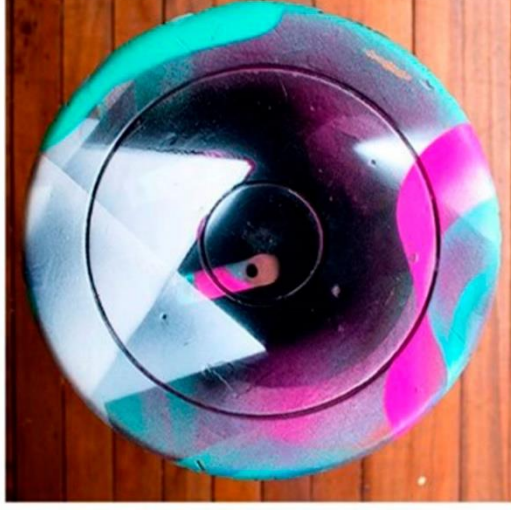


# ¿EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO?

**Creatividad, novedad y experiencia en las obras de artistas emergentes y de mediana trayectoria en Bogotá**

**Rafael Andrel Mercado Hernández**





# ¿EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO?

Creatividad, novedad y experiencia en las obras de artistas emergentes y de mediana trayectoria en Bogotá

Monografía de pregrado para optar por los títulos de Antropólogo y  
Filósofo  
Escuela de Ciencias Humanas  
Universidad del Rosario



Presentada por:  
Rafael Andrel Mercado Hernández

Dirigida por:  
Claudia Margarita Cortés García  
Leonardo Ordóñez Díaz

Semestre I de 2021

Bogotá, Colombia

*Ser feliz significa poder tomar consciencia de uno mismo sin temor.*

Walter Benjamin – Calle de sentido único

*Lo que pasa por dentro es simplemente demasiado rápido y enorme y completamente interconectado para que las palabras consigan algo más que apenas esbozar los contornos de como mucho una parte diminuta de ello en cualquier momento determinado.*

David Foster Wallace – Extinción

## Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>I. Los procesos creativos y el giro etnográfico en el arte .....</b>	<b>13</b>
De la creatividad neoliberal a la creatividad cooperativa.....	15
Lo novedoso como “más de lo mismo” y la apertura reflexiva.....	33
<b>II. El valor de la experiencia en el arte.....</b>	<b>50</b>
La <i>experiencia</i> del artista.....	52
La <i>experiencia</i> que se busca con el arte .....	69
<b>Conclusiones .....</b>	<b>87</b>
<b>Agradecimientos .....</b>	<b>92</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>93</b>

## Introducción

Era sábado 24 de noviembre de 2018 a las 7 de la noche. Me encontraba visitando la exposición que los integrantes del Proyecto Faenza habían montado para la apertura de los talleres en la segunda versión del Open Studios San Felipe, en el barrio del mismo nombre ubicado en Bogotá. Ya que en el lugar más espacios estaban disponibles para ser visitados, decidí tomarme un rato para conocer las demás muestras y propuestas. Caminando por la calle mientras elegía a dónde ir, empecé a seguir a una pareja de adultos mayores que escuchaba hablar muy emocionados de una exposición ofrecida cerca de donde me encontraba. Motivado por la pareja, entré en un lugar llamado Espacio KB, en donde estaban disponibles dos salas con muestras.

Inicié por la sala en la que también lo hacía la pareja, para toparme con un montón de figuras en forma de papas de diferentes tamaños y materiales. Esta sala, marcada con el nombre “Depósito de Papas – Cosecha #27”, me dejó perplejo. No comprendía por qué la pareja aún mantenía la efusividad que traía de antes de entrar a dicha muestra. Yo solo veía unas papas que, si bien mostraban un gran trabajo por lo delicado y detallado del resultado final en cada tipo de material, no me impresionaban. De cerámica hasta hierro, cada papa había sido elaborada y expuesta de una manera atractiva que motivaba a los adultos mayores a no parar de hablar con emoción. Al final de ese espacio uno de ellos dijo: “vamos ahora a la otra sala a ver la obra maestra”, lo cual revivió mi atención que ya declinaba en ese momento.

Al llegar los tres a la entrada de la segunda sala, titulada “La Criolla – Cosecha #1 de papa criolla”, fuimos detenidos por un vigilante de gran altura que portaba un pin de papa criolla en la solapa del traje. Frente a él, la pareja expresó su interés por ver lo oculto en el interior de dicha habitación, mientras yo trataba de ver más allá del guardia. Sin embargo, recibimos como respuesta por parte de él que la “obra maestra” no se encontraba presente en esa sala pues “la obra se vendió ayer, pero el miércoles ya traen la otra”. Los tres abandonamos el lugar con gesto de decepción pues, como me pude enterar por la charla de la pareja, habíamos perdido la oportunidad de ver una papa criolla de oro. En mi caso, la decepción surgió además por creer que la “obra maestra” podría ser algo más interesante que la secuencia lógica de los materiales de las papas de la *Cosecha #27*.

Como espectador, mi experiencia con el arte contemporáneo se resume en situaciones con tono similar al caso de la papa criolla de oro. Aunque cada vez es más sencillo y accesible aproximarse a las diversas formas de hacer arte que entran en escena, tenía la impresión de que también resultaba complejo involucrarse con estas cuando creía no *entender* lo que con la obra se buscaba expresar. Como me sucedía con las papas de la *Cosecha #27*, en otras vivencias con obras de arte no sabía qué debía engancharme de estas o, como pensé que sucedería con la papa criolla de oro, tampoco captaba qué las podía hacer obras dignas de tanta atención. Pensaba que, como espectador, lo que en parte me alejaba del disfrute y entendimiento esperado de las obras de arte contemporáneo era el gran texto curatorial que

parecía justificarlas. En mi caso, tenía algunas reservas sobre dichos textos porque pensaba que “la obra puede hablar por sí misma”. Sin embargo, dicha consideración no libraba de sentir que me estaba perdiendo de algo más. Aquello me llevó a considerar como punto central escudriñar ya no lo que consideraba debería encontrar en el objeto artístico, sino lo que el artista quería lograr con su trabajo.

No es extraño el rol cultural y económico otorgado al arte en nuestras sociedades contemporáneas. Si bien no hay consenso sobre a qué se refiere el término “arte”, lo catalogado con dicho concepto es considerado algo digno de aprecio, cargado de valor y significado. Ejemplos del gran interés que produce todo lo que por arte se entiende están en la amplia producción académica sobre el arte o en la importancia de instituciones como los museos y “espacios culturales” en las ciudades contemporáneas. Aunque en la actualidad el contacto con el arte es más próximo gracias a la apertura de espacios y el uso de otros medios (como redes sociales) para conectar al espectador con las obras, aún pareciera como si estuviera rodeado por un aura de misterio y exclusividad.

En Bogotá también se hacen evidentes dichas particularidades a propósito del arte. La ciudad cuenta con museos, centros académicos, talleres, galerías y otros espacios en los cuales el arte es contextualizado, estudiado, valorado y disfrutado. Justamente, aun cuando en ocasiones el arte contemporáneo me produce desconcierto e insatisfacción, más que alejarme, dichas reacciones se volvieron un móvil para enfocar mi mirada ya no solo en las obras, sino también en lo que hay detrás de estas. De ahí mi interés en acercarme a los artistas, encontrando entre las diversas posibilidades disponibles a los miembros del Proyecto Faenza. Este grupo, iniciado a mediados del 2016 y compuesto actualmente por 15 personas con sus propias propuestas, es ejemplo del panorama emergente del arte plástico bogotano. Si bien actualmente está disperso en diversas partes de la ciudad y en sitios aledaños, la unión se encuentra compuesta por uno de los principales actores de la producción del arte: los artistas. Ellos se perciben y presentan en diversas “escenas artísticas” como capaces de producir objetos que conforman su trabajo y de otorgarles los valores necesarios para que puedan entrar a participar en los contextos “artísticos”.

Lo interesante de este grupo está en que gran parte de su práctica se deriva no solo de su conocimiento o habilidad para hacer arte, sino también de su sensibilidad para tratar de transmitir algo desde sus propuestas. Además, el alcance del trabajo del artista depende también de los muchos sujetos que participan en los contextos donde obras cargadas de valor “cultural” tienen relevancia. Así, lo socialmente importante en el arte no sólo lo hacen los artistas y sus asistentes, sino también los galeristas, los curadores, los críticos y los coleccionistas que “apoyan”<sup>1</sup> la obra en aspectos como su difusión, valoración o mantenimiento, por nombrar algunos. A pesar de la posible autorreferencialidad de las

---

<sup>1</sup> Mi intención no es reducir a un apoyo las relaciones presentes entre diferentes actores del mundo del arte, por lo que las comillas las uso para expresar mis reservas sobre aquellas otras formas en que se vinculan intereses, tanto individuales como colectivos, alrededor del arte.

representaciones u obras artísticas, se entiende que el mundo del arte depende en gran medida del consenso social. Al ser los artistas quienes hacen objetos que “lucen como arte”, su reconocimiento también depende de cómo se relacionan con las formas de comportamiento socialmente aceptadas y reproducidas por los actores inmersos en la realidad artística.

Es posible incluso pensar al mundo del arte como un medio en el cual mucha gente no sólo trabaja sino también reside de manera permanente. En general, la forma de relación social establecida con el arte no es por etapas o por ciclos en donde dicho contacto se elimina, limita o reduce. Es, por el contrario, constante y en parte dependiente del interés que los individuos entablan con los objetos de arte y sus procesos de producción. Además, a no ser que se sea un experto en la materia, nunca se hace evidente cómo circulan aquellas maneras de arte consideradas dignas de la atención crítica y de difusión en las sociedades que las contienen y disfrutan. Por eso investigar la tremenda complejidad que compone todo lo vinculado con el arte es introducirse en las diferentes esferas en las que toma lugar. Es bucear en un mar de posibilidades, de las cuales me interesa centrarme en lo que quiere lograr el artista con su trabajo para así poder llevar por otro camino a su obra.

Ante un panorama tan extenso “el arte contemporáneo se ha convertido en una especie de religión alternativa para ateos” (Thornton, 2010: 12), en la cual se relacionan diversidad de individuos que le dan sentido. Esta apreciación se comprende, pero no limita o encierra, en algunas valoraciones comunes hechas por las personas respecto al arte y su importancia social, en la carga académica e intelectual que acompaña a las obras y sus análisis, o en la relevancia económica que los objetos artísticos poseen. Dentro de esta amplia gama de cualidades que vinculan al arte contemporáneo con diversas actividades más, son atractivos los cruces producidos entre arte, artistas y antropología. Estos encuentros es posible clasificarlos en cuatro puntos: 1) la relación disciplinar como “tráfico” o colaboración bidireccional entre la antropología y el arte; 2) la antropología como herramienta metodológica en la creación de arte; 3) el trabajo antropológico como patrimonio e inspiración para el arte; y 4) la figura del artista como etnógrafo.

Respecto al primer punto, un aporte ilustrativo es el de Xavier Andrade (2007), quien introduce la noción de “tráfico” para presentar a su vez cuatro aspectos de los cruces entre la antropología y el arte contemporáneo, los cuales son: a) el de *transportar o movilizar bienes*; b) el *carácter “contaminante”* que tales bienes pueden tener; c) el *carácter conflictivo* presente en la noción de “tráfico”; y d) los códigos de la ilegalidad que acompañan a la calidad de “traficante”<sup>2</sup>. En contraste, Kiven Strohm (2012) enfatiza en los aspectos

---

<sup>2</sup> Inspirado por los estudios sobre economía de las drogas ilícitas, Andrade toma la noción de tráfico de manera metafórica para interpretar los “cruces de fronteras” entre el arte contemporáneo y la antropología. En el primer aspecto, dichos bienes traficados son *simbólicos*, es decir, son las ideas, categorías y conceptos, pero también los mecanismos de recontextualización que definen a ambas disciplinas. Sobre el segundo, lo *contaminante* de tales bienes se hace evidente al momento en que estos empiezan a circular en contextos como el académico o el de la gestión cultural, en los cuales se crean fricciones que llevan a la creación estrategias de defensa de fronteras disciplinares. En ese ejercicio por mantener lo distintivo de cada campo, lo *ilícito* del tráfico señalado

colaborativos de dicho encuentro. Según el autor, las prácticas artísticas desafían a la antropología al proporcionar “nuevas formas de ver”, representando una oportunidad única para llevar las prácticas de colaboración a su pleno potencial político (Strohm, 2012: 100). No obstante, una postura que se puede pensar como intermedia es la de Tim Ingold (2015), quien se interesa por las posibilidades de solape de la antropología *con* el arte al poner la observación participante como punto central. Introduce el concepto del *arte de la indagación* en el que cada trabajo es un experimento en el sentido de forzar una abertura que empuja a seguir hacia donde eso lleve. Por ende, considera al arte como una *disciplina* que comparte con la antropología una preocupación por despertar los sentidos, que permite al conocimiento crecer desde el interior del ser en el desplegarse de la vida (Ingold, 2015: 229).

Respecto a la visión de la antropología como herramienta metodológica para la creación de arte, Vanessa Freitag (2012) plantea que las prácticas y las teorías antropológicas pueden contribuir en el sentido de repensar los modos de abordar lo visual en la perspectiva artística. La propuesta comprende las características del pensamiento antropológico y las similitudes establecidas con este, ya que “tanto artistas como antropólogos comparten la dimensión práctica de sus actividades al momento de apropiarse y de representar al otro” (Freitag, 2012: 124). En adición, Eva Marxen (2009) señala que el “nuevo” modo de entender el arte (en términos políticos y de instrumento social) permite pensarlo como una herramienta etnográfica con capacidad para ampliar, ilustrar y contrastar las narrativas de los/las informantes. Eso a partir del desarrollo de lo que denomina una metodología de “etnografía visual activa” en la cual la esencia de la información se transmite por las imágenes. Otra forma de ver las incursiones de la etnografía en el arte se presenta en el análisis realizado por Celia González (2017), en el cual se asume la práctica curatorial de forma etnográfica. Es decir, la práctica curatorial como estética, tecnología y conocimiento productivo durante el trabajo de campo. En su propuesta se asume el ejercicio curatorial a manera de oportunidad para ofrecer formas de relacionamiento que activen cierto espacio social a la vez que permitan su comprensión.

En lo referente al trabajo antropológico como patrimonio e inspiración para el arte, Blanca Herrero (2014) destaca el papel del patrimonio etnográfico en el arte al reflexionar sobre su influencia en el sujeto artístico partiendo de dos aspectos: los artistas inspirados en el arte *primitivo* y la presencia de la etnografía en las obras contemporáneas. El patrimonio etnográfico, que pasa de ser un mero objeto utilitario hasta el siglo XIX a ser un auténtico objeto artístico desde el XX, permite una relación en la cual muchos artistas contemporáneos recrean y dan una nueva significación a su obra. Por su parte, Elena Sacchetti (2009) ofrece

---

en el tercer aspecto, tiene lugar en lo problemático y hasta *subterráneo* de las negociaciones entre distintos saberes y conocimientos y microprácticas sancionados académicamente como campos o disciplinas. Por último, tales *códigos* de ilegalidad del cuarto aspecto se soportan de la incorporación del traficante de cierto capital simbólico que le permite reconocerse como tal en la interacción constante de cruces entre territorios y de interacción con los agentes que los ocupan (2007: 122-123)

un acercamiento sobre el arte y la antropología como vehículo de cultura enfocada más en la técnica y su incorporación. Tiene en cuenta que las representaciones y actuaciones del sujeto, mediante la figuración artística o el uso del cuerpo, proporcionan un terreno especialmente rico para el análisis antropológico de la realidad social. Eso porque la influencia cultural de la antropología ha permitido cambios en las técnicas de representación de los artistas contemporáneos, así como en las formas expresivas y en los sujetos centrales de sus creaciones.

Por último, sobre la figura del artista como etnógrafo, Carla Pinochet (2013) señala los vínculos entre las exploraciones artísticas y antropológicas. Un primer vínculo es el de la *antropología como arte*, en el cual se produce la reivindicación de ciertos elementos artísticos en la teoría y práctica antropológicas. Esta apreciación se basa principalmente en las reflexiones en torno al “surrealismo etnográfico” de James Clifford (2001), ya que se propone una lectura de cierta textualidad antropológica a la luz de “un conjunto de actividades críticas”, usualmente asociadas a la vanguardia artística. En esta relación se introduce un “surrealismo etnográfico” que invierte el sentido de la investigación antropológica, atacando lo familiar para lograr la emergencia de un mundo *otro*.

El segundo vínculo es el del *arte como antropología*, en el cual se invita a pensar la práctica artística como una suerte de práctica antropológica. Es importante señalar que dicha consideración deriva de los trabajos realizados por Joseph Kosuth (1975) y Hal Foster (1995, 2001), en los cuales se le da preeminencia al artista ya no como *productor*, sino entendido como un *etnógrafo*. Esta relación se detecta en el desplazamiento del arte moderno hacia un *arte antropologizado* que abandona el ejercicio del arte “fuera del hombre” y del arte “en sí mismo”, para pasar a constituir un *espejo* del mundo social, teniendo lugar un “giro etnográfico” en el arte. Para Foster, la aproximación etnográfica lograda por el artista se caracteriza por su interés en la antropología como la ciencia de la *alteridad*, del discurso *interdisciplinar* y *crítico*, que toma a la cultura como su *objeto* por su involucramiento *contextual*. A la par el etnógrafo hace un ejercicio *reflexivo* y *autocrítico*, “aunque en los márgenes conserve un romanticismo del otro” (Foster, 2001: 186). Sobre este segundo vínculo versará mi investigación.

En términos investigativos, vale la pena entender las primeras etapas de la obra de arte y los procesos de valoración que una obra experimenta entre el taller y su posterior presentación con la figura del artista. La pertinencia de ver esas etapas iniciales del arte dentro del taller desde la propia experiencia del artista no solo sirve para vislumbrar la difusión de los objetos artísticos, sino también su creación. Vale destacar que la figura del artista ha tomado diversos valores, entre ellos los de *genio*, *productor* o *actor político*, basados en los procesos de creación y en la posición contextual que dichos creadores de arte poseen. No obstante, una definición de artista antropológica y filosóficamente interesante es la presentada previamente, la del artista como *etnógrafo*. Dar cuenta del proceso creativo da la posibilidad de ver las intenciones y motivaciones del artista desde un nivel más “básico” y sencillo, de

captar las relaciones sociales en las cuales el arte tiene lugar y de identificar qué implica el posible proceso *etnográfico* que acompaña la racionalidad artística.

Al poner el foco sobre el artista, cuestiones como la necesidad de producir arte y de integrarlo a un contexto y discurso se ven ampliadas al considerar sus experiencias particulares y necesidades generales. En el caso de los miembros del Proyecto Faenza, una exploración de este estilo toma nuevos matices, no solo porque cada artista cuenta con su propia propuesta y trayectoria, sino también porque varios de ellos son considerados artistas emergentes y de mediana trayectoria. Al no ser la formación académica y profesional suficiente para el reconocimiento profesional del artista en su ámbito, esta condición intermedia se vuelve crucial porque podría ser interpretada como una condición *liminal*. Al identificar los esfuerzos que estos artistas realizan para afianzar su trabajo, es posible pensarlos a medio camino entre las primeras etapas de formación o aproximación con el arte y el estatus de artistas consagrados o consolidados.

En esta manera de pensar su trayectoria presente y sus proyecciones futuras como artistas es posible identificar el modo en que “esta coincidencia de procesos y nociones opuestos en una misma representación es propia de la peculiar unidad de lo liminar: lo que no es ni una cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas” (Turner, 2013: 110). La condición ambigua a la que en ocasiones se enfrentan estos artistas respecto a su trabajo y a la forma en que este circula, puede ser pensada como una búsqueda por lograr atributos propios que les identifiquen y les permitan consumarse. Salir de la “invisibilidad” estructural del estatus liminar, en el cual “ya no están clasificados y, al mismo tiempo, *todavía* no están clasificados” (Turner, 2013: 106) es una forma de entender las expectativas que tienen sobre su trabajo y la manera como proyectan su camino profesional<sup>3</sup>.

Por todo lo anterior, la pregunta que será la brújula de esta investigación es: ¿qué implica, antropológica y estéticamente, usar como marco de interpretación de las prácticas de artistas emergentes y de mediana trayectoria lo propuesto por el “giro etnográfico” en el arte? Para dar respuesta a esta pregunta, el documento se centrará en cuatro artistas que han participado o participan actualmente con el Proyecto Faenza: la artista Angélica Chavarro y los artistas Estey Ducuara, Mauricio Combariza y Jorge Magyaroff<sup>4</sup>. Además, como el objetivo es analizar las prácticas de artistas emergentes y de mediana trayectoria en el marco del “giro etnográfico”, ellos se hacen fundamentales por su trayectoria como individuos pertenecientes tanto a un contexto social que les interpela, como a un grupo con intereses y fines particulares.

---

<sup>3</sup> Victor Turner hace uso de la noción de liminalidad para referirse al estado intermedio en el que se encuentran los participantes de los *ritos de paso*. Aunque aquí no se habla en estos términos, esta interpretación de la condición de estos artistas se hace enriquecedora para mi análisis, como se mostrará a lo largo de la investigación.

<sup>4</sup> Los tres primeros son actualmente miembros del Proyecto Faenza, mientras que el último dejó de ser miembro a inicios del año 2020, pero todavía mantiene estrechas relaciones con el grupo. Durante todo el documento se hará uso explícito del nombre de los artistas, ya que se cuenta con la autorización para ello.

Por ello, para responder a esta indagación se pretende: 1) identificar cómo el acercamiento y disfrute del arte por parte de los artistas interviene en su práctica; 2) indagar sobre la relación que la creación, la difusión y la presentación del arte fuera del taller pueden tener con los objetivos o metas planteadas por los artistas como parte de su ejercicio artístico; e 3) interpretar cómo el proceso del trabajo artístico involucra procedimientos susceptibles de ser estudiados etnográficamente y aprehendidos como una etnografía en sí mismos.

Para llevar a cabo los objetivos planteados en esta investigación se utilizarán métodos y técnicas de corte cualitativo, partiendo de una perspectiva etnográfica, con el propósito de dar una descripción y análisis detallado sobre las prácticas de los artistas, considerando la relación de estas con el contexto y la noción del artista como etnógrafo. Además, se busca articular lo identificado etnográficamente con posturas cercanas a apreciaciones de la antropología filosófica. Como expresa el filósofo Martin Buber:

el antropofilósofo tiene que poner en juego no menos que su encarnada totalidad, su yo (*Selbst*) concreto. [...] No basta con que coloque su yo como *objeto* de conocimiento. Sólo puede conocer la *totalidad* de la persona y, por ella, la totalidad del *hombre*, si no deja fuera su *subjetividad* ni se mantiene como espectador impasible (Buber, 2018: 22).

Así, las técnicas metodológicas en las cuales me apoyo para la realización del trabajo etnográfico se encuentran en consonancia con ese interés autorreflexivo en el cual se proyecta la antropología filosófica y que, para experimentar lo caracterizado como arte, se tornan indispensables. Reconozco el valor del adentramiento al que apunta este tipo de aproximación, pues se busca proceder “sin ninguna seguridad filosófica previa, exponiéndose, por lo tanto, a todo lo que a uno le puede ocurrir cuando vive realmente” (Buber, 2018: 22). Lo anterior porque dicho acercamiento antropológico filosófico enriquece mi contacto con lo que hacen, dicen y dicen que hacen los artistas. Por ende, como en estas investigaciones “es menester echarse al agua” (Buber, 2018: 22), las técnicas usadas para la recolección de información fueron: observación participante, conversaciones informales, entrevistas semiestructuradas y en profundidad.

La *Observación participante* la considero crucial porque refleja en gran medida lo realizado durante la investigación de campo, el estar como visitante constante de aquellos lugares en los que los artistas se desenvuelven, tanto en calidad de *investigador* como de *espectador* y *consumidor de arte*. Según María Jociles, la observación participante es “una técnica de producción de datos consistente en que el etnógrafo observe las prácticas o “el hacer” que los agentes sociales despliegan en los “escenarios naturales” en que acontecen” (2018: 126). En este caso específico, la observación participante da cuenta de las posibles relaciones entre artistas, el desarrollo de obras y las formas/espacios de presentación del arte. Asistir a sus talleres, exposiciones y encuentros entre colegas me permitió no solo identificar los escenarios en los cuales circulan, sino también la importancia de las interacciones que se tienen en estos con relación a la identificación de los artistas con sus trabajos. Vale aclarar

que dichos procesos de observación estuvieron guiados a partir de las categorías analíticas del proyecto, sin dejar de lado la atención a la identificación de nuevas categorías en el campo. En ese sentido, durante el trabajo en campo no solo se tomaron notas pasivamente, sino que también se compartió junto a los artistas, sus trabajos y sus lugares de esparcimiento y de exploración artística.

Las *conversaciones* o intercambios dialógicos, según Devillard, Mudanó y Pazos “es un medio de conocimiento y no un fin; produce un discurso que, si puede resultar en ocasiones informativo, no es nunca, sin embargo, explicativo ni significativo en sí mismo” (Devillard, Mudanó, & Pazos, 2012: 358). Este tipo de conversaciones para mi campo tienen un valor agregado, pues me dieron la posibilidad de enterarme de cosas que en otras situaciones habría pasado por alto. Además, gran parte de la información extraída de mi relación con los artistas surge de estas charlas informales, amenas y sinceras, resultado de las relaciones que fui cimentando con ellos. En estas, se trataron temas generales sobre el oficio del artista, el trabajo personal o las frustraciones que surgen en los múltiples ejercicios desarrollados en el taller o del proceso de exposición. También tuvieron lugar conversaciones más profundas sobre los intereses y proyecciones de cada uno de los artistas, sus proyectos más personales, sus recuerdos memorables y sus ratos más complejos.

Con las entrevistas *semiestructuradas* me interesé por articular las preguntas que surgieron durante el trabajo de investigación de las enunciaciones que los artistas hacen sobre el suyo. Consideré las intenciones que los motivan, sus representaciones sobre el hacer arte en contextos individuales y colectivos, a propósito de ciertos temas o intereses particulares. Por ello, parte de las preguntas de estas entrevistas se centraron en explorar cuestiones concretas como, por ejemplo, qué es vivir como artista, la importancia de formar parte del “circuito artístico”, y el deseo por lograr consolidarse desde propuestas propias. Además, se dialogó sobre cuestiones más personales relacionadas con el surgimiento del interés por las artes, el momento en que empezaron a considerarse artistas, sus primeras obras y lo que es trabajar junto a colegas en proyectos. En efecto, entiendo la entrevista semiestructurada como la situación de conversación en la que el entrevistador requiere de “tomar decisiones que implican alto grado de sensibilidad hacia el curso de la entrevista y al entrevistado, con una buena visión de lo que se ha dicho” (Díaz-Bravo et al., 2013: 164). Es importante tener en cuenta de esta herramienta tanto la disponibilidad y manejo del tiempo, como el interés por ir desarrollando preguntas guía durante el campo. Además, al ser tan cercana la experiencia con los artistas, esta herramienta me permitió estar alerta del comportamiento no verbal y las reacciones ante las respuestas, lo cual fue útil tanto para identificar información no dicha explícitamente, como para desarrollar las entrevistas en los mejores términos.

En complemento, recurrí a la *entrevista en profundidad*, un nivel más elevado de la conversación y complementaria a la entrevista semiestructurada. Bernardo Robles señala que “consiste en construir paso a paso y minuciosamente la experiencia del otro” (2011: 40). En

este caso, la entrevista en profundidad sigue el modelo de plática entre iguales, orientada hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Con estas entrevistas se abordaron las opiniones, las anécdotas y las impresiones de los artistas en cuanto a su obra, su articulación con diversos focos de búsqueda práctica y conceptual, la importancia del tema, del boceto y de las pruebas en el proceso de creación. Además, se exploraron cuestiones más abstractas como, por ejemplo, lo que entienden los artistas por creatividad, la distinción entre arte y artesanía, la importancia del espectador en la concreción de la obra y del disfrutar del arte proveniente de otras fuentes.

Al buscar identificar esa diversidad de relaciones establecidas en torno al arte y en los lugares en los que tiene presencia e importancia, se hace necesario delimitar a qué me refiero con la expresión **mundo del arte** usada previamente. En *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (2008), Howard Becker se refiere con dicho concepto a una red de personas cuya actividad cooperativa organizada, por el mutuo conocimiento de los medios convencionales de hacer las cosas, produce una serie de trabajos que se definen como arte (2008: 54). Para este autor, la posibilidad de la cooperación es posible por medio de las *convenciones*, saberes y criterios compartidos que funcionan como esquemas de referencias para las relaciones y acciones en común que hacen posible ese mundo y caracterizan su existencia. Es comprensible por ello que la organización de los mundos del arte articule una red de productores, personal de apoyo, distribuidores y público, entre otros.

Esa delimitación del mundo del arte es complementada con la noción de *sistema cultural* presente en *La interpretación de las culturas* (2003) de Clifford Geertz, con el fin de ampliar el análisis con las dimensiones de la cultura más allá de solo centrarlo en las redes de cooperación social. Según este autor, la cultura son los procesos sociales de significación, es decir, los procesos de construcción del sentido que damos al mundo que nos rodea. Considera a los símbolos como el corazón de la cultura, cuyo papel fundamental es dar sentido al mundo en que vivimos. En ese sentido, Geertz propone estudiar el arte como una parte de la cultura y ve necesario conectar la estética con las formas de vida social de esa cultura. Plantea que la variedad de expresiones artísticas presentes a lo largo de la historia del arte, cuando comparamos distintas culturas, proviene de la variedad de concepciones de los seres humanos sobre el modo en que son las cosas (Geertz, 2003: 189). Estas dos interpretaciones sobre el mundo del arte, al permitirme ver el campo de una forma particular, me son útiles por su carácter analítico. Sin embargo, reconozco el potencial descriptivo disponible de estas al ponerlas en diálogo con el campo.

Como se ha enfatizado, al ser los procesos creativos uno de los ejes centrales de mi investigación, se hace necesario definir qué es lo que se entenderá por **artista** en esta investigación. Retomando a Becker (2008), al pensar el arte como acción colectiva, en dichos procesos se establece una red de cooperación entre los conjuntos de personas adscritas a una

división de tareas. En esta división de trabajo, el *artista* es el que cuenta con una *sensibilidad especial* para crear una obra de arte. Es decir, quien se supone tiene ese don es la persona que conseguiría el estatus de artista, mientras que las actividades complementarias como la producción de la obra o manipulación material se vuelcan en la figura de personal de apoyo (Becker, 2008: 33-37).

A esta aclaración me interesa unirla con el aporte ofrecido por Alfred Gell en *Arte y agencia: Una teoría antropológica* (2016), quien reconoce en la figura del *artista* el punto de origen de la obra de arte como resultado de un acto de *manufactura*, en el cual dicha obra abduce e indica la identidad del agente que lo fabricó o creó. Es decir, sin la agencia que los creó, los objetos no existirían, por lo que, en el caso de los objetos de arte, son los artistas quienes impregnan su agencia en los objetos que, sin su intervención, no tendrían las cualidades que los definen como objetos artísticos (Gell, 2016: 55). Lo interesante de estas dos aproximaciones al concepto de artista es que, al considerarlos como descriptivos, entran a jugar un papel importante entre lo que académicamente se entiende por artista y lo que los propios artistas consideran que son a partir de su práctica.

Al enmarcar el trabajo artístico en los márgenes del “giro etnográfico”, es útil en términos teóricos determinar el producto que surge de dicha actividad, la **obra de arte**. Más allá de ver en los objetos artísticos unos almacenamientos o representaciones simbólicas de la cultura, me interesa estudiarlos como resultado de redes de trabajo que permiten establecer relaciones de diversas índoles. La *obra de arte*, denominada en la propuesta de Gell *índice*, se refiere a las cosas que pueden considerarse reales, físicas, únicas e identificables y que, en las “situaciones artísticas”, se entienden como aquella materialidad (la “cosa” visible y física) que suscita una operación cognitiva (Gell, 2016: 44). Este abordaje es interesante porque suple la dificultad de intentar acotar lo que se entiende por arte. No se interesa por prescribir para qué debe servir este, más bien se enfoca en la posibilidad de que todas las cosas pueden llegar a ser clasificadas en alguna “situación artística” como tales.

