



a Apuntes sobre las prácticas artísticas y algunas perspectivas de su actividad en el espacio universitario.

Fernando Escobar Neira

Registro: Escuela pública. Departamento de Boyacá

Resumen: Algunos de los procesos más innovadores del arte de las últimas cinco décadas se han dado fuera de los espacios convencionales (universidades, galerías o museos). En este momento, el artista-docente, el artista-gestor cultural y el artista-activista operan en la intersección de las prácticas artísticas, la comunicación política y el activismo cultural. Estas condiciones han desarrollado nuevas formas de pensamiento en los ambientes de producción para que se ajusten a los centros académicos. Por último, este documento trata la práctica académica como pedagogía ética, política y pública.

Absrtract: In the last five decades, some of the most innovative art processes have taken place outside the conventional spaces (universities, galleries or museums). Nowadays, the rol of an artist-teacher, an artist-cultural adviser or even of an artist-militant, is operating in the very intersection of art practices, politic communication and cultural activities and management. These conditions have created new forms of thought production, in order to better match the environment of academic spaces. Finally, this document deals with academic practices as pedagogical, ethical, political and public ones.

En Francia existe un viejo refrán que dice “estúpido como un pintor”. El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra del período anterior al Desnudo era pintura visual. Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarme de las influencias.
Marcel Duchamp

Es una paradoja incomprensible que, con esta apertura total, la enseñanza tradicional del arte siga limitada por un grupo de técnicas particulares, sin integrar la realidad artística que la rodea. Esta realidad artística permite la utilización de cualquier técnica, conocida o inventada para un nuevo propósito determinado por el artista. La única condición necesaria es que, detrás del uso de la técnica, haya un complejo de decisiones coherentes que obligue y justifique su utilización en forma inevitable.
Luis Camnitzer

Cambiar la condición del arte no pasa por retirarse del arte ni de la sociedad. (El arte) no retrocede ante la realidad social, por muy dolorosa que sea, ni elude el papel que debe desempeñar como fantasía, sueño, imaginación. Contribuye (el arte contemporáneo) más a la vanguardia aminorando su paso. Pone una red de caminos menores que sencillamente cubren más territorio que las llamadas vías libres. Esos caminos no son, sin embargo, caminos sin salida. Sencillamente pasan delante de más casas. Y tienen más probabilidades de que la gente los invite a pasar.
Lucy Lippard

La pregunta por la relación entre los discursos sobre el arte, la educación y la creación en arte, relación que hoy coproduce -junto a instancias y agentes diversos- el campo de las artes visuales, inmerso éste a su vez dentro de un horizonte cultural muchísimo más amplio y complejo, necesita ser formulada dentro de un contexto histórico —que no historicista-, dado que es la producción de la Historia la que ha inscrito tales prácticas en la racionalidad Moderna. Y es quizá la Historia del Arte en particular, el primer compendio programático que vinculó estratégicamente hacer y pensar, aunque después haya cesado en sus esfuerzos por comprender la actualidad de las prácticas que posibilitaron su emergencia y establecimiento, como lo indica su labor actual al interior de muchas universidades. Las anteriores líneas explican de algún modo la presencia de los pronunciamientos de tres artistas contemporáneos con los que quiero introducir un asunto estructural relacionado con el estado actual de las Artes Visuales y algunas de sus teorías y desarrollos, así como con su enseñanza, sus instituciones y agentes que, finalmente, por diferenciación o similitud, pueden hacerse extensivas a otras disciplinas artísticas. Para abordar tal asunto, intentaré hacerlo desde los supuestos que legitiman la práctica y producción de arte, recurriendo a algunos de los paradigmas constituidos por acumulación de saberes artísticos que, articulados a herramientas, metodologías y modelos provenientes de otras disciplinas, han permitido su apertura y proyección en distintos espacios sociales.

El primer paradigma es el de la historicidad de la práctica artística. Para ponerlo en perspectiva, me serviré de lo propuesto por Eric Fernie, quien explica que la práctica de la historia puede entenderse en dos sentidos: 1) como lo que ya sucedió en el pasado, y 2) como el estudio del pasado en el presente. Por otro lado, a la historia también se la ha relacionado con el estudio de documentos escritos, en oposición al estudio de *artefactos*, que son los objetos de estudio propios de la prehistoria y de la arqueología. Hay que agregar, sin embargo, que recientemente se les ha dado categoría de documento a otras formas materiales no escritas. El segundo sentido que se le otorga a la historia, como el estudiar y pensar el pasado, debe necesariamente ser hecho a través de marcos metafóricos y de estructuras que dicen una cosa por otra. Es decir, para definir a la disciplina histórica, se han empleado metáforas como: mapa, camino, secuencia, espacio, flujo... Estos marcos metafóricos son modelos para producir la historia misma. Asumir uno u otro enfoque, de manera que se haga aceptable y entendible, acarrea para el historiador, para el artista, para el investigador, para el profesor y para el estudiante, asumir supuestos y paradigmas que por lo general terminan alterando definitivamente los problemas históricos que intentaba estudiar.

