

Ejercicio reflexivo sobre la crítica y construcción de los procesos de reconocimiento y legitimación de las relaciones de poder dentro del campo del arte en Bogotá, el caso de la Revista Errata#

ANGELA MARÍA QUIROGA CAMARGO

TRABAJO DE GRADO ANTROPOLOGÍA
DIRIGIDO POR GUILLERMO VANEGAS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

BOGOTÁ, FEBRERO DE 2011

Tabla de contenido

<u>AGRADECIMIENTOS</u>	3
<u>INTRODUCCIÓN</u>	4
<u>1. CAPÍTULO 1</u>	7
<u>1.1REFLEXIVIDAD EN EL EJERCICIO ANTROPOLÓGICO</u>	7
<u>1.1.1Reflexividad (metodología narrativa)</u>	7
<u>1.2REFLEXIVIDAD TEÓRICA Y ACADÉMICA</u>	9
<u>1.2.1Reflexividades académicas</u>	9
<u>1.2.2Reflexividades Teóricas</u>	12
<u>1.3EVENTOS PRELIMINARES</u>	18
<u>1.4APROXIMACIÓN A BOGOTÁ</u>	23
<u>2.CAPÍTULO 2</u>	26
<u>2.1PERFORMANCE – CASO: ERRATA</u>	26
<u>2.1.1FGAA</u>	26
<u>2.1.2El caso Errata#</u>	29
<u>2.1.3Revista Errata#2: Coloquio la escritura en el arte</u>	38
<u>3.CAPÍTULO 3</u>	44
<u>3.1LA ARTROPOLOGÍA EN RELACIÓN DISCURSIVA</u>	44
<u>3.2LA CRÍTICA ANTROPOLÓGICA Y OTRAS CONSIDERACIONES FINALES</u>	47
<u>4.CONCLUSIONES</u>	49
<u>4.1PREGUNTAS</u>	50
<u>5.BIBLIOGRAFÍA</u>	52
<u>6.ANEXOS</u>	58

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a todas las personas que directa e indirectamente, algunas veces sin ni siquiera saberlo, han contribuido a la formación del proceso que se sintetiza con este trabajo. A mi Papá y a mi Mamá por ser el respaldo económico y moral que me alentó a estudiar antropología. A mi abuelita Maruja, que me ayudó a desarrollar la curiosidad por la alteridad. A Fer, que siempre me animó a continuar y me enseñó a demostrarme que si podía terminar un proceso, además por sus correcciones y lecturas.

A Guillermo Vanegas, quien dedico sus miércoles a conversar sobre la antropología, quien me guió para aclarar todas mis dudas y me alentó a ver la posibilidad de un impacto en el mundo real desde la academia. Gracias por su apoyo incluso cuando no me conocía.

A Juan Pablo Vera y Ana María Medina, quienes desde el proyecto de trabajo de grado me guiaron y me enseñaron cómo se podía hacer antropología para la vida práctica. A Carlos del Cairo y Ángela Rivas por la inspiración.

A gordo por su paciencia, a Andrés y mi tía Marta por volverme curiosa por el arte, a Loïc por su compañía en el turismo cultural y en todas las exposiciones. A LeSteppen Phantom quien realizó mi psicoanálisis y me llevó a definir la metodología del trabajo.

A Jaime Iregui, por crear esferapublica.org, herramienta fundamental en este trabajo. A Jorge Jaramillo y Sofía Parra por hacer posible Errata#. A todos mis profesores y compañeros de antropología que estuvieron al lado durante mi proceso de formación académica. Gracias por permitir que hoy empiece un recorrido del cuestionamiento de mi vida. Prosigamos con el ritual.