Adicional al aporte de Gell, Fernando Domínguez en su texto *On the discrepancy between objects and things: An ecological approach* (2016), afirma que los objetos no pueden darse por evidentes porque son frágiles y se ven sometidos a realidades temporales. Para desarrollar el punto, ofrece una división entre una “cosa” y un “objeto”, ya que a estos tipos de materialidad los considera discrepantes. Para el autor, las cosas “deben entenderse como procesos materiales que se desarrollan en el tiempo, mientras que los objetos son las posiciones a las que se subsumen esas cosas para participar en diferentes regímenes de valor y significado” (Domínguez, 2016: 61). Aquí, con objeto se hace referencia no a algo que está “ahí afuera”, sino a un momento particular, a una posición, en la vida de algo. Por ende, al pensar en *obras de arte*, esta distinción permite abordar la necesidad presente en estas materialidades para poder ser reconocidas y consideradas como tal. En el proceso por el cual las cosas transitan entre lo que realmente son y el tipo de objetos que se supone que son,

deben ser capaces de ocupar y permanecer dentro de una determinada “posición de objeto”. Aunque ambas determinaciones sobre la obra de arte son funcionales en términos analíticos, también son tomadas de manera descriptiva con el fin de articularlas con lo que es para los propios artistas la obra de arte.

Por último, con esta investigación busco hacer dos contribuciones puntuales a la antropología y a la filosofía. En el caso de la antropología, al ser las investigaciones enfocadas en el arte contemporáneo aún un campo en formación, busco introducir a las discusiones, en términos metodológicos, qué conllevan para los artistas y los antropólogos contar con un punto de encuentro común en la etnografía. Con esto, siguiendo ese ideal autocrítico y contextual de la disciplina, me interesa poner el énfasis en lo que es posible aprender del ejercicio de los artistas para observar en retrospectiva cómo trabaja el investigador social. En efecto, la etnografía deja de ser algo exclusivo de los “científicos sociales” por la aparición del “giro etnográfico”. Aquí la mirada etnográfica no se limitaría a un conglomerado de métodos y posturas de algunos sujetos en específico. Por el contrario, tendrá apertura a otras formas de indagar la realidad, de presentarla e interpretarla. Ver al artista sería entonces una oportunidad para cuestionar formas establecidas de entender la etnografía y la forma como se debe abordar.

Respecto a la filosofía, con esta investigación apunto a introducir aquellos comentarios y experiencias de la sensibilidad de los artistas que me permitan desarrollar el trabajo conceptual característico del ejercicio filosófico. Busco enlazar las categorías y conceptos propios del ejercicio de los artistas, emergentes y de mediana trayectoria, con algunas de las discusiones teóricas que se han esbozado sobre el arte contemporáneo desde la filosofía, como lo son las referentes a la experiencia estética, la reproducción técnica en el arte y la industria cultural. Al distanciarme en cierta medida de perspectivas exclusivamente simbólicas o extremadamente culturales del arte, quiero junto al análisis filosófico dar espacio tanto al trabajo artístico como a los encuentros y contradicciones que ser artista implica. Todo esto con el fin de desarrollar en los capítulos siguientes abordajes y aproximaciones temáticas para dar cuenta de la pericia interdisciplinar que admite los cruces entre el conocimiento antropológico y el filosófico. Además, para mí es importante un acercamiento al arte colombiano contemporáneo desde los encuentros entre la filosofía del arte y la emergente antropología del arte contemporáneo, pues existe poca producción académica al respecto. Considero que esta producción es útil para el corpus teórico y conceptual de ambas disciplinas porque permite hacerlas parte del debate sobre los actuales sucesos artísticos. Además, eso permitiría introducir otra capa de profundidad a la comprensión del arte que se produce en el país.

Por todo lo anterior, en esta tesis se va a desarrollar una caracterización del *giro etnográfico* en el arte, distribuida en dos capítulos, con el fin de desenvolver la discusión desde el nivel antropológico y el estético. En el primer capítulo se explorarán, desde las vivencias de los artistas Estey Ducuara y Jorge Magyaroff, el margen de posibilidad que ofrece ser artista

emergente y de mediana trayectoria al momento de tratar la cuestión de la *creatividad* y la *novedad*. Esto, considerando cómo los artistas conciben su actividad desde de una posición más íntima, desde la interacción cooperativa con otros actores del mundo del arte y expositiva con los espectadores de obras.

En el segundo capítulo, partiendo de los relatos ofrecidos por los artistas Mauricio Combariza y Angélica Chavarro, se desarrollarán dos sentidos de *experiencia* que acompañan la labor artística y que interpelan las búsquedas estéticas materializadas en las obras. Para ello, se abordará la experiencia del artista, su trayectoria, con el fin de comprender la relación entre las formas de hacer y de pensar artísticas y no artísticas que pueden estar involucradas en su labor. Igualmente, se considerará la experiencia que el artista busca con su obra, lo entendido como sus intenciones, para concebir la relación entre sus exploraciones personales y las maneras en que estas se materializan en el arte para compartirlas.

# **I**

## **Los procesos creativos y el giro etnográfico en el arte**

*Si se quisiera hacer una obra de arte desprovista de significado, sería imposible porque ya le hemos dado significado a la obra al indicar que es una obra de arte.*

Joseph Kosuth – Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990

En este primer capítulo, con base en la exploración de los retos que representa ser artista emergente y de mediana trayectoria, se presentará qué hay de artístico en el giro etnográfico. En el primer apartado se examinan las tensiones existentes entre la disposición *contextual* y *crítica* de la etnografía y las determinaciones derivadas de pensar la actividad del artista como *creativa*. Además, se consideran los cruces existentes entre la dimensión *individualista* propia de la figura tradicional del artista moderno y la dimensión *cooperativa* existente en la labor del artista contemporáneo. El segundo apartado se concentra en la dimensión *reflexiva* del ejercicio del artista como etnógrafo y en las complicaciones resultantes de definir la obra como objeto *novedoso* de consumo. Esto, considerando las posibles interacciones entre el artista, la obra y el espectador y cómo estas obligan a establecer un sentido de etnografía que incluya lo característico del proceso creativo del artista.

### **De la creatividad neoliberal a la creatividad cooperativa**

A manera de actualización del antiguo modelo del *autor como productor* propuesto por el filósofo alemán Walter Benjamin en 1934, el historiador estadounidense Hal Foster en su libro *El retorno de lo real* (2001) ofrece un nuevo modelo desde el cual puede ser entendida la labor de los artistas; el del *artista como etnógrafo*. Según Foster, el objeto de respuesta de este actual paradigma es, al igual que en la propuesta de Benjamin, “la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad” (2001: 177). Sin embargo, tomando distancia de Benjamin, quien buscaba una nueva cultura proletaria basada en la solidaridad con los productores en la práctica material y política, para el artista como etnógrafo “el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces” (Foster, 2001: 177). A partir de esta caracterización, se hace necesario indagar no sobre la función que puede tener y con quién debe tenerla el artista en su rol como etnógrafo, que muy bien cubre la propuesta de Foster, sino aquella que define al artista como *artista*. Por ello, como punto de partida cabe retomar lo que acompaña la presentación del *artista* y su trabajo ante el público que muy próximo al modelo del *productor*, se refiere a métodos determinantes de la obra los cuales se concretan bajo la noción de *procesos creativos*.

Al preguntarle sobre su trayectoria como artista a Estey Ducuara<sup>5</sup>, me expresó que desde los 8-10 años ya participaba en los concursos de arte para niños y que su paso por el colegio se caracterizó por su constante actividad en la producción de imágenes y trabajos escolares de carácter plástico. Sin embargo, destacó que uno de sus primeros intereses plásticos que lo vincularon con el mundo del arte fue la interpretación del *horizonte*, presente en el paisaje,

---

<sup>5</sup> Soy Estey Ducuara, artista plástico. La obra que realizo es una metáfora relacionada con el entorno, el tiempo que corre y el hombre como parte de él, pues pertenezco a esa escuela de artistas que establecen lazos directos con los fenómenos sociales y el arte. Algunas veces rastreo en depósitos, anaqueles o buhardillas en busca de objetos que contengan una historia significativa para combinarlos con otros que emergen de los más impensados lugares, con ellos construyo presencias o simulacros de seres particulares.

como una línea divisoria en la cual se hacen evidentes dos grandes fuerzas. Para él, esta imagen se divide en dos: lo *terrenal*, donde se localiza lo propio del ser humano, y lo *sublime*, vinculado a ese inabarcable cielo como aquello a lo cual el ser humano no tiene acceso y se le hace anhelado. Sobre esta apreciación, me comentó que decidió pasar del plano fenomenológico al conceptual al identificar que, gracias a la facilidad de las nuevas tecnologías para hacer mapeos aéreos, el paisaje pasó a ser visto de otra manera. Al reparar en lo observado como algo distinto del territorio en el cual se enfocaba antes, pasó a pensar ya no en el horizonte divergente sino en el territorio trazado y modificado.

El interés pasó entonces a atender las formas como colectivamente marcamos y trazamos la estética del planeta, pues dichas evidencias de la apropiación del ser humano del territorio se ven en cómo lo recorre, pero también en cómo se acumula en urbes o alrededor de recursos naturales. A partir de esto, para Ducuara, se hace evidente una contradicción entre la cantidad de territorio por ocupar y nuestra “miopía” por amontonarnos para crear “grandes colmenas”, por desarrollar un ejercicio de “apeñuscamiento del espacio”. Un detalle interesante de dicha interpretación está en cómo considera que, al estar Dios eliminado de este modo de perspectiva, pasa el ser humano a tomar su lugar al “simular el ojo divino” al comprender desde arriba. Mientras me hablaba, me enseñó una obra en la que se encontraba trabajando, perteneciente a su serie de *One Thousand Feet*, la cual funcionaba como ejemplo de dicha exploración de la creación de paisaje a partir de la acumulación, ofreciendo un ensamble realizado con restos de marcos o bastidores que, por su disposición, producían una imagen entrópica. Al producir esta superficie sin un orden aparente Ducuara, en vez de alejarse de ese ideal por presentar el apeñuscamiento propio de las ciudades o espacios de habitación contemporáneos, logró mostrarlo en su forma más fiel.

En otra ocasión, mientras conversábamos sobre su obra “Villa Gleidys”, perteneciente también a la serie *One Thousand Feet*, me expresó que estos ejercicios, de carácter casi cartográfico, son otra forma de explorar el uso del territorio por parte del ser humano. Con esta obra en la cual presenta una vista aérea de un lugar en Gaira, Santa Marta, elaborada con materiales recogidos de los suelos del lugar, Ducuara realizó lo una “alegoría”. Lo alegórico del trabajo venía de la búsqueda por *traer* y materializar el recuerdo de aquellos espacios, por lo que ofrecer una reproducción exacta no era el interés. Al observar la obra, le expresé que podía *ver* el lugar no solo por la forma como se habían distribuido los elementos para generar el efecto de que éramos nosotros quienes mirábamos desde arriba, sino también porque el material usado pertenecía a ese espacio. Al localizarme en el lugar, tanto material como espacialmente, le señalé que me generaba duda una marca ondulada de color gris que recorría todo el cuadro, la cual interpreté como un camino destapado por el cual pasaban camiones cargados de minerales que dejaban una estela en el proceso. Esta interpretación la esboqué al relacionar apresuradamente el tono de la marca y uno de sus materiales principales de trabajo, el carbón, por lo que Ducuara me corrigió afirmando lo visto por mí no era un camino formado por las marcas del mineral oscuro, sino un río cenagoso.

Fue inevitable no cambiar mi forma de ver la marca ondulante con la aclaración, la cual reforzó el artista cuando me señaló un tramo del río en el cual aparecía un puente que él había transitado en su momento. La afirmación no me pareció irrelevante pues, si él trabajaba con el material que recogía de los lugares, era de esperar que los hubiera recorrido. Sin embargo, me llevé una grata sorpresa cuando Ducuara me aclaró que su referencia sobre los “lugares que transité” al momento de contarme de estas alegorías cartográficas, no era dirigida a señalar sitios de paso, sino espacios en los que él había habitado, de los cuales tenía recuerdos vívidos. Sobre esto, me dijo que le parecía muy incómodo hablar, retratar y trabajar sobre lugares sin haberlos podido experimentar. Por ello, esta obra había sido producto de más de un año de haber estado sumergido en las dinámicas del lugar.

El sitio descrito por Ducuara se hizo más claro cuando me empezó a contar, usando la obra como referencia, el trayecto de casi un kilómetro que tomaba para ir a su lugar de vivienda, representada por un material azulado y sobresaliente de la superficie arcillosa que es parte de la obra. Mientras vivía en arriendo en la parte trasera de la casa que me señalaba, aludió a cómo durante ese tiempo se involucró con el trajín del lugar, sacando arena del río para vender y viviendo de una actividad propia de los lugareños, rentando apartamentos y espacios para turistas. De ese constante involucramiento es de donde extrajo su comprensión sobre el territorio, la cual venía a acompañar a manera de trasfondo aquel proceso alegórico y de juego material que no dejaba de tener su temple personal.



Estey Ducuara – “Villa Gleidys”, 2017

Estas observaciones, que acompañan la concepción de la obra de arte y pueden relacionarse con un cierto tipo de *trabajo de campo* del artista en tanto que etnógrafo, es posible entenderlas como parte de las capas previas y reconocibles de todo *proceso creativo*. Sin embargo, aunque dichas apreciaciones no se hagan evidentes en todo momento, palpitan en los fines que busca alcanzar el artista con su obra. Ver y disfrutar del arte contemporáneo no es solo contacto con la obra, y pasa también a ser lectura de la justificación de lo expuesto a partir de semblanzas, declaraciones de artista o textos curatoriales. Dichos escritos, además de presentarse como guías de cómo debe entenderse, disfrutarse y hasta descifrarse la obra, buscan hacer evidente lo particular del artista, rescatar aquella *originalidad* que envuelve todo su ejercicio. Se trata de afirmaciones que permiten identificar una tensión entre la idealización institucional construida en torno a la creatividad y la apreciación que tienen los artistas de su labor creativa.

Al estar dotados los individuos considerados creativos de “un poder extraordinario, de intelecto o de carisma” (Hallam & Ingold, 2007: 7), se alude a que el punto de partida de dicha creatividad es la genialidad propia de individuos quienes, inmersos en relaciones sociales y culturales de diversa índole, son capaces de destacar. No obstante, estas interpretaciones interesadas por establecer parámetros puntuales sobre qué es y qué no es creativo, exaltan valores ideales sobre el artista y su trabajo. Estos valores, englobados desde afirmaciones sobre “talentos” hasta discursos sobre el individuo ideal que se “reinventa” para cambiar sus condiciones sociales y económicas, pueden ser revisados al aproximarse al trabajo de los artistas.

En un ejercicio reflexivo sobre la implicación de trabajar como artista, Estey Ducuara me comentó, al ver en retrospectiva los sucesos del mercado del arte contemporáneo, que hay una tendencia a concentrarse en las propuestas más modestas, que resaltan sin necesidad de apoyarse en el montaje de un “teatro” detrás. En un contexto competitivo, en el cual hay una gran cantidad de artistas buscando destacar sobre los demás, los esfuerzos por destacar el trabajo propio dependen, más que de la obra en sí, de la capacidad del artista para justificar su labor. Por ello, me expresó Ducuara, al artista se le exige mayor explicación al momento de exponer o negociar la venta de una obra, ya que el carácter diferencial de cada una se pone a prueba, si bien puede haber mercado para todo tipo de propuestas. A manera de ejemplo, aludió a una conversación que tuvo en una ocasión con un interesado por una de sus obras más recientes, “Abrojos bajo techo”, una semiesfera elaborada con carbón vegetal perteneciente a la serie *Villa Drummond*. En esa charla, con la cual se buscaba un posible acuerdo de venta, el interesado expresó sus reservas por el precio de nueve millones de la obra, llegando a pedir una explicación al respecto, a lo que Ducuara le respondió “en el peor de los casos, con la obra te haces un buen asado”.

Parte de ese relato se centraba en enfatizar que, a pesar de no ser evidente para el espectador, detrás de cada obra se materializaban diversas etapas de experimentación, no solo material, sino también del propio enfoque del artista. Para reforzar la idea, señaló en nuestra

conversación cómo su trabajo se caracterizaba por un constante movimiento entre la pintura y la escultura con el uso de materiales y objetos encontrados. Estos cruces, afirma, le facilitan hacer exploraciones temáticas de diversa índole, como una reciente en la que se interesaba por la consagración de los objetos a partir de “prenderles candela”. En experiencias de este estilo, donde el artista no solo es el *productor* de la obra, sino también su *traductor*, pareciera ponerse en evidencia el carácter interpretativo propio de un acercamiento etnográfico. No obstante, al ser el artista quien habla por su mismo trabajo, dichas peticiones, más que darle de entrada la oportunidad de *leer* en sus obras algunas marcas sobre nuestro tiempo, parecieran exigirle evidencias relacionadas con el ideal moderno de la *creación artística* para justificar su importancia.



Estey Ducuara – “Abrojos bajo techo”, 2019

Antes de irrumpir la modernidad, mientras que la naturaleza era el reflejo del poder creador de Dios, las cosas fruto de la intervención humana no eran equiparables por no ser creaciones que partieran de la nada, dependientes siempre de la obra de un ente superior. De ahí que “al lado de las cosas existentes en la naturaleza, las producidas por el hombre eran poco significativas. Entre lo producido y lo hecho por uno mismo, las obras de arte en sentido estricto reclamaban un espacio minúsculo” (Sloterdijk, 2020: 338-9). En ese contexto, en el cual creatividad, más que una *habilidad* era la muestra de un *poder*, la interpretación sobre quién ostenta este último cambia al ponerse en marcha el sistema moderno de producción en conjunto con la figura del *genio*. Debido a que el orden del mundo deja de ser algo solo para admirar a ser aquello que hacía falta superar, dicho “virtuosismo” que tiene lugar en la

muestra de destrezas creadoras (en este caso, del artista), permite a la creación (la obra) moderna cumplir una misión a la vez antropológica y ontológica. Lo anterior debido a que “la obra evocaba el poder creador humano como tal, y su nivel artístico proclama que la producción había superado a la naturaleza. Este era el doble significado de la perfección en el arte” (Sloterdijk, 2020: 339). En ese sentido, el potencial creativo presente en el artista como genio no se enfoca en la búsqueda de respuestas a una necesidad o carencia, sino en la vinculación entre el conocimiento y la capacidad técnica que acompañan a unos modos de hacer.

El carácter revelador del arte se da entonces en la exposición de la obra del genio, en la apertura como *evidencia* que la creación humana ofrece sobre el ideal por superar tanto a la creación divina, como al carácter presente del ser humano. Si bien ese tipo de modelos no son los que justifican las búsquedas de los artistas contemporáneos, su influencia aún se hace presente en la forma como socialmente se enmarca la obra y la labor del artista. Los creativos más destacados de la época moderna, los cuales surgen de este cambio ontológico evidente en la manera como se relacionan con el mundo, se caracterizan porque “se afanaban toda su vida para perfeccionar su intelecto y sus destrezas (y transmitían dichas destrezas a las generaciones futuras) estaban generando nuevas ideas y herramientas que nos permitían progresar como civilización” (Mould, 2019: 13-14). Por ello, el temple reactivo que acompañaba a los investidos por la figura del genio se convierte en la muestra de que quien es capaz de crear a partir de la nada ya no es Dios, sino el ser humano. Interpretaciones similares se encuentran aún hoy en los espacios institucionales del arte en los cuales se habla de “grandes maestros”. A partir de estas figuras se equiparán el legado e influencia, no solo de sus formas de hacer arte y crear sus obras, sino también de cómo se comprende todo el arte de un cierto modo (como, por ejemplo, la etiqueta “arte conceptual colombiano”). Este tipo de práctica de demarcación se hace más evidente cuando se habla o escribe de artistas ya consolidados.

El mantenimiento de dichos procesos para determinar a los artistas y sus obras, más que facilitar el disfrute y comprensión del trabajo artístico, oculta aquellos gestos propios, la potencia y el establecimiento por una propia marca que acompaña a los procesos creativos. Si bien es posible describir la *creación* como la relación dialéctica entre el puesto de *artista*, que a menudo existe antes que él, le sobrevive y conlleva obligaciones presentes en los atributos de “la vida del artista”, y su *habitus* que le predispone más o menos totalmente a ocupar ese puesto (Bourdieu, 1993: 141), al hablar sobre artistas emergentes o de mediana trayectoria esa postura parece insuficiente. La reducción del trabajo artístico a cómo el artista suple una posición, cumpliendo con parámetros al realizar su obra para lograr en el proceso volverse *artista*, se ve complejizada al indagar el trabajo del artista contemporáneo que, entre sus aptitudes, se caracteriza por fluir entre múltiples roles. Al tener el artista emergente y de mediana trayectoria no solo la necesidad de establecer su obra, sino también autogestionarse, se moviliza en el mundo del arte como creador, gestor, espectador y en ocasiones hasta curador. Sin embargo, al no contar con la estabilidad ofrecida por el estatus de artista

consolidado, es posible identificar cómo en su cotidianidad realizan otras acciones que no necesariamente son asimilables con lo referente a hacer arte.

Volviendo a Ducuara, en una de nuestras charlas de visita de taller me dio la oportunidad de conocer qué hacía antes de dedicarse por completo al trabajo de artista. Me comentó que durante veinte años tuvo una empresa de diseño y publicidad. Al respecto, destacó la participación de esta en la caracterización de los personajes de la emisora Colorin Coloradio y el proceso de creación, junto con otros diseñadores, de la primera y última mascota de la selección Colombia (Max Caimán). Paralelo a eso, también tuvo la oportunidad de trabajar como *freelancer* con algunos medios como El Tiempo, El Espectador, y el programa del Canal Caracol “Sábados Felices”, realizando algunos trabajos de fabricación de escenografía. Además, durante doce años fue profesor universitario en el área de dibujo anatómico de la carrera de Diseño de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Por su trabajo en la institución universitaria, su presencia influyó en la actualización del currículo para la carrera de Diseño. Junto con estas dos actividades laborales, realizaba una tercera, la de artista.

Esta etapa de su trayectoria, en la cual sentía que su vida era agobiante porque buscaba dar lo mejor de sí en todas las áreas, con el paso del tiempo le generó conflictos consigo mismo y con sus seres queridos. Tal condición llegó al límite y detonó en el acto, a mi consideración muy particular, de salir patinando desde su casa en el barrio Galerías hasta la Laguna de Guatavita donde, al llegar, sumergió los pies para luego quedarse dormido en la orilla. Ese evento fue determinante para Ducuara pues, al despertarse cuando entraba la noche, decidió que era momento de abandonar todo para solo dedicarse a hacer arte. Me expresó que esa epifanía le hizo sentirse plenamente satisfecho, aunque al regreso lo hubiera retenido un policía que lo montó en una flota porque no entendía qué hacía él viajando a esa hora en patines por la carretera hacia Bogotá. Con un gesto sonriente, Ducuara me expresó que iba contento por haber decidido concentrarse en su carrera de artista, a pesar de ser obligado a regresar en un bus sentado con sus patines sobre sus piernas. Por medio de ese relato, buscaba hacerme entender que a veces es necesario apartarse de algunas cosas para poder alcanzar otras aspiraciones; que para poder focalizarse era necesario también otorgar la oportunidad a otros de ocuparse de aquello que se deja. Eso porque antes de esa decisión definitiva de su presente, había pasado también por múltiples trabajos momentáneos, como su acercamiento al boxeo en el barrio Salitre, el trabajo como profesor de patinaje o su incursión en las ventas callejeras y puerta a puerta de papel higiénico, enciclopedias y teteros.

Estas vivencias pasadas, distintivas por resultar ilustrativas para hablar sobre aquellas labores que soportan los primeros esfuerzos por vivir del arte, se solapan con los procesos creativos actuales y definitivos de la trayectoria de este artista. Entre los detalles que surgen a la vista al aproximarse a la obra de Ducuara, se destaca el gran valor estético y crítico, como se ha ejemplificado previamente, otorgado por él a los *objetos encontrados*, los cuales cuentan con la ventaja de no tener costo económico. Con estos objetos disponibles “a la mano” este artista

prioriza los procesos de síntesis que hacen de dichas cosas cotidianas la obra de arte o parte de esta, como sucede con su obra *Brooklyn*. Dejando así en un plano complementario los ejercicios de representación exacta o simulación posibles con estos objetos. Al preguntarle en detalle sobre este tipo de procedimiento, me señaló que su potencial está en como los objetos son dotados de valores o sufren cambios en su forma de ser captados desde el momento en el cual son ensamblados o recontextualizados. En efecto, en el proceso de pensar otras formas y articulaciones para estos materiales, se hacen presentes tanto el valor útil que dichos objetos pueden tener, como su potencial simbólico, semiótico, estético y hasta histórico. Es decir, este ejercicio de producción de obra con objetos encontrados se define bajo un proceso de *recuperación* tanto de la materialidad del objeto en sí, como de sus valores previos, su “fidelidad” y su potencial cruce con otros nuevos.



Estey Ducuara – “Brooklyn”, 2020

Si bien estos apuntes sobre la obra de Ducuara posibilitan aproximaciones a esas capas intermedias del trabajo creativo soportado en sus obras, son entendibles sus reservas al expresarme que estas actitudes de introspección poco le interesan al mercado del arte, el cual

busca productos terminados. Este acercamiento al artista permite identificar dos nociones de creatividad en disputa, una interpretada como *práctica fluida* y otra asociada a la *cuestión productiva*. Sobre la primera, algunos detalles se han podido señalar desde el trabajo de Ducuara como artista emergente, sin embargo, será revisada con mayor atención más adelante. De la segunda, se hace necesario para su comprensión retomar el valor de la creatividad en el ámbito neoliberal. A diferencia de la época moderna, en la actualidad la invitación por “ser creativos” resuena en todos los ámbitos de la vida, no solo porque la “adaptabilidad” sea una cualidad exaltada, sino porque se pregona a estas “actitudes” como las necesarias para garantizar el éxito. Además, como “la creatividad ya no es el privilegio de una reducida élite de “genios”, sino algo que todos poseemos” (Mould, 2019: 19), el retorno a la creatividad como *talento* simula posibilidades democráticas y liberadoras para quien lo desee.

En el contexto capitalista, se hace de la creatividad una pieza clave para el *progreso* el cual, en su búsqueda por abarcarlo todo, se cruza con la cualidad del arte de ser una actividad libre. De allí el interés de algunas democracias por hacer más evidente la importancia de la creatividad, estableciendo en su lenguaje institucional términos tales como “industrias creativas”, “economía creativa” y “clase creativa”, que justifican la existencia de la creatividad como *el* paradigma actual del crecimiento económico (Mould, 2019: 19). Estas categorizaciones, próximas a modelos como el de las Industrias Culturales, se definen porque se han “desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con esta” (Adorno & Horkheimer, 2018: 166).

El caso del modelo de desarrollo colombiano y la *economía naranja* es ideal para captar la prioridad que se le da al potencial político y capitalista de la creatividad. En un evento realizado el 11 de febrero del 2021 para conversar sobre de educación, tecnología y la economía naranja, el presidente de Colombia Iván Duque decidió explicar dicho modelo utilizando un vaso con agua y otro con jugo de naranja<sup>6</sup>. Para iniciar su analogía sobre las industrias creativas, sosteniendo el segundo vaso, dijo: “aquí tienes la creatividad y el talento y la cultura. En la construcción del sector privado cada vez va a necesitar más de esto”. En el acto, decidió agregar al vaso con agua parte del contenido del vaso con jugo de naranja mientras afirmaba: “en la medida que tú le agregas más creatividad, estás cambiando el contenido, la densidad, el sabor. Yo creo que hoy más que nunca, el mensaje es cómo la creatividad y la cultura agrega valor aún en las industrias que se ven más convencionales”. Mientras que el vaso con agua agarraba un tenue color naranja, remató su analogía con “esa creatividad es la que está generando más contacto, más apego y más cariño de los ciudadanos hacia los productos que consumen”.

---

<sup>6</sup> Para fines ilustrativos, es posible recordar este fragmento del evento en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=LPFyjZPSKqo>

Aunque jocoso, el ejemplo anterior, si se ignora su dudosa efectividad ilustrativa, permite entender el sentido que para los actuales modelos económicos tiene aludir al “potencial democratizador” al determinar a la creatividad como productora. Dado que en modelos como el de la industria cultural “todo lo que se dice y la forma en que se dice debe poder ser controlado en relación con el lenguaje de la vida ordinaria” (Adorno & Horkheimer, 2018: 169), se hace necesario considerar el uso de la creatividad en estos lenguajes técnicamente condicionados. En el uso político y económico del arte, la interpretación del artista como un sujeto más del modelo disponible a todos, invisibiliza su práctica al suprimir las particularidades de sus procesos y el ejercicio crítico que con su arte se busca proyectar. La exaltación de quien domina las situaciones y las hace ventajosas para ser exitoso, al destacar la creatividad como una disposición, ignora aquellas condiciones propias en las que el artista emergente y de mediana trayectoria elaboran su obra. Y al priorizarse el resultado sobre el proceso, la obra se comprende indispensable sin necesidad de aludir al contenido crítico e intencional que el artista pueda atribuirle a su trabajo, el cual, en el ámbito económico soportado por la creatividad capitalista, pasa a ser solo una etiqueta o complemento más para determinar una mercancía. Para desarrollar esta distinción, se hace necesario revisar la creatividad entendida como práctica fluida.

Al preguntarle sobre sus primeros trabajos, Ducuara empezó por su serie de esculturas *Manada de perros* del año 2007. Con estas obras ensambladas con objetos encontrados y reutilizados buscaba configurar una serie de personajes que retrataran actitudes plenamente humanas que, al introducirlos en nuevos contextos, reflejaran una cierta ironía. Al preguntarle al respecto, Ducuara complementó diciendo que toda la colección adoptaba un tono humorístico que facilitaba el enganche y contacto con el espectador al hacer manifiestas las temáticas de forma sarcástica. Usando como ejemplo la obra de esta serie *Perry Woman* (juego de palabras con la canción *Pretty Woman* y perro), me explicó que en este caso la gracia estaba en la cola de forma florida, la cual alude a la moda de las extensiones de pelo como un ejercicio de engaño y seducción, de ocultamiento de la sinceridad. Sobre este gesto, Ducuara me expresó como el estar en celo de este tipo de animal era una condición que no desaparecía al materializarla a través de ensamble de objetos encontrados. Además, al hablarme en términos generales sobre toda la serie, resaltó que esa ironía se apoya en la cercanía y casi identidad entre los animales y los humanos, la cual es intuitiva en la expresión popular “cada mascota se parece a su dueño”.

Sobre sus obras en las cuales el carbón es el material principal, Ducuara me comentó que en ellas realiza una observación crítica de la explotación del territorio, no como un acto de connotación plenamente negativa, pero sí como un procedimiento “que se encuentra desbordado”. No obstante, en la elaboración de su trabajo tiene presente que la minería de carbón se define por el desplazamiento y asesinato de varios pueblos, la destrucción de las fuentes hídricas y del ecosistema, no busca suplir algún fin panfletario con su obra. Si bien en su labor cuestiona el actuar humano sobre el territorio que pisa y recorre, considera que

en su rol de artista no le compete “hacer hechos o registros periodísticos, sino extraer la imagen estética y poética”.

Respecto a lo anterior, la obra señalada previamente, “Abrojos bajo techo”, en la que trabaja la tridimensionalidad del carbón para explorar el barbarismo en las formas como entendemos el paisaje, funciona como ejemplo. En esta pieza, al igual que en las demás de la serie, es posible captar las reservas de Ducuara por evitar la producción y reproducción de sucesos noticiosos, pues el proceso culminado en la obra es de introspección, no de denuncia directa. Esa “ceguera en la razón” identificada por el artista resuena en la pieza semiesférica con carbón porque el ensamblaje capta una carga simbólica sobre lo contradictorio que resulta “quitarnos el suelo sobre el cual estamos parados”. De este proceso, deriva uno paralelo en el cual la materia prima de trabajo deja de ser el carbón y pasa a ser el xilópalo, una madera fosilizada por alrededor de unos 200-250 millones de años que por sus propiedades tiene un proceso similar para ser utilizado en una reflexión contraria. Como tiene textura rocosa y sus colores son claros, entre los cuales predomina el blanco, Ducuara ve en este mineral el “establecimiento de la voluntad y de la razón, una redención”. En estos dos procesos diferentes pero complementarios se me hizo evidente la relación, en términos de continuidad, entre las piezas del artista, como lo característico que es en su trabajo *moverse* entre diversos procesos simultáneos, retomados del abandono o actualizados.

