

Urbis: Artista ego-centro y arte transgresor

Artist ego-center and transgressive art

Erika Herrera (1982, colombiana, Teatro Libre, Colombia)

erikitam@hotmail.com

Resumen

El grafiti, aquel que nace como manifestación libre y provocadora, comparte con el arte su capacidad transgresora. En la medida en la que el arte se autocuestiona, rebasa las barreras que lo limitan y encuentra siempre un espacio para la libre expresión. Aun así, también ha creado una serie de mecanismos que protegen al autor de la obra al construir, de paso, obstáculos que no le permiten a la obra relacionarse con otras manifestaciones. Sin desacreditar el papel del autor, ni tampoco las instituciones que trabajan de su mano, se propone que se abran las consideraciones de lo que puede ser tratado como artístico, a fin de buscar, más allá del autor, aquello que lo relaciona con lo cotidiano, con lo popular y con la vida misma. Desde esta perspectiva se verá que algunas acciones contraculturales, como el caso del grafiti, comparten espacios con las acciones meramente culturales, como son las artísticas.

Palabras clave: artista ego-centro, la muerte del autor, manifestaciones del anonimato, retícula, transgresión.

Recibido: 04-12-2012 → **Aceptado:** 28-12-2012

Cítese así: Herrera, E. (2013). Artista ego-centro y arte transgresor. *Boletín Científico Sapiens Research*, 3(1), 49-53.

Abstract

Graffiti, who is born as a freely and provocative demonstration, shares with Arts his transgressor ability. To the extent that art is self-questioning, beyond the barriers that limits it, always finding a space for free expression. Still, it has also created a series of mechanisms that protect the author of the work, by the way, obstacles that do not allow the work relate to other demonstrations. Without wanting to discredit the role of the author, nor the institutions working in his hand, I propose that we open the considerations of what can be considered artistic looking beyond the author, that which relates to the everyday, so popular and life itself. From this perspective we see that some counter-actions, as in the case of graffiti, share space with merely cultural activities, such as art.

Key words: artist ego-center, grid, manifestations of anonymity, the death of the author, transgression.

Un recorrido. La ciudad, bitácora cuyas paredes dibujadas por anónimos nos reflejan la realidad de una Bogotá reprimida. Carteles, propagandas, anuncios, se mezclan con denuncias claras, con propuestas de trabajo, con declaraciones amorosas. Grafitis, signos o vestigios de un alguien que quiso expresarse, algunos llevan firmas, otros son mensajes de pandillas. ¿Son estas manifestaciones que podrían considerarse artísticas? ¿Se necesita realmente de un espacio específico y de unas condiciones ideales para enfrentar una experiencia artística? ¿Se necesita de un autor para que haya arte? ¿Tendrán alguna validez esas otras expresiones para la

historia del arte colombiano, o son simplemente imágenes, unas de las tantas que conforman la ciudad?

Leo en las calles frases cargadas de una fuerza expresiva tal que podrían llegar a sacudir a quienes las lean, de la misma manera que el *Guernica* sacudió a quienes recordaron en las pinceladas de Picasso la magnitud de una guerra irracional. Me confundo en el mercado extenso de lo ilegal, de lo prohibido, del rebusque, entre imágenes del *Cristo de Durero*, reproducciones distintas de santos pintadas por artistas del renacimiento, afiches de la *Monroe de Warhol* y de la *Última Cena de Da Vinci*, versión *kitsch*. Si la cotidianidad en la que se enmarcan esas imágenes, esas que ahora pertenecen a lo popular, ha permitido reducir los límites que las diferencian de las obras de arte; si el arte mismo, podría decirse que desde *Duchamp*, ha roto las barreras entre lo que es un objeto artístico y un objeto real; si todo opera de tal forma que lo sagrado de la obra artística no parece vivir más bajo el manto de la santidad, ¿por qué la necesidad de seguir pensando en un autor como validador de la obra? ¿Acaso porque, de alguna manera, el arte se acerca tanto a lo cotidiano que resulta imperioso encontrar aquello que lo separe de la misma cotidianidad, que lo siga mostrando como único en su especie, como distinto y de ahí que se proteja tanto al autor?