La práctica histórica, al producir sus propios sujetos y objetos de estudio, evidencia su caracterización ideológica, que ha atravesado el lenguaje con el que hablamos el mundo, logrando naturalizar su condición cultural e integrarse a las dimensiones privada y pública de la vida humana en occidente, incluyendo su periferia. Si esto es aceptable, pasaré a evidenciar algunas analogías y cruces entre la categoría de la Historia propiamente dicha, y esa llamativa disciplina derivada que conocemos como Historia del Arte. Es curioso que la Historia del Arte sea más cercana a la arqueología o a la prehistoria que a la Historia como tal, ya que comparte con esas disciplinas el estudio de *artefactos* y que, además, en su

trayecto en el campo cultural, haya seguido sucesivamente métodos propios de la física y la química, luego de la historiografía, más tarde de la antropología y la sociología, luego de la filosofía, del feminismo, la semiología y, más recientemente, de los Estudios Visuales, los Estudios Culturales y los Estudios de Comunicación.

El uso de tales métodos no los relaciona entre sí mediante una línea necesariamente cronológica, ya que ninguno de estos modelos ha dejado de ser empleado hasta el día de hoy, a pesar de que varios de ellos impiden que la Historia del Arte pueda responder a la actualidad histórica, social y política de su objeto de estudio: el hecho artístico. Cada uno de estos métodos provee al objeto de arte, desde su enfoque particular, de un rango, una filiación y de un sistema de teorías e ideologías subsidiarias propias a su método o *marco metafórico* particular. Esta es una evidencia adicional sobre la precariedad y transitoriedad de las afirmaciones que se puedan hacer y sostener desde cualquier disciplina sobre las prácticas artísticas que hoy, al profesionalizarse aceleradamente a lo largo del siglo XX, se enseñan muchas veces sin problematizar su constitución, ni su relatividad, ni mucho menos su efectividad. Esto se debe a que una tal problematización obligaría de paso a revisar las relaciones entre los sujetos que co-producen tales prácticas, cosa que no se acostumbra, o se evita dentro de los espacios correspondientes para su debate. En cambio, ese tipo de afirmaciones sí se difunden en los corredores, en conversaciones coloquiales, o se reproducen acríticamente en el salón de clase. Esto es lo que Julia Kristeva denomina "nihilismo", es decir, el rechazo de antiguos valores en pos de unos nuevos sin razón valedera, o el sostenimiento de antiguos valores y supuestos a pesar de que las evidencias concluyan que son insuficientes o anacrónicos para enfrentar la realidad actual.

Si cualquier modelo de comprensión es una metáfora más o menos coherente, con

cierta actualidad o urgencia, no deja de ser una especulación, o por lo menos una verdad provisional que no logra ser nunca políticamente neutra, como sucede con cualquier forma de pensamiento. Sí logra producir un efecto de verdad, por cuenta de un ejercicio de violencia epistémica sistemático, simultáneo a uno, de invisibilización de tal violencia. Así, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de arte contemporáneo, de su práctica, de su historia, de sus teorías, y de su enseñanza, ¿qué es en últimas lo que nos reúne aquí?

En otro punto, es importante señalar que así no creamos en la contemporaneidad como categoría posible en la producción de pensamiento, sí es urgente la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo, pues ¿cómo producir un discurso sobre una práctica que parte de la negación -no del desconocimiento- de lo que le antecede?. De nuevo, adhiriendo a lo que propone Kristeva, no es posible seguir estructurando el conocimiento y su circulación en el espacio de la Universidad, alrededor del "genio de grandes hombres", al ser hoy los conceptos de "proceso" y "autoorganización" los que caracterizan la contemporaneidad, a diferencia de la antigua, pero presente, estructura moderna.