Lo no visible en la obra, pero que le complementa y hasta le introduce en otros escenarios de comprensión y disfrute, da cuenta de la creatividad como práctica fluida a la vista de *qué* hace el artista, *cómo* lo hace y *para qué* lo hace. Además, dichas disposiciones propias del proceso creativo se articulan con el lugar de enunciación desde el cual el artista habla *de*, pero *con*, su arte. En el caso de Ducuara, ver la articulación entre sus razonamientos, vivencias pasadas e interés material permite entender que “la creatividad es un proceso que los seres vivos experimentan mientras se abren camino en el mundo y conlleva un corolario de importancia capital. Se trata de que este proceso está en marcha, todo el tiempo” (Hallam & Ingold, 2007: 11). Así, tanto el contacto con las materialidades, como los movimientos que se pueden realizar con estas, se articulan con las formas y disposiciones adoptadas por el artista emergente o de mediana trayectoria, al momento de presentar y “mover” obras de arte al interior del mundo del arte.

Sin embargo, aludiendo a la postura compartida por Ducuara durante mis visitas a su espacio de trabajo, todos los esfuerzos de los artistas por hacerse conocer a través de su arte y sus intenciones parecen ser complementarios al potencial económico proyectado con este tipo de trabajo. En ese sentido, haría falta no solo identificar lo que se entiende por *proceso creativo* mirando únicamente al artista, sino también indagar sobre cómo dichos procesos ingresan en aquellos espacios en los cuales el acto creativo es fluido, pero la obra también. Debido a que contamos con más productores que consumidores de arte, es posible distinguir tales espacios de movilidad a disposición del artista entre los cuales la creatividad pasa a formar parte de

un estándar de calidad, relativa a la *cuestión productiva*, y aquellos en donde la creatividad es cooperación, complementaria a la *práctica fluida*.

Respecto a los espacios para el arte en los que prima la cuestión productiva, es posible identificar una pretensión, por no decir casi obligación, de ser artista sin otra obra más que *sí mismo*. Eso porque no podemos hablar de “contemplación desinteresada cuando se trata de una cuestión de manifestación de Yo, de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético, ya que el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que le ofrece al mundo exterior” (Groys, 2014: 35). Esta exigencia responde a las actividades en las cuales se sumerge al artista contemporáneo, dejando de estar distante de los aspectos políticos y económicos que involucran a su trabajo. Además, dicho establecimiento de la imagen del artista como parte de su obra, le permite poner en evidencia el uso de las dinámicas propias de la creatividad neoliberal al ponerlo en frente como garante de su trabajo, como si de una marca de artículos de lujo se tratara. Esta apreciación determina en cierta forma lo que se hace ahora con el arte, pues no es necesario deslegitimar tanto a la obra como al artista porque aquello que se podía desvirtuar puede ser aceptado si es útil tanta política como económicamente. En otras palabras, el artista como marca, autodiseñado y establecido al sacar provecho de lo que pone a su disposición el modelo capitalista, es resultado de lo establecido estatalmente como “cultura” para la economía al promover “el cultivo del atractivo instantáneo y la flexibilidad a todas horas” (Mould, 2019:108).

En el contexto colombiano, lo que podía previamente ser interpretado como arte degenerado, principalmente por estar en contra de los valores morales e ideológicos del Estado, pasa ahora a ser moneda de cambio para el establecimiento de programas de desarrollo. Retomando lo expresado previamente sobre el presidente Iván Duque, quien se esmera en hacer de la cultura un simple sector más de la economía, ello ejemplifica la forma como los gobiernos enfocados en proyectos económicos instrumentalizan la creatividad artística. En su modelo de gobierno:

ya no importa el contenido, los valores o las visiones del mundo que promueve. Lo único que interesa es que dinamice la economía, que genere empleo y que integre en el sector productivo a los jóvenes en riesgo de exclusión. Es decir, el debate cultural y las pugnas ideológicas vinculadas a la promoción de esta o aquella propuesta se acaban. [...] Lo que cuenta es el retorno económico que dicha actividad genera” (Granés, 2019: 73)

Por lo anterior, se entiende cómo lo referente al arte y al artista es cooptado por el capitalismo actual, que es capaz de ordenar y disponer de la obra aludiendo a la imagen del artista como garante de la calidad del producto, la obra. El ocultamiento de las tensiones que acompañan los procesos creativos de los artistas deja, de nuevo, de interesar porque “el capitalismo *estabiliza* esos movimientos, personas e ideas que están “fuera” de él al nombrarlos. Los incorpora a la “corriente dominante” y a la conciencia pública general” (Mould, 2019: 21). La estabilización se hace notable porque la *apropiación* hecha hasta de la figura del artista

es invasiva, afectando directamente, no qué se puede o no lograr con el arte, sino qué queda del arte después de su salida del taller.

Al preguntarle en una visita de taller a Ducuara sobre las dinámicas institucionales en las cuales se introducen los artistas colombianos, me expresó que en lo referente a la *economía naranja* la sensación es la de andar por un territorio de abandono. Eso no porque el asunto sea constantemente motivo de pelea entre sectores, sino porque consideran complejo entender lo relevante que llega a ser esos planeamientos estatales para el trabajo creativo. Respecto a esto, me compartió que una vez en el barrio San Felipe se recibió para un *brunch* a una comitiva del presidente Duque para hablar de la importancia de los artistas y circuitos de arte en relación con ese modelo económico que buscaba “cobijar las industrias emergentes”. De este curioso episodio, Ducuara destacó cómo parecía que “el servicio secreto se tomó San Felipe” por el mecanismo policial desplegado para la visita, pero también por la intención implícita de “cobijar al sector” solo para ponerlo a pagar impuestos, pues no fue claro qué ganaban los artistas con todo ello.

En ese esfuerzo por introducir economías libres en procesos de pago de impuestos, Ducuara identificó una contradicción, pues en su posición era evidente que no habían pensado en cómo integrar a los de artistas y propuestas de carácter subversivo, de resistencia, presentes San Felipe. No obstante, dicha contrariedad solo la identifica en el proceso de introducir a los artistas y su trabajo en modelos económicos de amplia cobertura, pues me relató que en el caso de San Felipe sí se tuvieron en cuenta algunos espacios de ese tipo, pero solo para someterlos a un proceso de allanamiento<sup>7</sup>. Aun cuando dicho evento aspiraba a elaborar grandes planes en San Felipe, en opinión de este artista las verdaderas limitaciones se hicieron evidentes con el efecto de la pandemia, la gentrificación y el aumento de los precios en la zona, lo que llevó al sector a un estado de conmoción. Así, si bien la venta inmobiliaria se disparó, el sector cultural se topó con grandes pérdidas.

En estos casos se hace evidente que el poder creativo promovido desde los modelos capitalistas, en vez de poner la vista en el proceso creativo, solo se interesa por apropiarse de lo que pueda ofrecer. En esa oferta de estabilidad y trabajo compaginado entre los actores del sector cultural y el sector privado se endulza “a las voces discrepantes mediante incentivos financieros, reconocimiento o incluso la promesa de un descanso del agotamiento emocional y físico que suponen las constantes prácticas de resistencia” (Mould, 2019: 24). No obstante, las prácticas “desestabilizadoras” que acompañan a algunas maneras de hacer arte se conviertan también en medios de beneficios, las reservas que se pueden tener sobre estos modelos se mantienen. Para Ducuara, la prudencia de los artistas sobre esta propuesta está en que las ayudas proyectadas en el papel no son evidentes, mientras que las de carácter económico, más que un apoyo, “son contratos de préstamo”. Es decir, si bien los artistas pueden ser vinculados en un circuito tributario sobre la venta y circulación de su trabajo, esto

---

<sup>7</sup> Si se busca “allanamiento” en Google imágenes aparecen como primeros resultados algunas fotos vinculadas a artículos sobre procesos intimidatorios realizados por la policía en esos espacios.

no necesariamente representa algún beneficio o aporte palpable impulsado por parte del Estado para sus trabajos.

El panorama sobre dichos procesos estatales parece negativo, pues como expresa Ducuara, “nunca se ha visto y probablemente no se verá esa ayuda”. Un soporte a dicha afirmación es que, si bien existe una ley del artista, su aplicación se ha visto reducida al punto de pasar desapercibida en la cotidianidad de algunos artistas. Eso se explica en parte porque ellos no cuentan con un sindicato o una agrupación definida para dirigir el reconocimiento sobre su labor. Además, si bien el sector cultural padeció durante los momentos álgidos del aislamiento, antes de este periodo ya presentaba dificultades porque cada vez era distanciado del interés y apoyos del gobierno, por más que este proclame con la economía naranja todo lo contrario. Para Ducuara, al no ser la *cultura* algo de primera necesidad, la incertidumbre en la cual terminaban trabajando los artistas se hacía más evidente e incómoda.

Pese a que la postura de este artista pareciera de completa negación al pago de impuestos, luego me enfatizó que ese nunca ha sido el problema. Para él, todos debemos pagar impuestos, pero también tenemos que saber cómo están siendo usados, algo no del todo evidente en el caso de la economía naranja. Si bien el mantenimiento de estos modelos depende del compromiso por responder a ciertos aportes respectivos, este esquema que envuelve la creatividad neoliberal pareciera funcionar no en términos de cooperación, sino de forma unidireccional. Sobre este punto, Ducuara fue claro en señalarme que “se entra en el engranaje del sistema económico. Se está adentro por pagar impuestos, pero se está afuera porque no se reciben beneficios de introducir esos modelos económicos informales al margen formal”. Estas consideraciones derivan tanto de la vivencia que los artistas tienen con el modelo de Duque como de la ausencia “de las razones intelectuales por las cuales deben fomentarse las artes. El suyo es un enfoque economicista: desarrollo a través de la cultura, crecimiento a través de las industrias creativas” (Granés, 2019: 73). En el contexto de pandemia, por ejemplo, los artistas que se mantuvieron en cuarentena se diferencian de aquellos que, por su deseo de hacer cosas, generaron movimiento por la ausencia de un medio de ingresos fijos. Ducuara me afirmó que “las contingencias hacen que el hombre haga sus propias estrategias”, lo cual se hizo evidente en los primeros tres meses estrictos de encierro. Como él, muchos artistas se vieron sometidos a dar “el paso a la calle” por las condiciones de ese momento, aun cuando esto no fuera lo deseado ya que “lo ideal no era posible”.

El contexto “creativador”, apoyado en una retórica definida por la individualización y competencia que caracteriza la presentación del *sí mismo* también como obra y que moviliza interpretaciones de la creatividad como un poder, le añade a la interpretación antropológica del giro etnográfico en el arte una nueva consideración. Al margen de la interpretación antropológica de la cultura como *texto*, para Foster algunas de las cuestiones distinguibles del giro etnográfico en el arte se refieren a la disposición por lo *contextual* y la *autocrítica*. Es decir, el atractivo de la etnografía está en que es una disposición anclada al contexto, característica a la cual artistas aspiran al considerar su actividad como “trabajo de campo en

lo cotidiano”, al igual que envuelve una actitud de constante replanteamiento y revisión de postulados, “pues promete una reflexividad del etnógrafo en el centro, aunque en los márgenes conserve un romanticismo del otro” (Foster, 2001: 186). Con estas dos consideraciones, pareciera que el ejercicio que busca suplir el artista en este nuevo paradigma estuviera limitado y hasta eliminado por las disposiciones en las cuales el arte circula y es valorado.

Con la minimización del proceso creativo, la creatividad enfocada al valor productivo no solo deja de lado las condiciones y antecedentes que acompañan al trabajo artístico, también quiebra la distinción entre los espacios cotidianos del artista. Detrás de la adaptabilidad engrandecida por el trabajo creativo, se introduce al artista emergente y de mediana trayectoria en prácticas precarias porque se justifica “que las prácticas “laborales” invadan nuestro ocio y nuestra vida social y *no* económica” (Mould, 2019: 37). En ese sentido, la justificación capitalista de la creatividad, alimentada por la priorización del interés propio y la competencia, harían del artista como etnógrafo un actor descontextualizado y acrítico. Mientras la Cámara de Comercio de Bogotá alude, en su plataforma ARTBO<sup>8</sup>, a que “el arte se percibe como un recurso indispensable para vivir, sobrevivir y estructurar el futuro” pues con este es posible obtener “riqueza espiritual y económica”, la identidad del posible artista como etnógrafo queda subordinada a un rol en los discursos sobre “desarrollo sostenible”. Si bien el sector cultural en el país fue sacudido por la crisis sanitaria, no deja de ser atractiva la manera de defender a la práctica artística como una respuesta que no se encuentra separada de los sucesos de la actualidad, pues es una muestra “de lo que somos” mientras se exalta el valor económico de las obras. A pesar de que, para estas instancias institucionales, es necesario sostener el contacto con el arte porque “la cultura no para”, paralelamente hacen el *ser visible* como artista una actitud propia de un *espíritu emprendedor*.

En este escenario, en el que la actitud etnográfica del artista puede verse tergiversada en un simple producto de consumo, las alternativas parecen pocas cuando se pasa de considerar al arte como contrastable con los valores sociales para equiparlo con estadísticas, al convertirlo en cifra. Entretanto, el carácter crítico del proceso creativo del artista es mitigado al ser absorbido por el modelo económico que convierte a las obras “en simples mercancías culturales, las obras llegan al público con el cablecito rojo suelto, desactivadas. Pueden divertir o aburrir; jamás estallar” (Granés, 2019: 74). Con estas condiciones, las posibilidades del artista emergente y de mediana trayectoria parecieran quedarse entonces en la aproximación a la creatividad adaptativa y precaria, en la que el carácter fluido de sus procesos pasa a ser solo un pretexto más de un producto de consumo acelerado.

---

<sup>8</sup> Las siguientes anotaciones pertenecen a la inauguración de la edición de ARTBO Fin de Semana realizada en esta ocasión manera virtual, por las condiciones sanitarias del año 2020. Al ser un evento que se inauguró con una presentación en vídeo, es posible consultar el registro visitando la página web de ARTBO o ingresando en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=r1z2aCAKcRM&t=561s>

La preocupación que estas situaciones producen en el artista es posible percibir las en la forma como ellos interpretan su condición. En mi primera visita al espacio de trabajo de Ducuara, en el cual se desarrolló una reunión del Proyecto Faenza y paralelamente un cine foro que organizaba el artista, en una conversación entre el artista y sus colegas de profesión, Jorge Magyaroff y Mauricio Combariza, pude escuchar una pregunta que captó mi atención. Con un gesto de camaradería y preocupación, el segundo artista le interpelló a Ducuara sobre por qué se involucra en tantas actividades y eventos aun sabiendo que el ritmo de trabajo que conllevan siempre es acelerado. Ante esto, de manera honesta, comenzó su respuesta haciendo énfasis en su edad para luego relacionarla con su condición de artista emergente y el peligro que para él representa quedarse quieto con el riesgo a “quemarse”. Nos dice que “yo llevo en esto desde los ocho años”, a lo que Jorge aprovecha para hacer un comentario jocoso sobre Ducuara al decir “pero está quemado<sup>9</sup> desde los quince”, por lo que entre risas responde “yo ya estoy quemado desde antes”.

Dejando el chiste a un lado, para hacernos entender la relación entre su edad y la condición de “quemado” como artista dijo: “puede que me queden unos quince o veinte años por mucho de vida, pues los hombres de mi familia normalmente han tenido problemas de corazón a los sesenta y dos o sesenta y cinco años. No sé si eso tenga que ver con la altura de mi familia, pero como yo también soy alto, no debo ignorar esa posibilidad. Por eso no tengo tiempo para estar perdiéndolo, tengo que usar el tiempo para la familia y el resto dedicarlo a la obra. Por eso debo estar moviéndome y moviendo mi espacio, estar aquí y allá siempre activo es lo único que tengo a la mano para hacer mi trabajo más reconocido, antes de quemarme definitivamente”. Si bien ante esa respuesta todos quedamos algo impresionados, también estuvimos bastante convencidos de dicha razón, pues era clara su preocupación sobre lograr sus objetivos con su trabajo y sobrevivir al riesgo siempre latente de quemarse, como artista y como ser viviente.

Acercarse a este tipo de actos comprensivos sobre los efectos y dificultades producidos por el mundo del arte colombiano en los artistas no consolidados, permite entender lo relevante que se hace para sus intereses el acercamiento a otros colegas y escenarios en donde puedan lograr con su trabajo aquello limitado desde lo establecido por creatividad neoliberal. Ante la destrucción de cualquier trabajo colectivo y social que resulta de la precarización del trabajo etiquetado como creativo, en el cual la creación de riqueza se asimila como un bien, el potencial del artista y su obra se ve amplificado al integrarse con otros actores en procesos comunales. Aquí, la condición fluida de la creatividad, que deviene del proceso creativo del ejercicio artístico, pasa también a ser fluida en la integración con otros actores que, por sus intereses y formas de juntar sus esfuerzos, se resisten a la especulación producida al hacer del arte un elemento más de la economía.

---

<sup>9</sup> En este caso, “quemado” no se utilizó para referirse a la condición de fallar como artista o no poder vivir de su trabajo, sino para destacar la piel morena de Ducuara.

Después del primer pico de la pandemia en Bogotá, decidí visitar a Ducuara, quién emocionado me actualizó sobre todo lo que había estado haciendo desde que inició la cuarentena en relación con su trabajo personal, pero también cómo en el mismo período nació lo que ahora se conoce como *Casa Ducuara Laboratorio de Arte*. Me contó que después de casi tres meses de trámites institucionales logró obtener una resolución del Ministerio de Salud con la cual logró convertir su taller en un espacio para la gestión y producción de arte contemporáneo que, en contexto de aislamiento, podía estar abierto al público. Mientras todos nos encontrábamos encerrados en nuestras casas, allí surgió el formato de *microexposición* que, como otra forma de contagio, busca un “no parar” relacionado con el sostenimiento y constante movimiento del arte y la cultura en el sector desde los propios artistas.

Consideré atractivo el hecho de que en el lugar se iniciaran las exposiciones con obras de artistas plásticos y fotógrafos japoneses, no solo porque la distancia geográfica fuera más evidente por las cuarentenas y cierres de aeropuertos. También porque, para esos primeros meses de pandemia, una muestra de este estilo estaba en contravía a esa reserva y opinión negativa dirigida hacia algunos países asiáticos relacionados con el surgimiento de la pandemia que ya era cuestión de todos. Una muestra de los esfuerzos realizados en el lugar es el trabajo articulado y propositivo desarrollado allí, pues esta particular muestra se consolidó por la participación de los artistas expuestos y por el trabajo realizado por el curador Takaaki Kumagai. La articulación colaborativa es la que define Casa Ducuara pues antes cuando era solo un taller de trabajo, se ofrecía también como un lugar de encuentro, asesoramiento y ayuda que varios colegas tenían presente. Como lo ha expresado Ducuara en diversas ocasiones, “este espacio nace de la constante actividad de acompañamiento en la creación, de ser un epicentro donde la gente venía a solucionar procesos creativos”. De ahí que la transformación del espacio de trabajo individual en un espacio de encuentro y apoyo entre artistas y actores de la “escena del arte” pueda interpretarse como una defensa de un auténtico trabajo creativo, tanto desde la perspectiva material y experiencial del artista como desde los modelos de organización cooperativa en los cuales se introduce.

Por lo anterior, Casa Ducuara<sup>10</sup> se convierte en un ejemplo de cómo “una política de acción colectiva implica los esfuerzos conscientes y combinados para construir una nueva realidad económica, más equitativa, menos explotadora y más comunal” (Mould, 2019: 61). En ese esfuerzo por trabajar con otros espacios para crear un distrito nuevo de arte en la ciudad, el interés por mantener la persistencia del formato de exposición en Casa Ducuara se podía entender como una salida a las contingencias vividas por el sector del arte en esas primeras etapas del encierro, pero también como una garantía. Parte del trabajo, realizado en ese momento y aún se realiza usando redes sociales o visitas con aforo limitado, había sido establecido antes del cambio de condiciones provocadas por la pandemia en el sector cultural. Por ello, el esfuerzo por enseñar la obra individual de los artistas que ya estaban preparados

---

<sup>10</sup> Que para Ducuara solo tiene sentido cuando la gente va, ocupa y se apropia del lugar.

para las microexposiciones no solo sirvió para el reconocimiento de estos, sino también para mantener en cierta forma aquella primera llama que se gestaba bajo el nombre de Nodo 51 (el Circuito Artístico del Barrio Galerías).

No obstante, el objetivo principal de estos proyectos no es suplir ni hacer competencia a las galerías de venta de arte. Más bien, según Ducuara, el circuito artístico que activaron y los actores involucrados se presentan como una respuesta a una frustración común de la comunidad de artistas. Estos buscan alternativas ya que, aun cuando estatalmente cumplan una función fundamental al ser ellos algunos de los actores que suplen la “necesidad de cultura”, gran parte de su trabajo se somete a la inestabilidad del momento, a la precariedad competitiva previamente señalada. Por ello, la respuesta que surge de la articulación cooperativa entre artistas y actores pertenecientes al ámbito de la gestión cultural permite interpretar el acto de creación como una respuesta. De la concatenación de esfuerzos es posible pensar esa respuesta como un acto de resistencia, en donde “resistir siempre significa liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida” (Agamben, 2019: 27). Bajo esta alternativa, en la cual la cooperación se convierte en una fuerza emancipatoria del modelo neoliberal de la creatividad, es posible recuperar la definición autocrítica y contextualmente comprometida que el giro etnográfico en el arte busca conservar.

Aunque el artista no consolidado aún se vea sometido a responder a las necesidades de un mercado que hace de sus obras un objeto de intercambio económico y de su figura una garantía más, la frustración resultante de hacerse conocer o mantenerse vigente se ve aliviada con la integración en otros espacios y connotaciones sobre el trabajo artístico. Sin duda la transformación de la obra en porcentajes, evidente en la intervención transaccional de las galerías o las ferias de arte, somete al artista a ceder parte de su trabajo. En nuestras conversaciones, Ducuara me comentó lo complejo que suele ser trabajar como artista, pues se es propenso a recibir en muchas ocasiones menos de lo que se proyecta. Esto lo muestra relatándome como en una ocasión en la Feria Barcú<sup>11</sup> tuvo que ceder el 60% de una obra que se había logrado vender en el lugar, por lo que de dicha transacción solo pudo disfrutar de cuatrocientos mil pesos que quedaron. No obstante, si bien este tipo de eventos pueden servir para definir una trayectoria como artista, lo que haría del sacrificio monetario una inversión, desde los espacios cooperativos es posible lograr tal reconocimiento poniéndose a disposición de los demás. En otras palabras, dichos esfuerzos de carácter inclusivo que quitan del medio la atención por el dinero “permiten participar de la riqueza de la comunidad a aquellos que han sido excluidos de la riqueza del capitalismo a través de la austeridad” (Mould, 2019: 128).

---

<sup>11</sup> Barcú es una feria Internacional, que se ofrece anualmente en el barrio La Candelaria, creada para presentar y compartir distintas manifestaciones de las artes plásticas y la cultura durante la semana del arte en Bogotá. Una de sus particularidades, además de ofrecerse como plataforma de arte, es que utiliza las casas coloniales del barrio y los espacios públicos del centro para montar sus muestras artísticas de diversa índole.

Con las formas alternativas de valor, en las que se articulan esfuerzos conjuntos de diversa índole, la creatividad como proceso fluido pasa determinar la dimensión cooperativa y comprometida necesaria para la comprensión del giro etnográfico en el arte. Además, con el reconocimiento de las dimensiones personales, temporales, materiales y contextuales propias del proceso creativo, la intención e introspección del artista, sea crítica o no, entra a formar parte también de la obra. Aquí, el acercamiento sensible buscado con el arte se hace comprensible en clave etnográfica cuando se entiende que el artista, en vez de poseer poderes creadores que ofrecen la verdad sobre el mundo, presenta en su actuar la capacidad de dar cuenta sobre su tiempo. La obra como expresión y deseo de aquel que la consolida en el paradigma etnográfico, pasaría entonces a ser registro, tanto de un contexto como de la *diferencia* extraída en la cotidianidad.

### **Lo novedoso como “más de lo mismo” y la apertura reflexiva**

Si bien los artistas y la red cooperativa en la cual pueden verse inmersos son capaces de generar una alternativa para la obra de arte que es próxima al giro etnográfico, es necesario considerar un elemento derivativo de la creatividad capitalista: la *novedad*. Esta noción, involucrada a manera de rótulo en las formas de pensar y valorar el arte, es capaz de introducirse en el taller del artista, principalmente no consolidado, cuando busca definir su obra y su manera de hacer arte. La función comparativa puesta sobre lo novedoso es resultado de “un mercado global de mercancías con un apetito insaciable por lo nuevo, en el que cada aspecto de la vida y el arte es convertible en un objeto de fascinación o deseo para ser apropiado y consumido” (Hallam & Ingold, 2007: 1). Por ende, al equipararse la creatividad con la prosperidad económica, tanto la obra como el proceso creativo se someten a una balanza en la cual la *repetición* y lo *nuevo* se vuelven títulos valorativos para determinar el éxito o el fracaso del artista.

En estas circunstancias, la práctica contextual que determina el hacer del artista como etnógrafo obliga a una revisión no solo de cómo se apropia e integra el contexto en el proceso creativo del artista, sino también de cómo el arte bajo el giro etnográfico admite nuevas formas de relación artista-obra-espectador. Para Foster, el acto renovador de las vanguardias (enfaticando el *arte pop*) que permitió resituar el compromiso del arte con la cultura, es muestra de cómo la “expansión horizontal de la expresión artística y el valor cultural es llevada más lejos, crítica y acriticamente, tanto en el arte casi-antropológico como en los estudios culturales” (2001: 206). Junto con este posicionamiento del arte, se hace necesario considerar también la dimensión temporal al cual el arte se somete, donde el “agotamiento” se convierte en una cualidad estética más que determina el valor. Es decir, un agotamiento de la obra “después de la repetida presentación de esta, existe, [...] por lo que la velocidad de consumo (la obsolescencia) de la obra está en relación con su efectivo (o supuesto) valor”. (Dorfles, 1984, 52). Considerando la contextualidad y la temporalidad en la cual el artista y su obra se articulan, se hace necesario revisar el papel de la novedad dentro del giro etnográfico en el arte.

Después de haber acompañado al artista Jorge Magyaroff<sup>12</sup> a una entrega de una obra, hablamos sobre la figura del artista en la actualidad. Respecto a ello, para Magyaroff tal figura “está desmitificada” por el énfasis puesto desde la escena artística local e internacional en la *consolidación* tanto del trabajo artístico como del artista contemporáneo. En su perspectiva, tal interés obliga al artista interesado por ser reconocido no solo a tener una trayectoria notable, sino también una técnica depurada que le impida verse en la necesidad de “defender resultados pobres” ante los ojos de aquellos que miran y valoran su arte. Por esto consideraba que actualmente, con el *fin del mito del artista*<sup>13</sup> para darle paso *al arte en sí*, lo que consagra al artista y su obra deja de ser la manifestación dotes o dones superiores sino el esfuerzo por lograr la validación de su trabajo.

Desde su experiencia, el contexto contemporáneo empezó a exigir al artista hablar de lo que hace, introduciendo una nueva capa a la idea general de que la obra hable *por sí misma*. Lo anterior, complementó Magyaroff, se convierte en una demanda para pensar de nuevo la relación entre el espectador y el artista, pues la distancia presente antes entre ellos actualmente es percibida o pensada como arrogancia del artista. Por ello consideraba cómo ahora el ejercicio del artista también está en poder comunicarse directamente con el *otro* que acompaña su trabajo, manteniendo esa actitud característica del “arte de ser humano”. Este modo de apertura a la cual se refería es algo que se hizo desde el inicio evidente en mi interacción con él, porque fue el primer artista en abrirme las puertas a su taller y me permitió involucrarme en su vida cotidiana para identificar la resonancia de esta en su trabajo como artista.

En otra ocasión, mientras dialogábamos sobre sus recientes exploraciones, decidí preguntarle por qué escogió ser artista. Según Magyaroff, esa decisión no fue compleja, pues ya de pequeño traía esa “pulsión” por crear objetos y andar en los límites de aquello que permiten los materiales de trabajo. Sin embargo, enfocarse plenamente en sus primeros pasos como artista le costó un semestre en la carrera de Diseño Gráfico, la cual decidió abandonar pues sentía que no llenaba ese deseo inicial por involucrarse plenamente haciendo cosas. De su proceso de formación como artista destacó el valor que tiene para él captar la forma como el trabajo artístico se ha ampliado constantemente, pues en su paso por la Academia de Artes Guerrero apuntó a ir más allá de “hacer muñecos en plastilina o pintar bodegones muy bonitos”.

---

<sup>12</sup> *Mi nombre es Jorge Magyaroff, estudié artes plásticas en la academia de artes Guerrero y desde que era un niño el arte ha sido la forma de investigar el mundo que me rodea y de encontrar una identidad. Mi punto de partida siempre ha sido la memoria, mis recuerdos de la infancia. De ellos extraigo imágenes, conceptos, perceptos y afectos que voy tejiendo o yuxtaponiendo con elementos de mi realidad actual para materializarlos en objetos que hacen uso de lenguajes como la pintura, el dibujo o la instalación. Trabajo de lunes a viernes en mi taller porque los fines de semana los dedico a mi familia, aunque debo admitir de forma casi culposa que anhelaría estar más tiempo en el taller y menos en la casa.*

<sup>13</sup> Por el contexto de la conversación, me dio a entender que ese “mito” se relaciona a la figura del artista como *genio*, previamente esbozada en el capítulo.

Esta apreciación partía del hecho de que para él la precisión representativa de las imágenes o la gran pericia técnica no eran lo único importante al momento de *hacer* arte, pues consideraba que en el arte contemporáneo es relevante la concepción de una idea o la exploración de un concepto. Reconoció que, si bien al describirlo de esa manera pareciera bastante sencillo crear obras, en la práctica el proceso siempre es complejo porque se hace necesaria la validación de la institución del arte “para creerse el cuento” de que se es artista. Por ello, a su salida de la academia en el año 2003, al no tener un paso claro a seguir, empezó a sentirse inseguro por la posibilidad de trabajar como artista y de vivir de su propio trabajo. Sin embargo, la oportunidad de empezarse a mover en pequeños espacios con su obra le permitió conocer a alguien reconocido en el medio que, a mediados del 2011, mostró interés por su trabajo, por lo que empezó a convencerse de que ya era artista, no por el diploma, sino por el reconocimiento que empezaba a dirigirse hacia él.

Este tipo de apreciaciones sobre ser artista emergente facilitan un acercamiento a cómo esa etiqueta, recibida al empezar a definirse como artista, es equiparable con la noción de novedad que se promulga desde la creatividad capitalista. En la vivencia de Magyaroff, dicho proceso ejemplifica cómo influye, no solo en la forma de “creerse el cuento” de que se es artista, sino también en la manera como se trabaja haciendo arte. Dicho solape deriva de que la novedad es una marca de la obra como objeto de consumo con la cual “se distinguen de la oferta siempre igual y estimulan (obedeciendo así a la necesidad de aprovechamiento del capital) a lo que pierde importancia si no se expande, si no ofrece (en el lenguaje de la circulación) algo nuevo” (Adorno, 2004: 27). A la mira de lo que buscan y hacen los espacios institucionales y transaccionales con el arte, lo novedoso resulta ser la *actualización* y *repetición* de lo ya establecido, por lo que ser artista se intuye como resultado de la apropiación por parte del mercado de la autonomía latente en el proceso creativo. Al comprenderse el objeto artístico como objeto industrial, su valor resulta de que “ha sido creado expresamente para una fruición -práctica y estética- que sea inmediata y que esté estrechamente ligada al uso al que el objeto ha sido destinado” (Dorfles, 1984, 222). El disfrute de la obra pasa entonces a enfocarse en lo que se puede poner en evidencia con esta, convirtiendo la contemplación en la valoración de los cualidades materiales y funcionales intrínsecas de los objetos mismos.

