decorativistas (*sic*) en boga en siglos pasados para satisfacer cortes decadentes que, por fortuna, han casi desaparecido en nuestra noción de democracia actual”. Véase carta abierta a los miembros del Comité de Arte. Tomado de «Debate: Arborizarte», en *Esfera Pública*, <http://www.geocities.com/laesferapublica> (enero de 2007).

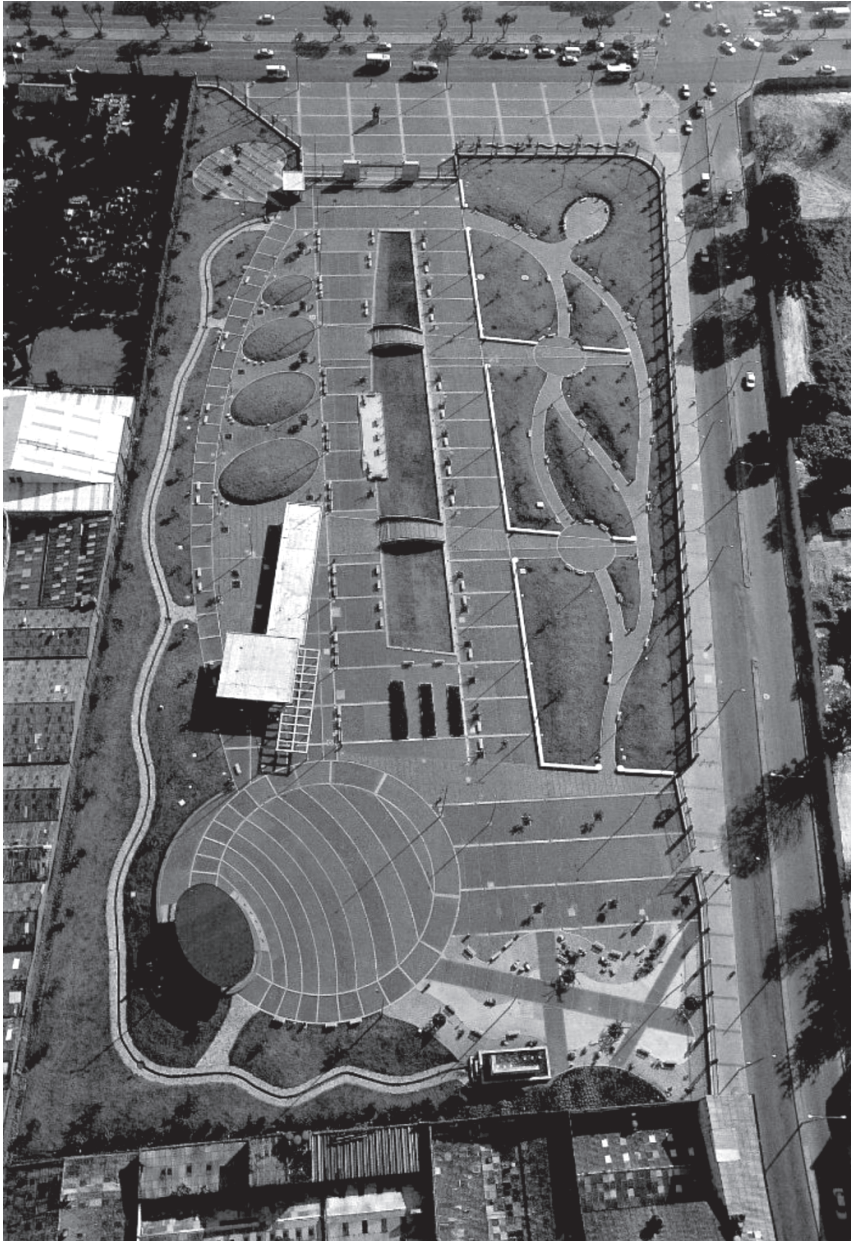


Figura 5. Parque Renacimiento, Bogotá, vista aérea. © Villegas Editores, Bogotá, 1994.

por parte del público, ni una clara vinculación entre la obra y su lugar de exposición.

Dicho esto volvamos a lo planteado respecto a la escultura de Negret, pero hagámoslo teniendo en mente el programa *Arborizarte*, con el fin de reconocer que en su unidad hacen expreso que son obras y/o programas “artísticos” que, a pesar de haber salido de los espacios del museo y la galería, continúan y pretenden prolongar las dinámicas y estatutos de civilidad de la obra de arte y del público en el sentido tradicional, y pretender hacer del espacio público un espacio que se inscriba dentro de la civilidad tradicional.

Y eso nos lleva al tercer caso que presentamos en atención a la pretensión urbanística que hay en ellas (más claramente en la instalación de la obra de Negret). Para ello no olvidemos que lo urbanístico y la *civitas* juegan un papel fundamental en la configuración tradicional de la ciudad y, sobre todo, del espacio público. No en vano, mientras *civitas* afirma la frontera de un cuerpo político legal, *urbs* afirma la frontera en sentido de un cuerpo político habitacional (en el sentido amplio del *habitus*), de modo que en ambos casos la ciudad está demarcada por la autoridad.

