

XII Salón Regional de Artistas del Caribe [Agosto de 2007]

Prácticas de ver en el Caribe colombiano

Puede que el potencial subversivo de las prácticas contemporáneas se halle precisamente en que estas no se basan en ninguna teoría en concreto, sino que se preocupan de las condiciones de trabajo, de la producción de verdades y objetos culturales, y de las formas **mutables** de actuar en la sociedad¹.

El problema del origen de las ideas agrega dos curiosas criaturas a la zoología fantástica. La primera es la “estatua sensible” de Condillac. Descartes profesó la doctrina de las ideas innatas; Etienne Bonnot de Condillac, para refutarlo, imaginó una estatua de mármol, organizada y conformada como el cuerpo de un hombre, y habitación de un alma que nunca hubiera percibido o pensado. Condillac empieza por conferir un solo sentido a la estatua: el olfativo, quizás el menos complejo de todos. Un olor a jazmín es el principio de la biografía de la estatua; por un instante no habrá sino ese olor en el universo, mejor dicho, ese olor será el universo, que, un instante después, será olor a rosa, y después a clavel. Que en la conciencia de la estatua haya un olor único, y ya tendremos la atención; que perdure un olor cuando haya cesado el estímulo, y tendremos la memoria; que una impresión actual y una del pasado ocupen la atención de la estatua, y tendremos la comparación; que la estatua perciba analogías y diferencias, y tendremos el juicio; que la comparación y el juicio ocurran de nuevo, y tendremos la reflexión; que un recuerdo agradable sea más vívido que una impresión desagradable, y tendremos la imaginación. Engendradas las facultades del entendimiento, las facultades de la voluntad surgirán después: amor y odio (atracción y aversión), esperanza y miedo. La conciencia de haber atravesado muchos estados dará a la estatua la noción abstracta de número; la de ser olor a clavel y haber sido olor a jazmín, la noción del yo.

El autor conferirá después a su hombre hipotético la audición, la gustación, la visión y por fin el tacto. Este último sentido le revelará que existe el espacio y que en el espacio él está en un cuerpo; los sonidos, los olores y los colores le habían parecido, antes de esa etapa, simples variaciones o modificaciones de su conciencia.

¹ GRAZIANO, Valeria. Intersecciones del Arte, la cultura y el poder: Arte y teoría en el Semiocapitalismo. En: Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Ed. De José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005, pág. 180.

Traité des sensations**1754²**

¿El diálogo social entre los cinco sentidos generaría el mundo?

Las artes visuales que se producen actualmente en el Caribe colombiano están signadas por una gran diversidad, en correspondencia con la gran complejidad de expresiones socio-culturales que identifican a esta inmensa región de ocho departamentos. La exuberante riqueza cultural, las expresiones populares, los ricos procesos de intersubjetividad, la permanente y fluida comunicación entre los caribes sientan las bases para que se creen colectivamente relatos y cimentadas manifestaciones estéticas de distintos matices.

Esta gran multiplicidad y juego caleidoscópico de posibilidades artísticas crea un campo de identificación cultural y genera un gran ángulo de giro para que las prácticas artísticas puedan moverse entre la emulación e inscripción dentro de circuitos centralizadores y la creación de zonas limítrofes con cultura propia de resistencia³.

En una dimensión escópica, sabemos que en la actualidad las prácticas artísticas han desmontado el edificio formal conceptual de lo que se entendía por arte y esto “se evidencia en las variaciones morfológicas que este presenta, la desmaterialización del propio producto artístico, el desmontaje de sus estructuras tradicionales, la forma en que se esfuma la autoría de la obra de arte, además del lenguaje postmoderno que, como diría Hal Foster, forjó su discurso en la frontal crítica a la representación, incorporándose a la línea evolutiva del arte en la medida en que logra no ser un simple estilo epocal, sino una apertura de recursos expresivos de gran variedad formal: instalaciones, video y video instalaciones, murales, diaporamas, intervenciones, acciones y performances”⁴.

Contrariamente al carácter marginal en otros ámbitos (político-económico), en la región Caribe colombiana se ha gestado un conjunto importante de artistas que han aportado significativas obras al acervo artístico nacional. Si bien se ha explorado casi que por entero las técnicas, temáticas y tendencias plásticas experimentadas a lo largo del pasado siglo –en principio, con décadas de atraso hasta casi equipararse en desarrollo a las nuevas propuestas de la plástica– la tendencia general ha sido la de producir importantes individualidades: Leo Matiz, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras, Noé León, Nereo, Darío Morales, Norman Mejía, Álvaro Barrios, entre otros.