[TABLA DE CONTENIDO](#)

INTRODUCCIÓN

En este texto se quiere plantear un ejercicio reflexivo que conlleve a leer una pregunta clara sobre ¿Cuál es el proceso que se da en el acto de reconocer y legitimar unas relaciones de poder, (una red social simbólica), dentro del campo artístico bogotano?. Con los acercamientos preliminares aparecieron elementos clave que dejaron ver la acción de unos mismos individuos sobre la crítica y construcción de los procesos de reconocimiento y legitimación que ocurren dentro de las relaciones de poder en el campo del arte. Queremos explorar a través de la revisión del caso de una revista de arte cómo se aborda la noción de experticia y de “representación, tanto en el uso social y cultural como instrumento de dominación simbólica” (Bourdieu, 1989), así como la crítica al mismo conocimiento que se construye desde la disciplina antropológica con el ejercicio académico.

El ejercicio de reflexividad en este trabajo, busca recrear unas experiencias preliminares, un caso específico y la construcción de cuestionamientos sobre la formas en que se crea y se ejecuta el poder a través de los espacios disciplinares y expertos de la antropología.

Aquí surge la necesidad de acudir a la reflexividad, como fuente metodológica en un primer momento, y luego como fuente constructiva, viendo que como herramienta metodológica aporta mucho a la forma como se concibe la disciplina antropológica.

Se intenta resaltar y dejar clara la posición que se va a tomar frente al ejercicio reflexivo y al análisis de la observación, interpretación subjetiva como ejercicio consciente y responsable.

En cuanto a la mirada teórica con que se trabaja, el concepto de arte, se toma desde la perspectiva de Gombrich, (1997), quien apunta a ver que “no existe arte sino artistas”, y a partir de esto se aclara que se aborda esta temática desde la función social del arte. En cuanto a la noción de campo, claramente nos posicionamos con Bourdieu (1987), entendiendo literalmente que un campo “*es un sistema de relaciones sociales definido por la posesión y producción de una forma específica de capital simbólico*”.

Es en medio de la vida, si se quiere cotidiana del arte, donde se puede claramente reconocer y abordar la construcción del reconocimiento y legitimación de las relaciones que imperan en el campo artístico. Ante esto referimos que hay una posición funcionalista que entra como factor determinante en el reconocimiento del arte a través de la dominación simbólica.

En cuanto a la representación y uso social de estrategias de dominación, vemos la importancia de entender las relaciones de poder a través de Foucault (1975), donde el “poder entonces se constituye y está en función a otros poderes y es a través de los efectos y consecuencias de éstos que se activa socialmente”.

Finalmente, también de la mano con Foucault, buscamos comprender cómo a través de la bio-política¹ ejercida desde la figura de la experticia y del “intelectual”, se puede abordar las dinámicas del poder y dar una mirada desde el ejemplo de la revista Errata#.

Por otro lado, en el ejercicio encontraremos un apartado que nos describe unos eventos preliminares donde a través del turismo, Cunin (2002) se “tiende a poner en escena la alteridad” y se ve que gracias a experiencias precisamente de turismo de arte, surgen la mayoría de las inquietudes por el arte.

Luego de despertar esta curiosidad, se realiza una exploración online, a través del nuevo mundo virtual, donde se suscita y sugiere una forma de encaminar el trabajo, de acercarse a la cara públicamente privada que exponía el arte en una de sus nuevas formas de legitimación: la Crítica Online, especialmente a través del foro esferapublica.org.

En este proceso se da cuenta que hay ciertos elementos estructurales que muestran repetidamente los mismos agentes, de este modo se hace la afirmación de que los agentes dominantes siempre coinciden en la “red”.

¹ Bio-política entendida en este trabajo según Foucault (1984; 2006), como las tecnologías que el poder utiliza para controlar las esferas de lo social.

Por lo tanto se piensan preguntas que guían la investigación y que van a ayudar a ver cómo se da el proceso de reconocimiento y legitimación de lo que es arte bogotano. Entonces, ¿qué elementos posibilitan esa “red”? ¿cuál es el medio de legitimación para pertenecer o ser excluido de ella?, ¿cómo funciona?, de hecho ¿cuál es su función social?, y ¿qué consecuencias trae que ésta exista?