Dentro de esta consideración “urbanística” entra el Parque Renacimiento [figura 5]. Como su nombre lo insinúa, fue construido para promover un “renacimiento” de la zona del barrio Santa Fe (tradicional barrio de tolerancia y de expendio de droga) y Los Mártires; renacimiento que fue candorosamente simbolizado mediante el destierro de los muertos de parte del Cementerio Central (en que yacen cerca de cuatro mil de los asesinados el 9 de abril de 1948), vecino al que se le quitó parte de su terreno para realizar el parque.

A pesar de esta obra urbanística, la zona sigue siendo igual de peligrosa y olvidada. Más aun, es de notar que en vez de ser pensado como un parque que fuera disfrutado por los vecinos y con el que éstos se identificaran –cosa que en efecto no es el caso y ha redundado en que éste sea uno de los parques más solitarios de la ciudad–,⁶ lo que muy posiblemente importó en dicho

⁶ Esto lo ha confirmado el periódico *El Espectador* en las versiones impresa y digital del día lunes 14 de junio de 2008 (véase <http://www.elespectador.com/>).

proyecto fue el hecho de su ubicación a la entrada al centro de Bogotá desde el Aeropuerto Internacional Eldorado. Es decir, en este proyecto parece haber importando más ofrecerle al turista que pasa por la avenida una cara amable del centro y ofrecer “resultados” en las políticas de recuperación del “espacio público”. A esto súmese el infructuoso intento de hacer atrayente e internacional al parque con la erección de una escultura de Fernando Botero, cerca de la entrada sobre la avenida, y con la construcción de puentes que pretenden evocar sin ton ni son puentes y canales de una Venecia renacentista, período de la historia que el señor Botero considera paradigma del arte y que otros ven como paradigma de la arquitectura.

Este parque y la colocación de obras de Negret y de Botero, así como el desarrollo del programa *Arborizarte*, evidentemente obedecen a políticas de *urbanización* que, según sea el caso, llevan el arte moderno a la calle con el fin de embellecer la ciudad e incluso repoblar áreas de la ciudad que han sido recuperadas después de ser prácticamente abandonadas, no tanto por sus habitantes sino más bien por la Alcaldía y los inversionistas.

Es así como con la atención puesta en el problema de lo público, al hablar del urbanismo no podemos limitarnos a considerarlo como el “conjunto de estudios y actividades sobre la planificación y modificación de los edificios y de los espacios de los núcleos de población”.⁷ El urbanismo es, de manera fundamental, teoría y práctica de la planificación y modificación del habitar de la ciudad. El urbanismo tiene la tarea de establecer, diseñar y organizar el habitar en la ciudad.

Sin embargo, no es esta tarea una cuestión exclusiva del urbanismo, ni la ciudad y las personas son entes cuya delimitación y cuyo habitar respectivamente sean determinados sin más por la urbanidad y la civilidad establecidas por la autoridad. En este sentido, el urbanismo y, con él, el urbanista están llamados a captar, reconocer y subrayar no sólo la mutua pertenencia entre el habitar del ciudadano y el “espacio público” de la ciudad, sino también a captar y problematizar *lo público* como vínculo entre ambos (espacio público y habitar del ciudadano), de modo que sea desde

⁷ Véase la entrada “urbanismo” en el *Diccionario Salamanca de la lengua española*, Grupo Santillana y Universidad de Salamanca, 1996.



Figura 6. Lorenzo Castro,
Plaza-monumento a los soldados y policías caídos en combate, Bogotá, 2005.



Figura 7. Lorenzo Castro,
Plaza-monumento a los soldados y policías caídos en combate (detalle), Bogotá, 2005.



Figura 8. Lorenzo Castro,
Plaza-monumento a los soldados y policías caídos en combate (detalle), Bogotá 2005.



Figura 9. Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial Wall*, Washington D.C., 1981-83.
© The United States Geological Survey.
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Vietnam_veterans_wall_satellite_image.jpg

allí que se muestren pertinentes, para los habitantes, la transformación y (re) construcción urbanística-cívica de la ciudad. Y esto significa que es menester problematizar tanto la urbanidad como la civilidad tradicional.

Desafortunadamente la mirada urbanista a lo público tiende en muchas ocasiones a simplemente identificar esa mutua pertenencia en términos del seguimiento de modas, reglamentos o exigencias del Estado o de las autoridades del caso, o a repetir poco sesuda y críticamente modelos y discursos y paradigmas históricos. Esto es lo que sucede en algunas obras de “arte público” realizadas por arquitectos-urbanistas, entre las que está el *Monumento a los soldados y policías caídos*.