² BORGES, Jorge Luis y GUERRERO Margarita. El libro de los seres imaginarios, Alianza Editorial S.A. 1998. p 26, 27.

³ MARTÍNEZ CELIS, Néstor. Una Mirada al Arte del Caribe colombiano. En: EL HERALDO, Revista Dominical, 23 de julio de 2006. Pág. 2-5.

⁴ ESPINOSA, Magalys. Curaduría por qué y para qué. En: http://www.arteamerica.cu/3/dossier/espinosa.htm#_ftnref1.

Por lo que el arte colaborativo, relacional, los colectivos y arte de participación se constituían en exóticas rarezas, hasta “el impacto que produjo el Grupo de Arte Experimental El Sindicato, fundado en Barranquilla en 1976 por Ramiro Gómez, Alberto Del Castillo y Carlos Restrepo, sumándose luego Efraín Arrieta, Guillermo Aragón y Aníbal Tobón, caracterizados por una postura antimuseos, antigalerías, anticomercial, antiarte”⁵ enfocados a contenidos de tipo social.

La aparición del grupo El Sindicato tiene un carácter fundacional tanto en métodos de concepción del arte y la obra, como de procesos dinámicos ligados a una constante experimentación de procedimientos plásticos y temáticos. Su accionar, al igual que el del Grupo 44 que trabajó para la misma época, se constituye en referente obligado para las expresiones de este tipo en las generaciones siguientes.

En nuestra propuesta curatorial potenciamos la entidad llamada ‘obra de arte’ como una práctica artística, como proceso de construcción colectiva de imaginarios, deduciéndole sentido a la ejecución ‘pura’ individual. La ejecución artística basada en la experiencia de lo social, de grupos humanos visibles o no, propone hacer evidente los procesos de intersubjetividades, relación y construcción de la obra en términos de vivencia contextual⁶. Las obras “exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos”⁷

A su vez, los curadores están al tanto y/o participan en la exploración y participación para el evidenciamiento y desarrollo colaborativo de un discurso artístico, partiendo de planos conceptuales y **prácticas de ver**⁸ en permanente revisión (al atravesar cada una de las etapas del proceso de construcción del ‘Salón’), de manera más consecuente con las prácticas artísticas contemporáneas que se suceden en el Caribe colombiano.

En ese sentido, los conglomerados sociales urbanos tienen primacía en tanto aglutinan experiencias e interacciones (subordinación, hibridación, confrontación, negociación, coexistencia, simbiosis) de grupos disímiles producto de procesos de asentamientos y/o desplazamientos, además de ser los espacios sociales en los cuales se instauran, de manera significativamente inmediata y perceptible, los cambios en los ámbitos social, económico, político, tecnológico y ambiental.

⁵ MEDINA, Alvaro. El Arte del Caribe Colombiano. Cartagena: Gobernación de Bolívar, 2000. Pág. 60.

⁶ Considerando que, aún ciertas obras de carácter intimista encierran una experiencia emocional-cultural, ligada al contexto social. No hay individualidad sin sociedad.

⁷ BOURRIAUD, Nicolás. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Arango Editora, 2006. Pág. 51.

⁸ Como producción de Imaginarios, tal como lo plantea José Luis Brea en Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Madrid: Akal, 2005, pág. 9.

Contextualmente, las obras de arte que se forjan “producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas”⁹

[...] De esta manera el trabajo artístico se sitúa entre la construcción mítica y las duras condiciones de la realidad; entre los residuos dejados por la memoria y su legado legendario y la condición humana presente en la construcción de las comunidades. Allí donde surgen las tensiones naturales entre la ficción y la realidad, es posible situar los argumentos con los cuales un trabajo artístico puede agregar algo (producción simbólica) a un entorno con plena conciencia de los medios disponibles, de sus alcances y de sus limitaciones¹⁰.