No obstante, la propia necesidad que hizo al arte erigirse como tal, no es muy distinta de la que hace que expresiones de lo cotidiano aparezcan justamente para cambiar la forma de ver esa misma cotidianidad. ¿Por qué aparecen las contraculturas y qué es lo que hace que operen con tanta fuerza? Quizás, la necesidad transgresora de combatir todo aquello que se impone como única y absoluta verdad. Así surgen muchos grafitis, como expresiones de una ciudad inconforme, así mismo aparecen las formas que revolucionan el arte. Todas estas manifestaciones, que bien pueden considerarse distintas, se vuelven hermanas en la medida en que operan en la vía de la transgresión.

No tengo la pretensión de exponer en breves palabras las conexiones que me permitirían mostrar al grafiti como nueva forma de arte. Sería una tarea exhaustiva y podría decirse, incluso, cegadora y arrogante, el querer reducir la amplitud de la expresión artística a un manual de formas, para que podamos entender de lo que se trata el arte, o para que intentemos establecer lo que puede considerarse artístico o no; pero sí considero que el grafiti (el que surge como expresión de inconformidad, como rebasamiento o denuncia) logra criticar las columnas firmes de un arte que sigue insistiendo en mantenerse separado de lo real; ese mismo arte que protege lo sagrado de la actitud ego-centro del autor.

Siguiendo la línea de transformación que empezó con *Duchamp* y los *ready mades*, hasta los trabajos de 1970 y la necesidad de la pérdida de un único autor como creador y protagonista de la obra, podría decirse que el grafiti rompe las barreras del arte, no solo porque la idea misma de

un autor como requisito para la consideración de algo como arte se pierde, al ponerse él mismo en el campo de lo que puede ser considerado como artístico, sino también porque su capacidad crítica y de cambio no dista en nada de la actitud artística. Su necesidad, la necesidad del grafiti y la del arte, es la misma que la de toda actividad que surge como contra cultura, la transgresora.

II

Cómo protagonista y creador, al autor mismo se le ha puesto en tela de juicio en varias de las obras que transformaron las artes del siglo XX. Roland Barthes y Rosalind Krauss, cada uno desde sus temas de estudio, recogieron en dos obras memorables: *El susurro del lenguaje* y *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* discursos en los cuales se explica el porqué de la pérdida del autor. Curiosamente, ambos lo sitúan como bandera modernista; Barthes habla específicamente del autor como personaje moderno y Krauss, más bien, hace referencia a otro tipo de personaje. A mi juicio, ambas posturas comparten similitudes al enfocarse en la actitud egocéntrica del autor. Desde esta perspectiva, recurro a las palabras de Barthes y de Krauss en pos de explicar mi consideración sobre el autor «ego-centro» como actitud decadente: *«El autor es un personaje moderno producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Aún impera el autor [...] la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura, la de Tchaikovsky, su vicio [...] la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus confidencias»* (Barthes: 2009:76).

Ese imperio del autor, como lo explica Barthes, como personaje moderno, se autocuestiona desde el mismo momento en que sus actores lo consideran peligroso. Barthes expone varios ejemplos, entre los cuales resalto el cadáver exquisito y el caso de Mallarmé, porque en ambos *«escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”»* (77). Si la prioridad es el lenguaje y no el sujeto detrás de la pluma, es porque la obra en sí, esta sola, sus implicaciones, son lo que importa, de la misma manera que ocurre cuando acudimos a una exposición y nos interesamos en lo que ella tiene para comunicar y no en las consecuencias que la hicieron posible, en los fracasos amorosos, por ejemplo, o en los problemas mentales de quien la construyó.

Para Mallarmé *«es el lenguaje, y no el autor, el que habla; toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura»* (Ibíd.) *El cadáver exquisito*, construcción surrealista, se olvida de esa necesidad de que un único autor sea protagonista y propone formas de escritura en la que todos son dueños de la creación. El grupo de artistas y escritores surrealistas se reunían para decir algo. Quien tomaba la iniciativa registraba la primera frase, pero no algo pensado sino lo primero que acudiera a su mente, el boceto de una primera imagen aparecida. Luego doblaba el papel para no dejar ver lo anotado, para no imponer sus ideas sobre los demás y entonces, una vez en el anonimato, lo cedía para que

otro procediera de igual forma a dejar sus ideas. Así, el resultado era una especie de collage colectivo, una serie de frases sin dueño, un poema escrito por todos y por ninguno a la vez; el texto resultado era lo importante, se validaba por sí solo y no por su creador.