Este monumento, ubicado en una plaza del Ministerio de Defensa que colinda con la Avenida Eldorado [figura 6], fue realizado por Lorenzo Castro, quien se inspiró en el *Vietnam Veterans Memorial Wall*



Figura 10. Richard Serra, *Tilted Arc*, Nueva York, 1981.

(1981-83) de Maya Lin. Inicialmente esta mole de granito negro pulido diseñada por Castro, estaba sin labrar en sus costados. Luego aparecieron unas siluetas [figura 7], y más adelante le fueron añadidas imágenes representativas de cada una de las distintas fuerzas armadas y policiales del Estado [figura 8].

El hecho de que este monumento tenga como referente el trabajo de Maya Lin, nos ofrece dos maneras de aproximación a la obra: por un lado, que pretende desarrollar un ejercicio de “especificidad del lugar” (*site specificity*), y por el otro, que tiene en efecto pretensiones representativas, donde precisamente entran a cobrar protagonismo las figuras de los costados. Atendamos por lo pronto al primer camino de aproximación.

Para ello es menester señalar que en obras como la aquí referida de Maya Lin [figura 9] o como *Tilted Arc* (1980) del artista Richard Serra [figura 10], por citar dos ejemplos clásicos, lo que primero encuentra el público es la ausencia de pedestal. A diferencia de las esculturas de Negret y de Botero mencionadas, estas dos últimas obras, así como el monumento de Castro, pretenden vincularse de manera expresa con el lugar, de modo que su diseño se acomoda a las características, variables y limitaciones y al aspecto o a la apariencia (*specie*) del lugar. Con ello, al hablar de especificidad del lugar se habla de manera fundamental del tipo de trabajo que atiende al modo mismo como el lugar aparece y a las dinámicas que no sólo pasan allí sino que, sobre todo, acontecen allí toda vez que el lugar mismo las ofrece.

Esto es importante señalarlo en la medida en que Serra y Lin intervienen los lugares en el sentido no de hacerlo estéticamente bellos, sino de subrayar y/o dejar emerger a la superficie las dinámicas propias del lugar. Tal es el caso de *Tilted Arc*, toda vez que deja emerger la lucha de poder presente en la Plaza Federal de New York a principios de los años ochenta en Estados Unidos, es decir, a comienzos de la era Reagan. De allí hemos de entender que la obra de Serra sea tan amenazante: corta el paso, impide la visualización. Su tamaño y el que esté ligeramente inclinada (de allí el “*Tilted*” del título) intimidan pues pareciera que esa mole de acero bruto se fuera a venir encima del peatón. En efecto, Serra no se propone hacer de este lugar un lugar de tránsito, sino que saca a la superficie las dinámicas de

poder que acontecen en ese momento y lugar –dinámicas que se hicieron además visibles con la demanda legal que se hizo a su obra y su consecuente remoción en 1989, irónicamente, al final de la era Reagan.

Sin embargo, es también irónico que el mismo Serra, muy posiblemente en su afán de mantener puesta allí su obra, haya argumentado, como defensa, la “especificidad” de su obra en un sentido meramente formal. Obsérvese que la curvatura de la pieza tiende a coincidir, aunque con un centro distinto, con la curvatura de los arcos tendidos en la superficie de la plaza (de allí el “*Arc*” del título) [figura10]. Con sus argumentos, Serra empobreció su intervención de la plaza: el aparecer del lugar terminó siendo simplificado a una cuestión formalista, dejando entrever, como sugiere Anna Chave, que cayó dentro de las paradojas y contradicciones internas de un movimiento como el minimalista.⁸

El caso de Maya Lin es distinto. Dejando a un lado los rasgos representacionales en la obra (su forma, desde una vista aérea, es la del símbolo de las Fuerzas Armadas de ese país), podemos observar cómo esa estructura se inserta en una zona verde de paso y descanso, sin perturbar sus dinámicas y su aparecer. Al contrario del trabajo de Castro y de Serra, la obra de Lin no aparece como una *mole* y sí invita a recorrerla y a recorrer la zona verde en que está: recorrerla es recorrer la zona verde, y recorrer la zona verde implica recorrer la obra. A diferencia de Serra y Lin, Castro ni irrumpe un espacio ni logra hacer que la obra se inserte en las dinámicas del lugar. A simple vista, la obra de Castro es una mole de granito que intenta sugerir algo así como un vínculo geométrico con la plaza, y, sin embargo, la mole parece como caída del cielo, muy a pesar de querer ser aferrada al lugar mediante algunos arbolitos dispuestos sobre ella y alrededor suyo. Esta obra, que por su forma semeja intentar establecer, diseñar y generar dinámicas y tránsitos, no logra ni lo uno ni lo otro, y más que obra de arte público termina siendo una obra *para* el Ministerio de Defensa, para una institución que la emplea como lugar de paradas (en el argot militar) y para hacer presencia en la ciudad. Esta obra se queda corta en su interés

⁸ Anna C. Chave, «Minimalism and the Rhetoric of Power», en *Arts Magazine*, January 1990, pp. 44-63.