Por lo anterior, uno de los criterios fundamentales para la selección de proyectos fue el relativo a la creación colaborativa o colectiva, es decir que cada proyecto inscrito en la Curaduría *Prácticas de ver fuera* el producto de una práctica artística dónde interviniéramos más de una mente creadora. Por lo cual, desde el principio, se plantearon cuatro posibilidades de participación de los artistas:

- a. Grupo Interdisciplinario. (Grupo nuevo o ya existente de artistas y diversos profesionales de Ciencias Humanas)
- b. Colectivo de artistas. (2 ó más artistas, como agrupación nueva o ya existente)
- c. Mixto. (1 ó más artistas con comunidad urbana participante).
- d. Complejo. Conjunto de personas (no ‘artistas’) que conforman una Comunidad.

Encuentros y desencuentros urbanos

Más que nunca, la ciudad se está volviendo una especie de encrucijada donde percibimos que se concentran, sintetizan y contradicen la mayoría de las dimensiones que se afirman sobre una comunidad interpretativa; esto es, redes del intercambio plural donde todos participamos en la configuración de un país que aspiramos a vivir en común. Una de las maneras de comprender lo que son las ciudades como "acontecimientos públicos" es mirándolas como espacio de comunicación¹¹.

⁹ BOURRIAUD, Nicolás. Op. cit. Pág. 53.

¹⁰ CRISTANCHO, Raúl, Ciudad Kennedy, Memoria y Realidad, Proyecto colectivo de creación plástica. Premio Prometeo, División de investigaciones de Bogotá, 2003.

¹¹ GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos E. Descubriendo la ciudad como acontecimiento de consumo cultural. En: www.innovarium.com-CulturaUrbana-CiudadCGC.htm

La ciudad como construcción mental colectiva, desde perspectivas distintas, se percibe y vive como verdaderos **rizomas**¹² desde donde se generan encuentros y desencuentros con sus consiguientes confluencias y choques.

La curaduría abre la posibilidad para identificar y hacer visibles propuestas en las que el espacio urbano es alternativamente tema, insumo o escenario¹³ o los tres, localizar fenómenos actuales de emergencia de realidades particulares en comunidades urbanas, sobre la base de la construcción de estéticas de núcleos o grupos de individuos con afinidades y en torno a unos mismos intereses (Tribus urbanas¹⁴). Persiguiendo “convertir, en último término, la experiencia estética en una experiencia de interacción social”¹⁵.

El concepto de construcción colectiva se encuentra implícito en toda actividad humana. Son los individuos quienes conforman el conglomerado y el conglomerado los define como individuos en el transcurso de este proceso en el que interactúan los factores biológicos, psicológicos, ambientales, tecnológicos, políticos y englobando todo, culturales.

[...] El proceso es un diálogo entre el espacio y los observadores. Donde ambas partes aportan y se modifican mutuamente, dando lugar al ciclo “ciudad de la memoria-ciudad real-ciudad de la memoria-etc.”, mediante el cual se incorporan constantemente nuevas imágenes y nuevos signos urbanos que se vuelven inherentes a la existencia de cada uno, para más tarde devolverlos (filtrados y elaborados) a la ciudad, para ser otra vez incorporados y así continuar el proceso cíclico... El artista...va escogiendo determinadas señales del espacio comunitario y las incorpora a su patrimonio de significados (su memoria) a la vez que proyecta sobre ese mismo espacio comunitario, los aspectos de su personalidad que configuran la ‘ciudad de cada uno.’¹⁶

Es la *summa* de estas “ciudades”, surgidas de los aportes enraizados en sus fenómenos de asentamiento, crecimiento y desplazamientos, lo que nos permite una elaboración más amplia de la visión de la misma en la obra de arte.

¹² Deleuze, Guattari y junto a ellos Eco, proponen el rizoma en el que cada calle puede conectarse con cualquier otra. Se carece de centro y periferia y no hay salida pues son potencialmente infinitos. De ahí que el rizoma se exalte como lugar de conjeturas. Los rizomas serían en propiedad las figuras imaginarias para abordar los laberintos simbólicos de las zonas urbanas latinoamericanas. SILVA, Armando. La Ciudad como Arte. Diálogos, N° 40, septiembre de 1994.

¹³ ROCA, José Ignacio. en el catálogo de la exposición La Ruina; la Utopía, Carlos Garaicoa. Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa de la Moneda. 2000.

¹⁴ MAFFESOLI, Michel. El tiempo de las tribus. El declinamiento del individualismo en las sociedades de masas. Barcelona: Icaria, 1990.