Para comprender la función social del arte no basta con hacer un estudio etnográfico de la misma, ni crear una suerte de conspiración en torno a la “red”. Se cree que es necesaria una reflexión del papel que esta red y sus agentes (expertos en el campo artístico²) cumplen a nivel cultural, económico, discursivo, académico, y sociológico en la localidad enmarcada en el mundo globalizado.

Para dar una mirada introductoria a este tema se toma el caso de la revista Errata#, realizando una aproximación etnográfica y un cuestionamiento a varios puntos donde se cree, se hace evidente el proceso de reconocimiento y legitimación de arte a través de la red de poder que surge y fluye a través de la revista.

Finalmente se describen planteamientos, preguntas e inquietudes sobre la acción epistemológica de la antropología en el arte, y del arte en la antropología.

[TABLA DE CONTENIDO](#)

² Entendiendo el concepto de experticia o intelectuales en relación al poder, en el sentido de Foucault (1975), que se explicara en la página 16 del presente trabajo.

1. CAPÍTULO 1

1.1 RELFEXIVIDAD EN EL EJERCICIO ARTROPOLÓGICO

1.1.1 Reflexividad (metodología narrativa)

Bien es sabido, que cuando se empieza a escribir el primer trabajo para obtener un título de grado, una tesis o un proyecto, existe una gran pregunta sobre cómo iniciar la escritura. El escritor sentado frente al computador, mirando fijamente el titileo del cursor, la hoja en blanco que se aproxima y se aleja intensamente, los dedos sobre el teclado buscando enérgicamente empezar a moverse y a congelarse. El fuerte sonido del ventilador de la unidad de procesador, y una profunda zozobra del correr del tiempo empecinado contra las 80 páginas que debe acabar, son algunos de los primeros síntomas de enfrentarse a las decisiones que están más cercanas a la vida laboral real. En este caso, mi pregunta más allá de cómo escribir antropología, (y si tenía algún sentido académico), era cómo escribir sobre antropología del arte, o arte y antropología, o como el portmanteau³ con el que mayormente se haga el análisis de este trabajo, la artropología.

El término de artropología nace de una conversación y desde el tema del activismo surge la idea de utilizar dentro del argot académico útil para el presente trabajo, un portmanteau entre la antropología y el arte. Éste podría funcionar, como una suerte de juego de lenguaje para llamar la atención sobre el poder simbólico que se ejerce entre los dos términos.

Es también un intento de familiarizar todo el tiempo la temática y no olvidar que la antropología y el arte en este trabajo se tratan mutuamente para hacer un ejercicio de comprensión de la una en la otra. Sin embargo, vale la pena decir que en los contextos académicos, éste término no se ha encontrado, puede ser que (como la mayoría de las

³ Portmanteau: "es una mezcla de dos (o más) palabras o morfemas en una palabra nueva. Un portmanteau típicamente combina los sonidos y significados, en general, puede referirse a cualquier término o frase que combina dos o más significados" The American Heritage Dictionary del Idioma Inglés: Cuarta Edición. 2000 En este caso, es la combinación del arte y la antropología.

grandes ideas producto de la serendipia en la ducha) ya un gran autor lo haya planteado, de hecho existe desde la zoo-parasitología, pero cabe aclarar que dentro de la literatura de antropología y arte que se ha revisado nunca se ha encontrado.

La problemática de investigación en la que se enmarca este trabajo aborda las formas como se legitima y se reconoce socialmente qué es arte, qué pertenece al campo artístico, cómo ocurren y que implican estos procesos en las esferas sociales del arte en Bogotá. La pregunta de investigación por medio de la cual se guió este trabajo fue ¿Cuál es el proceso que se da en el acto de reconocer y legitimar unas relaciones de poder, (una red social simbólica), dentro del campo artístico bogotano?. Con los acercamientos preliminares aparecieron elementos clave que dejaron ver la acción de unos mismos individuos sobre la crítica y construcción de los procesos de reconocimiento y legitimación de las relaciones de poder dentro del campo del arte. Si hay esas relaciones legítimas, éstas se leen a través de la noción del experto, que es una persona que tiene suficientes características intelectuales para sobresalir como líder en una temática; entonces se mira a través del caso de la revista Errata# ¿Cómo se representa lo que es ser un experto? ¿Cómo se legitima y se reconoce que a través de esa persona se reconoce lo que es arte?, ¿Cómo se legitima con un instrumento como la revista? (que es un medio de comunicación y un canal a través del cual se fluye lo que es arte). Además si se entiende que es un instrumento por medio del cual se generan relaciones de poder, según Bourdieu (1989:124): por ende hay relaciones de dominación, donde hay unos agentes que dicen cómo leer y apreciar el arte.