Figura 11. Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial Wall* (detalle), Washington D.C., 1981-83.
http://en.wikipedia.org/wiki/File:IMG_2717-vi.jpg

de desarrollar una especificidad del lugar, y cae ruidosa y aparatosamente en una pretensión representacional, tal y como veremos a continuación en contraste con la obra de Lin.

Sin afirmar o exigir que ser aceptada por el público deba ser una imperiosa necesidad para toda obra de arte público, la obra de Lin aquí referida fue exitosa gracias no sólo a su innegable logro de insertarse sutilmente en la zona verde, sino además a que su trabajo impecable del granito negro pulido deja que las personas se puedan reflejar en los 57.700 nombres de los soldados muertos o desaparecidos [figura 11]. El público *se ve* en los soldados muertos. El reflejo posibilita una relación bien particular con los muertos. A pesar de ser esta obra un encargo oficial, es capaz de liberarse de la aparente limitación representacional a la que está destinada, y logra vadear un tema tan complicado como el de la guerra de Vietnam (más aun, cuando el encargo viene precisamente de instancias oficiales de las

Fuerzas Armadas). Con la obra de Lin, la gente se ve en el otro que no es pobremente abstraído como suele suceder en los monumentos y esculturas conmemorativas comúnmente referidas como “el soldado desconocido”. En el trabajo de Lin, el soldado muerto adquiere un rostro, no mediante una vacía evocación ni un mero recuerdo, sino mediante un ejercicio de reconocimiento en el que el público se ve como ese otro, reconocimiento que la obra impulsa y pone en movimiento.

Por su parte, el *Monumento a los soldados y policías caídos* carece de esa reflexión en su sentido mental e incluso óptico. En los costados hay siluetas alargadas que, debido a sus proporciones, algunos transeúntes entrevistados señalan como si fueran “alienígenas”. Y que digan esto es sintomático toda vez que significa que las siluetas no parecen asirse al lugar. Por su exagerada extrañeza no hay posibilidad de verse en ellas, no dicen nada, no parecen sugerir nada. No con poco esfuerzo podría pensárselas como sombras, como si los soldados y policías muertos deambularan por el monumento. Si se le viese como sombras, se me ocurre que se podría sospechar una mirada irónica por parte de Castro a las muertes absurdas y a la escasa (pero no falta de) presencia de esos muertos en la memoria nacional.

No obstante, esta última lectura es forzada, pues incluso si fuese esa la intención original de Castro o si su intención fuese la de ironizar el *statu quo* militarista en Colombia, creo que es evidente que al haber una escasa memoria nacional de esos muertos –cosa que entre otras evidentemente motiva (en un sentido de propaganda) a la institución militar a convocar propuestas para el monumento–, en la obra no ha habido siquiera el esfuerzo de sugerir qué sean, el esfuerzo de indicar unos vínculos que posibiliten una lectura en conexión con su carácter conmemorativo o que impulsen algún tipo de reconocimiento del caído, y menos aún, una experiencia y/o actitud crítica. Cae, por el contrario, en la mera indiferencia y apela al mero acostumbramiento. Si la intención era conmemorativa, como su pretenciosa ubicación y nombre lo hacen evidente, hay aquí un claro fracaso.

Dejando a un lado las restricciones que los militares imponen allí a aquellos pocos que hemos hecho uso de la plaza (está prácticamente prohibido tomar fotos y caminar sobre la mole e incluso permanecer allí por más de cinco minutos), se ha de reconocer que, como supuesto espacio

público, la plaza queda rezagada a ser un espacio formal (como lo podría ser cualquier otro) y un sitio de representación oficial preestablecida que fuerza a un recuerdo que no tiene (ni ha tenido allí) lugar y que no se evidencia en vínculo con el público ni llama a generarlo. Esta mole no saca provecho de lo poco que hay de memoria nacional y prefiere quedarse con la supuesta evidencia de los modos oficiales (y particularmente militaristas) de hacer memoria y de conmemoración.

Esta mole continúa con una tradición fuertemente moderna en la que la escultura y el monumento son considerados como representación de discursos, y decaen cuando éstos pierden su fuerza y/o cuando los elementos simbólicos empleados en la obra se han transformado. Y ésta es también la crisis que experimentan los museos y los lugares públicos en general en clave representacional: así como el museo (pensemos por ejemplo en el Museo Nacional de Colombia) realiza ingentes esfuerzos por atraer público a sus exposiciones y por ser validado como lugar de presentación del patrimonio y de historia y memoria, así también distintas instituciones y fundaciones pretenden hacer que los espacios públicos de la ciudad e incluso la ciudad misma sean convertidos en “galerías” o “museos” que no sólo ofrecen al turista y al ciudadano obras de arte y símbolos culturales de la ciudad (convirtiendo las calles y plazas en lugares de exposición de arte representativo), sino también lugares públicos de representación social y de memoria colectiva.