¹⁵ BURGIN, Víctor. Citado por PRADA, Juan Martín. La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los estudios visuales. En: Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Ed. De José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005, pág. 139.

¹⁶ PERGOLIS, Juan Carlos. Las otras ciudades. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.

El identificar y proponer este tipo de acciones en el campo plástico conlleva el reto de poner en evidencia y confrontar procesos de construcción participativa frente a la visión única y totalizante de la obra individual, valorar y privilegiar los diversos aportes del trabajo colaborativo en la construcción simbólica de la vivencia de lo social urbano, potenciando el arte como reflexión y acción de acontecimientos urbanos, donde se exploran otras formas plásticas de plantear la producción artística, estructuras estéticas, narrativas y procesos marginales que emergen y se hacen visibles.

Por otro lado, la curaduría también posibilita la captación de manifestaciones de nuevas formas de expresión y otros canales de comunicación que parten de un accionar y dinámicas urbanas, en apariencia, fuera del territorio de la plástica. Otros relatos, otros mitos y la acción de “desmantelar los códigos de comunicación existentes mediante la recombinación de algunos de sus elementos en estructuras que puedan ser usadas para generar nuevas imágenes del mundo”¹⁷ La imagen (cualquier referente de percepción por los sentidos, cualquier estímulo) como sintaxis de vivencias proyectadas a través de **narrativas** de tipo argumental, procesos de construcción simbólica y reconocimiento mediante procesos identitarios.

Prácticas de ver

La dirección o las hojas de ruta de los proyectos seleccionados apunta hacia el campo expandido del Arte Actual, con un criterio de inclusión en cuanto a procedimientos plásticos; se repensa el arte como Construcción y como Proceso, articulado a estéticas emergentes de grupos sociales urbanos en entornos precarios; “prácticas nuevas que poseen un forzamiento extensivo, el cual, por un lado, toma como sentido primitivo la definición de las técnicas clásicas...y, por el otro, como sentido figurado las obras habilitadas a partir de su intermediación”¹⁸ con los nuevos lenguajes y técnicas.

Si revisamos los planteamientos de Walter Benjamín en “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*”¹⁹ podremos extrapolar el concepto de la pérdida del aura de la obra de arte hacia la condición del artista de la pérdida del aura individual, para erigirse como aportante válido, pero ya no de manera unilateral, aislada y excluyente, sino como facilitador de procesos de creación colectiva, ya sea en el plano colaborativo con otros artistas o involucrando activamente al espectador en el acto de producción artística.

¹⁷ PRADA, Juan Martín. La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los estudios visuales. En: Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Ed. De José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005, pág. 135.

¹⁸ MELLADO, Justo Pastor, La Impugnación del Grabado: Potencial de Nuevas Prácticas, Escrito para la Plataforma curatorial “Impugnaciones”, Trienal Poligráfica de San Juan Latinoamérica y el Caribe, Puerto Rico, 2004.

¹⁹ BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: http://www.dialogica.com.ar/unr/epicom/2003/09/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de.html.

“El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce el exponerse”²⁰ o realizarse.

Privilegiando lo participativo sobre la actitud egotista y totalizante de la obra individual se enriquece el trabajo colaborativo; se concibe el arte como fenómeno de construcción grupal, social, evidenciando otras configuraciones y modalidades plásticas para producir obras artísticas²¹. Algunas van más allá y se soportan exclusivamente en procesos de participación de comunidades, activando ricos fenómenos de **intersubjetividad**²²; situando la experiencia en el espacio público; arte como vivencia, reflexión y acción de acontecimientos urbanos.

En un enfoque plástico específico, nos interesó, igualmente, dar cuenta de modos nuevos de empleo de técnicas convencionales que “involucran participar en la negociación del artista frente a los sistemas de producción y distribución contemporáneos,...transformaciones tanto tecnológicas y culturales como metafóricas...”²³; propuestas que renuncian al artificio y al efectismo “señalando o traicionando los mecanismos de su creación, las marcas indiciales del proceso técnico y...proponiendo reflexiones acerca de la hechura de la imagen”²⁴. De los métodos alternativos de procedimientos artísticos y fusiones en las que ya no hay medios ni técnicas puras; lo plástico hacia lo escenográfico, musical, lo visual hacia lo sonoro; lo estático hacia lo móvil. Igualmente, materiales que involucran la identificación de contextos específicos; lo que está a la mano; la importación y/o **desplazamiento** de procedimientos, en apariencia, “externos” al fenómeno ‘artístico’ producto de cambios tecnológicos asimilados, lo mismo que la exportación de procedimientos hacia otros terrenos, disciplinas y contextos.