Bajo las lógicas de la industria cultural, lo *emergente* en el arte pareciera estar ya anticipado por la primacía de la reproducción técnica. Con el discurso de la creatividad productiva se ordenan las obras, pero también las experiencias y expectativas que como consumidor se pueden tener. Ya que en estos modelos “no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (Adorno & Horkheimer, 2018: 165), se *enmarca* tanto al artista como al espectador en un terreno donde la racionalidad técnica dispone todo. La temporalidad de la obra de arte en el contexto de la creatividad productiva pasa a ser la temporalidad del objeto industrial, cuando la rapidez de desgaste y la relativa inestabilidad formal se determinan en relación con el consumo acelerado, no sobre las propiedades estéticas que el artista le atribuya a su trabajo. Sin embargo, que la reproducción

técnica facilite la estandarización y producción del arte obliga a considerar en qué queda el ejercicio etnográfico al que el artista se puede aproximar y de qué maneras este obliga a pensar en otra figura de consumidor del arte. Además, al hablar del trabajo artístico, la distinción sobre qué es lo reproducible implica determinar qué se engloba (sean técnicas, procedimientos, temas hasta obras en sí) y cómo eso se determina como novedoso.

En el contexto actual en el cual se enmarca al arte, definiciones que comprenden la novedad como un proceso lineal, como secuencia de actos siempre mejores a los anteriores, parecen insuficientes porque se relaciona con nociones de progreso. Metáforas como la de Ernst Gombrich, en la cual relaciona el avance del arte con la forja de llaves maestras y la apertura de las misteriosas cerraduras de los sentidos del artista, dan cuenta parcial de cómo se somete el proceso creativo a la imposición de lo novedoso. En la búsqueda y forja de la llave maestra, el artista se ve sometido a un ejercicio de constante ensayo y ajuste, al carecer de acceso directo al mecanismo exterior. Cuando ya se logra abrir la puerta, que equivaldría a avanzar en las posibilidades de hacer arte, es fácil repetir la hazaña sin que sea indispensable para ello poseer algún talento o habilidad, tan solo copiando la llave de su predecesor (Gombrich, 2010: 304).

Esas interpretaciones limitantes del ejercicio reproductor del artista a la apropiación de las técnicas disponibles logran su culminación con el establecimiento de reproductibilidad técnica industrial, el cual conlleva a la exaltación del valor de cambio sobre el de uso. Bajo este modelo de producción, la novedad deja de ser el descubrimiento de una nueva técnica a disposición del artista o el perfeccionamiento de lo ya disponible. La repetición en el arte se convierte en un fin regulativo, debido a que “la novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo” (Adorno & Horkheimer, 2018: 174). De ahí que, al estar el consumidor mediado respecto a lo esperable y el artista condicionado sobre lo producible como arte, la reproducción mecánica garantiza un estado de detenimiento, en el cual se aspira a que nada cambie. Sin embargo, al someter a disposiciones plenamente productivas al acto autónomo del artista, se limita la posibilidad de una comprensión de lo que le caracteriza y acompaña su ejercicio, de aquella “pulsión” a la que Magyaroff hacía referencia.

Debido a que el giro etnográfico en el arte responde a la introducción del trabajo del artista a un modo horizontal de integración, lo que puede ofrecer la obra sobre aquel compromiso con el *otro* pareciera entonces verse acotado por lo que la obra tiene de proceso repetitivo. La contextualización en la cual el artista trabaja, en vez de permitirle aproximarse a un ejercicio *reflexivo* sobre su arte y lo que con este aspira poner en evidencia, pareciera ser una práctica mecánica en la cual “uno elige un sitio, entra en su cultura y aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo” (Foster, 2001: 206). En ese sentido, la novedad (o innovación) esperada con el discurso creativo responde al establecimiento de la imagen del artista como marca, como se señaló previamente, a la cual se codifican cualidades que permitan enmarcar su trabajo entre lo

deseable y contrastable. Este procedimiento, además de eliminar la diversidad de procesos a los cuales los artistas contemporáneos recurren, reduce la particularidad de lo que ser artista conlleva a un espíritu innovador, aunque solo haga “más de lo mismo”. No obstante, es posible identificar en los procesos creativos de los artistas otras formas de afrontar aquellas limitaciones que les son dispuestas al momento de querer establecerse con su labor.

La correspondencia creada entre el artista productor y su público bajo el consumo de lo nuevo reduce a la obra a un modelo transaccional en el cual destaca el valor de cambio, la racionalidad numérica derivada del proceso de producción-circulación-consumo. Esas inscripciones exaltan la cuantía del arte como algo anticipable y medible, si bien “no se puede entender nada de una obra de arte, ni siquiera su contenido informativo, sus temas y tesis o lo que se llama vagamente su "ideología", relacionándola directamente con un grupo” (Bourdieu, 1993: 144). Entonces, comprender los procesos creativos desde los propios artistas se convierte en una oportunidad para captar que todas las facetas que tienen preeminencia en la obra no deberían ser reducidas a un modelo en el cual el arte se ajusta como novedoso ante la mira de un consumidor. Eso porque, a la vista de lo que resulta ser artista emergente y de mediana trayectoria, no es posible disponer plenamente del arte limitando la interpretación de cómo se consume la obra y se enmarca al artista como subordinado a la repetición que se le puede imponer estructuralmente a su oficio. En otras palabras, el proceso creativo no se establece por completo como resultado de algún sistema de reglas y representaciones, porque “la vida no se abre paso a través de la superficie de un mundo en el que todo está fijo y en su lugar, sino que es un movimiento a través de un mundo que es creciente” (Hallam & Ingold, 2007: 12).

En su actividad, el artista se presenta abierto para responder a las condiciones ambientales, sociales y económicas en constante cambio que permean su trabajo y le permiten disponer de sus exploraciones materiales o temáticas sin ser estas determinables. Entre los intereses plásticos de Magyaroff, uno que le ha acompañado desde sus inicios como artista es la interpretación de la pintura como una *huella* que, posteriormente, se transforma en su fascinación por lo que define como *objeto pictórico*. Al preguntarle cómo se da el tránsito de la pintura al objeto pictórico recibió de su parte una respuesta contundente, “por accidente”. Frustrado por el sentimiento de no avanzar en su búsqueda de la tridimensionalidad con la materialidad de la pintura, un día decidió desarmar y arrumar molesto todo su material de trabajo en la esquina de su cuarto. Al día siguiente se percató de que su gesto brusco había producido un derrame de un frasco de pintura que le generó molestia porque era algo que debía limpiar pero que, al ver detenidamente, le dio la respuesta que estaba buscando. Como ya tenía tiempo de estar derramado el frasco, la pintura se encontraba en gran medida solidificada, permitiéndole a Magyaroff admirar el volumen producido por la sequedad del material y las curvas que resultaron producto del azar. Lo que más le desconcertó en ese momento era que la mancha podría ser un objeto, además de conservar el brillo característico del material antes de ser derramado.

Estos relatos posibilitan entender que ni la técnica ni una gran habilidad tienen que ser siempre lo determinante de una obra de arte, pues en el caso de Magyaroff había sido producto del azar el descubrimiento de ese camino intermedio entre pintura y escultura que tanto le ocupa actualmente. Si bien el procedimiento técnico se hace indispensable en mayor o menor medida en el disfrute del arte y creación de obras, tanto el ocultamiento como el desvelamiento de dichas operaciones son también “medios que producen placer”. Además, como me ha enfatizado Magyaroff, el trabajo artístico y la inspiración presentan una forzada conexión porque no vale destacar momentos concretos de “iluminación” cuando todo lo que afecta a un individuo puede ser un detonante para trabajar. La actitud del artista sobre su trabajo le permite fluir en otros terrenos con su arte, aun cuando en su esfuerzo por ser reconocido les acomode a las dinámicas en las cuales sus ejercicios solo sean moneda de cambio de imposiciones económicas.

En apreciaciones sobre el trabajo del artista, en las que “más que la inspiración, el trabajo es estar conectado con la obra”, es posible intuir cómo aún sometido a las dinámicas de la creatividad productiva, es posible hacer algo más que repetir. Al revisar su trabajo, en diversas ocasiones Magyaroff me compartió el valor que tiene en su proceso creativo el visitar, conocer y estar en contacto con procesos de otros artistas. Para él, el acto de pensar una obra no surge en el vacío, necesita del enriquecimiento resultante del diálogo que el disfrute de arte también genera. Ese acercamiento favorece el trabajo porque permite alimentarse de las prácticas e interpretaciones de otros colegas, del interés que genera como espectador tratar de entender qué se busca al hacer arte. Tal proceso es un ejemplo de lo innecesario de desligar la vida cotidiana de la obra porque, incluso si se es artista, también se puede ser espectador, tanto de otros trabajos como de la propia vida.

Esto último también influye en la forma de concebir la obra que, como me especificó Magyaroff, no se reduce a una fórmula concreta para determinar que un proceso creativo está terminado, pues esta también se somete a las contingencias de la vida del artista. En estas apreciaciones es donde se intuye de qué manera las prácticas artísticas pueden *desenmarcarse* de las imposiciones de la industria cultural. La disposición del artista en el disfrute y la elaboración de obra permite aproximarle a la figura del investigador o pensador que desafía con “sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse” (García, 2013: 47). La actitud tomada como espectador siempre atento a lo que los demás artistas hacen, junto al reconocimiento de que la obra como *proceso* nunca está terminada, introduce aquellas experiencias epistemológicas ignoradas al limitar al arte como producto.

Hacer arte, al igual que vivir, deja de ser algo completamente definible cuando se vislumbran las tensiones o frustraciones experimentadas por el artista con su trabajo. Incluso cuando esquemas como el de la industria cultural modelan tanto al consumidor como al productor de arte, la incertidumbre que conlleva el proceso creativo introduce variables a dicho condicionamiento que invitan a reconectar la intención del artista con su obra. Al dialogar

sobre la novedad con Magyaroff, este señaló que, a partir de su propia vivencia, entendía cómo el proceso artístico deja de ser creativo al momento de automatizarlo con el descubrimiento y aplicación de una fórmula para estandarizar. Este procedimiento lleva a la pérdida de la motivación, provocando un cansancio en el trabajo que obliga a hacer quiebres, lo cual para él se vuelve indispensable para volver sobre lo hecho y entender en dónde se está ahora. Debido a que la fórmula evita la constante “búsqueda de elementos que puedan conectarse donde aparentemente no hay conexión” se hace del proceso creativo, para Magyaroff, algo necesario y funcional, mas no placentero. La repetición determinada por el ideal de novedad impuesto por la industria cultural eliminaría la fruición estética presente en el proceso creativo.

Por las condiciones y materiales de su labor, uno de los focos de exploración de Magyaroff ha sido la precariedad. Del trabajo que parte de los escasos recursos, en diversas ocasiones me ha comentado que dicha manera de entender su material de trabajo y las proyecciones que con este son logrables, tienen como punto de partida una fuerte conexión con prácticas de su infancia. Ese período de su vida, en el cual vivió junto a sus abuelos, fue fundamental en el artista que es ahora porque la microempresa de ensamblado de juegos de mesa que tenía su abuelo en la casa era su patio de juegos. De pequeño tuvo la oportunidad de hacer de su esparcimiento una exploración, pues tenía a su alcance no solo juguetes que podía desbaratar a su antojo, sino también múltiples objetos de trabajo industrial para usar con fines experimentales. De ese gran espacio de trabajo era de donde Magyaroff extraía su material de juego pues todo reciclable o sobrante de la fabricación de juegos de mesa estaba a la disposición, por lo que los usaba sin limitación junto a las herramientas que, aunque peligrosas, le permitían construir con sus manos todo lo que quisiera.

De estos recuerdos, dos aspectos clave se podían extraer: la importancia que tiene para su trabajo el *juego* en la manera de interacción/comprensión con/de lo que rodea al ser humano y el potencial que el *residuo* o sobrante del desarrollo constante de obras puede tener como futura obra. Sobre lo primero, gran parte de sus series, como *Acciones suspendidas* o los *Encallados*, son ejemplo de ello, porque Jorge disfruta el proceso que conlleva el desarrollo de esas obras y por lo que estas producen en el espectador. Según Magyaroff, esa búsqueda de establecer relaciones entre lo bidimensional y lo tridimensional en los cruces entre la pintura y el objeto le había llevado a descubrir un disfrute particular al exponer sus obras, que venía de la forma como los espectadores se acercaban a estas. En varias ocasiones había observado como, al ver una obra de la serie de *Encallados*, mostraban la necesidad de pisar disimuladamente la obra puesta en el suelo para luego mirarse el zapato en un gesto comprobatorio de que aquello visto no era un tarro de pintura desparramado.



Jorge Magyaroff - Obra de la serie *Acciones suspendidas*

Otro ejemplo que refleja esa búsqueda de actitudes desconcertantes en el espectador, pero a la vez ilustra la complicidad de Magyaroff en todo ese proceso, es su serie de instalaciones *Work in progress*. En la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO) expuso, junto con otros colegas colombianos, su instalación repleta de color, cargada de repisas y objetos de taller de artista como ejercicio jocoso de presentar una obra terminada que solo generaba la impresión de que “el artista había dejado el trabajo de montaje y la obra a medias porque se había ido a almorzar”. Esta finalización inconclusa tuvo su efecto esperado cuando Jorge se percató de que la simpleza de la instalación era motivo de discusión entre espectadores. Estos cuestionaban el estado húmedo del material que cubría las herramientas de trabajo y la posible negligencia del artista por dejar colgado y abandonado un trabajo a medio hacer.

Sobre el segundo aspecto, en su esfuerzo por crear artefactos y dispositivos ensamblados que cumplan alguna función pictórica, gran parte de la materia prima de la cual estos objetos se soportan es de los residuos de obras acumulados y reutilizados a lo largo de 8 años. Esto es algo que siempre fue evidente para mí al visitar el taller de Jorge, pues cada vez que iba me encontraba con un montón de ejercicios y experimentos nuevos con materiales y superficies tanto tradicionales como extremadamente raros para mí. En medio de todo eso, también aparecían materiales sobrantes o ya deteriorados por el tiempo que él admiraba con gran cariño, pues veía en ellos nuevas posibilidades nada evidentes para mí pero que, cuando me las comentaba, me hacían imposible regresar a mis primeras impresiones.

Si bien la industria cultural es capaz de rechazar o asimilar a su favor tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que produce (Adorno & Horkheimer,

2018: 187), es desacertado considerar que los procesos creativos tampoco pueden librarse de convertirse únicamente en mercancías culturales. Que el artista no consolidado aspire a poder vivir de su arte, en su búsqueda por posicionarse en el mundo del arte y de establecer un proceso distintivo propio, no impide que en sus indagaciones aparezcan ejercicios reflexivos. La disposición a la novedad, defendida como un estándar de calidad en el arte determinado por la reproducción de lo mismo, se hace insuficiente al reconocer la horizontalidad que define el trabajo del artista bajo el giro etnográfico. En efecto, eso es posible captarlo con una aproximación también etnográfica de la labor del artista en la cual el fin no “es renunciar a la diferencia de ciertos “creadores” y “obras”, sino a percibir cómo sus autores entran en conflicto y negocian su sentido en los intercambios con las industrias culturales o en medio del pragmatismo social” (García, 2013: 53).

Al interior de esas negociaciones, se perciben los peligros y deficiencias producidas por la determinación del proceso creativo del artista, pero también que dicho dominio no se piensa como irrefutable. Tanto en el trabajo de Estey Ducuara como en el de Jorge Magyaroff es posible identificar detrás de sus indagaciones una sensibilidad que acompaña a la obra y que conecta con el espectador. A pesar de que “la utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil” (Adorno & Horkheimer, 2018: 196), desde la forma como los artistas definen y consideran su trabajo, dichas categorizaciones pasan a ser más que pretextos. En una ocasión, mientras Magyaroff me enseñaba unos fragmentos de acrílico seco sacados de sus contenedores, la imposición de la novedad que encasilla las obras como meras mercancías culturales, nos permitió pensar el alcance del trabajo artístico. A la vista de aquel material, se hacía coherente pensar como su utilidad era una propiedad que ya no le pertenecía porque su carácter líquido y maleable se había perdido en la sequedad y solidez en la cual se encontraba. Ya eran objetos inútiles, pero Jorge no veía en estos un desecho, sino una nueva utilidad basada en esas mismas propiedades que lo hacían inutilizable.

Emocionado, le atraía la fuerza con la que el color irradiaba aun cuando estaba seco, sintiendo que era una buena oportunidad para usar esas piezas en un posible ensamblaje para aprovechar el carácter cromático de todo ese material solidificado. Igualmente emocionado, me exalté al ver que Jorge quería recuperar lo útil de dicho material al considerar convertirlo en unos posibles llaveros. Todo ese ejercicio de divertida gimnasia mental realizado entre los dos concluyó en un gesto de afirmación en el que ambos reconocíamos el potencial artístico plástico que tenía hacer *útiles inútiles*. De ejemplos como el anterior se entiende que la práctica resultante en la obra de arte, al menos desde la perspectiva de artistas en proceso de consolidación, en vez verse dispuesta a las lógicas de la novedad, se dirige a la liberación de un ejercicio *reflexivo* en doble vía, desde el artista con su trabajo y desde el artista hacia el espectador.

Respecto al primero, el del artista con su trabajo, la actitud reflexiva se comprende en la relación entre los aspectos personales que le acompañan como individuo y el flujo que tiene

lugar en las relaciones sociales y en las indagaciones de trasfondo asociadas a la obra de arte. La integración de actitudes etnográficas, como en el caso de Ducuara con su obra “Villa Gleidys” previamente comentada, se convierten en el medio para presentar un compromiso con lo contextual o una actitud crítica. También representan cómo el artista se posiciona abiertamente con su obra, se enuncia en su trabajo al disponer de una *reflexividad epistémica*, de su posición de artista y de ser humano. En su labor, el artista, sometido o no a la producción de lo mismo promulgada por la industria cultura, experimenta una *alteridad*, no como simple *diferenciación*, sino como la experiencia de lo *extraño*. Es decir, “Alteridad no es, pues, cualquier clase de lo extraño y ajeno, y esto es así porque no se refiere de modo general y mucho menos abstracto a *algo* diferente, sino siempre a *otros*” (Krotz, 1994: 8). En ese sentido, los *otros* que conforman el contexto en el cual se elabora la obra y el artista no consolidado pensado como *otro*, acompañan el proceso creativo *mostrándose* expuestos, sea para ser consumidos como objetos de un mercado cultural, sea para ser disfrutados como registros estéticos.



Jorge Magyaroff - Instalación *Work in progress*, 2015

De la alteridad que aflora del ejercicio reflexivo realizado por el artista, la aparición del *otro* como espectador también se hace crucial cuando cambia de consumidor a ser quien otorga sentido a lo observado en la apertura buscada desde el proceso creativo. En la relación establecida con la obra, el ejercicio reflexivo del artista hacia el espectador se da en la concreción de la *participación*. Como sucedía con las obras de Magyaroff de las series *Acciones suspendidas* o las instalaciones *Work in progress*, parte de la exploración y la materialización de los procesos del artista se completan cuando hay un *otro* que los disfruta. Si bien el consumo de la obra como producto de la industria cultural genera satisfacción, la imposición de la novedad permite entender que a los consumidores “la producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece” (Adorno & Horkheimer, 2018:173). Por el contrario, la participación se da por la disposición del artista de hacer de su creación una obra *abierta*, libre de ser apropiada y comprendida.

No obstante, la apertura permitida por el ejercicio reflexivo del artista hacia el espectador se da también porque la obra es un proceso articulado con la contingencia a la cual se somete contextualmente. La aspiración de acotar la distancia entre artista y espectador buscada con la participación, aun si es limitada por las normas estructurales de la creatividad productora y la industria cultural, no se reduce a una actitud pasiva y socialmente condicionada. Dado que el giro etnográfico se caracteriza por la sensibilidad que acompaña el análisis de los sistemas sociales de la producción y la cooperación cultural, la *participación* no se comprende sólo como un componente inmanente del desarrollo del trabajo artístico, sino también al reconocer la dimensión político-social del arte, como su tema explícito (Wege, 2009: 176). En ese sentido, la contextualización y crítica desarrollada por el artista como etnógrafo le permite considerar en su trabajo las estructuras de producción y distribución que le interpelan en su experiencia y en cómo su trabajo logra ser apropiado o disfrutado.

A pesar de que la condición reflexiva evidenciada en el artista parece ser unidireccional con respecto a la apreciación del espectador, se hace necesario identificar cómo dicha condición también presenta un retorno que va del espectador al artista. La reducción de la distancia entre artista-espectador se logra al integrar el trabajo creativo a disposiciones cooperativas, no competitivas, en las cuales *hacer arte* deja de ser la captura de la novedad, para ser la exposición del proceso y de cómo se involucra el artista en este. Por lo tanto, si se acepta el giro etnográfico como marco de interpretación para el arte contemporáneo, se hace necesario considerar cómo el quehacer del artista corresponde con las diferentes acepciones que tiene la “etnografía”. Partiendo de la actitud del artista y de la disposición hacia la apertura presente en la obra, es posible explorar tres acepciones clásicas sobre la “etnografía”: como enfoque, como método y como texto.

Comprendida como *enfoque*, la etnografía busca ofrecer una descripción interpretativa que permita dar cuenta del sentido que los fenómenos sociales observados tienen para los miembros del grupo dentro del cual se realiza la investigación, a partir de la articulación entre

las herramientas teóricas utilizadas por el investigador con los conocimientos provenientes del contacto cercano y prolongado con el fenómeno social estudiado (Guber, 2001: 12-13). Aquí, el uso y reinterpretación del material de trabajo, al igual que el proceso resultante en la obra, se convierten en los medios con los cuales se concretan unas formas de *estar* en el mundo y de describirlas con medios plásticos. Ejemplo de eso está en la postura de Ducuara sobre la necesidad del artista de *experimentar* lo que desea trabajar, pues el alcance de varios de los temas susceptibles de ser explorados artísticamente depende también de la multiplicidad de puntos de vista disponibles, del diálogo o choque entre estos.

En tanto *método*, la etnografía pone en juego un conjunto amplio y abierto de técnicas de investigación “en terreno”, entre las cuales las fundamentales suelen ser la observación participante y diversos tipos de entrevistas con grados variables de estructuración y profundidad. Estas técnicas se despliegan durante los largos períodos de contacto del investigador con la comunidad en la cual se encuentra realizando su investigación y suelen incluir la participación de este en muchas de las actividades propias del grupo que se encuentra estudiando. Dicho conjunto de estrategias de investigación es lo que se denomina “trabajo de campo”, base del abordaje etnográfico y fuente de la materia prima a partir de la cual el investigador producirá sus descripciones/interpretaciones (Guber, 2001: 16-17). Aproximaciones dirigidas al espectador, como sucede con la instalación *Work in progress* de Magyaroff, permiten entender de qué manera el interés del artista por compartir lo que resulta de sus reflexiones y exploraciones admite la exploración de otros roles. La recepción de la obra puede ser comprendida desde la conversación directa entre artista y espectador, pero también desde la observación de la manera como junto a la obra se reúnen diversas formas de “engancharse” presentes en la disposición del que se aproxima a lo que el arte le ofrece. Como artista, captar dichos fenómenos en relación con su trabajo permite identificar la relevancia del *contacto* en la manera como se proyecta el proceso creativo en el espacio expositivo, pero también en su taller y hasta en su vida personal.

En tercer lugar, la etnografía es el *texto* en el cual se plasman los resultados de la investigación, donde se presentan las descripciones/interpretaciones producidas por el investigador a partir de la “articulación vivencial” entre los datos obtenidos en el campo y la teoría (Guber, 2001: 18). Es en el texto etnográfico donde se hacen inteligibles las realidades investigadas para quienes no pertenecen a esas, lo cual supone cierto ejercicio de traducción, comprensión y transcripción. Aunque es común ver en los entornos expositivos grandes manifiestos o descripciones sobre qué es lo que debe ser *visto* en el trabajo del artista, el equivalente del texto etnográfico sigue siendo la obra de arte. Como sucede con el texto, la obra no refleja la totalidad de procesos y exploraciones realizadas por el artista. Lo expuesto no es equivalente a lo que se queda contenido en el taller, pues las pruebas, los fallos y los procesos abandonados son filtrados al momento de establecer las obras e indagaciones que generan la necesidad por ser mostradas.

Además, la articulación conceptual presente en el manejo del material de la obra y en el trasfondo que define la pulsión por hacer arte es insuficiente para poner en evidencia la influencia generada por las exploraciones anteriores en lo logrado por el artista más allá del boceto y del espacio de taller. Si bien suena como un aspecto negativo a tratar, en realidad dicho acto de selección y pulido de procesos creativos es el que permite al artista establecer los límites de aquello por lo que quiere ser reconocido. Dicha articulación entre sus vivencias y exploraciones con lo que ofrece en los espacios expositivos es lo que determina su “estilo artístico”. Similar a como sucede con las decisiones que determinan al texto etnográfico y que inclinan al autor a establecer un “estilo narrativo” en el cual las omisiones, aclaraciones y adaptaciones sobre lo adquirido en campo son de importancia. Es decir, las descripciones de orden teórico del texto etnográfico tienen presencia en las obras de arte, pues estas también giran en torno a la comprensión de las prácticas y conceptos con los que las personas viven y piensan, lo cual incluye de igual forma al artista.

Si bien hasta el momento parece satisfactoria la relación entre la etnografía con los procesos creativos, lo que nos permite obtener un acercamiento a la actitud reflexiva resultante de la relación entre el artista, la obra y el espectador, se hace necesario revisar con detenimiento otras implicaciones de la *apertura*. Como señala Foster, el giro etnográfico en el arte ofrece una “proyección sobre otras culturas [que] es tan textualista como esteticista” (Foster, 2001: 185), a partir del cual el artista se posiciona para actuar tanto *dentro* como *fuera* de los límites del mundo del arte. Ya que una de las consecuencias del reposicionamiento del artista como etnógrafo es que reubica de igual forma al “arte en el debate sobre la identidad, la alteridad, la multi y la interculturalidad” (García, 2013: 45), se introduce en lo etnográfico una dimensión *estética* que es pertinente atender.

Al igual que sucedía con la definición de la figura del *genio creativo* en la modernidad, el pensamiento estético buscaba establecer, de manera universal, aquellos criterios de valoración indispensables para definir la importancia de las obras de arte en la experiencia humana. En la actualidad, la discusión sobre lo estético del objeto artístico se ha extendido más allá de las categorías estéticas tradicionales, ya que la obra puede “determinarse de múltiples y diversos modos sin que se pueda tomar una decisión fundada significa por cierto que ninguna de estas determinaciones puede preferirse por sí sola a las demás y demostrarse como válida” (Menke, 2011: 52). Si bien la explicación idealista sobre lo estético ahora es insuficiente para comprender en su totalidad lo que implica el proceso creador del artista, aún hoy se recurre a esta para establecer un margen de comprensión común sobre algunas cualidades encontradas en el *consumo* de las obras. Es decir, la estética contemporánea, en vez de optar por establecer categorías que permitan instaurar un *sentido* concreto al arte contemporáneo, actualmente se concentra en el componente *estético* de la *experiencia* conseguido con la obra (esta cuestión se profundizará en mayor detalle en el segundo apartado del siguiente capítulo).

Entendido desde el giro etnográfico, el componente estético de la obra de arte, en vez de integrarse plenamente con su contexto de producción y exposición busca “mantener vivo el interrogante sobre su contingencia. No hay relato que conjure esta tensión. Más aún: el arte parece existir en tanto la tensión queda irresuelta” (García, 2013: 53). Dicha contingencia responde a que el proceso creativo, como marco de exploración y realización de la obra, se despliega sin restricciones, dando entrada a la diferencia necesaria para el desenvolvimiento etnográfico del artista. En el nivel estético a la obra no se le logra ordenar completamente bajo un signo, categoría o modelo, pues tanto el proceso creativo como la experiencia estética producida por la obra se caracterizan por su multiplicidad y por no estar plenamente concretadas. Esas características conectan lo *reflexivo* del arte a lo estético porque esto último “es más bien el nombre de un modo distinto *de contemplación y ejecución* del hacer presentaciones en general; a saber, de un modo de ejecución que transforma el hacer no-estético de presentaciones al reflexionarlas” (Menke, 2011: 77). Para entender mejor este punto, vale la pena explorarlo considerando un caso concreto.

Mientras me encontraba de visita en el taller de Magyaroff, tuve la oportunidad de ver colgadas en una pared unas fotografías de diferentes momentos de una misma butaca que el artista utiliza como soporte para preparar los objetos posteriormente usados en la realización de sus trabajos. Esta serie de imágenes, que el artista identificaba en su conjunto como *(Butaca) Pintura que muta*, eran el registro del rastro de pintura en aerosol o laca que quedaba en la superficie de la butaca después de la realización de diversos ejercicios plásticos. Lo interesante del registro no solo era que hacía explícitas las otras utilidades que se le daban a dicha butaca, pues también era usada por Magyaroff para sentarse a trabajar, para colocar herramientas encima y hasta para que las visitas se acomodaran en el taller. También daban cuenta del hecho de que todas esas variaciones de la banca evidenciadas en las fotos son producto del *azar*, resultado de pintar sobre ellas sin una aparente intención aparte de lograr que la pieza posicionada encima de este soporte quede como se desea.

Dichas fotografías abarcaban un periodo de dos años comprendidos entre el 2018 y principios de 2020. Sin embargo, actualmente dicho registro ha sido ampliado con los procesos realizados hasta la actualidad porque, junto con el proceso de construcción de su obra reciente, las fotografías le son funcionales a Magyaroff para señalar la transformación de sus materiales y sus herramientas<sup>14</sup>. Es posible considerar estas pinturas accidentales, que se transforman aleatoriamente capa tras capa y que se presentan en forma de registro de los procesos creativos como *obra de arte* y, a manera de analogía, como *diario de campo*. Esto resulta de la inclinación de este artista por trabajar “con lo que hay a la mano”, por reconocer el valor de las herramientas según su función y su utilidad dentro del proceso de construcción de la obra, pero también por su capacidad de convertirse ellas mismas en la obra. Este *diario de campo* da cuenta de cómo para Magyaroff “el tiempo se convierte en un material extra de

---

<sup>14</sup> En esa visita a la cual hago referencia, el registro constaba de 16 fotografías que para el momento en el que escribo estas líneas ha sido ampliado a 24 fotografías.

la obra”, de la relación presente entre el proceso creativo realizado, olvidado o retomado y lo acumulado en el recorrido del artista.



Jorge Magyaroff – “(Butaca) Pintura que muta”, 2018 – 2021

En esta obra es posible identificar una actitud propia del etnógrafo, la de trabajar con las anotaciones, impresiones y descripciones para *destacar* lo relevante y susceptible de ser comprendido como *marca* de una condición humana. Sin embargo, también da cuenta de cómo para realizar ese proceso de selección y énfasis es necesario omitir cosas, resaltar detalles olvidando otros, dejando cuestiones en notas. Estas omisiones que quedan registradas en el vestigio resultante de la realización de los procesos creativos y que se evidencia en las herramientas, en el entorno cambiante del taller y hasta en la propia disposición del artista retornan el valor puesto sobre la subjetividad etnográfica y la reflexividad derivada de esta. Obras como *(Butaca) Pintura que muta* dan a entender que “la presencia de la obra no es ni la presencia de su valor ni la de lo que contiene de visible” (Sloterdijk, 2020: 350). Así mismo, posibilitan rastrear un *encadenamiento* que se presenta en la actitud del artista y el etnógrafo con sus *registros*, que al convertirse en obra o en texto, reflejan lo *inacabado* de los procesos, el *aplazamiento* de la vivencia, la *ausencia de una conclusión* que permita consumir la totalidad de la experiencia humana expresada en estos formatos.

Como se acordó en el primer apartado, es necesario considerar el proceso creativo en términos etnográficos como una *práctica fluida* que, ahora en términos estéticos, es complementada por lo procesual y circunstancial para también ser pensada como *práctica inacabada*. Lo anterior porque en la interpretación estética el arte es “la presentación de un hacer que aún no se comprende totalmente a sí mismo, es decir, la presentación de un hacer que aún no está consciente de sí mismo en sentido pleno” (Menke, 2011: 73). Desde la aproximación estética es posible entender que la *apertura reflexiva* previamente esbozada no se reduce a un sentido *regresivo*, sino también aborda un nivel *autorreflexivo* de artista a artista, de espectador a espectador, de la obra a la obra. Esto último es resultado de entender que la *apertura* presente en la obra, en la disposición del artista y el espectador no es la *exhibición* transparente y fácilmente digerible de las *fuerzas*<sup>15</sup> que se reúnen en la obra. Por el contrario, es lo que resulta de la *exposición contextual* de la obra, el artista y el espectador, donde las omisiones, los silencios, la opacidad y el devenir en la experiencia desligan la interacción de un consumo ligero para dar entrada a la vivencia *auténtica*.