Entonces nos interesa ver a través de las nociones de experticia e “intelectual ilustrado” y dando un corto acercamiento a la “representación” de una revista de arte, cómo se comprende el uso social y cultural como instrumento de dominación simbólica (Bourdieu, 1989) (en este caso de quiénes se están representando dentro del campo del arte en Bogotá), así como la crítica al mismo conocimiento que se construye desde la disciplina antropológica con el ejercicio académico.

El ejercicio metodológico reflexivo en este trabajo, busca recrear las experiencias preliminares, un caso específico y la construcción de cuestionamientos sobre la formas en

que se crea y se ejecuta el poder a través de los espacios disciplinares y expertos de la antropología, en este caso a través del ejemplo de la revista Errata #. Por otro lado, describe en forma de introducción, planteamientos, preguntas e inquietudes sobre la acción epistemológica de la antropología en el arte, y del arte en la antropología.

1.2 REFLEXIVIDAD TEÓRICA Y ACADÉMICA

1.2.1 Reflexividades Académicas

Sabiendo que el tema a tratar es la antropología, aparecen mil preguntas más sobre cómo exponer una sobredosis de información que ronda en la cabeza. Es precisamente en este punto donde la magia académica debe entrar a sorprender al escritor y por ende al lector, mostrando que hay una capacidad de síntesis conceptual, metodológica y práctica, produciendo un escrito interesante, claro y conciso.

Surge la necesidad de acudir a la reflexividad, como fuente metodológica en un primer momento, y luego como fuente constructiva a través del estudio del caso de la revista. Volviendo a las primeras clases de antropología, se tomó la decisión de recurrir a este término, de reflexividad, herramienta fundamental en la investigación cualitativa, para empezar una aproximación a un campo que tanto para la escritora, como para su formación académica, era prácticamente nuevo: el campo del arte.

El porqué de la reflexividad, se puede sustentar bajo un paradigma imperativo que surge después del llamado giro lingüístico (Hidalgo, 2006:7), donde como herramienta metodológica aporta mucho a la misma forma como se concibe la disciplina antropológica.

Antes de empezar una redacción reflexiva sobre el ejercicio que se realizó en torno a las formas de aproximarse al poder, la diferencia y la representación de realidades en el campo del arte, cabe posicionar una reflexión que compacta algunos de los puntos desde los cuales la investigadora se para frente al ejercicio mismo de la autocrítica.

Es importante resaltar y dejar clara la posición que se va a tomar frente al ejercicio reflexivo y al análisis de la observación. Se tiene en cuenta que la reflexividad en este trabajo es el principio metodológico bajo el cual se analiza toda la información obtenida, pero lo que se realiza es un estudio del caso de la revista Errata# a través del análisis de los espacios sociales que esta revista crea y recrea para legitimar un arte bogotano, que luego se vende en el interior y más aún en el exterior del país.

En este punto, en cuanto a la reflexividad se adquiere una posición subjetiva, que no deja de ser rigurosa y válida. El proceso de interpretación, se cree, está mediado primero que todo por un sujeto, que tiene prejuicios y ante todo unas “pautas culturales impresas a lo largo de su vida”. (Bourdieu, 1989:66).