²⁰ BOURRIAUD, Nicolás. Op. cit. Pág. 73.

²¹ Se puede llamar Arte colaborativo al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos de relación, es decir libera una ‘obra de arte’.

²² Al plantear la **intersubjetividad** como sustrato, puede enfrentarse a la razón monológica occidental, que exalta lo individual y la subjetividad como sus valores únicos, incluso cuando esos valores se viven a través de una experiencia colectiva. GRAZIANO, Valeria. Intersecciones del Arte, la cultura y el poder: Arte y teoría en el Semiocapitalismo. En: Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Ed. De José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005, pág. 180.

²³ MONTGOMERY, Harper. Principios para estar dentro y fuera del registro, Escrito para la Plataforma curatorial “Fuera de Registro”, Trienal Poligráfica de San Juan, Latinoamérica y el Caribe, Puerto Rico, Chicago, 2004.

²⁴ Ibíd.

Proyectos seleccionados

La instalación **Agua de iiwa (Primavera)** del Grupo Art-Cacimba (María Teresa Solano, Luis Gutiérrez, Obeis Zerpa, Jenrry Barba y Vespasiano Ruiz Pichón) se refiere a la desplorable extinción de la flora y la fauna pertenecientes al humedal Washington en La Guajira, como consecuencia de cazadores furtivos que se creen deportistas de la naturaleza, de la tala indiscriminada, basuras y otros problemas ambientales. Estos artistas se dan a la tarea de explorar el territorio y compilar los vestigios de este desastre ecológico, donde se destacan, entre otros, centenares de cartuchos disparados contra las aves que tienen su hábitat en el humedal. Como si fueran investigadores forenses, elaboran una instalación con centenares de objetos encontrados, fotografías y diversos elementos que recuperan del ecocidio.

Preocupado por el desánimo de los Riohacheros, el alto consumo de alcohol y otros problemas sociales, Tony Márquez interviene la ciudad con el signo **RH+**, pintándolo como graffiti, grabándolo en ladrillos que dona para construir fachadas de casas y aún marcándose en la piel del brazo con hierro candente a manera de expiación. Todas estas intervenciones despiertan diversos interrogantes en las gentes sobre la significación del símbolo: Río-Hacha positiva, Raza Humana positiva, otro grupo paramilitar, nueva banda musical... El artista construye una especie de bitácora con fotografías, dibujos, grabados y diversa documentación sobre los cuentos e historias, opiniones y hasta insultos que se desencadenan en los riohacheros sobre estas intervenciones.

El grupo Lunamar, del departamento del Magdalena, conformado por los artistas Alejandra Díaz, Javier Mejía, Lourdes Duran, Jenny Ramírez, John Quintero, Marta Rosario Pérez, Oscar Leone y liderados por Alvaro McCausland, se pertrechan en la reserva natural “**Lunamar**”, un territorio virgen con ecosistema subxerofítico que se encuentra en medio del Rodadero de Santa Marta, como un acto de resistencia ecológica frente a la arrolladora marcha del cemento y del turismo que amenaza con cubrirlo todo. Los artistas intervienen el paisaje y lo hacen, desde la perspectiva de la conservación del medio ambiente, con materiales encontrados en el lugar. Construcciones de arcilla, piedras nómadas, obstáculos inesperados, señales líticas, marcas de antepadados son manifestaciones de un arte ambiental que contribuyen a declarar ética y estéticamente que todavía podemos salvar nuestro espacio vital.

El colectivo San Andrés liderado por el artista rasta Elario Faiquere convierte el espacio expositivo del Salón en un lugar para tener una experiencia gustativa visual. Ellos consiguen los ingredientes, cocinan, sirven estéticamente e invitan a comer al público asistente un exquisito Rondón, el plato típico y tradicional de la cocina sanandresana. Más que una simple receta de cocina, el **Rondón** es un ritual de encuentro, un plato multicultural, unión de la tierra y el mar, y en torno a él se reúne la familia y se integra la comunidad para degustar y pasarlo bien.