Si bien es fácilmente comprensible una actitud autorreflexiva en el artista y el espectador, con la obra de arte, por ser esta un producto cultural, no parece tan evidente. No obstante, a diferencia de como sucedía con el arte en la época moderna, que se presentaba como el centro de la experiencia y buscaba tener la atención sobre sí mismo, en nuestra actualidad “el arte se repliega en sí mismo” (Sloterdijk, 2020: 349). Es en este *repliegue* que la condición autorreflexiva de la obra encuentra su lugar pues, como sucede con el texto etnográfico, hay cosas que no son evidentes a la vista, que reflejan la subjetividad del artista y la riqueza disponible a ser descubierta por el espectador. Es decir, entendido estéticamente, el arte deja de ser “la imitación de lo probable en el mundo de la vida [para ser] la exploración de “formas de perceptibilidad” y representabilidad, de “la plenitud de posibilidades”, pero *no* de posibilidades de vida imitadas por el arte, sino del presentar mismo” (Menke, 2011: 78). Es en la circulación y recepción del arte que la *apertura reflexiva* se da como un lugar común, en el que es posible liberar de la imposición de la reproducción mecánica de exhibir a la obra como mera *distracción*, para recuperar su *aura*<sup>16</sup>.

Por todo y por la forma como trabajan los artistas y como se involucran los demás actores con sus procesos, se debe interpretar el giro etnográfico no como una simple traducción de la etnografía académica a otros formatos, sino como otro sentido de etnografía. Aquí, la

---

<sup>15</sup> Como expresa Christopher Menke, “las *fuerzas* son posibilidades de enlazar eficientemente lo particular con lo particular, un acontecimiento con otro. [...] Las fuerzas se despliegan en el juego, es decir, en enlazar y desenlazar y re-enlazar y re-desenlazar acontecimientos, constituido de manera serial” (2011: 80). Esto tiene implicaciones antropológicas porque dirige a considerar lo estético no como una *facultad*, sino como un *poder*. Es decir, la *fuerza* vista estéticamente es un *poder obrar*.

<sup>16</sup> Para Walter Benjamin, el *aura* de la obra de arte es “un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin, 2017: 57-58). Este sentido es el que considero debe recogerse con una interpretación etnográfica del arte, en el que la diferencia (pensada como lejanía) se convierte en un motivo de atención y aprecio, de valoración *afectiva*.

apuesta está en pensar en una etnografía ampliada, que deja de concebirse como método, enfoque y modo de escritura<sup>17</sup> acaparado por un único *corpus* teórico y conceptual. Precisamente, este salto permitiría dar a ese interés del arte y la crítica contemporánea por lo *interdisciplinario*, señalado por Foster, un nuevo matiz en el cual la apuesta se pone en “un *giro transdisciplinario, intermedial y globalizado* que contribuye tanto a redefinir lo que entendíamos por arte en el Occidente moderno como en el Oriente preglobal” (García, 2013: 40). Así, se podría problematizar la interpretación según la cual el arte es el reflejo de una *monocultura* para introducir la multiplicidad que implica este fenómeno al ser un rastro del actuar humano, sin que eso implique la pérdida del rigor. Con la descentralización de la etnografía, mientras el artista puede ser etnógrafo, el etnógrafo puede ser artista.

---

<sup>17</sup> A diferencia de lo que sucede en el mundo del arte, como ejemplifica la obra (*Butaca*) *Pintura que muta*, en el mundo académico es visto como algo descabellado ofrecer como *texto* etnográfico el diario de campo.

## **II**

### **El valor de la experiencia en el arte**

*La misma experiencia exacta puede querer decir cosas completamente distintas para dos personas distintas, dependiendo de los patrones respectivos de creencias que tenga cada uno y de las formas distintas que tengan de construir el sentido a partir de la experiencia.*

David Foster Wallace – Esto es agua

En este segundo capítulo se indagarán dos nociones de *experiencia* para analizar la dimensión estética del giro etnográfico desde las prácticas realizadas por los artistas. El primer apartado se concentrará en dialogar con la *experiencia* a partir de la cual se comprende al artista desde la mirada de los espectadores y desde sí mismo; a partir de la relación entre su trayectoria personal y la *calidad* que representa como artista. Todo esto con el fin de discutir la dimensión *comprometida* presente en el giro etnográfico y sus implicaciones al localizarla exclusivamente en la relación con otro étnico y/o cultural. En el segundo apartado el acento está puesto sobre la *experiencia* que tanto artistas como espectadores pueden tener con el arte. Para ello, se abordará la discusión sobre qué tipo de relación se establece con el proceso creativo resultante en la obra y sus implicaciones afectivas.

### **La *experiencia* del artista**

Para abordar el arte contemporáneo en el marco de posibilidades ofrecido por el giro etnográfico es necesario dar cuenta de qué se entiende por *contemporáneo* en el arte, considerando a este como un proceso creativo inacabado. Una interpretación general de la etiqueta contemporáneo está en que se usa para referirse al arte actual, encargado de caracterizar el *hoy*, el cual se separa de las tendencias propias del arte moderno por la diversidad de relaciones que permite y por la autodeterminación dada por el artista sobre su trabajo. Es decir, “se trata de una escena que se define a sí misma, a partir de la práctica y la promoción constante de autorrepresentación. Tiende a sostenerse en complicidad consigo misma reciclando conceptos [...] de la practica artística” (Smith, 2012: 301). No obstante, esta caracterización es problemática porque hace de todo lo *actual* (propiedad ligada a una temporalidad) algo contemporáneo, lo cual vuelve indistinguible lo contemporáneo de lo que no lo es, al igual que facilita la caducidad del acto artístico. Entonces, abordar lo contemporáneo implica aceptar una temporalidad e historicidad para generar contraste con el arte del pasado, y definir al sujeto contemporáneo junto con su participación en los procesos creativos resultantes en obras de arte.

Para iniciar, vale recordar un punto de encuentro entre la etnografía y los procesos creativos de los artistas: la actitud crítica que acompaña estas actividades, pues “en el fondo, el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y, esta crítica artística del arte, critica ante todo la noción finita de la obra” (Badiou, 2016: 28). Esta finitud a la que alude la obra contemporánea transita entre la posibilidad de la repetición y reproducción mecánica de sí misma, al igual que de la idea o exploración temática y conceptual del artista. Esto exige reconsiderar la unicidad y permanencia exigida al arte previamente, lo cual conlleva a replantear la figura del artista y lo sus implicaciones, como se exploró en el capítulo anterior. La ampliación se da, en parte, como resultado de comprender que “el arte no es una técnica particular, sino que es una elección de medios que no está determinada de antemano” (Badiou, 2016: 29). De esa manera, parte de lo *contemporáneo* en el arte está en la *indeterminación* de los medios para hacer arte, de las técnicas y materiales de trabajo disponibles, de lo buscado con la obra. Además, al no poseer

una forma específica laboral que le sea constitutiva, la figura del artista es indeterminada (Davis, 2016: 90 (tesis 6.4)).

La indeterminación de lo contemporáneo se hace evidente al producirse el arte actual “en el marco de una sensación ampliamente compartida de que la difusión y la contingencia son lo único que existe” (Smith, 2012: 16). En este marco en el cual se inscribe a la obra se hace necesario introducir también al artista porque, a partir de sus procesos creativos, responde a la contingencia y la integra en su manera de comprender el mundo. Al verse el artista permeado por diversos estímulos que entran a participar en su manera de hacer arte y en cómo comprende lo que le rodea, lo “inmediato” de lo contemporáneo se ve complementado con diversas apreciaciones y experiencias hechas actuales por el artista en su actividad. Es decir, “la coexistencia de distintas temporalidades, de diferentes modos de ser en relación con el tiempo, [...] constituye otro sentido más profundo de contemporaneidad [...]: ser con el tiempo, ser contemporáneo” (Smith, 2012: 18).

Esta *contemporaneidad*, que aquí se etiquetará como *contextual*, permite entender lo momentáneo surgido de la respuesta del artista a la contingencia, de la recuperación de exploraciones y vivencias previas que se hacen presentes con sus procesos creativos. Además, permite comprender la fragilidad de la obra al ampliar su cualidad de proceso inacabado al abandonar “la permanencia de la obra y proponer, por el contrario, una obra frágil, momentánea, que va a desaparecer” (Badiou, 2016: 30). De esa forma, al estar sujeto a su contexto, el arte contemporáneo revela una relación singular con el propio tiempo pues, aunque está junto a este, también toma distancia porque se “*adhiera a este a través de un desfase y un anacronismo*” (Agamben, 2011: 19). Es decir, lo *contextual* de lo *contemporáneo* se caracteriza no solo por ser en el tiempo junto con la existencia de otras formas de ser o estar, también se define por el reconocimiento de que aquello resulta de una divergencia entre el ahora y el pasado siempre latente que acompaña el proceso creativo. En otras palabras, el hacer del artista contemporáneo se percibe en la actitud por mantener la *mirada fija* en su tiempo para percibir “la oscuridad<sup>18</sup> de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo” (Agamben, 2011: 22).

En este panorama, la figura del artista como etnógrafo también debe pensarse en el margen de lo contemporáneo del arte. Como individuo, lo contemporáneo del artista se comprende en la posibilidad que tiene de *ser* al mismo tiempo junto con otros seres y cosas, de someterse a una determinación de semejanzas y diferencias que le permiten interactuar y negociar con lo *inmediato* (Smith, 2012: 17). La interacción cotidiana del artista sea etnográfica o no,

---

<sup>18</sup> El autor señala que “percibir esa oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad, sino que implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es, sin embargo, separable de esas luces” (Agamben, 2011: 22).

reconocería lo contingente también como resultado de la interacción con el mundo, como parte del involucramiento constante del individuo con su entorno. Lo inmediato serían aquellos establecimientos de enlaces que *es* junto con *uno*, es decir, el contacto con las otras formas de entender y experimentar el mundo que se complementan y chocan con las experiencias que determinan al artista.

Así, lo *indeterminado* de lo contemporáneo se une a lo *contextual*, al aceptar la finitud del momento de la obra y la temporalidad del proceso creativo junto a lo que se logra con este, y a lo *inmediato*, al integrar el involucramiento obtenido por el artista en su relación con lo demás. De esta forma lo contemporáneo, al menos visto desde el arte, introduce lo que se puede interpretar como una *filosofía de la vida* al permitir identificar que:

la vida también se repite y se reproduce, la vida es una suerte de fuerza anónima, la vida también es frágil y está habitada por la muerte. Así pues, podríamos decir que una ambición de lo contemporáneo es crear “arte viviente”, en sentido estricto, es decir, reemplazar la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida. (Badiou, 2016: 30).

Con este movimiento que introduce al arte lo contemporáneo, el artista como etnógrafo se ve en la necesidad de responder a los fenómenos propios de dicha contemporaneidad y a la forma como esta modifica la naturaleza de la relación que puede tener con su medio (Augé, 1998: 125), el cual es experimentado artística y etnográficamente. La obra, pensada como etnografía, no solo hace registro de un momento concreto, sino también se moviliza como otra parte del mundo. Hasta este punto, el mundo sería entonces lo que concibe en su actualidad el individuo, lo que le interpela cotidianamente y lo ofrecido como artista, lo que admite una interpretación plural de todas estas maneras de experiencia. Lo anterior debido a que en lo contemporáneo “debemos pues hablar de mundos y no del mundo, pero también debemos saber que cada uno de esos mundos está en comunicación con los demás, que cada uno posee por lo menos imágenes de los otros” (Augé, 1998: 123). Tal apreciación permite complementar el sentido en el cual hasta el momento se ha usado la noción de “mundo del arte”. Ya no solo se hace alusión a la cooperación entre actores con roles definidos en dicho mundo, ahora permite también asociar aquellas formas de hacer arte que se benefician de otras formas de poner en evidencia no necesariamente artísticas pero aplicadas con dicho fin.

En una de mis conversaciones con el artista Mauricio Combariza<sup>19</sup> sobre el surgimiento de su interés por el arte, identificó como punto de partida de este su capacidad para realizar trabajos manuales de diversa índole. Consideró que esta capacidad es algo con lo que nació y le acompaña no a manera de talento, sino como un impulso por *hacer* cosas con sus manos. Basado en los múltiples resultados derivados del trabajo manual, me expresó que la pelea por

---

<sup>19</sup> Soy Mauricio Combariza, actualmente mis búsquedas me han llevado a establecer diálogos entre dos oficios, el arte y la arquitectura, apropiándome de elementos y técnicas extraídos de la escena de la construcción. Mi conocimiento empírico en el campo de la “albañilería” y mi ejercicio profesional como artista plástico, me ha llevado a explorar a través de imaginarios populares y dinámicas propias de esta escena, aprovechando el laboratorio común y materiales no convencionales como “la tabla y la elaboración de herramientas hechizas”, en donde se representan los fenómenos internos de la arquitectura vernácula.

establecer límites entre *arte* y *artesanía* es absurda. Al preguntarle al respecto, fue enfático en resaltar que “la artesanía tiene connotaciones funcionales respaldadas por su reproducción técnica en serie. Sin embargo, esto pasa también en el arte”. Lo anterior pues, si bien el arte y la artesanía tienen diferentes escenarios de presentación y disfrute, al igual que diversos interesados, lo funcional en el arte se hace evidente cuando se nota que “el arte ahora también roza con el espectáculo”.

Sobre estas condiciones consideré que una salida a la cual se aferra la discutida división está en los enfoques materiales, pero Combariza continuó señalando que, pese a la existencia de cierto tipo de material característico de la artesanía, pensado como más “rudimentario”, ese terreno también está abierto al arte porque “ahora se trabaja hasta con tablas” (como en las obras de la serie *Tablas burras*). Ante eso, solo quedaba a la vista la atribución estética que se le ofrece a los objetos del arte y suele serle negada a la artesanía, por lo cual este artista finalizó aludiendo que “las características estéticas tampoco son algo característico, ya que tanto una obra de arte como un objeto artesanal pueden generar atractivo estético”. Por lo que arte y artesanía también podían encontrarse en el potencial decorativo que poseen y que, para Combariza, es una muestra más de cómo ambas conceptualizaciones “van de la mano”.



Mauricio Combariza – Obra de la serie *Tablas burras*

Para ejemplificarme aquellas características compartidas por arte y artesanía, se refirió a la instalación del artista y activista chino Ai Weiwei presentada en Turbine Hall del Tate Modern en el año 2010. Este artista ensambló una muestra, titulada *Sunflower Seeds*, en la cual cubría el suelo con una gran cantidad de réplicas de semillas de girasol hechas a mano, que para Combariza reflejaban cómo “el trasfondo artesanal es contextualizado con lo conceptual que aporta el artista”. Con su explicación, enfatizó que se interesa en estas discusiones porque al enfocar su labor en lo que puede hacer *usando de las manos*, facilita pensar su posición de artista como más próxima a la del albañil que a la del investigador

conceptual. Tal aproximación permite entender con mayor facilidad que aquel aspecto *contextual* típico de lo contemporáneo en el arte se “manifiesta no sólo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás” (Smith, 2012: 21). La interpretación del arte contemporáneo como una filosofía de vida se hace así plenamente reconocible con la identificación del involucramiento total que tiene el artista con su medio, con sus procesos y con su tiempo.

Considerar la figura del artista emergente contemporáneo implica captarlo en la condición *liminal* que le caracteriza como partícipe de círculos y escenarios predominantes del arte en el que se define cuál es el valor del trabajo artístico, mientras de manera simultánea se determina qué tipo de artista “vale la pena”. En el mundo del arte, el mercado de obras se convierte en uno de esos escenarios donde el artista que busca ser reconocido aspira ingresar para cimentar su trayectoria y para vivir de su trabajo. Aquí, el artista no solo es identificado por propuestas “únicas y originales”, también lo es por el público que se interesa y adquiere su trabajo. En este modo de relación transaccional, el proceso creativo del artista es articulado con cuestiones transversales al mundo del arte, por ejemplo, la idea de que la obra de arte se convierte en un objeto de deseo porque es un referente del estatus y “buen gusto” de quien la posee. El artista y su obra se ven encapsulados en clasificaciones que juntan la *calidad*, del trabajo artístico y del individuo que lo realiza, con las *relaciones de clase* que interpelan a aquellos participantes de las diversas transacciones realizadas con el arte. Tal fenómeno del arte contemporáneo tiene preeminencia porque “en la medida que las diferentes clases sociales tienen diferentes intereses, y el “arte” es afectado por estos intereses diferenciados, el arte posee diferentes valores dependiendo del punto de vista de la clase social desde el que se le mire” (Davis, 2016: 81(tesis 1.2)).

En una de nuestras conversaciones sobre las dinámicas dadas en el mercado del arte, Combariza dijo que hay una relación entre el estatus del comprador y del artista con la exigencia de tener obras recientes para presentar y vender. No negó que detrás de esta relación se hace presente el elitismo característico al arte, pues “los que consumen arte son los que tienen mucho billete”. Con la intención de hacerme entender cómo la compra de arte es acompañada por el estatus que representa, Combariza me comentó sobre la vez que logró venderle una obra a uno de los dueños de una importante firma de construcción en el país. Al momento de llevar su obra a la vivienda del comprador se percató de que esta era presentada ante las personas como un objeto de orgullo, un trofeo merecedor de ser exhibido por su carácter único y exclusivo. La entrega e instalación de la obra, que se convertían en la finalización de la transacción comercial establecida con el comprador, se volvió un momento de satisfacción para el nuevo propietario de la pieza, pero también para él como artista porque sentía que su trabajo empezaba a ser bien recibido y considerado.

Al respecto, me comentó Combariza que no dejaba de parecerle atractivo el hecho de que pudo vender una obra alusiva al trabajo del obrero, la cual daba cuenta de la pericia en el

manejo de materiales industriales del albañil que emplean las constructoras para sus proyectos. Por la relación artista-comprador de arte en esta transacción, se hizo presente la polaridad en la valoración del saber obrero, considerado de manera diferencial por la distinción entre la aplicación técnica y la aplicación artística que puede tener. Ante esto, Combariza sintió que, gracias a su trayectoria como artista, había logrado convertir su conocimiento y experiencia en otras áreas en una oportunidad para cambiar quién es el ganador de la relación productiva que se establece con el trabajo de albañil. Ya no era la constructora la que se enriquecía con la venta del resultado del trabajo de los maestros constructores, era el obrero quien obtenía las ganancias de su propio trabajo al venderlo a aquellos con la capacidad económica para adquirirlo.

Combariza consideraba que las dinámicas en las cuales se inscribe el artista le imponen ciertas exigencias que le obligan a estar en constante proceso de renovación, a la vez en que es posible aferrarse a esas exigencias para “no caer en la trampa de entorpecer los procesos creativos”. Es decir, la capacidad que se tiene como artista para efectuar una obra debe superar el auge acumulador que en el mercado del arte se define como éxito, porque también tiene lugar la sensibilidad para observar el entorno, para interpretar las cosas y lograr junto con estas el acrecentamiento de las virtudes, de lo aprendido y hasta de los “talentos”. Aun cuando la obra puede convertirse en objeto de intercambio, en esta no se debe negar “la importancia del ojo del artista” que en este ejercicio transaccional saca provecho del interés decorativo con el que se determina también al arte, para explorar otras alternativas. Para Combariza, si bien su obra puede ser pensada como comercial y los objetos usados en su fabricación se etiqueten como “pobres” o “burdos”, dichos materiales y los procesos desarrollados con estos no dejan de ser para este artista “ricos estéticamente en memoria y registros”.

Estas vivencias surgidas del hacer y del vivir del arte facilitan la comprensión de cómo los artistas contemporáneos se ven permeados por otros *mundos* y formas de ser que caracterizan la vida en sociedad, como sucede con los cruces entre clase social y trabajo obrero que tienen lugar en su obra. Sin embargo, si consideramos el marco de interpretación ofrecido por el giro etnográfico en el arte, el artista no estaría solo inmerso en diversas condiciones culturales y sociales, también pasaría a ser examinador de la manera como en su *mundo* estos condicionamientos entran a participar y hasta determinar su experiencia. Aún si se puede realizar un uso instrumental de las diferencias que surgen de relacionarse con los *otros* (sean personas, otras formas de vida o el entorno) al hacer arte, para ser funcional, la figura del artista contemporáneo como etnógrafo amerita recuperar el carácter crítico que se esbozó en el apartado anterior. Esa posición *comprometida* a la cual se introduce al artista como etnógrafo permitiría entender el valor de tiene su participación al momento de usar el arte como un medio para dar cuenta de aquellas condiciones particulares que afectan tanto su vida como la de los demás.

Siguiendo la experiencia de Combariza y su posición como albañil reconocido también como artista, la referencia a la distinción de clase social que acompaña transversalmente sus reflexiones y procesos creativos enriquece la forma como este artista usa al arte para compartir su *mundo* a los espectadores. Tal posibilidad se da porque en lo *contemporáneo* de los procesos creativos, “entender el arte significa entender las relaciones de clase por fuera de la esfera de las artes visuales y cómo estas relaciones de clase afectan esta esfera artística” (Davis, 2016: 81, 82 (tesis 1.3)). Vivir del arte, para los artistas de mediana trayectoria que aparecen en estas páginas, es aceptar la existencia de un mercado mediador en la forma como se desarrollan y conciben las obras, sin que eso conlleve a la plena instrumentalización de sus trabajos y su autodefinición como artistas. Tales reservas se siguen del deseo de estos artistas por poder mantener la “libertad” con la que se determina el ejercicio artístico, de poder experimentar y alcanzar otros límites sin que eso sea resultado de una exigencia externa en la cual su obra y su ser son una *marca*. En otras palabras, si se considera la clase social que se tiene como artista, es posible entender cómo en casos como el relatado por Combariza se evidencia que:

la posición del artista profesional es arquetípicamente “clase media” en relación con el trabajo: el sueño de ser un artista es el sueño de vivir de la venta de productos elaborados a partir de su propio trabajo físico o mental, manteniendo un control y una identidad con ese mismo trabajo (Davis, 2016: 84 (tesis 3.2)).

Esta “clase media” del artista, similar a como sucede con el quehacer obrero, hace alusión a la interpretación de los procesos creativos, las indagaciones conceptuales y la elaboración de las obras de arte como maneras de relacionarse con el trabajo y los medios de producción. En la posición de albañil y de artista de Combariza se entiende la relación entre pertenecer a una “clase trabajadora” y la de venta de la fuerza laboral, sea como productor de una *obra* de una constructora que establece su negocio a partir de su trabajo manual o de una *obra*, que resulta también de su trabajo manual, pero que le pertenece. Así, en este tipo de relación de *clase social* (como podría suceder también con las relaciones de género o de etnia) y *calidad* (de la obra y de quién la produce) se da lugar, al *compromiso* subjetivo que tiene el artista con la visión de mundo ofrecida en su trabajo, junto al ejercicio autorreflexivo sobre su experiencia la forma en la cual la adapta a formatos artísticos-etnográficos y los contextos que le otorgan sentido.

Aunque la obra de arte ofrezca estatus económico o social al comprador y paralelamente le permita al artista adquirir reconocimiento, este modo de relación no debe reducirse al carácter maximizador de la ganancia o del estatus que permea al arte contemporáneo. Esa equivalencia, previamente expuesta, dada entre la *filosofía de vida* del artista y lo contemporáneo del arte permite reconocer el potencial detrás de las diversas maneras que estos individuos tienen para comprenderse con su labor y con el valor que consideran representa el desarrollo de esa. Casos como el de Combariza permiten concebir una contradicción que parece definir al arte contemporáneo, pues por su *indeterminación*

característica “oscila entre las nociones de arte como una profesión y una vocación” (Davis, 2016: 85 (tesis 3.9)). Esto último es posible identificarlo con mayor facilidad si se considera el estado liminal del artista de mediana trayectoria, ya que en el esfuerzo que desarrolla por hacerse un lugar en el mundo del arte se juntan su búsqueda por subsistir del trabajo artístico con su deseo por evitar que se entorpezca su propia expresión, su individualidad sensible presente en su obra y su autocomprensión como artista.

Si bien aquellas formas de trabajo etiquetadas como artísticas devienen de la apreciación de una “clase dominante” del mundo del arte, que llega a influir en las relaciones de disfrute y producción de obras, el espectro de posibilidades no se reduce a esa demarcación. Lo *contemporáneo* del arte facilita la presencia de intersecciones entre dichas determinaciones con otras maneras de valorar el acto artístico provenientes de disposiciones pensadas como no artísticas. Como sucede con el conocimiento obrero, los procesos creativos se convierten en puntos de encuentro en los cuales el artista también cuenta con técnicas, maneras de hacer y pensar que se hacen “disruptivas”. El éxito de esas otras formas de comprender lo que se puede poner en evidencia con el arte no depende solo de que “el carácter particular de la clase trabajadora implica tener su propio punto de vista sobre el concepto de “arte”.” (Davis, 2016: 87 (tesis 4.7)), sino también de que a partir de estos roces es posible producir un *ensanchamiento* de lo entendido como arte.

Ya no es solo que se piense en un arte para la clase popular y otro para la élite, pues entra en discusión también cómo trabajos de otra índole se presentan y son catalogados como plenamente artísticos sin que esto interrumpa la diversidad de flujos dentro del mundo del arte. Es decir, el asunto no se reduce a que un artista con conocimiento obrero fue cooptado comercialmente por la parte comercial del mundo del arte, como si su experticia fuera moneda de cambio para definir la particularidad del objeto de consumo. Por el contrario, la cuestión está en cómo la falta demarcación sobre cómo se comprende el arte contemporáneo permite nuevas interpretaciones respecto de otras formas de hacer, además de facilitar nuevas articulaciones del quehacer artístico con la experiencia propia, lo que da margen de entrada a lo etnográfico.

Para este punto, se hace necesario retomar una de las dificultades a las que se enfrenta el giro etnográfico en el arte, la del “mecenazgo ideológico”, con el fin de entender de qué manera esta influencia a la noción de *compromiso* necesaria para el funcionamiento del paradigma etnográfico. Según Hal Foster, algunos de los supuestos del modelo del productor ofrecido por Walter Benjamin aún persisten:

En primer lugar, está el supuesto de que el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística, y de que las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen. [...] En segundo lugar, está el supuesto de que este sitio está siempre *en otra parte*, en el campo del otro -en el modelo del productor, con el otro social, el proletariado explotado; en el modelo del etnógrafo, con el otro cultural, oprimido poscolonial, subalterno o subcultural-, y de que esta otra parte, este

fuera, es el punto de apoyo arquimédico con el que se transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante. En tercer lugar, el supuesto de que el artista invocado *no* es percibido como social y/o culturalmente otro, no tiene sino un acceso limitado a esta alteridad transformadora, y de que, si *es* percibido como Otro, tiene un acceso automático a ésta. Tomados conjuntamente, estos tres supuestos pueden llevar a un punto de conexión menos deseado con la explicación benjaminiana del autor como productor: el peligro, para el artista como etnógrafo, del “mecenazgo ideológico” (Foster, 2001: 177).

Por lo presentado hasta aquí, se hace insostenible pensar en la existencia de un artista periférico a todo lo que el proceso creativo implica, pues el artista se ve inmerso tanto en sus vivencias personales como en mundos compartidos. El vínculo entre cómo se puede proceder artísticamente con dicho abanico de experiencias y el nivel de responsabilidad que se tiene con estas, muestra el peligro identificado por Foster, el cual está en cómo el artista, considerado también como otro, dispone del compromiso adquirido al momento de interpretar la realidad de manera etnográfica. Dicho peligro, que ha sido a lo largo de la historia de la antropología bien representado bajo el título de “crisis de la representación”, parece estar latente en una doble vía: en la relación etnográfica del artista con el mundo y su sensibilidad; y en el reconocimiento del espectador con el arte cargado de cualidades etnográficas (este segundo sentido se explorara en el apartado siguiente). La indistinción producida en esas interacciones facilita entender que “este peligro puede derivarse de la supuesta escisión en la identidad entre el autor y el trabajador o el artista y el otro, pero puede también surgir en la misma identificación (o, para usar el antiguo lenguaje, compromiso) asumida para superar esta escisión” (Foster, 2001: 178).

Sobre la relación etnográfica del artista con el mundo y su sensibilidad, la doble identificación de Combariza como artista y albañil puede comprenderse bajo las consideraciones de Foster sobre el mecenazgo ideológico. No en vano el artista utiliza la fluidez de los procesos artísticos para dar lugar a una transformación del sentido de clase que tiene el conocimiento del albañil, porque usa la figura del artista para salir de la condición de subalterno y ya que tiene “acceso limitado a esta alteridad transformadora” al ser pensado también como obrero. Sin embargo, dicha interpretación ignora la particularidad de la experiencia de este artista pues la reduce a los estamentos acoplados a la cuestión del mecenazgo y le imponen a su labor artística un estándar particular de compromiso al que pareciera se debe responder necesariamente. A pesar de que el peligro del mecenazgo ideológico “puede ahondarse entonces, pues al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante, así como de etnógrafo” (Foster, 2001: 178), es posible tomar distancia sobre el nivel de *compromiso* que impone esta cuestión cuando se identifican las oscilaciones entre lo permitido por la profesión del artista y lo buscado con la pulsión de hacer arte.

Al tocar el tema de la distinción entre la cosa y el objeto artístico, Combariza enfatizó que el objeto “puede ser entendido como pretexto”, pues su interpretación depende del nivel al cual sea elevado por el artista y del contexto en donde dicho proceso se desarrolle. La cosa, siguiendo la explicación, pasa a ser lo usado para transformar e intervenir, para lograr

materializar a manera de objeto “el fenómeno que yo veo para que lo puedan también ver otros”. Usando como ejemplo el orinal expuesto en el museo de Marcel Duchamp o el banano pegado con cinta en una pared de una feria de arte de Mauricio Cattelan, Combariza me afirmó que la razón por la cual esas cosas logran pasar como obras está en la forma como los artistas las utilizan para darles “un pequeño giro que afecta su esencia, que les da nuevas características”. Si bien considera que no hay procesos puntuales que garanticen el éxito de estas intervenciones, ya que son percibidas en ocasiones como burlas o actos absurdos etiquetados de arte, me expresó que en varias obras de ese estilo es posible intuir un ejercicio crítico.

En estos ejemplos, según Combariza, se aprecia cómo en el mundo del arte es posible distinguir obras en las cuales el proceso técnico es inexistente o insignificante, pero cuyo valor se determina en los procesos críticos. Al preguntarle cómo se aplica eso en su trabajo, me recuerda la importancia de su labor de recoger objetos abandonados y desechados de construcciones e intervenciones arquitectónicas. Con su intromisión, busca trabajar con las cualidades de estas cosas, sin sesgar la interpretación del espectador a causa de su intervención técnica y estética, pues considera que el atractivo de su trabajo está en la exaltación y refuerzo de las cualidades propias a tales materiales. Dicha intención la soporta en que, similar a como la labor del artista da cuenta de la época en la cual se encuentra y se desenvuelve su trabajo, los materiales y cosas acompañantes del proceso creativo en la consolidación de la obra también dan cuenta del “contraste entre la temporalidad y los parámetros del ahora”.

Al preguntarle sobre la relación artista-constructor, Combariza dice que una de las ventajas del arte contemporáneo está en que ya no se interesa en marcar una manera *correcta* de hacer arte. Al contrario, se caracteriza por cómo ahora el artista tiene a su disposición diversas formas de experimentar y aprovechar nuevos materiales y técnicas. Para él, esto se ve en sus esculturas con cemento en las cuales hace uso de técnicas propias del trabajo de albañil, guiado por un conocimiento especial sobre cómo se comporta el material y qué se puede esperar artísticamente de este. En su opinión, el arte contemporáneo se define por su multidisciplinariedad, pues su proceso como artista le permite destacar la importancia del imaginario popular del trabajo obrero. Además, reconoce que el trabajo técnico del albañil también tiene sus espacios para la creatividad, como el taller o la sala de exposición para el artista, los cuales en este caso son los escenarios u *obras* de construcción. Este entorno para Combariza representa un laboratorio de concreción<sup>20</sup> de ideas, de inventar e intervenir con herramientas, de definir lo que se ejecuta haciendo uso de “nombres populares”. Para ejemplificar esto, se refirió a cómo su serie de obras sobre el petaco de cervezas (en la que destaca su obra denominada *Six pack*) permite entender las prácticas de construcción popular,

---

<sup>20</sup> Aquí se refiere tanto a *precisar* cosas y procedimientos como a “hacer con concreto”.

los dichos y comportamientos del trabajo obrero, ya que posibilita hacer un señalamiento de la relación establecida con la botella y lo que define el *ser* albañil.