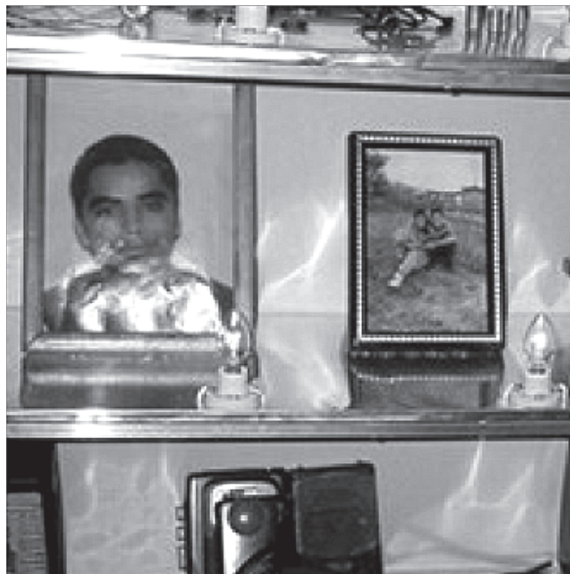
Esta idea de la memoria colectiva es importante para enriquecer el problema de lo público. En efecto, la problemática de lo público del arte público está relacionada con la crisis de los modos tradicionales de comprender el habitar en vínculo con la memoria y la configuración de la identidad social, política y colectiva de la ciudad. No en vano la aparición de imágenes de estatuas de “héroes” (políticos o culturales) en el espacio público tiene sus raíces no sólo en el interés político y conmemorativo de la *piazza* de la ciudad italiana renacentista, sino también en la crisis del museo de los siglos XIX y XX, crisis debida a la ausencia del público que le permitiera su validación como lugar de la memoria colectiva, y que dichas instituciones intentaron resolver, no siempre exitosamente, sacando obras de arte a las calles vecinas y a las plazas anexas.⁹

Esto quiere decir que es necesario que lo público del arte público sea pensado no sólo en vínculo con los problemas del lugar, la legitimación y la sustentación de la obra y la participación del público ya indicados al comienzo de este texto, sino que también lo sea en vínculo con la cuestión de la memoria colectiva. En esta dirección se mueve el siguiente aparte, en el que intentaremos ofrecer una razón de dicho vínculos atendiendo a las dinámicas propias del testimonio. No sobra señalar que dada la complejidad del problema, este esfuerzo por pensar lo público sólo pretende ser una aproximación inicial.

II. El arte público y la atestación

En agosto de 1998, el Colectivo Cambalache comenzó a desarrollar una obra e intervención titulada *Museo de la calle*, que consistió en desarrollar transacciones de “baratijas” a partir de una donación inicial. Este “museo” itinerante recorrió varios lugares de la ciudad de Bogotá, comenzado con la otrora llamada “calle del Cartucho”, pasando por la Plaza de San Victorino y la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y llegando, en 1999, a la Bienal Barrio Venecia, donde desplegó su colección. La dinámica que propone esta obra es la de *hacer* museo mediante el intercambio de objetos de la vida cotidiana, trueque de “baratijas” (collares, pulseras, encendedores, esquelas, imágenes religiosas, etc.) cuyo “valor” obedece más a estimaciones afectivas y sentimentales que a una medida predeterminada de intercambio o a un pretendido valor absoluto de la mercancía. Al respecto es importante subrayar que esta obra comienza en la “calle del Cartucho”, donde el trueque

⁹ Aunque mi análisis e interpretación del arte público es distinta a la que propone Jesús Pedro Llorente, no obstante remito a su ponencia «La consagración museística del arte público: del monumento *ante portas* en honor de grandes artistas a los museos virtuales», donde el lector podrá encontrar una breve descripción de las dinámicas en torno a la validación del museo mediante la salida de obras de arte a las zonas colindantes. Esta ponencia fue leída en el *VI Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte*, organizado por la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, que tuvo lugar en Medellín, entre el 6 y el 9 de septiembre de 2006. Las memorias del seminario fueron publicadas en AA.VV., *El museo y la validación del arte*, Diego León Arango, Javier Domínguez y Carlos Arturo Fernández Uribe (eds.), Medellín, Universidad de Antioquia / La Carreta, 2008.



Figuras 12 y 13.

Pilar Riaño y Suzanne Lacy, *La piel de la memoria*, bus-museo, Medellín, 1999.

era el medio central de compra y venta. Y de hecho el truque no sólo es la dinámica central de esa obra, sino que también es central en la vida cotidiana de muchos barrios de la ciudad, toda vez que permite los intercambios de productos y servicios para los muchos que difícilmente logran tener papel moneda en sentido estricto.