Convirtiendo literalmente la cocina en Arte, este colectivo apunta a estimular estéticamente todos los sentidos del espectador y extiende los límites del arte a campos inexplorados, más allá de la convenciones. “Más Rondón es más integración y menos violencia” parece resumir la propuesta del colectivo San Andrés.

El permanente aislamiento insular, la confrontación cultural que implica el creol, el olvido centralista y muchos otros factores convergen como ingredientes, como antipatrones que hacen de la comunidad de San Andrés un laboratorio de expresiones que cuestionan nuestro orden mental y físico acerca del mundo. Las fotografías de **Puertas al infinito** nos hablan de esos umbrales que nos conducen a ninguna parte, de puertas construidas en segundos pisos de casas pero que no conducen a terraza o balcón algunos. La investigadora María Matilde Rodríguez, nos propone observar más de cerca estos fenómenos e intentar desentrañar que intenciones los proyectan y ejecutan, hacia donde van en esa suerte de deporte extremo de la imaginación.

Los artistas del grupo Zeitsgeist de Valledupar (Jaider Orsinis Uribe, Aida Vinchira, Rafael Manjarés, Juan Acosta y Marvin Bracho) intervienen la ciudad instalando en plazas y parques conformaciones de objetos domésticos rehusados por unos y re-usados por otros, a la manera de una sala, una alcoba, una cocina o todo apiñado en un pequeño espacio habitable, como lo podemos observar en las diminutas y deleznables casas de los barrios subnormales de las ciudades del Caribe. Son espacios que se visualizan más pequeños en contraste con el ancho de la avenida o con la inmensidad de la plaza. Retomando las estéticas del reciclaje y bricolage, la obra **Reencuentros** indaga por esta forma de vivir, por las relaciones y tensiones que se generan entre los habitantes, los objetos y el cada vez más reducido espacio de las “viviendas”.

En la Barranquilla del año 2007 el civismo, la cultura ciudadana, el respeto a la vida parecen, a ratos, palabras provenientes de otras latitudes. El irrespeto a las mínimas normas de convivencia ciudadana y a la vida misma hace que las artistas Amada Luz Espinosa, Jeanette Marken, Ana Donado y Jacqueline Owen del colectivo Cuatro Lunas “*ya no puedan callar más...*” y, registrándolo en video, se apropien de algunas de las intersecciones de calles de la ciudad para generar un ritual que redimensiona los convencionales rectángulos blancos o cebras, convertidos ahora en siluetas humanas. Incluso, sus propios cuerpos se erigen en **Cebra**s tridimensionales, como indignada barrera de contención al caos de la movilidad que terriblemente menoscopia el gran valor de la vida.

Jose Luis Cote concentra en su pintura la intensidad de vivencias familiares. Su asunto es visceral, afectivo, humano. La enfermedad de la madre y la parcial incomunicación, la presencia de otros seres extraños en la casa, el vacío expectante entre la vida y la muerte, la fe y el ritual mismo de vivir.

Las enfermeras que deambulan por la casa son sus modelos, habitan su vida y se convierten en cómplices de un proceso para el cual no fueron contratadas, sanan y posan, le entregan hojas del diario clínico, ahora soporte pictórico, mientras la madre envía mensajes de vida, de lucha. Todos estos planos de realidad, como **Oleadas de Silencio**, se conjugan en composiciones pictóricas calculadas, aun a la manera de la pintura renacentista, con ayuda del computador, pero que al final se definen en el trazo y en el gesto.

La videoinstalación **Venía y iva". Suceso de casa** del grupo Hecho en Casa (Úrsula Mendoza y Claudia García) recurre a la estimulación de los sentidos para obligarnos a vivenciar el espacio de la desolación impuesta, el vacío del abandono y del desarraigamiento de los que tienen que abandonar violentamente su morada para salvar la vida. Con las imágenes simultáneas, la profundidad del sonido y fragmentos físicos del lugar de una de las masacres perpetradas por grupos paramilitares, recorremos no sólo las ruinas de una casa El Salao, corregimiento de El Carmen de Bolívar, sino la ruina de la comunidad sometida, la ruina de la sociedad.