En experiencias así se reconoce cómo en el arte contemporáneo son de gran importancia las maneras en que se usan los medios disponibles artística y materialmente para ofrecer algo, para compartir una visión de mundo particular. La cualidad liminal acompañante del considerarse artista emergente facilita la comprensión de cómo el arte, al no pensarse exclusivamente como una profesión, persigue un ideal que junta la expresión personal con las exigencias profesionales. En el caso de Combariza, si se sigue la idea del compromiso con otro étnico y/o cultural que distingue al giro etnográfico, se reconoce que al menos en su experiencia como artista albañil se da un retorno hacia un reconocimiento del productor explorado por Benjamin. Es decir, si se equipara a ese *otro cultural* con el maestro constructor, con el cual se identifica plenamente este artista, es posible explorar el compromiso del etnógrafo en clave de clase social.



Mauricio Combariza – “Six Pack”, 2019

Existen tres interpretaciones principales del concepto de “compromiso de clase”: en la primera se lo considera como una *ilusión*, porque los compromisos de clases son capitulaciones unilaterales antes que acuerdos negociados recíprocos que impliquen

concesiones mutuas; en la segunda, los compromisos de clase son *empates*, en los cuales se da un “compromiso negativo” porque las concesiones entre partes se basan en la abstención de infringirse daño mutuo; en la tercera se interpreta el compromiso de clase como una forma de *cooperación* mutua entre clases opuestas, en la que se da un «compromiso positivo» porque ambas partes pueden mejorar su posición mediante articulaciones mutuas y activas (Wright, 2018: 219-220). La dificultad derivada de tales distinciones está en que son pensadas desde el antagonismo de intereses materiales entre los trabajadores y de los capitalistas, lo cual obliga a pensar si el compromiso etnográfico del artista se solapa con otros aspectos que no se reducen a la relación con un otro étnico y/o cultural. El acercamiento a este *otro* en términos de clase, que se puede considerar desde la obra de Combariza, parece indicar no solo la correspondencia aún presente del paradigma del productor sobre el del etnógrafo. También indica una tensión en términos de alteridad, reconocerse artísticamente como el *otro* sobre el que se trabaja etnográfica y artísticamente.

Según Foster, la alteración del yo es crucial para las prácticas críticas en la antropología y el arte, aunque también es peligrosa porque “ahora la autoalteración puede acabar en la autoabsorción, donde el proyecto de una «autoformación etnográfica» se convierte en la práctica de una autorrenovación narcisista” (Foster, 2001: 184). Lo subversivo pasa entonces a segundo plano cuando la autoidentificación del artista con la realidad que compete a su trabajo en relación con *otro* de cualquier índole, lo convierte en un pilar sobre el que se interpreta lo que caracteriza al otro. Es decir, el peligro del mecenazgo ideológico al que también es propenso el giro etnográfico está en la forma como el compromiso por las condiciones del *otro* se tergiversa para convertirse en un acto en el cual se representa y se habla por el *otro*. No obstante, como en el caso de Combariza, al ser artista y albañil la distinción no depende solo de que si *es* o *no* percibido por aquellos quienes experimentan su arte como *otro*. El acceso a la “alteridad transformadora” a la que se refiere Foster no puede limitarse si se considera la importancia que tiene la experiencia para el artista.

Dada la posibilidad de poder ser artista y a la vez el *otro* con quien se establece un *compromiso* en el giro etnográfico, parece necesario considerar una nueva noción de este *compromiso* que no parta de una búsqueda de la otredad (sea étnica, cultural, de género o clase, por dar algunos ejemplos) con la cual se establece una obligación. Tal sentido de *compromiso* circunscribe lo etnográfico del arte contemporáneo a un limitado grupo de disposiciones en las cuales el artista trabaja sobre lo que le ofrece un contexto sensible de ser interpretado etnográficamente para crear una obra y así seguir a otro contexto. Es decir, este compromiso se reduce a cómo se *representa* una realidad social concreta, minimizando las búsquedas propias del artista hasta convertirlo en un traductor de alteridades. Por esto, una nueva noción de *compromiso* no estaría dirigida hacia una relación con un *otro* sino hacia el *mundo* desde el cual el artista se enuncia, que parte de la experiencia íntima y se dirige hacia los mundos exteriores con los que comparte y está en constante comunicación. Esta interpretación no solo facilita la articulación con la *apertura reflexiva* y el carácter *crítico* y

*contextual* del giro etnográfico en el arte, sino también permite considerar aquellos cambios en los procesos creativos definitorios de la trayectoria artística.

Volviendo a mis encuentros con Combariza, en una ocasión me compartió que una característica del trabajo artístico se evidencia en la posibilidad de captar retrospectivamente en este cómo al artista se caracteriza por el tránsito entre las diversas etapas que siguen sus procesos creativos. Para él, algo que define este quehacer es que “uno como artista ofrece un autorretrato de cómo el mundo lo permea”. El crear obra es compartir vivencias propias, es presentar la inevitabilidad de permear lo que se *hace* con la forma como se *vive*, es “manifestar lo que yo soy y que quiero hablarle al mundo”. De ahí que su trabajo sea un reflejo del tiempo durante el cual estuvo viviendo de hacer cosas diferentes a las artísticas, pero que le permiten ahora compartir la satisfacción de poder vivir de su arte. Tal es la experiencia que ahora le acompaña y le influencia en la forma como procede artísticamente, al ver en retrospectiva su trayectoria, relacionada con la indagación de varios temas de interés observados desde diversos frentes.

Una de esas principales cuestiones que le ocupa aún hoy no solo en su forma de hacer y pensar su arte, sino también en cómo vive actualmente, es la de la *permacultura*. Al respecto, me comenta que su interés por estas prácticas surge de una búsqueda por cambiar sus hábitos, por lograr una vida autosostenible y una relación más gentil con la naturaleza. De ahí que considera relevante esos procesos conscientes de fabricación de viviendas que acompañan los ideales de la bioconstrucción, en la que se destaca el valor que tiene construir con lo que está a la mano, con lo ofrecido por el entorno sin que eso deba ser procesado o modificado en exceso. Para Combariza, esta postura sobre su lugar en el mundo lo aproxima a un sistema de vida en el cual busca observar, respetar y articularse con la naturaleza. De esta forma, me dio a entender que su búsqueda de otro estilo de vida también se vincula con un vuelco en la producción de su obra. Su interés por unir artísticamente las prácticas de la construcción propias del albañil ahora también es complementado con formas más tradicionales de trabajar con el entorno.

Motivado por la imposición del aislamiento por la pandemia y la baja de ritmo del trabajo de artista, decidió dedicarse al desarrollo de este proyecto que se encontraba planeando desde hace 15 años. Al buscar alternativas de vida autosustentables en el entorno rural, empezó por producir su propio alimento, para luego explorar otras formas de aprender con el acercamiento a la naturaleza. Sobre este cambio sentía que, si bien bajó el ritmo de producción de obras artísticas, esta nueva etapa en su vida iba a tener sus resultados, pues gran parte de su labor como artista se ha enriquecido de sus experiencias. Un efecto directo de esta búsqueda por una subsistencia autosostenible está en que Combariza logró cambiar su relación con el dinero al obtener su sustento de lo que provee la naturaleza. Empezó a vivir con el mínimo y a abandonar progresivamente su condición de estar *amarrado* a créditos y tarjetas bancarias. Este nuevo contexto, según me expresó, le ha permitido probar nuevos

ejercicios de reflexión sobre su trabajo y posición en el mundo, al igual que le ha dado nuevas respuestas susceptibles de ser materializadas artísticamente.

Un antecedente a la consolidación de este cambio en la manera de relacionarse con el entorno está en una instalación que desarrolló para la exposición “13 Guerreros”<sup>21</sup>, en la cual se interesaba en la recuperación del valor de los pequeños espacios verdes presentes en la ciudad. Para ello, realizó una investigación sobre frutos presentes en los espacios urbanos bogotanos, los cuales recolectó durante varios recorridos por las calles con el fin de preparar con estos una obra comestible al procesar dichos frutos de ciudad como mermeladas. Con este ejercicio tenía la intención de entablar, junto con la participación de los espectadores, diálogos sobre aquellas alternativas que el habitar una ciudad como Bogotá ofrece a los individuos, tanteando la compleja disputa por el establecimiento de límites entre lo rural y lo urbano. Un detalle detrás de esta obra está en que solo queda el registro y las memorias de aquellos que participaron en su concepción, pues este ejercicio no se colgó ni se estableció como objeto para ser apreciado, sino que se ofreció para ser consumido como alimento, para ser llevado al interior del espectador<sup>22</sup>.

A raíz de procesos como el anterior, Combariza piensa estar viviendo una etapa en la cual su relación con el ecosistema le da la oportunidad de explorar su rol ya no como artista, sino como espectador. Ahora él no solo es quien maneja y moldea lo que le ofrece el entorno a su antojo, sino también el que disfruta y se comprende junto a este, pues en esta relación “uno como artista también es una obra”. Por ello, considera que actualmente su trabajo como artista está en el desarrollo de un proceso desde el cual busca sembrar en las demás personas un enfoque en el que no se ignora la importancia de la “madre tierra”.

Entre sus últimos proyectos, ha considerado la posibilidad de realizar para una muestra colectiva una obra en la que los materiales centrales a usar sean derivados, pero no procesados, de la naturaleza. Para eso, piensa realizar una recreación de una cancha de tejo, haciendo alusión a ese lugar común de la cotidianidad del albañil, en la que la arcilla toma preeminencia como objeto de entretenimiento y como material vinculado a la bioconstrucción. Con este ejercicio intenta hacer presente su tendencia a volver a lo esencial,

---

<sup>21</sup> En el espacio de LGM Galería, ubicado en el barrio San Felipe, se realizó desde el 12 de diciembre del 2019 a finales de enero del 2020 la exposición colectiva “13 Guerreros”. Esta muestra articuló 13 proyectos configurados específicamente para esta exposición, que fueron creados por algunos de los egresados más destacados de la Academia de Artes Guerrero (AAG), en los que se cuestionaron conceptos como la identidad, la memoria, la violencia y el territorio. La exposición se realizó bajo la tutoría y curaduría Franklin Aguirre y articuló, a manera de muestra antológica y a la vez conmemorativa de los 30 años de trabajo de la academia, varias reflexiones de diversas generaciones que buscan traducir su tiempo histórico en objetos y procesos. (En esta contextualización parafraseo descripciones presentes en las piezas publicitarias y el texto curatorial que acompañaba la exposición).

<sup>22</sup> Aunque no hay registro de la muestra, es posible escuchar parte de las intenciones de Combariza con su instalación en el siguiente enlace <https://www.facebook.com/Guerrero-Espacio-Galer%C3%ADa-219233088146049/videos/mauricio-combariza-artista-pl%C3%A1stico-egresado-de-la-academia-de-artes-guerrero-qu/233685559749412/>

y busca desarrollar en una nueva etapa de su trabajo como artista al empezar a dejar el cemento y aquellos materiales propios de la construcción industrial. Para dicho proceso, la cancha de tejo se convierte en un referente fundamental de su experiencia, pues permite poner en evidencia el puente entre dicha construcción industrial con la bioconstrucción a partir de gestos simples como recoger tierra del suelo y frotarla en el tejo para evitar que se deslice de la mano o el uso de costales hechos de fique para limpiar la arcilla del tejo y las manos. Lo interesante de esta idea es que le permite establecer vínculos entre su trayectoria como obrero y su actual interés por lograr una vida sostenible. Una de esas es la revelación identificada en el gesto de “lanzar el tejo”, pues simbólicamente ese acto “se puede considerar como un regreso a la naturaleza, representada como arcilla, de aquellos recursos que le pertenecen y que los seres humanos hemos extraído para usar a nuestro antojo, como ejemplifica el hierro del que está hecho el tejo”.



Mauricio Combariza – “Embarrado”, 2021

Esta multiplicidad que define el proceso creativo del artista como la experiencia que le identifica y acompaña, no solo es útil como contenido para una definición de una *trayectoria* profesional, pues también da indicios de la relación entre la imagen de mundo que desarrolla el artista con su trabajo y el compromiso que asume al respecto. Aquí es necesario aclarar el uso dado al término *ejercicio*, el cual a lo largo de estas páginas ha aparecido de manera indistinta. Como se ha expresado, reconocer el proceso creativo inacabado que define las obras de arte contemporáneo permite captar también la forma como el artista se comprende a partir de su labor. Este trabajo sensible, el cual no se queda en cuestiones productivas o en limitaciones que reduzcan el hacer a cuestiones concretas, involucra las experiencias del artista junto a su deseo de compartirla a partir de la apertura de su obra al espectador. Esta actitud disposicional, que encapsulo como *ejercicio*, es posible entenderla como “cualquier operación mediante la cual se obtiene o se mejora la cualificación del que actúa para la siguiente ejecución de la misma operación, independientemente de que se declare o no se declare a ésta como un ejercicio” (Sloterdijk, 2013: 17). En ese sentido, al comprender los

procesos creativos como un *ejercicio*, se da un giro a la interpretación sobre las búsquedas del artista, pues sus múltiples exploraciones no solo apuntan a renovar sus formas de hacer, también colocan a su disposición otras alternativas sobre los *compromisos* que tiene con su arte.

De entrada, pareciera que precisar el proceso creativo como algo que *mejora*, somete el análisis de las posibilidades del artista a un esquema evolucionista en el cual los mejores procesos son los más recientes, los que evidencian un nueva y deseada fase con relación a procesos anteriores. Sin embargo, tal interpretación no solo ignora la particularidad de cada artista en relación con cómo dispone sus intenciones en sus formas de hacer arte, también ignora la influencia de la *indeterminación* de lo contemporáneo en el arte. Ser artista no es solo compartir una imagen de mundo cada vez más pulida, es reconocer que hacer arte es considerar, crear, replantear, exponer y hasta ocultar diversas imágenes de mundo comprendidas en escenarios contingentes. Ante toda esa variedad, el *compromiso* del artista en el giro etnográfico, que no debería reducirse a una respuesta basada en una relación con *otro*, pareciera volverse brumoso por la dependencia que habría entre el proceso creativo, las intenciones del artista y lo experimentado por el espectador en la obra. Por ello, al reconocer que la constante mejora de la disposición del artista que realiza *ejercicios* no se limita a una técnica o un resultado concreto, se hace necesario identificar con precisión cuál es entonces el *compromiso* etnográfico del artista.

Una alternativa funcional que permite entender el encuentro de la experiencia del artista con la imagen de mundo ofrecida a partir sus procesos creativos se encuentra en el terreno de la *antropotécnica*. Para Peter Sloterdijk, la antropotécnica se entiende como “los procedimientos de ejercitación, físicos y mentales, con los que los hombres de las culturas más dispares han intentado optimizar su estado inmunológico frente a los vagos riesgos de la vida y las agudas certezas de la muerte” (Sloterdijk, 2013: 24). Al ser incapaz el humano de superar sus limitaciones biológicas, la *técnica* cumple un papel fundamental porque a partir de esta se realiza una *modificación práctica* del entorno que le rodea con el fin de mantener su conservación. Por ello, es posible comprender las posibilidades de la antropotécnica en dos acepciones complementarias: “la antropotécnica como “mejora del mundo” (*Weltverbesserung*) y a la antropotécnica como “mejora de uno mismo” (*Selbstverbesserung*)”” (Castro-Gómez, 2012: 64). En este marco, la técnica no se agota en un modo concreto de poner en evidencia, sino que se enriquece de un conjunto inconmensurable de posibilidades de actuar, lo cual permite entender que el proceso creativo comprendido como *ejercitación* se convierte en un modo de proceder que responde a una inquietud tanto interna como externa.

Del sumergirse en la experiencia de los artistas es posible sacar a flote la relación entre el *compromiso* que deviene del giro etnográfico en el arte con los dos tipos de antropotécnica. Al ver de cerca la experiencia como artista de Combariza (al igual que sucede con los demás artistas con los que se dialoga a lo largo de estas páginas), se reconoce cómo la habilidad

*práctica* que le permite “disponer” del entorno y someterlo a sus necesidades vitales aproxima sus indagaciones personales a unos resultados generales. La articulación presente en su labor del saber obrero y de los objetivos de la bioconstrucción puede ser interpretada como el encuentro entre dos imágenes de mundo que se apoyan en *técnicas de distanciamiento* y *técnicas de acercamiento* frente a la naturaleza. Si bien parecen dispares, debido a que “a consecuencia de su infradotación orgánica, el hombre se ve abocado a pensar y actuar *técnicamente*” (Castro-Gómez, 2012: 66), es posible comprender que ambas opciones se conectan a un fin común, el mejoramiento con miras a la conservación. El énfasis puesto en el *ejercicio* para concretar el sentido de los procesos creativos radica en que estos le ayudan al artista superar los límites de su propio quehacer, al facilitar la ampliación de las exploraciones a partir de diversas competencias.

La cuestión biológica que atienden las antropotécnicas, la cual se complementa mediante dos sistemas que se anticipan a los daños potenciales (el sistema de prácticas socio-inmunitarias y el de prácticas simbólicas)<sup>23</sup>, tiene influencia directa con el sentido que se le da, tanto ordinaria como artísticamente, a la *experiencia*. Esta última no solo se comprende desde una interacción pasiva con el devenir de las cosas ni con las eventualidades que caracterizan el *estar* con el entorno. También se concibe desde las búsquedas y los resultados obtenidos por seres humanos al responder con sus capacidades y diversidad de posiciones ante aquello a lo cual se enfrentan en su cotidianidad. Si bien, “lo que llamamos “cultura” no es otra cosa que el resultado de unas técnicas de distanciamiento frente a la naturaleza” (Castro-Gómez, 2012: 66), las posibilidades desdobladas en lo *contemporáneo* del arte admiten ese reingreso o acercamiento a aquella naturaleza que hemos modelado. Como en el caso de Combariza, la técnica también está a disposición para renovar la interpretación que hacemos de nuestras limitaciones al lanzarnos al exterior para encontrar, en otras formas de acuerdo, como somos también productores de peligros potenciales.

Por todo lo anterior, el *compromiso* del artista en el giro etnográfico encuentra un suelo firme en esas pesquisas humanas por alcanzar mejores condiciones personales y sociales que demarcan la experiencia que se comparte desde los procesos creativos. Es decir, el *compromiso* se localiza en: la *exposición* (a manera de *apertura* como se ha expresado en capítulo anterior) de la imagen de mundo del artista que se enuncia en sus obras de arte; en la *ejecución* de los procesos creativos que distinguen a las obras como actos inacabados; y en la forma, ya no de hablar del *otro* a partir del arte, sino de articular el *uno mismo* como un *otro* en el marco de experiencia común que nos compete a todos, el de la subsistencia. En otras palabras, el *compromiso* se despliega en el *reconocimiento* del artista con su imagen de

---

<sup>23</sup> Para Peter Sloterdijk, un *sistema de prácticas socio-inmunitarias* se define a partir de las prácticas “jurídicas o las solidarias, pero también las militares, con las que los hombres desarrollan, en la «sociedad», sus confrontaciones con agresores ajenos y lejanos y con vecinos ofensores o dañinos”, mientras que *un sistema de prácticas simbólicas* o psico-inmunológicas, se define a partir de aquellas ayudas con las que “los hombres logran, desde tiempos inmemoriales, sobrellevar más o menos bien su vulnerabilidad ante el destino, incluida la mortalidad, a base de antelaciones imaginarias y del uso de una serie de armas mentales” (Sloterdijk, 2013: 23-24).

mundo y en la relación *reflexiva* del espectador con estas diversas imágenes con las cuales logra *reconocer* su propia imagen de mundo. Sin embargo, considerando que parte del valor del arte se define en el terreno de la estética, surge la duda de si ¿puede la *experiencia* del artista, vista etnográficamente por este, aproximarse a la *experiencia estética*?

### **La *experiencia* que se busca con el arte**

El filósofo Jean-Luc Nancy en su libro *The sense of the world* (1997) comienza su reflexión señalando la existencia de una “crisis de sentido” que, en la actualidad, ha ido más lejos pues “todo el sentido ha quedado abandonado” (1997: 2). Como señala el filósofo Jérôme Lèbre en su diálogo con Nancy, esta observación es pertinente como punto de partida para entender la relación entre esa búsqueda de sentido y el arte contemporáneo “del que suele decirse que está en crisis o que carece de sentido” (Nancy & Lèbre, 2020: 63). Similar a como expresé en la anécdota con la que inicia la introducción, en la cual una escultura de papa criolla de oro me decepciona, es común cargar como espectador a las obras de arte de un abanico de expectativas que generan un sentimiento de insatisfacción al no cumplirse. Tal como afirma Nancy, estamos expuestos a todos los riesgos de la expectativa o la demanda de sentido, en adición a tener la oportunidad de reconocer que ya estamos más allá de esa expectativa y de esa demanda, que ya estamos *en el mundo* en un sentido inaudito (Nancy, 1997: 2). Por ello, si se sigue la exploración sobre el giro etnográfico en el arte que hemos desarrollado hasta ahora, la atención no se pone en cómo las intenciones y búsquedas de los artistas ceden a la exigencia de sentido impuesto por el espectador. Por el contrario, se hace necesario identificar cómo dicho interés presente en los procesos creativos da cuenta de ese *sentido inaudito* localizable en la apertura del mundo que, en este caso, es el del artista.

En una de mis visitas al taller de Angélica Chavarro<sup>24</sup>, mientras dialogábamos sobre su trabajo y proyectos próximos, surgió la pregunta sobre qué es ser artista para ella. Como respuesta, me expresó que considerarse artista es “ponerse expuesta” con su obra, pues “los procesos personales no se separan de los procesos creativos”. Esta apreciación la sustentaba en el hecho de que, para hacer arte, es necesaria la aceptación de las frustraciones, pues los

---

<sup>24</sup> *Hola, mi nombre es Angélica Chavarro. Cuando me piden que me presente breve y espontáneamente no sé exactamente que decir. Empezare contándoles que he ido construyendo mi camino como artista desde mis experiencias y descubrimientos de vida y ahora esto direcciona con pasión mi camino creativo. Dedicarme al arte como una forma de trabajo remunerado me tomo tiempo, reconocer en las acciones creativas acciones productivas fue un aprendizaje, valorar la posibilidad de materializar propósitos a través de obras plásticas y sobre todo compartirlas creando diálogos profundos con los otros, es invaluable.*

*En estos tiempos de pandemia he reforzado la importancia del camino del autoconocimiento, saberte a ti mismo es la brújula más acertada para transitar el torrente al que te dispone la vida, con sus altibajos, pérdidas y oportunidades. Mi obra es la respuesta a este proceso de reconocermme, indagarme, transformarme, aceptarme y a veces odiarme. Aprender a leerme de manera honesta me posibilita entregar de mi por medio de las obras y las diferentes propuestas plásticas. Entonces cada obra guarda un detrás lleno de relatos y motivaciones.*

*En resumen, mi intención como artista cada vez es más claro, trascender la voluntad del hacer potenciando el anhelo de suscitar una vivencia significativa en el otro. Dejar sembrada una inquietud que abra caminos de introspección y atención hacia sí mismo en el observador.*

estímulos del ámbito académico, artístico y personal tienen influencia en la autodefinición que se tiene como persona. Pensando en su proceso, me señaló que todo este acto de definición de procesos y de autodeterminación como artista requirió de un gran esfuerzo por adquirir madurez profesional. Esto último, parte de la consideración que tiene sobre su trabajo y el tiempo necesario para destacar en el mundo del arte, ya que en muchas ocasiones la búsqueda por ser reconocida juega en contra de lo que se desea lograr al usar al arte como un medio.

Chavarro cree que ser mencionada o reconocida por su trabajo es algo útil porque alimenta la autoestima y la importancia del trabajo de artista, lo cual genera un sentimiento de pertenencia. Sin embargo, me expresó que pertenecer no debería verse reducido a esa interacción, pues ser catalogado como artista bajo ciertos lineamientos para luego ser ignorada en el proceso, llevaría a sentir la pérdida de parte de la identidad. Por lo cual la madurez como artista, que considera necesaria en un oficio como este, se da no en el lograr ser catalogado por un círculo de personas perteneciente a la movida artística, sino al “estar expandido junto a todas las posibilidades para poder pertenecer mejor”. De ahí piensa que los logros o admiración al momento de trabajar como artista pueden depender para algunos del reconocimiento del trabajo realizado, mientras para otros depende de la conformidad del proceso creativo con la autodeterminación que se tiene como artista, como sucede en el caso de ella.

Sobre el proceso creativo que lleva a la consecución de una obra, Chavarro dijo que desde su experiencia ha sido más sencillo para sus exploraciones plásticas partir de proyectos concretos que estén en consonancia con sus intereses, pero también con su naturaleza plástica y reflexiva. Esto pues piensa que un proceso artístico “por sí mismo tiene fuerza, por lo que a su manera encuentra su lugar para exponerse”, debido a que va de la mano con las particularidades características del artista y las intenciones de su labor. Lo interesante de esa aproximación está en que, al reconocer lo procesual del acto de hacer arte, convierte a la idea no en algo inmóvil, sino en algo en constante proceso de consolidación porque siempre quedan cuestiones pendientes (sin que se deban pensar como una pérdida). Para esta artista “los procesos creativos no están condicionados, pues hay momentos de conexión con el alma que no se pueden ignorar”, por lo cual también salen nuevas experiencias, nuevas alternativas para conectar al espectador con el quehacer más espontáneo del artista. Esta postura la basa en su consideración de que “no se hace la obra desde la investigación, sino que la obra es la propia investigación”, siendo un proceso que procura permanecer abierto para ser aprehendido, para identificar las cargas y deseos definitorios del sello personal del artista.

Descripciones de este estilo aproximan a otra forma de valorar las obras de arte y los procesos creativos que les definen, ya que presentan una relación diferente no derivada de las búsquedas de refugio, por parte del espectador, en un sentido que se espera sea respondido por la obra de arte. Dicho sentido actual se presenta en un contexto en el cual el “movimiento de desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética llegó

progresivamente a su fin. Ahí donde había obras sólo quedan experiencias” (Michaud, 2007: 11). Por ello, la *exposición* del artista de quien hace referencia Chavarro recoge una dimensión en la cual la imagen de mundo presentada por la obra de arte no se convierte en un *deber ser* de las cosas que impone el artista sobre el espectador, sino *otra forma de estar* en el mundo y las demás imágenes que le comprenden. En ese sentido, el artista, en vez de ser un *traductor* o *curador* de la experiencia en general, estaría más próximo a la figura del *narrador* buscador de una experiencia común partiendo de la presentación plástica y compartida, a manera de *apertura* de su propia experiencia. Sin embargo, la anterior caracterización permite localizar en la definición del giro etnográfico de Foster la relevancia que tiene en la disposición del artista la exteriorización de sus vivencias y reflexiones. Así, vale la pena preguntarse si el proceso creativo del artista y la apertura de la obra producen una proyección que acomoda de manera restrictiva al mundo, entendido desde lo cultural, y al espectador, entendido desde la otredad.

Entre las particularidades señaladas por Foster al respecto del giro etnográfico está que se logran nuevos desarrollos definidos a partir de diversidad de deslizamientos de la *ubicación* del arte, al pensarse la labor del artista como una práctica etnográfica. Estas reubicaciones se identifican desde el cambio de relación y dependencia de los espacios de exposición, institucionales o no, hasta de la ampliación del margen discursivo característico del arte contemporáneo. Además, esta figura de la ubicación identificada con la analogía del *mapeado* en el arte, “ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es una forma específica del arte específico para un sitio de hoy en día” (Foster, 2001: 189). Ciertamente, este fenómeno de mapeado, que resulta de la forma como el artista trabaja, representa y reproduce entornos, temáticas o grupos alcanza también al espectador porque “el arte contemporáneo no escapa a este fenómeno de la comunidad [...]. Funciona como grupo o tribu de iniciados. Lo que, dicho en otros términos, significa que no tiene raíces en el gran público” (Michaud, 2007: 38).

No obstante, como bien señala Foster, reconociendo la advertencia de Bourdieu, “el mapeado etnográfico está predispuesto a una oposición cartesiana que lleva al observador a abstraer la cultura del estudio” (2001: 195). En ese sentido, la práctica del artista en el giro etnográfico estaría limitada a retornar al problema señalado previamente, el del mecenazgo ideológico, ya que el artista como *mapeador* estaría enclaustrando a partir de sus obras un sentido general de experiencia a un determinado modo de interpretaciones soportadas en su experiencia propia. Es decir, el peligro está en que “tal mapeado puede por tanto confirmar más que contestar la autoridad del mapeador en el sitio de un modo que reduce el deseado intercambio de trabajo de campo dialógico” (Foster, 2001: 195). Por tal motivo, aceptar dicha disposición sobre el alcance de los ejercicios artísticos entorpecería las consideraciones hechas hasta el momento sobre el carácter comprometido, crítico y contextual que definiría la práctica del artista como etnógrafo.

Como posible salida se hace necesario reconocer que detrás de la consideración sobre el artista como *mapeador* entran a jugar influencias propias de las exigencias para que el arte ofrezca un sentido señalado previamente. Además, lo problemático de dicha actitud etnográfica se localiza en el compromiso ante el otro étnico o cultural del cual parte la definición de Foster. No obstante, al redirigir el compromiso etnográfico del artista a cómo trabaja y presenta su imagen de mundo a partir de sus obras, el sentido del *mapeo* presenta una alteración. Ya no es que el artista, como observador de la realidad cultural, abstraiga y localice de manera concreta lo que comprende como relevante del *otro*, imponiéndole un sentido y limitándolo a responder a limitadas indicaciones.

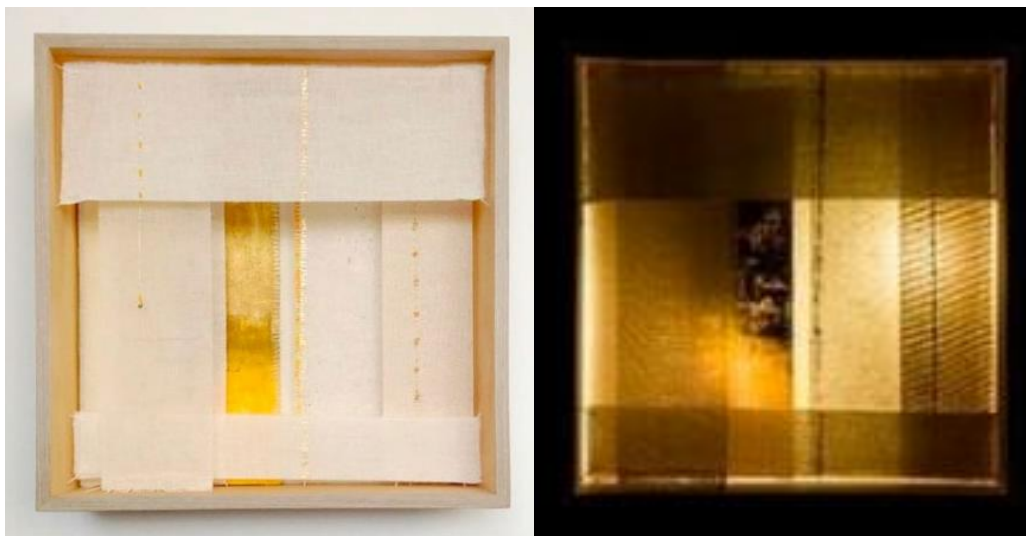
En vez de un *mapeo* etnográfico, la disposición del artista sobre su experiencia y los medios que utiliza para poder extenderla, se convierten en una entrada para considerar una práctica de *localización etnográfica*. Este cambio no solo se libra de la relación autoritaria que parece tener el artista en el giro etnográfico, sino que también permite liberarlo del falso involucramiento con el que se enmarca aún hoy el trabajo creativo. En efecto, a diferencia del *mapeo*, la actitud *localizadora* enriquece la experiencia individual (y, por ende, la imagen de mundo) a partir de la constante interacción con otras experiencias individuales (otras imágenes de mundo) y de la exposición de la obra y, en el proceso, del artista. Es en esta condición que se introduce un detalle extra a la actitud cooperativa y reflexiva de los procesos creativos.