Esa consideración de Barthes sobre el autor como personaje moderno, no dista mucho de la de Rosalind Krauss cuando habla sobre el emblema de la modernidad, la retícula. Krauss, quien curiosamente sitúa, al igual que Barthes, la actitud egocéntrica en la modernidad, afirma que dicha estructura, que *«emerge en la pintura cubista de preguerra, haciéndose cada vez más rigurosa y manifiesta, anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso. [...] Como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo»* (Krauss, 1996: 23). Cualquier intento de mutación, de cambio, de referencia a algo externo es inútil en las coordenadas monótonas que la conforman. La retícula se niega a todo tipo de relación con lo natural y para ello se vale, como lo hace el autor, de un discurso en el que no puede afirmarse sobre esta nada más que lo que es en sí misma. Krauss explica que *«la retícula reafirma la modernidad del arte moderno»* desde un enfoque espacial y temporal. Espacial en el sentido en el que *«declara la autonomía del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal»* (Ibíd.). No puede establecerse ninguna relación con la naturaleza porque no se refiere a otra cosa que a la geometría que la dibuja, no hace referencia a la multiplicidad de planos que forman lo real, porque se reduce solo a su forma, no es imitación de nada más que de ella misma. *«En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en el arte del siglo pasado. En esa gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX dio origen al arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de la cadena. Al descubrir la retícula, el cubismo, De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido. O lo que es lo mismo, desembarcaron en el presente, declarando la pertenencia al pasado de todo lo demás»* (24).

¿Qué tiene que ver la retícula con la actitud del autor? ¿Es mera coincidencia dibujarlos a ambos como un emblema de la modernidad? Ambos comparten una actitud «guetisante», encerrada, que no los deja salirse de las paredes de su propio egocentrismo. El silencio de la modernidad, esa necesidad de romper con el pasado y de no establecer relaciones con lo cotidiano juega precisamente en la misma línea del autor que se piensa como el centro sobre el cual debe girar su producción, como ego y centro. Ego, porque nada de lo que produzca, absolutamente nada a lo que haga referencia su trabajo tendrá sentido si lo único que importa en su obra es el reconocer en esta las pinceladas o los sonidos de un genio creador. Todo su trabajo se reducirá al reconocimiento de sí mismo en la obra, todo lo que veremos allí serán las locuras del genio, las pasiones del genio, los caminos que recorrió para lograr esos resultados. Si nos acostumbremos a leer el arte bajo los estigmas que nos proporciona el autor, no buscaremos, por ejemplo, las implicaciones que tuvo para la pintura, la existencia de los girasoles de Van Gogh o ese retrato en el que aparece sin una oreja, porque quedarán reducidas a ver en estas el reflejo de un ser loco y depresivo. Toda la producción se centrará, al igual que la retícula, en las paredes rígidas del genio creador, de ahí el autor como centro, porque todo girará alrededor de sí mismo. *Antinatural, antimimético y antirreal*, las coordenadas del autor ego-centro son *la voz de una sola y*

misma persona, el autor, porque, repito, no se refieren a otra cosa que a él mismo. Se reafirman constantemente en su propio ser, se vuelven auto determinantes, de la misma manera que la retícula se vuelve pura *determinación estética*.

Sin embargo, la actitud reticular tuvo su fin llegado 1960, cuando la plástica necesitaba salir de ese encierro al que se condujo con la crítica greenberiana¹ y, por ende, se expanden los límites de cada medio artístico, se abre el campo de acción hacia nuevos lugares de exhibición, que disuelven las distinciones entre lo cultural y lo popular, la élite y la masa, lo kitsch, decorativo, artesanal y la plástica. Pinturas cuyos marcos sobresalen tanto de la pared que bien pueden entenderse como esculturas. Esculturas flácidas que escurridas por los pisos juegan más en el plano de lo bidimensional. Como lo explica Krauss, la necesidad de quienes se mantenían en la línea de los críticos historicistas o de lectura greenberiana, buscaban la manera desesperada por seguir estableciendo límites entre las diferentes técnicas, por explicar las nuevas propuestas artísticas como otra forma de escultura o de pintura o de fotografía, pero todas estas neocategorizaciones eran un intento por proteger aquello que ya no se podía proteger; los artistas no querían encerrarse más en esas categorizaciones sino transgredir los espacios que los condicionaban a una sola forma única, por eso acercaron el arte a lo real, a lo cotidiano a la masa y salieron del museo.