La investigación social en su afán de deshacerse de su carácter débil, ha procurado plantear el paradigma cientificista como el más legítimo (Ideas del capítulo 1 Wallerstein, 1996). Sin embargo, hoy día no es un secreto que el investigador social se aproxima a un objeto con un propósito de realizar una interpretación y un análisis de lo que acontece en el mundo social; esto lo logra a través de una “descripción y traducción simbólica mediada por su propia cultura” (Bourdieu, 1989:66).

La cuestión de la subjetividad va más allá de plantear si algo es válido o no en el mundo de la ciencia, pues las sociedades ante todo son humanas y culturales, no científicamente creadas. Desde que la interpretación se ha utilizado, existen unos parámetros dentro de los cuáles también se enmarca la forma "científica" de analizar o crear conocimiento (Wallerstein, 1996).

La reflexividad como metodología implanta una nueva forma de aproximación. Más allá de querer obtener datos, con este principio reflexivo, se piensa y se reflexiona a través de cuáles elementos de interpretación voy a obtener esos datos; y se reflexiona sobre cómo va a ser el manejo de la información obtenida, pensando un argumento sólido que legitime el producto. (Guber, 2001: 27).

La reflexividad permite hacer un llamado interior y dar cuenta de los prejuicios más sugerentes impregnados en la primera mirada que damos. Éstos se intentan apartar y se busca realizar una investigación más consciente y autónoma. Esto de alguna manera, como dice Vásquez (2006:9), hace que esa subjetividad se convierta en una "tecnología Foucaultiana del yo" y se acerque más al mundo "objetivo". Así, la posición subjetiva al hacer el ejercicio reflexivo, se torna como un mismo ejercicio antropológico y sociológico que posibilita un aporte al conocimiento social más cercano a la realidad, "más consciente y responsable" (González, 2003: 5).

En el caso de la antropología, se verá que el ejercicio sirve para deshacerse (sobre todo) y cuestionar los marcos teóricos y conceptuales con que se delimita en absoluto el acercamiento al campo artístico. Es imperativo tener un bagaje teórico desde el cual entrar a dialogar con la información, en este caso estructural funcionalista, pero la esencia de esta información se da gracias a un ejercicio etnográfico que, ya de por sí, implica cuestionar si lo que se encuentra es susceptible de ser analizado bajo la teoría en cuestión con que se trabaje cada idea encontrada.

Por otro lado es importante nombrar y tener en cuenta la sobre utilización y sobre definición del mismo concepto reflexivo. Muchas veces se ha llamado la atención sobre la forma en que luego del giro lingüístico se hizo recurrencia al concepto y se puso en práctica esta metodología frecuentemente. Más allá de pensar en una moda, lo que ocurre es que se piensa el ámbito más profundo de la disciplina misma y se hace necesario un "cambio en la representación, la discursividad y la aproximación a la interpretación" (Pillow, 2003: 56).

Para cerrar este apartado y no quedarnos en un romanticismo metodológico sobre la "position taking" en este ejercicio, queremos puntualizar y vale la pena enunciar cómo encontramos que la antropología en este caso, ha posibilitado la crítica y construcción de los procesos de reconocimiento social en el arte, mediados y vistos desde las relaciones de poder. Estas relaciones, como veremos en los siguientes capítulos, son representadas en las bio-políticas espaciales, las nociones de "espacios" simbólicos expertos, (Bourdieu, 1989; Foucault, 1984; 2006) y en el moldeamiento del sujeto pasivo en el arte.

De la misma forma, puntualizar que este ejercicio antropológico ha influenciado en repensar la representación o uso social de la información dentro de la crítica disciplinar, acompañada de todos los factores descritos en este apartado.

1.2.2 Reflexividades teóricas

Para hablar del tema específico de cómo se construyen las relaciones de poder, o cómo se posiciona la legitimación en el arte, hay que saber desde qué postulados se parte y cuál es la mirada teórica con que se trabaja.