Volviendo a Chavarro, en una de nuestras conversaciones sobre el ejercicio reflexivo al respecto de su trayectoria me explicó que, a su manera de ver, el trabajo del artista empieza a percibirse como algo con ciertos tonos estratégicos. De ahí que sea tan eficiente para los artistas en muchas ocasiones romper con la idea del artista contenido o solitario al trabajar en equipo y compartir con colegas del mismo medio, pues en estos diálogos las metas, intereses y expectativas comunes ofrecen posibilidades de mejora. Para enfatizar, expresé que no puede quedarse solo en la exploración espiritual, también necesita salir, hacerse conocer y en el acto, compartir con esas otras fuentes de inspiración que también enriquecen su trabajo. Sobre esto último, me comentó que ese tipo de experiencias de expandirse se dan, por ejemplo, cuando se consigue un auxiliar para realizar una obra, pues al presentar este integrante una sensibilidad particular, introduce en el diálogo con el artista esa diferencia característica. A manera de ejemplo, me narró cómo fue el desarrollo de su más reciente instalación *Intenciones del Silencio*, expuesta en el espacio de FUGA<sup>25</sup>, en el momento de realizar un trabajo carácter colaborativo al preparar las telas que eran parte central de la consolidación de la muestra. Me comenta que su exposición contó con el apoyo de unas

---

<sup>25</sup> Según su sitio web, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA), creada mediante el Acuerdo No. 12 de 1970 del Concejo de Bogotá, es un establecimiento público adscrito a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, cuyo objeto principal es la adopción, integración, coordinación y financiación de programas dirigidos al fomento y desarrollo de la cultura.

colaboradoras (y el esposo de una de ellas) con quienes, haciendo uso de su tiempo y de su habilidad manual, se juntaron y tejieron en conjunto.



Angélica Chavarro – Obra bidimensional de la serie *Intenciones del Silencio*, 2019-2020

Al respecto de esta participación, me expresa que para muchos artistas abrir su trabajo y abrirse a sí mismos para recibir ayuda no es algo tan sencillo. En su caso, se mantuvo dispuesta a este apoyo porque sus colaboradoras no solo eran laboriosas y comprometidas con su trabajo, sino también sensibles al ejercicio que ella deseaba realizar. Este proceso de tejido, al ser tan arduo y demorado, invitaba a Chavarro a estar abierta a las posibilidades y contingencias, pues no podía ni quería estar encima de cada una de sus colaboradoras guiando cada puntada, por lo cual cada una impregnó un poco de sí misma en el proceso. Es aquí que el ejercicio de tejer colaborativamente toma una dimensión fundamental para ella, pues en el proceso tanto artista como colegas empiezan a pensar a través de lo que hacen, a retomar recuerdos y relatos, a hacer del ambiente de trabajo un ambiente de comprensión y atención. Para esta artista, había un sentimiento de satisfacción que nacía de compartir el trabajo propio con el de las demás, pues el tejido pasaba a ser una excusa para hacer algo más importante: disfrutar de la compañía y de la gratitud de tenerse la una a la otra. Por eso, el ejercicio del tejido se enfocaba más en el compartir y en la forma como entre ellas se establecían también lazos, no en trabajar y percibirse como maquilas.

La importancia que da esta artista a la presencia de las demás personas en sus procesos creativos no se limita al caso previo, sino ha sido un interés transversal que le ha acompañado a lo largo de sus exploraciones artísticas y que he tenido la suerte de identificar en diversos escenarios. Por ejemplo, en una de las reuniones de los miembros del Proyecto Faenza, Chavarro nos expresó que le interesa unir para un proyecto futuro su atención por el tejido como *vínculo* para las relaciones invisibles con la figura de *nudo/nodo* en el acto de tejer. En su postura, lo llamativo de esta relación está en que el nudo/nodo permite la constitución en conjunto de un espacio, tanto personal como cooperativo. Es decir, cada nudo/nodo

representa la conexión dada con otros individuos, ejemplificando las formas complejas de interacción y de participación entre personas. Por ello, expresó que le interesa recuperar con esta exploración algunas formas tradicionales de tejer en las cuales se vinculan la participación de varias personas, por lo que tanto técnica como materialmente (piensa como posible soporte material la madeja de lana) busca esa posibilidad en la que la colaboración entre personas y el nudo/nodo se cruzan.

Una posible primera interpretación sobre estas experiencias estaría en localizarlas en lo que se ha entendido recientemente como *estética relacional*. Para Nicolas Borriaud, como resultado de la creación de espacios controlados de contacto humano, en la actualidad de la actividad artística se presenta un esfuerzo por abrir paso a otros niveles de realidad que, por las formas actuales de relación, se perciben distanciados los unos de los otros. En este panorama, la obra de arte se convierte en el medio para “constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (Borriaud, 2008: 12). De ahí que se afirme que el arte se interese por modelar y ofrecer alternativas, las cuales nacen del esfuerzo del artista por comprender a partir de sus circunstancias de vida un punto común de encuentro con el espectador que le permite unir su trabajo con la dimensión relacional.

Vivir en sociedad se convierte entonces en el eje central de la estética relacional, ya que el margen de posibilidades del arte relacional se comprende en que este es “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Borriaud, 2008: 13). Para este modelo teórico, en el cual el arte es un estado de encuentro, el viraje hacia lo relacional conlleva consigo un cambio sobre los valores otorgados a los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Al representar la obra de arte un *intersticio social*, entre sus opciones está la creación de “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (Borriaud, 2008: 16). De ahí que los lugares en donde se expone el arte contemporáneo, incluso los más convencionales, como las galerías y los museos, puedan ser entendidos como campos en los cuales se desarrolla un comercio de representaciones que, por el fin *relacional* de las obras, ofrece un margen de “comunicación” motivado por el artista fuera de los marcos tradicionales.

Para que dicho efecto relacional del arte tenga posibilidad, la propuesta teórica de Borriaud se centra en tener como centro de análisis estético a la *forma*, la cual define como “una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes” (Borriaud, 2008: 19). Ciertamente, la relevancia de la *forma* no se limita a que le sirva al autor como recurso para reconocer en las particularidades formales de las obras un recurso general para establecer una *estética*. También, se convierte en un medio para establecer una analogía entre las obras de arte y las relaciones humanas, basadas en la

subjetividad y ligadas a las experiencias, pues “la forma puede definirse como un encuentro duradero” (Borriaud, 2008: 19). La práctica del artista se puede concretar en un esfuerzo por producir una forma, por ofrecer encuentros posibles y condiciones de intercambio, por facilitar la invención de relaciones entre sujetos. Por ello, en esta teoría estética, la obra de arte se convierte en un punto común demarcado por el artista, a partir de cual se establecen nuevas condiciones para los individuos y la sociedad que los contiene.

Se hace necesario preguntar ahora si un modelo como el de la estética relacional daría cuenta de la experiencia ofrecida por las obras de arte en el giro etnográfico. El problema del *mapeo*, caracterizado por ser muestra de la imposición de una autoridad etnográfica que impide el desarrollo del intercambio dialógico, pareciera ser superado al poner el foco de atención en lo relacional. Sin embargo, modelos explicativos como el de la estética relacional son insuficientes porque recaen en las complicaciones ocasionadas por el mapeo al poner como pináculo explicativo a la obra de arte. Puesto que la forma, como característica principal de la obra de arte, “nace en esa zona de contacto en la cual el individuo lucha con el Otro, para imponerle lo que cree ser su “ser”” (Borriaud, 2008: 22), la relación se reduce a lo que puede establecer el artista a partir de la muestra de su trabajo como realidad concreta. Esto distancia del modelo relacional al proceso creativo considerado como *practica fluida e inacabada*.

La *imposición*, definida como *relación*, solo se limita a un gesto direccional obra-espectador que impide la ganancia reflexiva obtenida por el artista a través de su trabajo, como se destacó previamente. Mientras el artista que muestra su trabajo en el modelo relacional “despliega una ética transitiva que ubica su obra entre el “mírame” y el “mira esto”” (Borriaud, 2008: 25), en el giro etnográfico la apuesta se centraría en un “miremos” y “miremos esto”. Al apostar por la realización de una *localización etnográfica* más que por un *mapeo*, la imagen de mundo con la cual se compromete el artista deja de ser así una imposición, pues como obra de arte, simplemente está *ahí* con el espectador. Además, la transitividad a la que se refiere Borriaud, limitada a lo dicho por la obra al espectador, aunque pueda introducir un posible desorden formal sobre las maneras hegemónicas de diálogo y representación, replica la exigencia de sentido que se le pide al artista para ordenar la experiencia general. Es decir, en este modelo relacional “requiere de un conjunto de procedimientos complejos y regulados para los cuales el artista necesita obtener la colaboración de otros actores indispensables a la validación del procedimiento” (Michaud, 2007: 45). La negación de la existencia de un espacio específico del arte que se defiende al poner como centro a la obra y a partir de esta desplegar la relación, concluye en la creación de un espacio que, si bien es percibido más abierto y próximo al espectador, vuelve a ser específico del arte.

Si retomamos la experiencia compartida del proceso creativo de Chavarro y sus colaboradoras, o sus intereses sobre el valor de los vínculos (humanos o no) al momento de pensar en sus proyectos como artista, es fácil entender por qué la inclinación hacia lo relacional es insuficiente. Esta artista, al igual que sus colaboradoras y los posibles espectadores de su trabajo, se identifican como sujetos sociales enmarcados por la diferencia

(sea étnica, cultural, social o económica, por señalar algunos). Sus experiencias, las cuales parten del estar inmersos en diversos planos de interacción, no se reducen a una plena observación pasiva, a simplemente ser receptores de lo que devenga en la cotidianidad, o en la obra de arte. La sola actitud observacional los involucra en su totalidad, ya que “todo observador de una situación en la que los observados realizan un trabajo de interpretación queda necesariamente implicado, se dé cuenta o no de ello, en la situación y a veces no sin dificultades” (Augé, 1998: 71). Dicha implicación queda fragmentariamente entendida por la estética relacional porque, aun abogando por un régimen de encuentro intensivo, confunde el “estar juntos” al cual debería apuntar el arte en el giro etnográfico hacia un “estar junto” entre el observador y la obra (Borriaud, 2008: 14). Por ello, la *elaboración colectiva del sentido* a la cual apunta este modelo teórico se queda a medio camino al confundir lo intersubjetivo del proceso creativo como algo que resulta solo en lo enseñado en la obra.

Para Borriaud, el *sentido* ofrecido con el arte relacional parte de que en este se encuentra el comportamiento del artista, el conjunto de disposiciones y de actos que confieren a la obra su pertinencia en el presente. De ese reconocimiento deriva una propiedad que define la posibilidad de hacer patentes y hacer posibles las relaciones, lo *transparente*, lo cual “nace [en la obra] porque los gestos que la forman y la informan, elegidos o inventados libremente, forman parte de su tema” (Borriaud, 2008: 50). No obstante, esta delimitación reduce a la obra a una interacción contemplativa, humanamente retocada, en la que poco margen de acción tendría un artista pensado como etnógrafo. Vale recordar que, al ser la preocupación por lo *inmediato* una de las cualidades del arte contemporáneo, la definición del presente relacional como transparente está en contravía del valor del proceso creativo como algo inacabado. El problema radica en que, como sostiene Borriaud, lo *transparente* en la obra se basa en que está compuesta del mismo material que lo *relacional*, los intercambios sociales, por lo cual la obra sería el resultado de una producción colectiva.

Esta apreciación, además de ambigua y circular, pone como condición de diálogo la ausencia de tonalidad, lo cual es contradictorio con la realidad en la que las relaciones se despliegan. El artista, en su rol etnográfico, tendría complicaciones al interesarse en establecer y compartir imágenes de mundo sin fisuras, que establecieran una relación mediada presentada como si no lo fuera porque es “transparente”. Sin embargo, como el *compromiso* del artista se despliega en diversas facetas, en las cuales se ve involucrado junto con sus obras, el espectador y la situación que comparten, “la relación con la obra de arte ya no podrá ser una relación de contemplación” (Badiou, 2016: 31). La realidad, tanto artística como etnográfica, es compleja y diversa precisamente porque no hay una única *manera* de experimentarla, por lo cual los “intercambios” relacionales se quedan en un monólogo del artista hacia el mundo. El esfuerzo por limitar a un terreno extremadamente general a la obra de arte a través de su transparencia se hace insuficiente si se recuerda que “nadie ve de manera similar un objeto cualquiera, pues lo captamos cada vez a través de un prisma de significaciones y valores” (Le Breton, 2010: 39). Por ello, el malentendido de la estética relacional de enmarcar lo anterior como *diálogo*, ignora el fin *transformador* al cual la obra de arte tiene posibilidad

de acceder al enriquecerse de lo *opaco* de las interacciones (humanas o no), las múltiples vistas y los procesos creativos.

Otro problema derivado de la transitividad unidireccional del contacto relacional de la obra con el espectador está en que deja en segundo plano la *exposición* del artista. Aquí, el retorno al artista sobre lo que produce su trabajo en los espectadores está perdido, sacrificando el valor puesto sobre la reflexividad en las relaciones e interpretaciones etnográficas. Como en la estética relacional, “el artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales” (Borriaud, 2008: 31), y su actividad recae en determinar campos como el ideológico, el práctico o el formal. Por lo cual, de nuevo, la comprensión por parte del artista de las relaciones humanas en formas artísticas plenas detiene el proceso creativo en una exigencia basada en el hecho de que “lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo” (Borriaud, 2008: 51). Esta resonancia por imponer con las obras un sentido sobre las cosas y el mundo, que entorpece la postura del artista en el giro etnográfico, es resultado de concretar la labor del artista en lo resultante de una tarea de *inserción* en las relaciones sociales para extraer *formas*.

La fruición estética, limitada en el modelo relacional al contacto con las formas, pasa por alto que “gran parte del arte contemporáneo rechaza la diferencia entre la forma y lo informe. [...] conocemos esa tendencia artística que aspira a deformar toda forma, a exhibir como gesto artístico la deformación y no, simplemente, la invención de una forma” (Badiou, 2016: 33). Tal rechazo se complementa del hecho de que, al quitar del centro al objeto artístico, sin por ello ignorar su gran importancia en las exploraciones del artista, aún es posible hablar de una experiencia que, aunque indefinida, indeterminada y hasta limitada en términos de accesibilidad, nos da cuenta de una estética basada en el *sentir*. En otras palabras, si la *exposición* del artista no se localiza en el objeto artístico, el terreno idóneo para dicha *exposición* (a pesar de sonar evidente) es la *carne*, el *cuerpo* del propio artista. Como bien señala Lèbre en su diálogo con Nancy:

la exposición, que consiste justamente en apoyarse en otra parte, en poner fuera de sí e incluso en situarse fuera de sí: el alma se expone en la multiplicidad irreductible de un cuerpo que nunca está solo; los cuerpos están ahí, se exponen los unos a los otros, en un mundo que a su vez se expone en una multitud de mundos (Nancy & Lèbre, 2020: 48-49).

En involucramiento antropotécnico con el mundo, en el cual el sustrato biológico y emocional de la vida se comprenden bajo el *ejercicio* que permite a los seres humanos inmunizarse contra el sufrimiento y las adversidades del destino, acompañan la *exposición* del artista. Se establecen puentes entre cuestiones estéticas y la experiencia carnal del artista presente en sus imágenes de mundo al reconocer la respuesta afectiva que este tiene con su entorno, cuando su *apertura* expresa “un auténtico compromiso emocional con el mundo [...] [en el] que se comprometan tanto con el corazón como con la mente” (Crowther, 2008: 36). Dentro del margen de acción ofrecido por un giro etnográfico en el arte, la presencia de

un *cuerpo estético* se hace fundamental porque no es solipsista en su *sentir*, pues se comprende en el instante de estar con otro “en un tocar que es «proximidad de lo distante» y «aproximación de lo íntimo»” (Nancy & Lèbre, 2020: 48-49). Con el fin de explorar este asunto, es pertinente volver a la experiencia artística de Chavarro para identificar dicha dualidad de la experiencia, ahora también estética, ofrecida por el arte.

En una de nuestras conversaciones de taller, Chavarro me comentó su interés por la obra de Jodorowsky, a la cual se refiere para contarme sobre el “paradigma del artista fracasado” que le inspiró en sus primeros momentos de carrera. Según me explicó, la propuesta práctica detrás de este paradigma es disfrazarse de mendiga y trabajar de arte, algo que ella ejecutó a su manera al instalarse con un letrero explicativo sobre su condición de “fracasada” cerca a la estatua de Edgar Negret, en el Parque del Virrey, para vender sus obras (trabajos previos de su pregrado y algunas piezas nuevas pintadas en el lugar). De la puesta en práctica de este ejercicio extrajo un aprendizaje sobre el *hablar*, que actualmente considera fundamental para su vida personal y profesional, pues “si yo hablaba, me hacía visible, lograba vender, no pasaba desapercibida”. De ahí que lo de “fracasado”, más que una condición del artista, fuera un reto, pues si bien ella reconocía lo duro de ser artista, no podía negar que de alguna manera había algo que la engañaba, lo cual en este caso eran las autolimitaciones impuestas por sí misma al pensar lo abrumador y retador que era entrar en el mundo del arte para ella. Su cambio de perspectiva surgió de darse cuenta de que el *ser* artista ofrecía más campo del que ella creía disponible y podrá abordar en toda su vida. Por eso, dejó de pensar en términos de “fracaso” para darse cuenta su capacidad de habla para demostrar que creía en lo que hace, en su arte, porque “lo que no protejas tú, no lo hará nadie”.

Sobre su experiencia como “artista fracasada”, me compartió que la conclusión de dicho ejercicio era confrontarse a sí misma ya que 8 horas después, al final de la jornada, aparecían sus padres simbólicos (quienes eran colegas del proceso de formación) a recogerla del parque para decirle “no eres fracasada” para así, a manera de “terapia de choque”, cerrar el ciclo. El acto creativo de exponerse al mundo como artista fracasada que buscaba alternativas para salir de dicha situación tenía la intención de “modificar el trauma” al hacerle entender lo determinante que resulta el tenerle miedo al fracaso sin haberlo vivido nunca. En su condición de mendiga logró cambiar el miedo que tenía por su arte y su preconcepción de este como “trabajo no productivo”. Para ella, estos actos fuertes son superables a partir de su capacidad de comprenderse a sí misma, de abstraer su ser.

Para esa época ella sentía un temor porque estaba próxima a cumplir los 40 años y quería llegar a esa edad sin quedarse con pendientes, pues no deseaba que sus metas fueran una carga como le sucedía a otras personas. Entre esos pendientes se encontraba este ritual de psicomagia, el cual realizó una semana antes de cumplir años porque deseaba explorar antes de esa fecha sus deseos de ser artista a partir del pensarse en un sitio en donde se sintiera incómoda, en el cual se ensuciara. Por eso se puso en la condición más vulnerable que encontró al mendigar ofreciendo arte al lado del trabajo de un artista referente del arte

colombiano en un barrio en el que las personas, por su capacidad adquisitiva, son pensadas como arribistas. En este acto de exposición, me expresó Chavarro, la cuestión no estaba solo en “confrontarse con estar en un andén, sino también en reconocer la identificación que uno puede tener con el otro”. Para salir de su condición de fracaso necesitaba dejar su posición de observadora para “hacerse presente” a partir de su voz y su cuerpo a los demás, pues el hacerse notar era la salida necesaria porque “no ser visto era motivo de ansiedad”.

Enfatizó luego que de ese andén aprendió estrategias de mercadeo y negocio con el arte que aún hoy influyen en su manera de presentarse como artista, pues en ese escenario se promocionaba para captar la atención de los transeúntes, tanto para vender su trabajo como para “sentir el amor del mundo”. Con el pasar del día captó cómo las personas al ver su dolor se conectaban con la honestidad de sus palabras, pues era ella quien hablaba desde su interior sobre lo frustrada y confundida que se sentía, a pesar de estarlos engañando con su vestimenta. En ese momento era tan directa la interacción que tenía con las demás personas que con varias de ellas no realizó una venta como tal, pero sí un trueque en el cual ofrecía su obra a cambio de que la persona “rezara todos los días por mí para que saliera de esta miseria”. Sobre esta escena afirmó que no dejaba de conmoverle el compromiso de varias personas al recibir sus obras.

Además, esta dualidad entre la manera como se presentaba y como se sentía le llevaban a entender que “afuera veía lo que estaba adentro”, por lo cual el desarrollo del ejercicio le llevó a reinterpretar la situación, lo cual se hizo más evidente cuando “un habitante de calle al verme en esa condición me ofreció parte de su sopa para que no estuviera triste”. A partir del desarrollo y conclusión de este ejercicio logró una nueva forma de entenderse con su trabajo y su deseo de ser artista, pero también reconoció que con el arte y con su voz era posible identificarse con cualquier persona en un punto común, en la luz que tenía lugar “al sentirse cuidada por los demás”. Ya al final, después de ser recogida por sus padres simbólicos y de afirmar “no soy fracasada”, su única victoria no fue solo experiencial y espiritual, pues con el dinero recolectado pudo ir a comer esa noche a un restaurante y lo que sobró, lo depositó en una caja de dinero sagrado.

Con estas vivencias se entiende el valor de considerar una estética que se define como experiencia, comprendida al colocar en el centro al *cuerpo* de aquellos que se involucran en todo lo que alcanza a cubrir el arte. La exposición de Chavarro como “artista fracasada” es un ejemplo de la manera en la cual la experiencia del cuerpo “se opone al movimiento reflexivo que separa al sujeto del objeto y al objeto del sujeto, y que no nos ofrece otra cosa que un pensamiento del cuerpo o un cuerpo como idea, no la experiencia del cuerpo o el cuerpo en realidad” (Le Breton, 2010: 22-23). Si se considera que la experiencia estética se materializa en la creación de arte, el medio que permite dicha materialización, el *cuerpo*, se convierte en condición de posibilidad de los procesos cognitivos y volitivos que definen el proceso creativo y la relación bidireccional artista-obra-espectador. La experiencia corporizada y compartida con el *otro*, a manera de contacto, revela un potencial estético que

no se reduce solo al funcionamiento de las relaciones sociales al permitir el ingreso de otros elementos que permanecían invisibles, como la cuestión emocional (por señalar una).

Ya que para el giro etnográfico en el arte la experiencia de la *carne* se convierte en el punto de encuentro con la estética, se debe recordar que la pertinencia de este encuentro está en el reconocimiento del carácter socioculturalmente construido del cuerpo. En los procesos en los cuales individuo *hace* cuerpo con su cultura, se muestra cómo “es una construcción social y cultural, dado que la vida socio-cultural construye prácticas, representaciones y experiencias diversas del cuerpo, es decir, construye diversas corporalidades, modos del cuerpo” (Mora, 2013: 29). Por ende, tanto la dimensión sociocultural como la experiencial del cuerpo se solapan con ese encuentro *contextual y reflexivo* que viene a definir la práctica etnográfica del artista y le permiten realizar una *localización etnográfica* de su imagen de mundo. Al no reducirse el cuerpo solo a lo observable y su experiencia a lo explícitamente enunciable, se reconoce en las posibilidades etnográficas del artista el valor de acceder a aquello que va más allá de lo discursivo. En otras palabras, poner en primer plano al cuerpo y no a la obra permite entender que tal cambio “involucra inter-acciones, inter-actividad, inter-experiencia, inter-subjetividad, reflexividad y la intervención corporizada del etnógrafo en el contexto de investigación” (Mora, 2013: 31).

El conocimiento corporal obtenido por el artista en su cotidianidad da cuenta del potencial que tiene su propia experiencia para comprender su articulación con el entorno, su contacto con *otros* y su postura reflexiva sobre *sí mismo*. Ciertamente, en este ser-en-el-mundo corporizado “lo real es siempre un mundo de significaciones y de valores, un mundo de acuerdo y de comunicación entre los hombres en presencia de su medio, un universo sensible compartido” (Le Breton, 2010: 40). La imagen de mundo que resulta de las reflexiones e intervenciones del artista aterriza entonces en el juego entre la intimidad de las percepciones sensoriales individuales y la influencia de la modelación sociocultural en la fruición estética. En ese sentido, la intersubjetividad que caracteriza el *compromiso* etnográfico muestra cómo el cuerpo “es siempre, antes que nada, un pensamiento del mundo, [...] que autoriza, por otra parte, la comunicación con aquellos que comparten en cierto grado su concepción del mundo” (Le Breton, 2010: 40). Estar en el mundo es poder experimentarlo, por lo cual explorarlo artísticamente a través de los procesos creativos es poner explícitamente cómo este nos atraviesa y altera, cómo nos compenetra corporalmente al estar insertados en su continuidad.

La riqueza de tener al cuerpo en el centro de la experiencia estética permite reconocer la importancia del contacto con el *otro* en el estar en el mundo. En vez de pensarlo como un recurso para justificar la explicación artística-etnográfica de la obra, como sucede con el mapeo, el *otro* es parte vital de un nivel más básico porque sin su mediación, la apropiación significativa de la imagen de mundo ofrecida por el artista fallaría en su *apertura*. En otras palabras, en un nivel más básico, la búsqueda por producir y exponer una imagen de mundo “no se trata para nada de convertirse en artista, sino simplemente de participar en una

actividad que nos abra hacia los otros y hacia diversos mundos” (Le Breton, 2010: 27). El artista, más que imponer un *sentido* particular a través de su arte, comprende el *sentido* de su actividad a partir del reconocimiento que esta recibe del espectador, de cómo este se convierte también en condición de *sentido* al verse *envuelto* de aquello que involucra el proceso creativo.

Pensar en cómo el artista utiliza su cuerpo en la comprensión de su experiencia y la de los demás es identificar la riqueza etnográfica de “usar la interioridad para entender el afuera, para establecer un diálogo con el otro, con la emoción como vehículo” (Mora, 2013: 32). Además, el encuentro entre las imágenes de mundo del artista con las de los demás actores que se ven involucrados en el mundo del arte (curadores, galeristas, colaboradores, espectadores, por recordar algunos) facilitan comprender que “lo sensible tiene que ver con las diferencias, se juega en ellas, por ellas, mejor aún, es su juego, y ese juego es también el de nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos, en él y por él” (Nancy & Lèbre, 2020: 59). El cuerpo, como espacio de lo vivido, también se hace indispensable para comprender la relevancia que tiene como productor de experiencias, prácticas y representaciones. Su mediación en la dimensión etnográfica del artista permite entender que, en vez de apostar por una estética relacional, las contribuciones estéticas del giro etnográfico en el arte están más próximas, con la reubicación interpretativa del valor del cuerpo, a una *somaestética*.

Al ser el cuerpo fundamental tanto en la creación como en la apreciación y disfrute del arte, en la *somaestética* se destaca y explora el *soma*, el cual designa el cuerpo vivo, sensorial, dinámico, perceptivo y propositivo que es medio indispensable para toda percepción (Shusterman, 2012: 47). Al considerar la experiencia que resulta de trabajar con la “herramienta de herramientas”, aquello que se despliega del proceso creativo del artista permite aproximarnos a múltiples vínculos con el mundo más íntimos que la habitual relación sujeto-objeto. En dichas interacciones bidireccionales, reconocidas hasta ahora, la participación constante y presente de todos los actores involucrados permite entender cómo en el arte “el cuerpo sensible de cada uno se expone como arte, al igual que la comunidad de los cuerpos y de los seres, y también el mundo mismo” (Nancy & Lèbre, 2020: 71). Dicho nivel compartido de experiencias más esenciales y activamente encarnadas se convierte en el horizonte que se busca explorar etnográficamente desde la sensibilidad comprensiva del artista y que se puede compartir en la obra de arte.

Entre las características que definen a la *somaestética* están: 1) el reconocimiento de que la conciencia somática siempre está moldeada por la cultura y admite diferentes formas en diferentes culturas (o en diferentes posiciones de sujeto dentro de la misma cultura); 2) el interés no sólo en describir nuestras formas de conciencia somática y modos de práctica somática culturalmente conformados, sino también en mejorarlos, lo cual le hace afín a las búsquedas que determinan las *antropotécnicas*; 3) la inclusión de ejercicios prácticos de entrenamiento somático, o de *ejercicios*, en lugar de un mero discurso filosófico sobre la

estética (Shusterman, 2012: 4). Estas aproximaciones amplían las posibilidades de la fruición estética a cuestiones que no se quedan solo en la interacción con la obra de arte, pues van más allá por el estado constante de apertura reflexiva que define tanto al artista como al ser humano en general. Tal ampliación parte de la introducción en el giro etnográfico de la diversidad colaborativa, interdisciplinaria y transcultural que involucra identificar en el cuerpo “sus diferentes modos de experiencia, conciencia y conocimiento que están conformados de forma diferente tanto por la naturaleza como por la cultura” (Shusterman, 2012: 16).



Angélica Chavarro – Obra de la serie *Sagrada Dualidad*, 2017

Al pensar en el proceso creativo, las técnicas del cuerpo son constantemente consideradas por los artistas, quienes al reconocer lo inacabado de sus elaboraciones, cuentan con la posibilidad de realizar ajustes y mejorar que permitan un compromiso fiel con sus imágenes de mundo. En ese trabajar sobre lo inconcluso, tanto en el involucramiento corporal del artista con su trabajo como el despliegue de este en la experiencia del espectador, la somaestética “se refiere al cuerpo como lugar de apreciación sensorial-estética (*aesthesis*) y de creación de sí mismo” (Shusterman, 2012: 27). Tal comprensión admite que el cuerpo es identificado como instrumento (en este caso, de trabajo) y como medio (principalmente de expresión) sin que esto choque con la continuidad que define lo corporal de la experiencia.

Aunque el cuerpo pensado como instrumento “es compatible con una noción de cuerpo que lo asimila a un objeto; un objeto que se puede manipular para lograr un fin es más, cuya función preponderante es ser manipulado” (Mora, 2013: 36), tal posibilidad también introduce un extrañamiento de la relación sensible con el mundo y las cosas que se dan al presentar el cuerpo como medio de expresión. Hacer arte es proceder desde los límites del cuerpo sin que ello determine un modo particular de poner en evidencia. Es identificar que

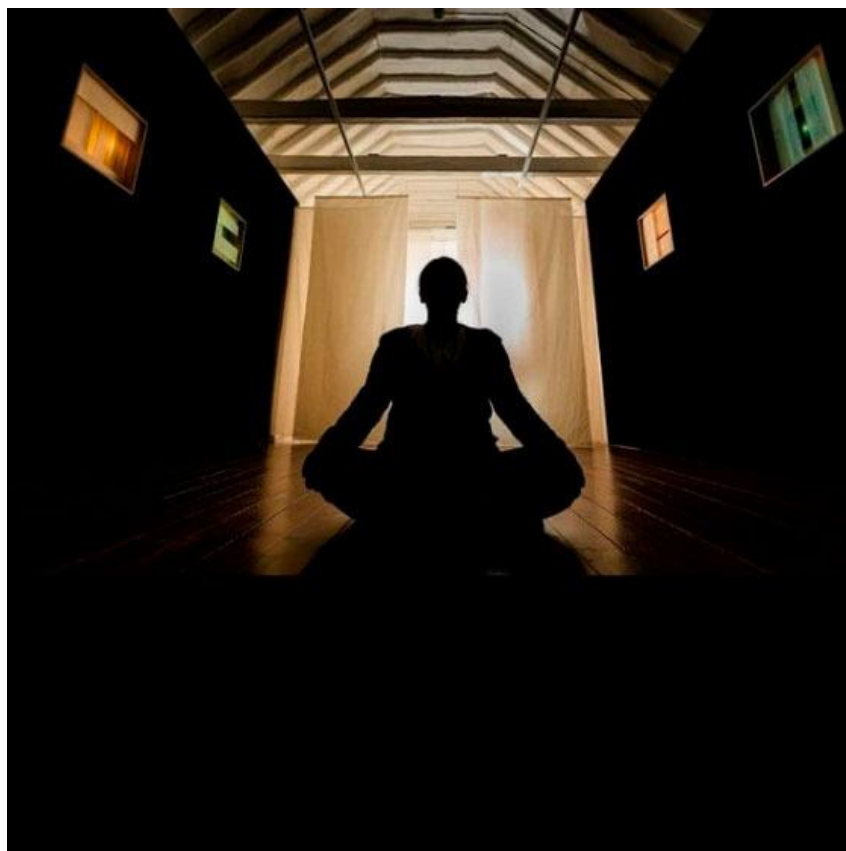
el cuerpo, incluso al poder ser formado, no está determinado para un fin en sí mismo, está siempre en condición de *apertura* para experimentar con lo demás. Por ello, la utilidad de aproximarse a una estética sobre el cuerpo no solo está en enriquecer el conocimiento abstracto o discursivo de la realidad, que puede ser etnográficamente comprendido. También está en la integración de aquello que abarca la experiencia vivida y que resulta del actuar explícito sobre el mundo. Sin embargo, ¿cómo se da todo esto desde el punto de vista del espectador?