Curiosamente, la importancia del autor se empieza a disolver mucho antes, pero en la década de 1970 no deja de ser un tema de trabajo y, además, en la medida en que el arte se acerca más a lo masivo y popular, el autor desaparece con mayor velocidad. Por ejemplo, en pleno romanticismo, Rodin ya había decidido dar los primeros cincelazos al gran pedestal en el que se yergue orgulloso el título de originalidad acompañado de su amigo, el genio creador. Varias de las piezas que conforman el trabajo del ingenioso Rodin no fueron hechas por él. Al donar una serie de esca-yolas al gobierno francés para que sus trabajos pudieran seguir siendo reproducidos aún después de su muerte, Rodin permite que otros construyan su trabajo. *Las tres ninfas*, o algunas de las figuras que forman *Las puertas del infierno*² son el resultado de reproducciones hechas a partir de la misma matriz, es decir, cada una de estas no es original, cada una de ellas no tuvo la intervención del genio creador. De hecho, en el montaje de *Las puertas del infierno* no estuvo presente el artista porque dejó bocetada la forma como debían ponerse las figurillas y delegó nuevamente a otros la ejecución de la obra.

Años después, el 9 de abril de 1917, Duchamp presenta en la primera exposición pública de la *Society of Independent Artists* uno de sus *ready mades*, *La fuente*, bajo el seudónimo «R. Mutt». Más allá de la controversia causada y de ser expulsado de la exposición, el efecto provocador de Duchamp opera justamente en esa línea fina en la que no se sabe quién es el autor material de la obra (además de proponer, por supuesto, la desacralización del arte). Alrededor de la práctica que se teje en los

¹ La crítica greenberiana hace referencia al crítico de arte Clement Greenberg, creador de la narrativa del arte moderno y que defendía a los artistas que proponían un discurso autoreferencial de la pintura o la escultura. Este autor proponía un arte alejado de lo real, que solo hablara de sí mismo; incluso dentro del arte debía jugar a ese mismo encierro, es decir, cada técnica no podía hacer referencia a otra cosa que a ella misma: la pintura debía pintarse a sí misma como pintura y la escultura, a su vez, debía crearse como escultura.

² Sobre este tema habla extensamente Rosalind Krauss (1996: 165-171).

Ready mades se juega con el hecho de llevar a los museos objetos que no precisamente se pensaron para dicho espacio. Son objetos de consumo, cotidianos, tienen un valor de uso distinto al de la exhibición, son producidos en serie, pero una vez sobre el pedestal y dentro del museo, cobran un nuevo sentido. Cabría preguntarse si con el *ready made* se comprueba que todo objeto expuesto en el espacio sagrado que es el museo, toma otro sentido porque el museo mismo le da esa nueva connotación de obra de arte, o si bien, lo que se propone es denunciar que el arte mismo está tan ligado a lo cotidiano que cualquier objeto puede construir toda una experiencia artística. No obstante, dejando por ahora de lado la pregunta³, el asunto es que parte de que lo que pone en juego el *ready made* es el papel del artista como ego-centro. Si bien, Rodin mandaba a hacer sus trabajos, con lo que nos queda claro que no necesitamos de la mano de Rodin para que la obra tome sentido, con Duchamp se va más allá porque ya ni siquiera es él quien piensa cómo deben construirse los objetos que expone. Rodin participa de la idea y deja bocetos para su ejecución, Duchamp compra un objeto ya listo.