En cuanto al arte, nos vamos a ir por la línea de Gombrich (1997: 2), y dejaremos atrás la discusión romántica y eterna sobre la función estética, la función filosófica, la retórica, el contenido, la forma o las obras, que no son menos importantes pero que hacen parte de todo un trabajo aparte, y nos concentraremos en su función social. Gombrich, en su introducción a Historia del Arte, apunta a que *“No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros, han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advertamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo. Podéis abrumar a un artista diciéndole que lo que acaba de realizar acaso sea muy bueno a su manera, sólo que no es Arte. Y podéis llenar de confusión a alguien que atesore cuadros, asegurándole que lo que le gustó en ellos no fue precisamente Arte, sino algo distinto.”*

Es lo que hacen los artistas en términos sociales, los impactos culturales que sus acciones tienen y los cambios frecuentes que hay en sus prácticas lo que finalmente vamos a entender como arte, más allá del producto, queremos ver lo que sucede con las personas que realizan estos productos.

Es así como se tratará esa función social del arte, desde los artistas, y más allá de ellos desde los elementos o personas que posibilitan un campo. Junto a esta funcionalidad, nos interesa ver en la conformación de la estructura o red de poder que atraviesa con sus decisiones, actos factuales y simbólicos, reglas y discursos, el reconocimiento de lo que puede formar parte de este campo.

En cuanto a la noción de campo, nos posicionamos con Bourdieu, entendiendo literalmente que un campo *“es un sistema de relaciones sociales, definido por la posesión y producción de una forma específica de capital simbólico; es un sector determinado de la actividad social (estructuras simbólicas) donde los participantes desarrollan actividades en las que ponen en juego los recursos de los que disponen, buscando obtener los bienes que sólo este campo específico puede proveer.* (Bourdieu, 1987:139).

Él funda su teoría a través de la teoría marxista y deja claro que en esta noción, el principio de divisiones sociales aunque es vigente, se entiende como *“relaciones estructuradas entre distintos roles en las actividades de producción, distribución y consumo, que se determinan mutuamente. La forma específica de esas determinaciones está dada por las reglas o principios del campo.”* (Ibíd., 140). Teniendo en cuenta lo anterior, en el arte bogotano, vemos un (sub) campo donde los agentes utilizan recursos para delimitar los discursos de poder, activarlos y producir movimientos, acciones y espacios pre-determinados de legitimación artística. El campo artístico o del arte, es un sistema que posee la facultad de decir qué es arte y que no es. Al mismo tiempo crean espacios sociales (como por ejemplo esfera pública) o las revistas, o los coloquios, o las exhibiciones, o la difusión de información, donde buscan tener un público específico, unas respuestas a lo que hacen y una participación limitada por los mismos discursos que crean, o sea sus capitales simbólicos.

Por otro lado queremos aclarar que aunque la línea conceptual “Bourdieu”, es en su mayoría con la que se trabajó, los resultados no necesariamente coincidieron con una puesta en escena teórica, lo cual permitió un cambio posicional que como consecuencia deja un

producto de este trabajo sobre cuestionamientos complejos, y no sobre soluciones y respuestas a la pregunta.

Aclaremos que en este escrito, el arte no se va a explorar a través de la experiencia sensorial y emotiva explícita que evoca la experiencia estética, sino, el intento de un ejercicio riguroso que implica pensar las relaciones hegemónicas, de poder y de diferencia que ocurren en el campo artístico. Es en medio de la vida, si se quiere cotidiana del arte, donde se puede claramente reconocer y abordar la construcción del reconocimiento y legitimación de las relaciones que imperan en el campo artístico como lo vimos en los acercamientos preliminares a galerías, museos y espacios de arte.

Es precisamente allí donde se evoca la función social que cumple el arte y la forma como se abordan las políticas culturales (véase autores como Escobar, 2001; Zolberg, 2007, que recurren en sus obras a la noción de cultura política y política cultural) con las que se posibilita que algo sea parte del campo del arte o no.