La teoría entonces, coproduce, une, discute y problematiza la producción artística, su(s) historia(s) y su recipiente social. Desde este punto de vista, para las prácticas artísticas contemporáneas es imposible evadir una continua interrogación frente al estado "oficial" de las cosas hoy; sin embargo, la posición que adopta el establecimiento del arte —o lo que hemos convenido en llamar arte— no es única ni estable: por un lado, es una opción para lograr darle la vuelta y resistir los modelos hegemónicos de pensamiento y de representación del mundo; por el otro, es la oportunidad para mantener una serie de nociones y paradigmas que sostienen que el Arte es un hacer autónomo e ingenuamente alejado de la actualidad de la vida social, de su exceso y confusión.



Registro: La Comparsa de los músicos

Y aquí la sentencia de Duchamp, con la que introdujera esta corta presentación, es una ilustración efectiva de la actualidad de este conflicto dentro de nuestra universidad.

Sin las teorías, ni sus historias, ¿cómo comprender el tan cacareado fin del arte y de su historia? En realidad el arte como tal, como lo conocemos ¿llegó a su fin?, o ¿llegó a su conclusión el estudio académico que implementa ciertas metodologías para el ordenamiento de esa producción? Vemos que ambas producciones se sostienen aún: lo que puede preguntar la teoría que arroja la práctica social del arte, consiste en comprender si es serio asumir la universalidad y la unidad de los productos del arte y de su historia, y si tal posición sigue sirviendo a artistas, docentes, estudiantes e historiadores. No olvidemos que la historia fue inicialmente una disciplina iniciada por artistas y para artistas —me refiero a Vasari—, como una apuesta a la consolidación de un programa común de una práctica que nacía a otras formas de relación con el mundo social y a otro nombre. Los historiadores aparecieron más tarde y mucho más tarde, la Universidad, los estudiantes y los profesores que conocemos hoy.

Según Lucy Lippard el artista contemporáneo, y quien produce cultura desde ciertos marcos de avanzada, altamente especializados, han declinado, en muchos momen-

tos, participar del discurso hegemónico de la historia del arte tradicional, justamente por considerarla una práctica dominante que impide la representación, visibilización y enunciación en la esfera de lo público, de muchos y muchas otras que participan del campo del arte sin ser o sin encarnar, a hombres-artistas o a patrones-mecenas. Esto se ha traducido en una dinámica negativa entre el establecimiento cultural (historia, museos, facultades) y la emancipación animada por agentes diversos (artistas, docentes, curadores, gestores). Emancipación que no ha sido total y definitiva, pues vemos que ambas posiciones se sostienen numerosas veces amparadas y compartiendo una fe absoluta en la existencia del arte y en su progreso: vanguardias, post

vanguardias, transvanguardias. El asunto no es de fe, si queremos ponerlos en términos precisos, en cambio si involucra la necesidad sentida de personas reales, de vacíos de conocimiento, de fracturas de sentido: el asunto es posibilitar un *re-volver* permanente sobre lo conocido, de sostener un *cuestionamiento retroactivo* sobre lo que produce la universidad, tal y como los sostiene Julia Kristeva en su texto “El porvenir de la revuelta”, que conmemoró los treinta años del mayo francés de 1968.

¿Por qué ese proteccionismo sobre lo que se cree saber?, ¿no fue acaso el haber tenido la posibilidad de subvertir y reordenar creativamente los supuestos que les estaban siendo impuestos por las instituciones que los formaban, lo que significó la apertura de otras salidas a problemas coyunturales y estructurales, la que empoderó finalmente a muchos de nuestros actuales profesores en el campo del saber?, ¿el saber es el de los profesores exclusivamente?. El saber que cada profesor admite y practica, está repleto de los prejuicios y miedos con lo que lo ha alimentado consciente o inconcientemente, de cara a las condiciones institucionales en donde ha estado inmerso. Lo interesante es que, incluso los prejuicios albergan algún saber, según afirma Norbert Elías, y por otro lado, tal y como señalaba al comienzo de este texto, los supuestos culturales desde los que se enuncia cada profesor son distintos, presentan una actualidad variada y circulan a velocidades e intensidades altamente diferenciadas. Puede entonces que lo que damos por conocido, sea en realidad el reverso del conocimiento mismo.