Volviendo al caso de los setenta⁴, artistas pertenecientes al Neogeo, como el caso de Sherrie Levine, critican el «yo creador» al presentar obras como los compilados de *fotos pirateadas*. Levine se apropia de una serie de fotografías que Edward Wetson hace a su hijo, con lo que viola no solo los derechos de reproducción sino también que denuncia el hecho de que el propio Wetson utiliza como modelo «*la extensa serie de kouroi griegos mediante los cuales, hace mucho tiempo, se procesó y multiplicó el torso masculino desnudo de nuestra cultura*» (181-182), es decir, fotos cuyo modelo ya había sido presentado más de una vez. Levine se copia de un artista que, de hecho, se ha copiado de otros pero, a su vez, propone que todo proyecto puede cambiar dependiendo de quién lo construya. Andy Warhol, en 1962, presenta su obra *Do it yourself*, una serie de pinturas que remedan la imitación del naturalismo anticuado floreciente en la pintura amateur (productos cuya baja categoría evidencia el hecho de que los números a veces siguen siendo visibles en las áreas ya rellenadas) (Crow, 2003) de periodos anteriores del arte y que hacen referencia, precisamente, a los manuales instructivos que se utilizaban en dichas épocas para enseñar a dibujar correctamente. Cabría preguntarse en qué consiste la originalidad de la obra de Warhol o su papel como «genio creador» si su trabajo es un panel de referencias al pasado. En Colombia, Nadín Ospina, un autor que siempre se ha debatido en problemas sobre la autoría de sus obras, compra en 1992 una de las diez obras paradigmáticas del arte colombiano de los ochenta, *La anfibia ambigüedad del sentimiento*, de Carlos Salas (Medina, 2000) y la vuelve a presentar, pero exponiendo solo algunos fragmentos de la pintura. ¿Es de Carlos Salas, es de Ospina, es una obra conjunto?

³ Para responderla sería interesante hacer un análisis sobre los problemas de la museología propuestos por Marcel Broodthaers y sus efectos en los nuevos espacios artísticos que se han tomado para exponer las obras, y cuyas reglas son distintas a los de un museo o galería.

⁴ En la década de 1960, momento en que el arte empieza a estudiar su historia, se crean dos periodos denominados así por Foster; las neovanguardias, que recuperan a la vanguardia histórica literalmente porque lo que de esta retoman son sus procedimientos. En la neovanguardia se pone a la vanguardia como una institución, mientras que, en las segundas vanguardias, se revisan tanto las «limitaciones de la vanguardia histórica (como las de la primera vanguardia)», con lo que se evita que se caiga de nuevo en narrativas excluyentes, como sucedía en las dos anteriores.

¿No caeríamos en el peligro de una actitud ego-centro al considerar que solo en nuestros espacios y bajo nuestras palabras el arte tiene validación? Si bien, por ejemplo, los artistas del *Land art* o el trabajo *in situ* de Gordon Matta o Lucio Pozzi⁵, buscaron, en la naturaleza y en los vestigios de las construcciones que, vacías, formaban un nuevo paisaje de la ciudad, los espacios para que sus trabajos funcionaran en otro sentido, para que significaran de diferente manera; si los artistas, además jugaban a poner en tela de juicio su papel como autores materiales de la obra, ¿por qué, entonces, considerarnos como espectadores y actores del arte solo cuando estamos en determinados espacios?

El grafiti bien podría leerse como una manifestación artística. Como un índice de la ciudad, como registro, como huella que aparece por una serie de situaciones que se escapan a nuestro conocimiento, cuenta historias que en muchos sentidos funcionan transgresoramente, como ha ocurrido con un sin número de propuestas artísticas. El grafiti se reafirma fuertemente en la sencillez de su estética. Dibujado, pintado, escultórico o fotográfico, no importa la técnica porque en sí mismo guarda la fuerza de una manifestación que surge para imponerse como única. Libre de toda clasificación, el grafiti funciona en la medida en que es la palabra dibujada o el dibujo hecho palabra. En su forma y contenido se valida como lenguaje de la ciudad y en ella podemos reconocer que no hay autores presentes, porque no importa quién lo hizo, sino su resultado, el cómo sea leído.