Como tal, el trueque exige una negociación de las estimaciones del objeto de modo que allí acontece no sólo un reconocimiento de lo propio y de lo “ajeno” y de cómo estimo lo mío y cómo aquel estima lo suyo, sino sobre todo una “negociación” como esfuerzo de confrontación y transformación de lo mío y lo del otro mediante la apropiación de lo “ajeno” toda vez que se da de lo propio. La apropiación en este sentido se diferencia de la eufemística “apropiación” que pudiese quizá decirse en relación con los niños que usan la escultura de Negret. Con la apropiación en el sentido que nos interesa, aquel que se apropia de algo se abre a la transformación de sí al apropiarse. Y esto es significativo para comprender la obra en la que nos detenemos ahora, pues no consiste en la mera colección intercambiable, sino en la acción del intercambio que abre y devela la calle como lugar público. Con esta obra, “la calle” no es el mero sitio de encuentro, aglomeración o tránsito (que en efecto toda calle es susceptible de serlo) en el que sea presentada la obra, ni afirma una ubicación geográfica o un *site* (“la calle del Cartucho”, “la calle 93”, etc.). La calle no está ya determinada de antemano (para que con ello se hable de “la obra en la calle”), no está clausurada por la obra (como para que se hable de “la calle de la obra”). La obra el *Museo de la calle es de la calle* no por el simple hecho de ser una colección expuesta en la calle, sino porque su erección, el hacer museo, consiste en la apertura y aparecer de la calle como lugar de diálogo y negociación, como una particular “esfera pública” de encuentro y discusión en que las personas se juegan la transformación de quienes son.

Esta obra deja que algunas dinámicas de la calle se muestren y que ésta se deleve y aparezca en su carácter público. Y lo hace de manera que nos ayuda a indicar que lo público no es algo dado, sino que por el contrario ha de abrirse, ha de configurarse. No es algo predeterminado a lo que se accede o en lo que se está sin más bajo autorización o legitimación de una institución, toda vez que eso sería seguir pensando el arte público en tér-

minos del “arte privado”. Por el contrario, lo público emerge gracias a la activa participación del público (apropiación y donación), de allí que no tiene sentido plantearse el arte público teniendo como referencia el carácter privativo de la obra de arte, es decir, que ésta pertenezca al coleccionista, al museo, al artista, a la Alcaldía, etc.

Es menester evitar pensar el arte público con el tono de resignación de la crítica de arte Amy Goldin, cuando afirma que “todo lo que podemos hacer es llevar arte privado a lugares públicos”.¹⁰ Para evitar esa resignación, hay que atender a las dinámicas de apertura de lo público. El presente texto se propone hacerlo a partir de la obra *La piel de la memoria*, proyecto e intervención artística liderada por la antropóloga Pilar Riaño y la artista californiana Suzanne Lacy [figuras 12 y 13].

En otro texto que también hace parte de esta investigación,¹¹ nos detuvimos a analizar esta obra de cara a la consideración del museo como lugar de presentación de la historia, es decir, del aparecer y de la configuración de la historia. Ahora nos acercaremos a esta obra con el interés de pensar lo público, razón por la cual nos limitaremos a ofrecer de nuevo una breve descripción y a señalar los elementos que nos parecen pertinentes para la tarea actual. Para ello, es menester indicar que esta intervención fue desarrollada en el barrio Antioquia de Medellín, declarado en 1951 zona de tolerancia, señalado como lugar de expendio de drogas en los años sesenta, y estigmatizado como lugar estratégico para la delincuencia organizada y la ilegalidad del narcotráfico en los últimos veinte años.

La obra tiene dos partes. La primera consiste en el ejercicio de recolección de quinientos “objetos” que entregaron los habitantes del Barrio Antioquia para su instalación en un bus-museo que rodó por los seis sec-

¹⁰ Amy Goldin, «The Esthetic Ghetto: Some Thoughts about Public Art», en *Art in America*, 62, N° 3 (May-June, 1974), p. 32.

¹¹ Juan C. Guerrero H., «El museo como lugar de presentación de la historia. Donación, apropiación y testimonio», presentado en el Primer Congreso Colombiano de Filosofía, de la Sociedad Colombiana de Filosofía (2006), y publicado en AA.VV., *Memorias del Primer Congreso Colombiano de Filosofía*, tomo 1: *Estética, fenomenología y hermenéutica*, Juan José Botero, Álvaro Corral, Carlos Eduardo Sanabria (editores académicos), Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2008, pp. 147-161.

tores del barrio prácticamente aislados unos de los otros debido a luchas intestinas entre los diferentes actores (narcotráfico y mafias, delincuencia común, guerrilla, etc.). Entre las cosas dadas había, por ejemplo, muñecos que protegen de los atracos, prendas de vestir de algún familiar asesinado y “teléfonos dorados con forma de elefante que viajaron desde Estados Unidos como regalos y evidencia de un nuevos estatus gracias al narcotráfico”.¹² La obtención de estas cosas fue realizada por grupos de jóvenes y mujeres del barrio, que al visitar a los vecinos se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias vinculadas a las cosas entregadas. Una reseña de cada una de estas historias fue puesta junto con la cosa dada.