Utilizando lenguajes gráficos como el de las historietas, el Pop, la publicidad y la ilustración de textos, los artistas del colectivo Circorígidos (Diana Casalins, Susana Baca y Julio del Valle) difunden sus imágenes no por el circuito tradicional de la galería, sino por Internet mediante el blog del grupo. Las inquietudes de la sexualidad, la bohemia urbana, los conflictos de género, el desarrollo de la sensualidad, los signos de la identidad de la adolescencia y otros tópicos propios de la juventud son explorados en imágenes que recorren el ciberespacio y retornan a las manos de los creadores, para volver impresas a circular nuevamente de mano en mano con destino incierto por los lugares de concentración de multitudes. **Circorígidos** es un alegato contra la permanencia de las cosas y en pro del fluir, de lo evanescente, del instante, lo fugaz, lo que se apura velozmente, pero que convertido en arte perdura en la memoria.

El colectivo constituido por líderes comunitarios no artistas del barrio Fredonia (Jesús Batista Llamas, Amparo Castillo Pérez, Josefina Fory Echevarría, Miryam Bolaño García, Marcela Rodríguez, Liceth Ramírez Cervantes y Cristina Quintero Pinto) liderado por el artista Harold Bolaño, plantea experiencias plásticas a partir del ejercicio de reconstruir la memoria de su comunidad desde el seno de la misma. Conversatorios, charlas y talleres con la participación de la colectividad en un escenario de inclusión, forjan un relato en el que las diferencias de edad, nivel de formación, género, profesión y hasta creencias políticas y religiosas se constituyen en piezas de un proceso de integración complejo. En **Haz memoria** las imágenes que se generan del ejercicio comunitario vuelven a la realidad en materiales que dan cuenta de un entorno precario, no reconocido por la historia oficial que se atrincherá en su corralito de piedra, de una cartografía que se autorreafirma inconsistentemente para hacerse visible.

El colectivo L.S.A. conformado por los artistas Lucy Yemail, Salomón Caraballo y Arnulfo Polo inunda los muros de las ciudades del Caribe de carteles con la imagen de personas que en la protectora oscuridad nos alertan con sus manos sobre la situación de peligrosidad en que incurrimos cuando ejercemos la libertad de expresión. Al no poder hablar abiertamente hay que apelar a otros lenguajes, como el dactilológico, que permite expresar pensamientos con los dedos de las manos. En **Hablar expone** los códigos visuales del lenguaje de los mudos le permite a estos artistas cartageneros construir la metáfora del miedo a hablar, del vergonzoso silencio, en un país donde decir públicamente la verdad es exponerse a perder hasta la vida.

El colectivo Ros-K de los artistas sucreños Antonio Meza, Ever Ucrós, Samith Centanaro y Amaury Arrieta recurre al inserto gráfico en el espacio urbano para generar una “escultura social” que confronta procesos de inclusión y exclusión. Se apropián del espacio público (muros, mobiliario urbano, vehículos mototaxis, personas, intervención en avisos comerciales e institucionales, bolsas de basura, vitrinas de almacenes y publicidad política) con avisos y stickers, utilizando su propio logotipo **Ros-K** y dejando el espacio abierto a una libre interpretación del espectador desprevenido. El sentido del proyecto artístico se construye entonces en la interacción de público, texto y contexto.

Con una instalación configurada a manera del redondel de las plazas de toros y con un círculo de pitones amenazantes, Aldo Hollmann alude a la insólita pasión de muchos habitantes de su región por el cruento espectáculo de la fiesta brava. La fotografías que yacen encharcadas nos ilustran sobre las cicatrices que dejan en el cuerpo de algunos sabaneros el ritual de “gozar” enfrentando a las bestias para que el “respetable” público disfrute embelesado de la matanza. Con su obra **Pasos por recoger**, el artista denuncia lo bárbaro, lo atroz de estas prácticas y el atraso espiritual de un grupo “humano” que se alegra y divierte solo cuando los muertos y heridos anegan con su sangre la tierra colombiana.