Muy a la manera del cadáver exquisito sobre muros bogotanos que soportan el paso de los días aparecen nuevas expresiones de anónimos que a veces resultan más efectivas y denunciante que las propias palabras del artista. Esos anónimos confirman que hay un micro clima de inestabilidades emocionales, que hay una necesidad de defender la integridad de un yo que se opone a la masa. Esas voces denuncian que si se habla, se corre el peligro, incluso, de desaparecer. «Pienso, luego desaparezo», entre las carreras séptima y octava con calle 24, en pleno centro de la ciudad y a pocas cuadras del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), alguien decide dejar en claro, no sólo lo que piensa, sino seguramente lo que muchos consideran sobre el estado de cosas en Colombia, o en la Universidad Nacional, en la fachada del edificio de la facultad de música, otros dicen: «Ni tan violentos como nos pitan, ni tan pacíficos como quisieran».

Infelizmente, al pertenecer a una cotidianidad invariable, el grafiti pierde su fuerza en la medida en que se registran un sinnúmero de ellos por una ciudad agobiada en la inmediatez. No es fácil verlos entre tantos, se agotan en sí mismos debido a su gran magnitud. Además, algunos son propagandas, otros son pagados por el propio gobierno para que los artistas «callejeros» pinten los muros de Bogotá, a muchos les incomodan y constantemente se disputan su aparición entre paredes blancas que reclaman permanecer impolutas y ellos que se resisten a desaparecer. No obstante, todos guardan su encanto y entre el collage que se arma de los distintos ejemplos están aquellos que aparecieron para resistirse, que tácitamente critican al autor como único, que se afirman como presentes.

⁵ Véase, por ejemplo, «*Puertas, suelos, puertas*» de Matta, 1976, y «*Pintura*» de Pozzi, 1976 (Krauss, 1996: 226-235).

III

Los artistas ego-centro actúan como la retícula y peligrosamente sucumben en una vida llena de preocupaciones por el constante elogio, no buscan movilizar con el arte, buscan reiterarse como genios. El arte mismo ha demostrado que ya no necesita de esos genios ni de grandes obras, sino de espacios para que muchos puedan participar. No hay necesidad de un pedestal, de un muro aséptico, de un escenario. No hay necesidad de nada más que el deseo de ser escuchado. No hay necesidad de retornar a un periodo del olvido de lo de afuera, de cegarse a lo que está pasando, de cerrar las puertas para escuchar el sonido de la propia voz. Encerrado en su propio ser, el artista ego-centro busca situarse por encima de su trabajo y cuando todos sus esfuerzos los concentra solo en ese momento grato en el que recibe el aplauso, la obra en sí pierde intensidad. El espacio de reflexión que se ofrece para que el espectador se pregunte sobre aquello que la obra abre como un gran signo de interrogación se pierde cada vez que se habla sobre la genialidad e inteligencia de su creador.

El artista ego-centro en nada se relaciona con lo transgresor porque quien es capaz de auto transgredirse opera en el espacio de la reflexión y la autocrítica, necesarias ambas para que el arte constantemente se haga pregunta, se cuestione sobre lo que vive, cambie, haga mutaciones. Propongo, entonces, un espacio-tiempo donde se observe lo que pasa, donde nos volvamos más críticos y sepamos que podemos, si queremos, hablar. Y que esa trasgresión se dé en el sentido que proponía Grotowski para su teatro, pero extendido al caso de las artes y las manifestaciones artísticas en general, pues el arte, como toda manifestación, está ahí para: *«cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es un reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta trasgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir»* (1970:16).

El arte entero es un lugar de provocación. No se necesita un quién ni un lugar. Ese puede darse perfectamente en la Calle 24 con Carrera 7ª, puede ser el grito de quien se siente amenazado, puede ir de la mano de un alguien que, en compañía de otros, busca crear su propio ritual para liberarse. Puede darse de muchas formas y la ciudad es testigo de que una manifestación puede darse en cualquier lugar, de mano del que sea.