La segunda parte de la obra consistió en que, tanto a quienes entregaron cosas como a los visitantes del bus-museo, “se les pidió que escribieran una carta que incluyera un deseo para un vecino(a) desconocido(a) y un deseo específico para el futuro del Barrio Antioquia”.¹³ Estas cartas fueron expuestas sin abrir junto con los objetos, y sólo al final de la exhibición, en una celebración-*performance*, fueron entregadas a los hogares del barrio.

En *La piel de la memoria* quien relata no simplemente cuenta una “historia”, sino que se da al otro en su testimonio: se da al otro en la atestación de su experiencia del dolor, de la muerte, la ausencia, etc., de modo que la atestación no acompaña al objeto entregado sino que le da su piso. De este modo, y esto es cuestión importante de señalar, el *Museo de la calle* y el bus-museo de *La piel de la memoria* no son meras colecciones de objetos, sino que en ellos fulge el *colectar* comprendido como “co-lectarse”, es decir, como vinculación con el otro posibilitada desde el testimonio como apertura al otro. Y esto es así toda vez que mi atestación exige al otro su respectiva apertura e invita a su respectiva apropiación de lo que he dado (estimación del objeto y/o la experiencia).

Esta apertura es fundamental para *La piel de la memoria*, no sólo para el desarrollo de la colección de objetos y la escritura de las reseñas (ambos

¹² Pilar Riaño (ed.), *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Regional, 2003, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

ejercicios de escucha del testimonio), sino también para lo que esta obra propició: no sólo permitió la visibilidad y el reconocimiento del otro, sino que también posibilitó que aparecieran, por motivaciones propias, grupos y colectivos de trabajo y acción social en el barrio.

Lo que podemos indicar precisamente de esta obra es que abrió lo público, posibilitó la configuración de una esfera pública, y lo hizo mostrando lo público como lugar de atestación. Lugar no significa aquí necesariamente un espacio físico o un sitio o un ámbito legal determinado, sino más bien, en un sentido heideggeriano, el claro de la apertura. Lo público emerge en el testimonio pero de modo que se configura con la co-atestación.

Para comprender esto último apoyémonos de nuevo en la etimología. Testimonio proviene del término latino *testimonium*, que a su vez lo hace del verbo deponente *testare* (ser testigo, atestar, testimoniar), proveniente del sustantivo *testa*. *Testa* significa “vasija de barro” y más puntualmente pedazo de barro, concha o tejuelo que servía en Grecia para votar. *Testa* es el voto. De este modo, *testare* es *dar* el voto, hacerse presente con el voto. Pero esto no significa que atestar sea sin más votar en el sentido tradicional de las “elecciones”. Atestar es dar-se en el sentido de que quien da se hace presente con y de cara a otros. Atestar es hacerse presente en el sentido de dar-se sometiéndose al escrutinio del otro.

Al atestar, el testigo ofrecer su testimonio al escrutinio, pero de modo que este escrutinio no es un mero verificar o probar (*to test*, en inglés), toda vez que *testare* también significa *escrutar* las *testas*. Es decir, aquel que escruta no es un mero juez ni un mero registrador, sino que también es testigo: da testimonio de la atestación. Con ello, la atestación, con toda su riqueza, no está inscrita en los tecnicismos de las elecciones y en la victoria de las mayorías anónimas ni en la mera contabilidad de votos. Aquel que atesta lo hace siempre de cara a otro a quien exige su escucha, su testimonio. Todo atestar es en esencia *co-atestación*; por esto mismo el testimonio se caracteriza de manera fundamental por una *con-fianza* que no es posterior a la atestación ni accidental.

Y esto significa que al testimoniar no se busca sin más que el testimonio se tome como algo evidente. La confianza exige desconfianza. La pareja desconfiar y confiar no tiene el sentido de la sospecha (o duda) y la carencia de

sospecha, respectivamente, ni afirma un mero juego dialéctico especulativo. La sospecha surge cuando de antemano “uno no se *fi*a” e incluso no quiere fiarse. Por el contrario, la des-confianza acontece en relación expresa con la fianza, con el estado de “fiarse” del otro. Pero, es menester decirlo, la fianza no consiste en un mero dar por sentado, sino en un llamado en y desde el testimonio, en el que la desconfianza consiste más bien en un poner en vilo el testimonio, no con el mero objetivo de legitimarlo o deslegitimarlo sino con el objetivo de dar respuesta o no al llamado.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver esto con lo público? Indiquémoslo con una aparente digresión: al atestar se busca configurar una autoridad que no es sin más una que esté ya instituida ni una que sea inquebrantable. Esta autoridad (por ejemplo, el Estado) está en juego en la atestación. Atendiendo una vez más a la etimología, “lo público” tiene en nuestra indagación el carácter de una sustantivación del adjetivo “público”, que a su vez proviene del término latino *publicare*: exponer algo adjudicándolo al Estado. Esto no significa que al hablar de lo público o al llamar a algo público se plantee entonces que el Estado simplemente se adjudique algo. Más bien, tiene que ver con la construcción y consolidación del Estado, toda vez que *publicare* es exponer en el sentido de *exponer al escrutinio*: al publicar, el Estado se expone a los ojos del escrutinio, pues lo expuesto habrá de adjudicársele. No se trata entonces de una vacía autolegitimación del Estado, sino de una exposición en que el Estado da testimonio de sí e invita a que el pueblo dé testimonio de la autoridad del Estado mediante el escrutinio de lo adjudicado o de lo que habrá de ser adjudicado al Estado. El Estado debe legitimarse con el testimonio escrutador de la ciudad (*polis*), y dentro de la construcción de la confianza.