Sobre su instalación *Intenciones del Silencio*, Chavarro confiesa que detrás de ese esfuerzo por crear un espacio para detenerse, para reflexionar y dar momento a la calma hay una intención consciente por captar la influencia de los conceptos propios al momento de comprender el mundo. En esta instalación se buscaba hacer manifiesta la *fuerza* recogida por esa dimensión íntima, la cual es atravesada y organizada en el solape entre experiencia y los conceptos con la que solemos darle sentido. De esta manera, al invitar con su instalación a una experiencia meditativa, busca también generar una ruptura con la herencia de pensamientos que nos inclinan a estar cerrados, a “vernors jodidos”. Si bien la meditación es una invitación a la pausa, Chavarro me señala que el potencial de un ejercicio así está en que hace evidente la presencia de una “incomodidad” que se convierte en un indicador de que aquel que medita se aproxima a lo que es correcto para sí mismo, en donde “el crecimiento individual se hace en consonancia con el universo al ser uno con este”. Para esta artista, aunque los espacios expositivos (como el de FUGA) o museísticos parecieran estar envueltos por lenguajes restrictivos en su obra, al optar por una experiencia meditativa, daba apertura a lenguajes universales, que tienen como punto de partida los pensamientos y sensaciones.

Esto se hizo evidente para ella cuando el vigilante del lugar se acercó para preguntarle sobre su obra, expresarle su sensación al respecto y, de paso, compartirle un poco de su vida privada, pues le señaló que su obra le dio la tranquilidad necesaria en ese momento, pues se encontraba pasando un mal rato por el estado de su hija. Ante este relato, Chavarro me señaló que empezó a contrastar su salida de una enfermedad que padeció, con la forma como el vigilante entendía y mediaba con la condición en la cual se encontraba, pues ambos afrontaban esas perspectivas de condiciones de desgracia, con alegría y optimismo. Se interesaba por esa ambivalencia que parecía caracterizar y acompañar a las personas en su cotidianidad puesto que, a pesar de las complicaciones a las que las personas se enfrentan, también suelen inclinarse por estar rodeados de lo deseado para vivir. En ese diálogo, se hizo comprensible para ella que la verdadera meditación se enfocaba en “estar presente en cada instante”, en donde la dimensión corporal y emocional era fundamental ya que tener una vida extremadamente racional es perjudicial porque lleva a “una parálisis por exceso de análisis”.

Entre las complicaciones del *mapeo etnográfico* Foster recuerda que, al poder ser encargado el trabajo del artista por las instituciones y espacios expositivos, la elaboración de nuevas obras para un sitio “a menudo [son] un acontecimiento museístico en el que la institución importa la *crítica* sea como muestra de tolerancia o con el propósito de la inoculación (contra

una crítica llevada a cabo por la institución, en el seno de la institución)” (Foster, 2001: 195). La complicación latente identificada por Foster en la dependencia de las obras (para un sitio específico) de actuar en los márgenes de los espacios expositivos para poder *remapear* el museo o reconfigurar su público podría dirigir la interpretación de una exposición o instalación artística a un fin instrumental. Sin embargo, como sucede con la instalación *Intenciones del Silencio*, el potencial crítico y contextual del arte no se limita a un intento fallido de remapeo de las relaciones institucionales cuando la modificación de espacios y la exposición de procesos creativos pueden *tocar* al espectador.



Angélica Chavarro – Fotografía de la artista en la instalación *Intenciones del Silencio*, 2019-2020

Este *contacto* logrado con la intervención del artista en espacios expositivos recuerda lo *inmediato* de la interacción posible con el arte contemporáneo. Como sucede en el caso de la instalación, definida por su efímera existencia al tener que ser desmontada después de su plazo de presentación, el potencial del espacio modificado por lo cual se expone permite *incorporar* al espectador en la *exposición* de la imagen de mundo ofrecida por el artista. En esta relación se hace presente el potencial etnográfico de poner la vista sobre la opacidad que rodea también a la experiencia estética en relación con las obras cuando se busca comprender la *actitud* del espectador. Al hablar de fruición estética se puede señalar que, al considerar al cuerpo como punto de partida de la experiencia estética, la actitud del espectador es

*interesada* porque “pone en juego toda la sensibilidad, todo el cuerpo, con todos sus deseos y todas sus tendencias” (Nancy & Lèbre, 2020: 54). Eso permite entender que la fruición estética no se limita solo a lo ofrecido por el arte, sino que se afirma en dicho contacto con la *exposición* de la obra y el artista.

Es necesario recordar que esas sensibilidades no son homologables entre espectadores, aunque sean culturalmente afines, aun cuando la obra está a disposición del espectador al articular sus obras a manera de *apertura*. Desde quien se aproxima a la obra se ha entendido que “la percepción estética consiste en la *atención a la apariencia de lo que aparece*. Se trata de una atención a la forma en que algo está presente para nuestros sentidos aquí y ahora” (Seel, 2008: 99). Esta *presentación* de la presencia que se hace comprensible en la experiencia que se logra tener con la *exposición* de la imagen de mundo del artista, y entra en juego con el *trasfondo* con el que se piensa y entiende a sí mismo cada individuo. Creencias, expectativas y sensaciones participan de la predisposición que se enlaza a la vivencia corporal como nivel subjetivo desde el cual se considera la actitud del espectador con el arte como *interesada*.

No obstante, al ir más allá del nivel subjetivo, la fruición estética también es *desinteresada*. Al ser las cualidades estéticas más próximas a la experiencia corporal que a los objetos artísticos, en el acercamiento a la obra, sin importar que el artista no esté presente en persona junto a esta para explicarla o justificarla, “siempre puede experimentarse independientemente de su presencia directa” (Crowther, 2008: 41). La discontinuidad física entre el artista y su obra, en vez de entorpecer la relación etnográfica que percibe el espectador, se convierte en muestra de que no es el artista en su rol de *etnógrafo* quien traduce lo cultural a la expresión artística, sino que es la experiencia estética y corporal la que es compartida como una expresión cultural. Ejemplo de eso está en que el *compromiso* del espectador que disfruta del arte no es con el artista, sino con la experiencia encarnada en la obra, con la experiencia que “se muestra en lugar de declararse sin rodeos, lo que nos permite identificarnos con una visión personal de las cosas, más que con la experiencia del otro en sí misma” (Crowther, 2008: 41). Esta actitud *desinteresada* del espectador, que ejemplifica la apreciación del vigilante de la sala en de la instalación *Intensiones del silencio*, muestra como en la experiencia estética prima la respuesta afectiva sobre el valor práctico o teórico que con el arte se pueda tener.

Dicha conexión entre el espectador, el artista y la imagen de mundo que se *expone* en la obra de arte dan cuenta de que la posibilidad de identificación que admite la experiencia estética “se basa en una invitación y en compartir más que en una prescripción” (Crowther, 2008: 41). Esta apreciación es pertinente aun cuando se considera cómo en gran parte de las interacciones que definen al mundo del arte se desarrolla un hermetismo basado en lo confidencial y exclusivo de las muestras de obras. A pesar de que el proceso creativo del artista sea presentado con otros fines, como los económicos o los políticos, dicho carácter invitacional aún está presente para el espectador que decida aceptarlo. La manera como se es

atravesado por el entorno y se comprende producido a manera de experiencia es funcional para relocalizar la exigencia del *sentido* acompañante al arte contemporáneo.

La intensión estética que se explora con los procesos creativos no está en cómo el artista puede forzar una manera particular de comprender el mundo a partir de la exaltación artística de elementos concretos. Por el contrario, la experiencia estética ofrecida por el arte se comprende en que “*permite que lo indeterminado en lo determinado, lo irrealizado en lo realizado y lo incomprensible en lo comprensible se hagan evidentes, generando así la conciencia de la apertura de la presencia*” (Seel, 2008: 105). Dentro del margen de posibilidad del giro etnográfico en el arte, el *sentido* que ofrecería el artista es el de reconocer que la experiencia del arte también *aparece* en la experiencia fuera del arte. Es decir, como el arte “está en contacto con ese sentimiento de la existencia que expone el tacto” (Nancy & Lèbre, 2020: 49), por su constancia, demuestra que el *sentido* del arte es hacer que los sentidos se toquen y, en el proceso, el *otro* y el *mismo* también. Ese tocar, al presentarse en el continuo de la experiencia humana, da cuenta de que la obra de arte, al *incorporar* en su totalidad tanto al artista como al espectador, es un indicio simbólico y efímero sobre la *plenitud* de la experiencia.

## Conclusiones

*Al fin y al cabo, la mayoría de las investigaciones tienen su inicio en un vago interés por un área determinada de estudio y raro es el que sabe de qué tratará su tesis antes de haberla escrito.*

Nigel Barley – El antropólogo inocente

Entender a los artistas como agentes comprometidos con los espectadores, con su práctica y con el contexto que los rodea, permite pensarlos como personas comprometidas que dejan a un lado la “genialidad” de su capacidad de creación, para pasar a entablar diálogos desde aquello que se *expone*. Comprender a los artistas de esa manera implica concebirlos desde el llamado “giro etnográfico” y, a la vez, analizarlos de manera interdisciplinar con las herramientas de la antropología y la filosofía. Al detenernos a considerar a los artistas con ayuda de ambas disciplinas, como lo he hecho en este documento, podemos observarlos e interpretarlos desde varias aristas entrelazadas entre sí: la creatividad, la novedad, la experiencia (como antropotécnica) y la experiencia (como somaestética). Cada una de ellas se relaciona con las demás por medio de la reflexividad que brota del proceso creativo considerado como una práctica fluida e inacabada que da soporte a las relaciones bidireccionales entre artista-obra-espectador.

Al volver sobre la pregunta, es posible identificar que las implicaciones antropológicas de interpretar las prácticas artísticas desde el giro etnográfico en el arte se intuyen en el hecho de que los artistas tienen una actitud *crítica* sobre su quehacer y el alcance de este. Además, identifican su labor como algo *contextual* por la relevancia presente en lo que les rodea y determina su experiencia cotidiana en la creación y concepción de sus obras. Por ello, se comprende que no puede realizarse una transcripción directa y rígida del modelo etnográfico desarrollado en la antropología en el caso de las prácticas artísticas. Realizarlo de esa manera, llevaría a reducir el margen de posibilidades del artista a un actuar que ocultaría los múltiples matices característicos de sus prácticas y que se reflejan en el proceso creativo.

Sin embargo, la existencia de diferencias no deriva en que se deba separar tajantemente al giro etnográfico de la práctica artística. De hecho, lo comprendo como una invitación a mirar las actividades, cualidades, problemáticas y herramientas de la labor artística como puntos clave que podrían complementar a la etnografía misma. En repetidas ocasiones se ha intentado mirar cómo el arte se acopla a la etnografía, pensando en los “cruces” o *tráficos* entre lo teórico-conceptual de la antropología o filosofía y las indagaciones artísticas. Pero lo que deseo dejar explícito con este trabajo es que son múltiples las miradas que vienen desde el mundo del arte que permiten ampliar la comprensión etnográfica más allá de limitarla a un método principalmente antropológico. Con el descentramiento de la etnografía,

se pasa de hablar desde la etnografía sobre qué es la práctica artística para reconocer cómo esta ofrece nuevos ejes de encuentro, de realización y exploración de las condiciones que definen la experiencia del etnógrafo.

Al contar el artista en el giro etnográfico de una nueva disposición que lleva a considerar los solapes entre la sensibilidad artística y la afectividad humana, es posible identificar las implicaciones estéticas de este giro en el terreno del *compromiso* y la *reflexividad*. Al no existir en el arte contemporáneo un límite técnico y temático para determinar hasta dónde puede llegar el arte, la actitud comprometida del artista no debe restringirse solo a su interacción con otro étnico y/o cultural. El aterrizaje en un terreno común de la experiencia humana, como el de las antropotécnicas, reafirma el valor de aquellas otras formas de poner en evidencia no artísticas que también logran resultados artísticos y son recogidas por la dimensión etnográfica del arte. Es en la búsqueda de la mejora de sí mismo y del mundo que el artista encuentra un nuevo margen de compromiso, que no se queda en una otredad compleja de entender y que reconoce que el artista forma parte, al poder ser también protagonista, de lo que se puede comprometer.

Además, al valorarse la importancia de las vivencias que permean al artista y le motivan o hasta indisponen en sus procesos, lo estético en este giro se define no por tener como centro una experiencia que impone una obra sobre los espectadores, sino una relación corporal vinculable a todos los actores del mundo del arte. Este nivel corporal, tan propio tanto de la aproximación etnográfica como de la artística, permite entender que el artista no asigna con su arte una verdad. Por el contrario, el artista comparte una vista subjetiva, que puede enganchar, que presenta un ir y venir a manera reflexiva entre aquellos escenarios en los cuales se reúnen fuerzas que, para los interpelados, convierten lo estético en una *experiencia*. Mientras que el artista plasma sus experiencias en sus obras, el espectador interactúa con las mismas, permitiendo la identificación del nivel afectivo que permea el involucramiento humano, el cual se queda a medio camino si se piensa solo en términos de relaciones sociales.

En las implicaciones previamente señaladas hay un supuesto que permite al artista como etnógrafo trabajar en las imágenes de mundo que se interesa por compartir, sin hacer de estas derivativas de interpretaciones esencialistas sobre la realidad humana. Como sucede con las etnografías realizadas desde las ciencias humanas, en las cuales los contextos estudiados no se quedan en lo que el investigador logra comprender de los datos recolectados, el trabajo etnográfico del artista funciona en la medida en que reconoce la imposibilidad de determinar desde la obra una totalidad. Es decir, el artista trabaja también con el supuesto de que al finalizar su trabajo de campo aquella realidad en la cual se inspira continúa existiendo, de que su distanciamiento no ignora el hecho de que “el lugar sigue ahí”. Su proceso creativo y su obra pasan a ser igualmente partícipes de la continuidad de dicha realidad explorada, que enriquece lo buscado en la realización artística. Ciertamente, esta disposición sobre qué logra el artista con un acercamiento etnográfico otorga la oportunidad de comprender que la indagación artística va más allá del cumplimiento de una finalidad concreta. En la labor del

artista se presenta una apertura hacia la contingencia que le beneficia en las formas como se piensa conceptual y afectivamente su quehacer. Similar a lo que caracteriza a sus procesos creativos, la realidad que le interpela y que es parte de la cotidianidad de quienes viven en los contextos etnográfica y artísticamente trabajados permanece inacabada.

Retomando la alternativa que surge de considerar al etnógrafo también como artista con el descentramiento de la etnografía, se abre la posibilidad de pensar en lo que nos puede enseñar el arte sobre los científicos sociales. Una primera pista está en retomar las características propias del trabajo académico, desde la dimensión más íntima representada por la labor del autor y la dimensión más extendida resultante de su integración en el mundo académico bien definido y altamente competitivo, como un proceso creativo. Esta nueva interpretación no solo hará aún más evidente la dimensión subjetiva propia del trabajo académico realizado por los *humanistas*. Además, dará cuenta de cómo este tipo de trabajo está enteramente rodeado de tensiones y contradicciones que suelen ser ignoradas o invisibilizadas al considerar que lo importante es el *texto* terminado. Reconocer el proceso creativo del científico social es aceptar que este nunca se encuentra al margen de aquellos que dice interpretar. Es resaltar que su condición humana como investigador también está en su *incorporación*, tanto interesada como desinteresada, con el mundo y todo lo demás. Similar a como sucede con las reevaluaciones y autocríticas realizadas sobre las teorías y metodologías académicas *desde adentro*, la revisión sobre el valor de lo que implica el quehacer de quien investiga eso que también le abarca permite ver el asunto *desde afuera*.

Otra cuestión que brota de tener presente en el panorama eso que nos dicen las prácticas artísticas sobre la labor de los científicos sociales está en el valor presente en la práctica académica la acción de *referenciar*, explícita o implícitamente, el trabajo desarrollado previamente por otros al momento de abordar un tema en particular. Como sucede en el mundo académico, en el proceso creativo de los artistas se tiene en consideración lo que han hecho los miembros del mismo campo, con el fin de conocer cómo otros artistas han abordado material y conceptualmente diversos temas, para extraer lo que podría considerarse como un *estado del arte* de las obras de arte. No obstante, esta aproximación a lo hecho por los otros en el mundo del arte también es considerada por el artista en su plan, teniendo presente lo que ya se ha hecho, para realizar procesos que resulten en obras con alguna característica diferencial.

Lo curioso de ese ejercicio por referenciar y estar al tanto de los proyectos artísticos anteriores y más recientes está en la importancia que eso tiene en la forma como se llega a justificar el *aporte* de una obra (en relación con los proyectos previos del artista o en algún campo temático concreto). En el esfuerzo por identificar la relevancia del acercamiento y disfrute del arte por parte de los artistas en la *pulsión* que los acompaña en el desarrollo de sus procesos creativos, se hace necesario el reconocimiento de las múltiples capas en las cuales la referencia se desarrolla. Como es posible identificar en las exposiciones o textos curatoriales, los artistas no solo tienen en consideración eso que otros colegas han realizado,

sino también lo que otros expertos de diferentes campos han dicho sobre los temas indagados. Esta disposición a lo aprehensible de otras fuentes, que da cuenta de la índole interdisciplinar propia de la práctica artística contemporánea, pone el acento tanto en los *usos* de los cruces entre diversos puntos de enunciación e interpretación como en los *abusos*<sup>26</sup> que se producen. Atender a estas dinámicas amplía la comprensión sobre los valores e ideales desarrollados en las prácticas artísticas y los medios en los cuales estos buscan desbordar la opinión.

Las ideas desarrolladas aquí se hicieron considerando la condición *liminal* de los artistas emergentes y de mediana trayectoria, por lo que es importante realizar un breve comentario sobre la importancia de ver desde el giro etnográfico el hacer de los artistas consolidados. Al ser bastante cotizadas las obras de estos artistas mejor posicionados, se ha vuelto una práctica común el delegar parte del proceso creativo no a colaboradores, sino a empleados. Aquellos trabajadores que venden su capacidad para desarrollar obras y cumplen con una cuota establecida suelen ser invisibilizados en el ejercicio *expositivo*. En consecuencia, es común que no puedan reclamar una autoría o reconocimiento sobre la obra más allá del pago por sus servicios a aquel artista que funciona como *marca*. Por ello, se hace necesario extender las consideraciones señaladas previamente a las prácticas artísticas que desarrollan tanto los artistas consolidados como los *artistas fantasmas*<sup>27</sup>, con el fin de identificar cómo estas otras figuras del mundo del arte ofrecen una relación diferente con los procesos creativos y las implicaciones antropológicas y estéticas hasta ahora trabajadas.

Derivativo de lo expresado hasta este punto, es pertinente señalar algunos posibles caminos a explorar que enriquecen lo comprendido por el giro etnográfico. Un asunto no abordado por esta tesis, pero igualmente pertinente para futuras aproximaciones antropológicas y filosóficas sobre qué es el ser humano desde el arte, hace referencia al acto de *coleccionar*. Como se ha comprendido, principalmente por el discurso promovido desde los museos y galerías, una de las características definitorias del valor del arte como objeto de consumo está en que es un símbolo representativo de un capital cultural y económico para definir el estatus social y hasta intelectual del poseedor. Sin embargo, lo relevante no se reduce a qué se logra extraer de cómo se intercambia comercialmente arte. Por el contrario, me inclino a aproximarme a la frase popular en el mundo del arte de que “si se desean conocer los gustos artísticos de un coleccionista, no vale la pena concentrarse en el arte que expone en las zonas comunes de su casa, sino el que se encuentra en su dormitorio”. La conversión de que toda

---

<sup>26</sup> Con la producción de un discurso *experto* sobre lo qué se debe hacer y esperar del arte, en el que la referencia a trabajos académicos (principalmente filosóficos) es el soporte principal, es posible identificar cómo se abre una brecha por la creencia de que el arte entra en un estado donde “todo vale”. Esto porque a partir de la articulación entre el texto expositivo (que funge en la mayoría de los casos como las “instrucciones” de uso de la obra de arte), la publicidad en el mundo del arte y la demanda de la *autenticidad* (no en la materialidad que resulta del proceso creativo sino en el certificado que funciona como garantía), se busca hablar por la obra aún si esta ni siquiera está presente.

<sup>27</sup> Aquí hago alusión a la figura de *ghostwriter* últimamente muy popularizada en el campo de la literatura.

obra de arte es *valiosa* porque es *útil* para la autopresentación de su propietario y para la forma como muestra este sus gustos e intereses a la sociedad es insuficiente.

El acto de coleccionar deja de ser tan simple si se tiene presente la dimensión afectiva que acompaña al vínculo establecido entre el coleccionista con lo que colecciona. Esto último puede ser extendido a cómo colectivamente los grupos humanos también han realizado esfuerzos para conservar lo que coleccionan y cómo, a gran escala, ha sido identificado con conceptos que aún ameritan de gran atención, como el de *patrimonio*. Coleccionar, al menos desde las condiciones ofrecidas por el mundo del arte, se convierte en una actividad a la cual amerita poner atención porque no es algo que se quede solo en los *gustos* subjetivos de las personas ni los *usos* objetivos en los colectivos humanos. Asimismo, y es aquí donde se extiende la indagación antropológica y filosófica, da cuenta de cómo en el acto de recolectar, clasificar y conservar lo que se colecciona la actitud del coleccionista permite hablar de un estado humano basado en el cuidado de sí mismo. Es decir, en la forma como el coleccionista de arte<sup>28</sup> atiende y disfruta de sus obras hay un destello de lo que puede decir sobre sí, sobre su condición sensible e íntima, ofreciendo otro matiz al desarrollo de los diversos encuadres teóricos y conceptuales con los cuales ordenamos lo considerado como arte.

Por último, de la integración triádica entre etnografía, arte y estética se presenta un elemento transversal, el cual no ha podido ser analizado en esta ocasión pero que ha sido altamente trabajado desde múltiples aristas por otros autores, a saber, la dimensión *ética*. De quien realiza un acercamiento etnográfico se espera que los descubrimientos logrados de su inmersión generen efectos inocuos sobre aquellos que le acompañaron en todo su proceso, a manera de *informantes* o *sujetos* de investigación. Ciertamente, la *praxis* heredada por las ciencias humanas de las ciencias duras de que su objeto o sujeto de estudio debe permanecer lo más *prístino* posible se evidencia en el ideal ético de que quien investiga debe buscar, en todas las etapas de su actividad, interferir lo menos posible sobre lo observado. En las disciplinas que involucran indagaciones dependientes de una inmersión en campo, es común presenciar una lucha de equilibrios entre la atención afectiva a las realidades de aquellos con los que se ha *compartido* y el deseo por conservar la mejor imagen sobre lo que *comparten*, por “no dar tan duro”. Aquí, las cuestiones políticamente correctas y las críticas interpelan en un nivel ético a la triada, al hacerla susceptible de un zarandeo necesario para despertar de la autocomplacencia de creer que todo está dicho en todo lo que está hecho.

---

<sup>28</sup> Me es necesario señalar que el disfrute por coleccionar arte también lo tienen los artistas. Todos los artistas con los cuales estuve durante mi trabajo de campo me expresaron y enseñaron el gran cariño que tienen por sus colecciones, compuestas por obras de colegas y de artistas que admiraban con gran devoción. En muchas conversaciones solían presentarse comentarios sobre lo emocionante de tener una nueva obra en casa o en el taller. También sobre lo satisfactorio que era para ellos saber cómo el mismo aprecio que sentían por el trabajo de otros artistas era compartido por otras personas del medio en relación con sus obras.

## Agradecimientos

Si bien esta monografía solo lleva mi nombre a manera de autoría, ha sido resultado del apoyo y participación de muchas personas a las que deseo hacer una debida mención. Agradezco a mi familia por permitirme la posibilidad de educarme profesionalmente, por apoyarme económica y emocionalmente, por impulsarme a concretar mis objetivos. Al ver retrospectivamente lo que han sido estos años de formación, la participación de todos ustedes ha sido determinante pues sin su ayuda este reto habría sido más complejo de afrontar. La finalización de este escrito y su respectivo reconocimiento institucional es una victoria nuestra.

Sin la colaboración de los actores principales de este texto, las y los artistas, no habría tenido la oportunidad de conocer lo que se oculta detrás de las obras de arte. Por eso, quedo en deuda con el Proyecto Faenza y con todos sus miembros que, si bien no pude presentar en su totalidad en este trabajo, sí estuvieron constantemente presentes en mis reflexiones. Gracias por haberme permitido involucrarme en sus encuentros, por darme a conocer sus metas y tensiones, por compartirme parte de esa felicidad que evocan al estar juntos. Soy afortunado de haberme podido fijar en ustedes. Destaco la importancia que tuvieron en mi investigación Angélica, Estey, Mauricio y Jorge, pues su honestidad y disposición para ayudarme al adentrarme en sus mundos fueron indispensables para ver la riqueza de la labor del artista.

En el nivel académico, agradezco el soporte y tiempo dedicado a mi proceso de escritura a mis tutores Claudia Cortés y Leonardo Ordoñez, ya que sus comentarios y consejos fueron cruciales en la forma como presenté y desarrollé mis ideas. Sus indispensables intervenciones me ayudaron a considerar el valor de mis razonamientos, lo cual generó un efecto positivo en la confianza sobre las discusiones abordadas y los sutiles giros realizados para desarrollarlas. Además, reconozco la importancia de varios de mis profesores y profesoras, tanto de la carrera de antropología como de filosofía, ya que directa e indirectamente influyeron en algunas de las problemáticas exploradas en este documento y en la manera como pienso el profesional que aspiro ser.

A mis amigos, desde los que me acompañan de mi bachillerato hasta los que hicieron de mi vida universitaria más disfrutable, les extiendo la alegría que me genera haber contado con ustedes durante todo este proceso. Sus palabras, comentarios jocosos y críticas me permitieron interpretar de mejor manera lo que deseaba investigar y cómo quería compartirlo con los demás. A Lucia, quien fue mi bastión emocional durante todo este proceso, le agradezco haber estado presente y atenta a mis dificultades, mientras me rodeaba con su aura de afecto. Comprensiva ante mis descabelladas y a ratos incomprensibles “teorías de conspiración académicas”. Siempre dispuesta a extenderme su cariño con sus palabras de aliento.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (2018). “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 161-205.
- Agamben, Giorgio (2019). “¿Qué es el acto de creación?”. En *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 27-47.
- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 17-29.
- Andrade, Xavier (2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 1(25), 121-128.
- Augé, Marc (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Badiou, Alain (2016). “Las condiciones del arte contemporáneo”. En Arozamena, Alejandro (ed.). *El arte no es la política. La política no es el arte. Despertar de la historia*. Madrid: Brumaria A.C., 27-35.
- Becker, Howard (2008). Mundos de arte y actividad colectiva. En *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (págs. 17-59). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Bourdieu, Pierre (1993). “But who created the 'creators'?”. En *Sociology in question*. London: SAGE Publications, 139-148.
- Borriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Buber, Martin (2018). *¿Qué es el hombre?*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Castro-Gómez, Santiago (2012). Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk. *Revista de Estudios Sociales*, (43), 63-73.
- Clifford, James (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Crowther, Paul (2008). “The aesthetic. From experience to art”. En Shusterman, Richard & Tomlin, Adele (eds.). *Aesthetic Experience*. New York: Routledge, 31-44.

- Davis, Ben (2016). “9.5 tesis sobre arte y clases sociales”. En Arozamena, Alejandro (ed.). *El arte no es la política. La política no es el arte. Despertar de la historia*. Madrid: Brumaria A.C., 81-97.
- Devillard, Marie; Mudanó, Adela & Pazos, Álvaro (2012). Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo etnográfico. *Política y Sociedad*, 49(2), 353-369.
- Díaz-Bravo, Laura; Torruco-García, Uri; Martínez-Hernández, Mildred & Varela-Ruiz, Margarita (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167.
- Domínguez, Fernando (2016). On the discrepancy between objects and things: An ecological approach. *Journal of Material Culture*, 21(1), 59-86.
- Dorfles, Gillo (1984). *Símbolo. Comunicación y consumo*. Barcelona: Editorial Lumen, 41-67.
- Freitag, Vanessa (2012). El arte al encuentro de la antropología reflexiones y diálogos posibles. *Praxis & Saber*, 3(6), 121-140.
- Foster, Hal (1995). The artist as Etnographer? En G. Marcus, & F. Myers, *The traffic in culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 302-309.
- Foster, Hal (2001). El artista como etnógrafo . En *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal, 175-207.
- García, Néstor (2013). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz Editores.
- Granés, Carlos (2019). “El salvaje se hace capitalista (tensiones entre la cultura y el mercado)”. En *Salvajes de una nueva época*. Bogotá: Taurus, 25-100.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Gell, Alfred (2016). La teoría de la trama de arte (*Art Nexus*). En *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb aditorial, 43-59.
- Gombrich, Ernst (2010). “De la representación a la expresión”. En *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon Press Limited, 304-329.
- González, Celia (2017). Cultura autóctona: curaduría como proceso etnográfico en la escena del arte cubano actual. *Íconos* (59), 55-77.
- Groys, Boris (2014). “La obligación del diseño de sí”. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 21-35.

- Guber, Rosana (2001). "Una breve historia del trabajo de campo etnográfico". En *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Editorial Norma, 23-40.
- Hallam, Elizabeth & Ingold, Tim (2007). "Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction". En Hallam, Elizabeth & Ingold, Tim (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. New York: BERG, 1-24.
- Herrero, Blanca (2014). El patrimonio etnográfico y el sujeto artístico. *PASOS*, 12(4), 837-845.
- Ingold, Tim (2015). Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía. *Etnografías Contemporáneas*, 2(2), 218-230.
- Jociles, María (2018). La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales. *Revista Colombiana de Antropología*, 54(1), 121-150.
- Kosuth, Joseph (1975). The artist as anthropologist. *The Fox*(1), 18-30.
- Krotz, Esteban (1994). "Alteridad y pregunta antropológica". En *Alteridades*, 4(8), 5-11.
- Le Breton, David (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Ediciones/ Metales Pesados.
- Marxen, Eva (2009). La etnografía desde el arte Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, 19(37), 7-22.
- Menke, Christoph (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Michaud, Yves (2007). *Arte en estado gaseoso*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, Ana (2013). "Corporalidades reflexivas, resistencias encarnadas". En *Question*, 1(38), 28-41.
- Mould, Oli (2019). *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*. Madrid: Alfabeto.
- Nancy, Jean-Luc (1997). *The sense of the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nancy, Jean-Luc & Lèbre, Jérôme (2020). *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pinochet, Carla (2013). Arte y antropología. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, 5(1), 74-81.
- Robles, Bernardo (2011). La entrevista en profundidad: Una técnica útil dentro del campoantropofísico. *Cuicuilco*(52), 39-49.
- Sacchetti, Elena (2009). Arte y Antropología: reflexiones en torno a una aproximación. La representación del cuerpo como un lugar de encuentro. *Documentos de trabajo (Centro de Estudios Andaluces)*, 4(1), 1-19.

- Seel, Martin (2008). "On the scope of aesthetic experience". En Shusterman, Richard & Tomlin, Adele (eds.). *Aesthetic Experience*. New York: Routledge, 98-105.
- Shusterman, Richard (2012). *Thinking through the body. Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sloterdijk, Peter (2020). "El arte se repliega en sí mismo". En *El imperativo Estético. Escritos sobre arte*. Madrid: Akal, 337-353
- Sloterdijk, Peter (2013). *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Valencia: Pre-textos.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Strohm, Kiven (2012). When anthropology meets contemporary art: notes for a politics of collaboration. *Collaborative Anthropologies*, 5(1), 98-124.
- Thornton, Sarah (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.
- Turner, Victor (2013). "Entre lo uno y lo otro: El periodo liminar en los «rites de passage»". En *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu* (103-123). México D.F.: Siglo XXI editores.
- Wege, Astrid (2009). "Participación". En Butin, Hubertus (ed.) *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. ABADA Editores: Madrid, 175-178.
- Wright, Erik (2018). "Tercera parte. Luchas y compromiso de clases". En *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.