Los Aztecas creían en una diosa llamada Tlazolteotl, la señora de la inmundicia y de la basura (intermediaria de los penitentes ante el dios), es, a su vez, la diosa del poder que subyace en todas las formas de impureza, pues por medio del abono, de la basura, las plantas crecen y los campos fructifican. Más que la anécdota de niños creando imágenes efímeras con desperdicios vegetales en el fango del mercado público de la ciudad de Sincelejo, la obra **María en tiempo real** pretende presentar la crudeza de una situación anómala como es la presencia y actividades laborales de niños en este y otros lugares similares. El colectivo SERES (Andrea Mercado, Red Mendoza, Rudy Pérez, Leonid Valdovino y Robinson Paternina) nos seduce mostrándonos secuencias de video captadas en el lugar en una dimensión dramática, con flashbacks, con ritmos urgentes e imágenes fijas en blanco y negro sumidas en un silencio que nos obliga a completar el relato con la información sensible que poseemos de estos lugares de sobre estimulación. Más que mostrar, denuncian e impugnan su propia percepción inicial de fascinación. María es un ícono de la desorganización social y de lo que fecunda.

“En la cárcel se complejiza la representación del adentro y el afuera, de lo privado y lo público, de lo propio y lo del otro”. El Grupo B2 (Tania Blanco y Ramiro Blanco) emplaza en el espacio público libre de la ciudad una construcción en ladrillos que recuerda a una celda y le instalan cuatro puertas apropiadas (seleccionadas, negociadas) en sus visitas a penitenciarías de la región Caribe colombiana. La propuesta **Manumisión** nos presenta cuatro puertas intervenidas casi a diario con diversas imágenes por los reclusos que las han habitado. Cada puerta es soporte de los anhelos y esperanzas o de lo irrecuperable. En ellas se puede captar las expresiones de estos seres humanos confinados y vigilados en el intento de construir algo que les pertenezca y que resultan siendo afirmaciones simbólicas de la ansiada libertad.

Néstor Martínez Celis y Gabriel Acuña Rodríguez.

Bibliografía

BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: <http://www.dialogica.com.ar/unr/epicom/2003/09/la obra de arte en la epoca de.htm>

BORGES, Jorge Luis y GUERRERO Margarita. El libro de los seres imaginarios, Alianza Editorial S.A. 1998.

BOURRIAUD, Nicolás. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Arango Editora, 2006.

BREA, José Luis en Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Madrid: Akal, 2005.

CRIMP, Douglas. Imágenes. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2003.

CRISTANCHO, Raúl, Ciudad Kennedy, Memoria y Realidad, Proyecto colectivo de creación plástica. Premio Prometeo, División de investigaciones de Bogotá, 2003.

ESPINOSA, Magalys. Curaduría por qué y para qué. En: http://www.arteamerica.cu/3/dossier/espinosa.htm#_ftnref1.

FOSTER, Hal. El Retorno de lo Real. Madrid: Akal. 2001.

GRAZIANO, Valeria. Intersecciones del Arte, la cultura y el poder: Arte y teoría en el Semiocapitalismo. En: Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Ed. De José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005.

GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos E. Descubriendo la ciudad como acontecimiento de consumo cultural. En: www.innovarium.com-CulturaUrbana-CiudadCGC.htm

MAFFESOLI, Michel. El tiempo de las tribus. El declinamiento del individualismo en las sociedades de masas. Barcelona: Icaria, 1990.

MARTÍN PRADA, Juan. La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad. Madrid: Fundamentos, 2001.

_____. La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los estudios visuales. En: Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Ed. De José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005.

MARTÍNEZ CELIS, Néstor. Una Mirada al Arte del Caribe colombiano. En: EL HERALDO, Revista Dominical, 23 de julio de 2006.

MEDINA, Alvaro. El Arte del Caribe Colombiano. Cartagena: Gobernación de Bolívar, 2000.

MELLADO, Justo Pastor, La Impugnación del Grabado: Potencial de Nuevas Prácticas, Escrito para la Plataforma curatorial “Impugnaciones”, Trienal Poligráfica de San Juan Latinoamérica y el Caribe, Puerto Rico, 2004.

MONTGOMERY, Harper. Principios para estar dentro y fuera del registro, Escrito para la Plataforma curatorial “Fuera de Registro”, Trienal Poligráfica de San Juan, Latinoamérica y el Caribe, Puerto Rico, Chicago, 2004.

PERGOLIS, Juan Carlos. Las otras ciudades. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.

ROCA, José Ignacio. La Ruina; la Utopía, Carlos Garaicoa. Catálogo de la exposición. Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa de la Moneda. 2000.

SILVA, Armando. La Ciudad como Arte. Diálogos, Nº 40, septiembre de 1994.

XIBILLE MONTANER, Jaime. La situación postmoderna del arte urbano. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1995.