Del giro lingüístico, hemos pasado al giro cultural, o mejor, al conflicto cultural que rompe con la “naturaleza” del arte, con su finalidad relacionada con las luchas por fijar el significado de las representaciones del mundo: las diferencias y límites entre arte, cultura y gentes han cambiado definitivamente en un lapso muy corto -menos de cuarenta años-. Las herramientas de in-

terpretación, o han cambiado, o tal vez, no se necesitan más, quizá por la *inviabilidad política de la interpretación* de las artes a la que se refiriera Sontag. O quizá porque la producción artística ofrece un flujo constante e irregular de nuevos y numerosos objetivos en su práctica, de la que resultan productos altamente desmaterializados, veloces y muchas veces, efímeros, pero de igual manera, altamente didácticos y con una densidad informativa que ubica sus ejes ya no en la forma, ni en lo sólido, sino en la red de sentidos que la vinculan a su específico continente social, en lo líquido. Esta es la dinámica del campo, ésta es su condición de posibilidad y es nuestra obligación asistir y participar de su actualidad, -claro está, si podemos-, pues sólo una actitud de experimentación y búsqueda proveerá nuevas y provisionales respuestas a la misma pregunta, pero su valor ya no estará como antaño, en su novedad, sino en su urgente necesidad. Ejemplos hay muchos en el arte reciente, quizá el más poderoso y sugerente lo ubiquemos entre 1966 y 1972, cuando los y las artistas en su afán por vincularse con el mundo real, por superar al museo y sus paredes blancas y a su público elitista, y compelidos a relacionarse de otra forma por cuenta de la influencia de las nuevas tecnologías de entonces (*xerox, telex*), revientan el marco que hasta entonces había funcionado para contener, definir y controlar lo que se denominaba arte. Pero más allá de ese afán de los artistas, lo que animó y posibilitó realmente este momento definitivo del arte contemporáneo, fueron las teorías y experiencias acumuladas asociadas al feminismo, y no al “Arte”.

Aunque en esos años cálidos y utópicos, muchos estímulos desviaron la atención hacia distintos frentes, el desafío a las inequidades y a la evidente hegemonía masculinizante fue fundamental. Y si bien, tal hegemonía no fue alterada, -en el caso del arte los parámetros de calidad, creatividad y expresión continuaron y continúan vigentes-, sí permitió constituir lo *femenino*



como alteridad, como negatividad, como una opción capaz de comprender la contradicción profunda del proyecto moderno, y en tal comprensión contribuir a la modernidad y a la vanguardia aminorando su paso: Lucy Lippard concluye que el arte activista de esos años contribuye entonces, al no contribuir al sostenimiento de categorías blancas y masculinas de arte, ya que en términos teóricos la modernidad como proyecto, ha tenido que constituir una serie de otros, que le permitieran diferenciarse: lo étnico, lo gay, lo popular, y, obviamente, lo femenino. Lo femenino había sido ubicado por el ordenamiento masculino como su otro, al que le correspondía un destino manifiesto por su condición biológica, definido en palabras como “naturaleza”, “historia”,



Registro: La Comparsa de los músicos

hogar”, “obediencia”. Esto quiere decir, que el término “mujer” correspondía entonces a la identidad que la política cultural dominante le había asignado a las opuestas al hombre. La iteración y vaciamiento de la que era objeto la mujer y su cuerpo, obligaron y permitieron paradójicamente, como lo escribe Griselda Pollock, la emancipación por la sujeción y autorepresentación, no por la toma del poder, de esos sujetos femeninos, que correspondería a las prácticas de la vieja izquierda y de la derecha tradicional. ¿Y cómo se logró esto?, ¿por simple acumulación de saberes técnicos?, o al contrario, ¿por la acumulación de herramientas, saberes y metodologías de diversas disciplinas, que proveían de argumentos poderosos a todos y todas

aquellas que ya no se podía silenciar más? Creo que la respuesta mas productiva para explicarnos el surgimiento de las propuestas más radicales de que se tenga noticia hasta ahora, se ubica en comprender este momento como un evento “teórica y críticamente asombroso”, resultado a su vez, de un intercambio transdisciplinar de métodos y supuestos, una propuesta por dejar a un lado lo exclusivamente técnico y permitir enfocar problemas, vacíos de sentido, según nos cuenta el artista uruguayo Luís Camnitzer.

Como se observa, se hace urgente e inaplazable cuestionar ciertos esquemas de ‘análisis’, circulación y legitimación de reflexiones provenientes del campo, y des-

estructurar las certezas desde las cuales se ha venido dialogando con la práctica y producción artísticas, obligando de paso a revisitar y revisar críticamente los esquemas de periodización y clasificación de estas actividades; algo así como una historia desde abajo que cuestione los supuestos y modelos de periodización e inscripción aceptados, para permitir así, evidenciar otras narraciones, como las de grupos o comunidades habitualmente dominados en el lenguaje (Burke, 1997), todo eso de cara a la universidad, que es en donde nos encontramos. Es muy difícil definir con precisión si esta confrontación de modos de conocimiento sea enriquecedor y determinante, o si lo experienciable de la práctica social del arte y lo que se ha derivado