En cuanto a esto, referimos que hay una posición funcionalista que entra como factor determinante en el reconocimiento del arte a través de la dominación simbólica. Se entiende la lógica de la cultura como una serie de funciones unas en pro de las otras y ante esto se nota que el reconocimiento se crea, porque hay una necesidad de que alguien domine los discursos y luego los haga fluir. Cuando hablamos de esta dominación acudimos a la referencia teórica de Bourdieu, (1987:146) de nuevo, que permite entender la categoría como una “imposición en relación a los valores dominantes”. López (2007), ya llama la atención sobre los espacios donde se crea y se legitima el arte, hoy en día el lugar puede ser real o virtual, espacios fuera de la universidad y los nuevos foros de “crítica” que son ya un punto clave y determinante de la performatividad del arte como espacio social. En este punto la legitimación se evidencia en los valores que son dados por "agentes dominantes, que representan a la estructura y que generalmente son una élite política y económica que otorga un valor simbólico y reconoce un nombre" (Bourdieu, 1987: 147).

En cuanto a la representación y uso social de estrategias de dominación, vemos la importancia de entender las relaciones de poder que para este trabajo son el punto vertebral

hacia el que disponemos la observación. Para comprender cómo se usan las estrategias de dominación se debe entender primero cómo funcionan las relaciones de poder. Nos volcamos hacia el postulado de Foucault (1975: 104) que explica que “es importante acuñar una noción de poder que no haga exclusiva referencia al gubernativo, sino que contenga la multiplicidad de poderes que se ejercen en la esfera social, los cuales se pueden definir como poder social”.

El poder entonces se constituye y está en función a otros poderes y es a través de los efectos y consecuencias de éstos que se activan socialmente. Por otro lado, “Las relaciones de poder se encuentran estrechamente ligadas a las familiares, sexuales, productivas; íntimamente enlazadas y desempeñando un papel de condicionante y condicionado”. Es a partir de aquí que vemos la importancia de entender la dominación, la relación hegemónica y de diferencia que posibilita construir un reconocimiento o legitimidad en la red donde se está operando. Es decir, vemos la importancia de ver por qué las redes hegemónicas o de poder son las que construyen lo que es arte, reconocen y legitiman lo que es o no arte.

En La microfísica del poder (1978: 26) Foucault indica que "el poder no es un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre otros, de una clase sobre otras; el poder contemplado desde cerca no es algo dividido entre quienes lo poseen y los que no lo tienen y lo soportan. El poder tiene que ser analizado como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allá, no está nunca en manos de algunos. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes circulan los individuos quienes están siempre en situaciones de sufrir o ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consistente del poder ni son siempre los elementos de conexión"

Finalmente, también de la mano con Foucault, buscamos comprender cómo a través de la bio-política ejercida desde la figura de la experticia y del “intelectual”, se puede abordar las dinámicas del poder y dar una mirada desde el ejemplo de la revista Errata#, de cómo es la representación y uso socio-cultural de la dominación simbólica en este campo.

Entonces, conectando la cuestión de las relaciones de poder y el intelectual experto, Foucault (1978:35) muestra que *“El Poder no sólo se encuentra en las instancias superiores de censura sino en toda la sociedad. La idea de que los intelectuales son los agentes de la "conciencia" y del discurso forma parte de ese sistema de poder. El papel del intelectual no residiría en situarse adelante de las masas, sino en luchar en contra de las formas de poder allí, donde realiza su labor, en el terreno del "saber", de la "verdad", de la "conciencia", del "discurso"; el papel del intelectual consistiría así en elaborar el mapa y las acotaciones sobre el terreno donde se va a desarrollar la batalla, y no en decir cómo llevaría a cabo.”*

La experticia se ve como el adjetivo legitimador fundamental para performar lo aceptado en el campo artístico bogotano. Precisamente Errata#, es una revista “especializada” en arte⁴, y gracias a esto es un ejemplo claro de cómo se construye la estructura simbólica al interior del campo del arte. Por qué no ver el caso de otras revistas de igual y mayor importancia y trayectoria, es una pregunta que se resuelve fácilmente con un acercamiento corto al campo del arte y lo que en este implica una entidad como la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. También es un caso que permite leer actualmente cómo se construye el espacio social artístico a través de los eventos que ésta realiza y al que cualquier ciudadano puede acceder. Finalmente por los percances metodológicos encontrados, y las condiciones en que un trabajo de grado es realizado se limitó a un caso que fuera corto, específico y diera cuenta de vías para responder la pregunta expuesta.