Ahora bien, lo público es precisamente esa apertura del escrutinio, es decir, esa *esfera de la vida social* (esfera que tiene como lugar a la atestación) en que el escrutinio se despliega como ejercicio de co-atestación. Por esto mismo, es menester superar la comprensión estatista de lo público, según la cual lo público es sin más lo estatal. Esta comprensión de lo público como lo del Estado tan típica en Colombia, redundante en que la debilidad de éste significaría la debilidad de lo público (seguridad pública, educación pública, salud pública, etc.) de modo que, en una estrategia neoliberal, el Estado

pretendería autosostenerse (no sólo económica sino también políticamente) y buscaría rendir cuentas (*publicare*) cada vez de menos cosas (de allí la progresiva “privatización” de la salud, la educación, etc.). Con ello, no se niega que una crisis del Estado significa una crisis de lo público, y una crisis de lo público puede significar una crisis del Estado.

No obstante, lo público no es lo estatal. Como esfera de la vida social en que el escrutinio se despliega como ejercicio de co-atestación, lo público es aquello abierto por la obra de arte público. Esto no significa que toda obra de arte público deba cuestionar y sospechar de la autoridad (como lo pretende hacer Uhía), pero tampoco significa que deba aceptar la autoridad sin más (como lo hace *Arborizarte* e incluso Castro). Se trata más bien de la apertura de esa esfera de la vida social en que la autoridad se configura y puede adquirir o perder su legitimidad y su carácter de autoridad de la ciudad.

Nos detenemos aquí, habiendo tratado de identificar y esbozar algunas cuestiones para comprender lo público del arte público y entender las dificultades inherentes al arte público y sus “funciones” tradicionales en y para la ciudad, de manera que se indica que el arte público no se muestra en su pertinencia e importancia para la ciudad contemporánea si se le toma como arte en espacios públicos, arte oficial o estatal, arte en la ciudad, arte urbanístico, arte del público o arte para el público. Su pertinencia se muestra en que al decir “arte público” no se habla de una predicación sobre las obras de arte, sino que se habla de obras que abren lo público, que permiten y posibilitan la configuración de los lugares de la ciudad como acontecer de la esfera pública.

En este sentido, el hecho de que la ciudad contemporánea sea comprendida, por ejemplo, como una ciudad fragmentada, no compromete lo aquí dicho. Dadas las limitaciones de longitud y las dificultades que conlleva esta empresa, cabe decir que la fragmentación hace expreso el carácter de ruptura y transformación que hay en la atestación como ejercicio que poner en vilo la confianza, y desde el que se construye (y legitima o no) la autoridad de la ciudad. Una ciudad fragmentada es una ciudad en la que el testimonio ha de retomar el papel fundamental, no para “volver” a una pretendida y/o mitológica ciudad unitaria, sino para evidenciar e impulsar nuevas y paradójicas transformaciones, en las que el arte público no tiene que ver tanto

con la posibilidad de transformación de la ciudad como si ésta cambiara simplemente de “atuendo” y de “autoestima” (como se afirma a veces con las políticas de recuperación urbana), sino más bien con una transformación de la ciudad en el sentido de una transformación de la con-fianza entre las personas, incluidas sus instituciones.

Los primeros esfuerzos por formular el proyecto de investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea* partieron del debate sobre las posibilidades y limitaciones de intentar dilucidar las fronteras de lo artístico, particularmente en el debate contemporáneo de la filosofía y la historiografía del arte. Quizás atendiendo a algunas indicaciones del profesor Hans Belting, asumíamos que los distintos fenómenos y prácticas del arte contemporáneo –pero también de todo arte de todo tiempo– comparten una característica común, esto es, que nos interpelan y nos exigen el ejercicio de la comprensión y de la interpretación. Así, el proyecto inicialmente se planteó como una contribución, desde la reflexión filosófica del arte, a los intentos de comprensión del arte que apuntan hacia el enriquecimiento y despliegue, no sólo de la comprensión discursiva y conceptual del arte, sino también de la experiencia misma con las prácticas y los fenómenos artísticos. Las contribuciones pueden ser vistas, entonces, como intentos de acompañar y enriquecer experiencias posibles de sentido.