de ella, logre hacerse público, de tal suerte que sus argumentos sean expuestos a la crítica -y no me estoy refiriendo exclusivamente a la crítica de arte-, me refiero a la crítica de quienes participan con nosotros del espacio del salón de clase. Estoy convencido que vale la pena apostarle a la desestructuración de la supuesta homogeneidad del conocimiento y de su tradición, también, que son inútiles y peligrosos los recursos sentimentales de los que a veces hacemos uso en nuestra práctica docente, para ocultar las carencias y vacíos de lo que creemos conocer y enseñar, o que los melodramas sobre lo que ha perdido el mundo de hoy con respecto al mundo que nos tocó en suerte cuando nos formamos como profesionales, terminan reproduciendo en nuestros estudiantes y colegas una radicalidad desviada y colérica. Lo que si creo necesario mantener, es la igualdad y homogeneidad de reglas del juego para quienes participamos dentro del espacio académico, que muchas veces, orientados por el fantasma políticamente correcto del multiculturalismo que impregna nuestro día a día, terminamos por debilitar institucionalmente la Universidad, al discriminar positivamente o al establecer casos especiales o excepcionales en los que no proceden los acuerdos colectivos. Tal discriminación puede entenderse fácilmente como una forma de corrupción política que reduce a polvo, cualquier intento por mantener la institucionalidad de un espacio estratégico como la Universidad Pública en este país.

Pero insisto, ya para finalizar, que las tareas de las prácticas artísticas al interior de la universidad presentan dificultades adicionales a las que acompañan la producción de pensamiento en otras áreas, para ilustrar este punto visitaré algunas inquietudes planteadas por Daniel Mato cuando se pregunta por las prácticas intelectuales en América Latina: Tenemos por un lado, la posibilidad de interrumpir la tendencia a la exclusión que otras prácticas académicas presentan, en nombre de fantasmas de la institucionalidad, y de certezas del acade-

micismo. Me explico, vemos que los lugares comunes del lenguaje y el sentido cuando se habla de investigación, intelectual o academia, son los que prevalecen, reduciendo la investigación a la producción de una literatura ensayística ordenada desde cierto tipo de publicaciones y ligando, sin remedio, academia e intelectual.

En esa misma dirección, nos hemos concentrado -los profesores, los investigadores, los administradores universitarios y los estudiantes- a aprender a hacer lo correcto, lo que se “debe” hacer dentro del espacio académico. Haciendo y diciendo lo permitido por la institución, excluyendo “lo prohibido”, y a lo sumo, “en el mejor de los casos, transgrediendo con mucha cautela, los límites establecidos” como escribe Mato. La inquietud de fondo gira en torno a la práctica intelectual como tal, que es sencillamente “lo que los actores del campo hacen”, y que articula elementos conscientes e inconscientes, es decir, no existe un control total de todo lo que se hace dentro de la universidad, de tal suerte que muchos de sus productos y prácticas son más una expresión crítica del estado institucional de las cosas, que su representación oficial.

Si esto es así, lo que sucede en el ámbito de la docencia, la producción simbólica, o ciertas tareas en el marco de organizaciones y movimientos sociales y en agencias gubernamentales/no-gubernamentales y la intervención social directa desde proyectos interinstitucionales, también tendrían que ser asumidas como prácticas intelectuales -he aquí la segunda gran tarea del espacio de formación artística dentro de la universidad, que veo, no se ha asumido coherentemente-. Veo entonces, desde lo planteado en el anterior punto, que existen diferentes tipos de prácticas intelectuales que transgreden el marco habitual de la academia y de la escritura de ensayos para ser indexados en publicaciones especializadas y prestigiosas. Prácticas que deben hacernos sospechar constantemente de las fronteras, que hemos ya naturalizado, entre saberes. Prácticas que deben mantener, en el caso de las prácticas artísticas, la posibilidad permanente de otras formas de acción.



Fernando Escobar Neira. Artist and independent curator, he currently works as teacher at the Art Graduate Programs of the Art Department of Los Andes University and Javeriana University in Bogotá. Currently he's coordinating the Visual Arts graduate program of the Pedagogic National University. Since 1994, he has showed his work in more of fifty solo and collective exhibitions in Colombia, Ecuador, Spain and France. His art work "Elegance de Paris" is part of the University Of Essex Collection Of Latin American Art. In this moment he's recipient of a national grant of Curatorial Investigation, and works in a collective curatorial project "Transmisiones-12 Salón Regional de Artistas" (Transmissions-12th Regional Art Exhibition Show).