Conclusiones-discusión

En Bogotá contamos con un número determinado de museos, galerías y teatros pensados para que los autores expresen sus obras. Son espacios creados (entre otras cosas) para ofrecer a la sociedad una experiencia distinta a la de la cotidianidad. No obstante, si la labor de un artista debe ir más allá del mero espectáculo y apuntar a la trasgresión, el concepto mismo de ese *espacio* debe transformarse. No quiero decir que deba optarse por construir un nuevo concepto de galería o teatro, o reconstruir los que ya existen. Sería contraproducente borrar los espacios que han surgido y sobrevivido a causa de un conjunto de esfuerzos colectivos, porque parece ser un fenómeno latinoamericano el que las artes nunca

hayan sido apoyadas por el *estado*. Sin embargo, hay muchas más manifestaciones que podrían considerarse como artísticas y, en ese sentido, ampliar lo que entendemos por arte nos haría apreciar la ciudad como un gran espacio que se manifiesta constantemente. Si bien el arte ha abierto su campo de acción y ha ofrecido otras formas de llegar a este, propongo que así como acudimos a una exposición o a una obra de teatro para hacernos preguntas sobre lo que vemos, estemos atentos a los signos que nos ofrece la propia ciudad. Porque tal vez, en alguno de esos muros, se cuente una historia que nos haga transformar. La ciudad es testigo de que algo pasa, de que sí hay una necesidad de hablar y que allí podemos descubrir una gran galería donde cualquiera puede ser artista y manifestar aquello que tiene para decir. Ya que el arte quiere romper los límites que lo diferencian con lo cotidiano, el autor debe romper también esos límites y reconocer que en expresiones como el grafiti se da la palabra para que performe como arte en su sentido transgresor.

Reflexiones de las editoras de sección: La consideración de si las diferentes expresiones del arte callejero son o no arte nos deja planteadas muchas preguntas. ¿Cuáles sí y cuáles no? Obviamente sólo podría juzgarse cada caso en particular, pero cuando no estamos hablando de murales sino de una sumatoria de expresiones de toda índole, un collage sobre el muro, ¿puede pensarse como una obra de arte en sí misma? Me llega a la memoria un escrito de Eduardo Galeano que decía que las paredes no siempre se sienten violadas por las manos que las escriben o las dibujan. En muchos casos, están agradecidas. Erika Herrera, en su artículo provocador y sugestivo, va mucho más allá con su respuesta a nuestra invitación del número anterior al hablar del grafiti como una forma de arte sin autor, como debería ser siempre el arte, libre, transgresor, instigador. Recurriendo a Roland Barthes y Rosalind Krauss, nos lleva en un exquisito recorrido por trabajos que han cuestionado el imperio del autor al hacer referencia a Marcel Duchamp, Andy Warhol, Auguste Rodin y fugazmente al poeta Stéphane Mallarmé y el director de teatro Jerzy Grotowski. La cuestión es, entonces, qué es una obra de arte y cuál el papel del artista y del arte mismo. Ya parece claro que no se debe quedar en su simple función estética sino que debe privilegiar la comunicativa. Además, la estética de la obra de arte es subjetiva, el criterio para lo que se considera arte o no, no puede ser externo a la obra, sino que depende de sí misma y de la sociedad que la está observando, leyendo, aprendiendo, y se cuestiona a partir de esta. ¿Entonces, hasta dónde seguir pensando en el arte como en el objeto de deseo, en los llamados por los economistas bienes meritorios, en la obra que por su unicidad se convierte en mercancía de lujo? Y su antítesis, el muro cargado de inconformidad, de declaraciones de amor y desamor, de invitaciones a la desobediencia, de mensajes de pandillas, de ofertas de trabajo ilegal, de impugnación y resistencia, de desafío y trasgresión, ¿cómo lo consideramos? El arte tiene una función comunicativa y como la artista anota, sobre las paredes se puede encontrar de todo, al fin y al cabo, las paredes son las imprentas más democráticas de todas, al decir de Eduardo Galeano. Encontré en un blog dos grafitis que voy a usar a manera de cierre: *Somos así porque nos gusta, aunque no les guste* y otro que apareció en 1968 en la calle Nanterre, en París: *Camaradas: proscribamos los aplausos, el espectáculo está en todas partes*⁶.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. México D. F.: Editorial Paidós.

⁶ (<http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/ideas/graffiti.html>)

Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Akal.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. (Trad. Brotons Muñoz, A.). Madrid: Editorial Akal.

Herrera, E. (2003). *Entre el anonimato y la tradición de la autoría*. (Tesis de grado). Bogotá: Mimeo.

Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. (Trad. Gómez Cedillo, A.). Madrid: Editorial Alianza.

Medina, A. (2000). *Nadim Ospina, Refiguraciones*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.