Queremos finalmente llamar la atención sobre la relación de la antropología, que es el campo académico y disciplinar donde se promueve este escrito. El momento histórico que se sufre en las últimas décadas deja clara la importancia del diálogo entre los campos sociales, en la forma en que un hecho afecta a otro y viceversa.

En la crisis de representación que se sufrieron las ciencias sociales durante la década del setenta en el llamado giro lingüístico, (Huyssen, (1986)2006; Bonnel et al, 1999) se expuso

⁴ Véase la entrevista hecha a Sofía Parra Coordinadora editorial de la revista Errata# en : <http://stylocd.com/index.php/arte/43-exposiciones/133-errata.html>

el primer espacio claro de convergencia de la antropología, académicamente hablando; ya si se tratase de buscar espacios simbólicos donde la antropología y el arte se identificaran, sobrarían ejemplos desde la prehistoria.

En cuanto a la crisis representacional, aparece una coincidencia inmersa en la antropología. Hablar del giro etnográfico y del cambio en la práctica artística confluye en la aprehensión de la una en la otra y del poder interactivo en la práctica. (Schneider et al, 2006: 12). Para el caso bogotano esto se evidencia en la tendencia de las temáticas y la forma de representatividad que hay en las artes plásticas. (Huertas, 2005:46, 47, ejemplos en artistas destacados colombianos).

No es coincidencia que los antropólogos hayan recurrido a repensar la etnografía y a buscar espacios como el arte, para comprender la realidad social, (García Canclini, 2005) y que el arte haya recurrido a la etnografía para replantear la praxis y los contenidos artísticos. Hay un lugar donde se confluye en el mundo contemporáneo de la antropología: el otro. Bien sea inductiva o deductivamente, el planteamiento es el mismo, el problema de la alteridad. (Gómez et al, 2007: 30)

Aquí es importante ver que más que una suerte de narcisismo implícito en el ejercicio reflexivo (Guber, 2001: 67), hay un acto de repensar las tecnologías políticas, (clase del 5 de Febrero. Foucault, 1975) de ahí las políticas culturales y las formas expertas de legitimar el arte. De nuevo, comprendemos la importancia de pensar cómo, quién, cuándo y por qué hay un arte válido.

Las nuevas formas de distinción como lo mantiene López (2007), llaman la atención de las instituciones tradicionales, como el Ministerio de Cultura, e incluso las universidades, que han promovido la necesidad de dinamizar, construir y mantener el reconocimiento legítimo del arte a través de las relaciones políticas. La reflexividad, ha posibilitado de alguna manera implícitamente, que se piense cómo se movilizan las formas de distinción y cómo se “crea la necesidad de premios, cátedras, publicaciones y de pensar por ejemplo, la esfera pública de las dinámicas culturales en la crítica” y legitimación del arte. (López, 2007)

1.3 EVENTOS PRELIMINARES

A mediados del año 2007, justo cuando se empezaba el sexto semestre, se realizó un viaje de intercambio a Granada, España, fue uno de los primeros acercamientos a la tan estudiada alteridad, encontrar otras culturas, modos de ver, lenguajes, paisajes, y llamó mucho la atención que aunque no era la primera vez en Europa, se veía todo con ojos diferentes, más que como turista, mujer, joven, latinoamericana, con una curiosidad enorme de abstraer significados, tolerar “extravagancias” y encontrar diferencias en todo sentido. Era la primera experiencia personal como “investigadora” del otro.

Al releer esta descripción, damos cuenta que esta es la perspectiva que se tiene desde el nuevo traje antropológico con el cual el investigador se viste, donde la globalización demanda una racionalización e imposición de diferentes capitales que se adquieren a medida que se va siguiendo la línea educativa capitalista.

En este caso, es la “facha”⁵ profesional, la que dirige el discurso situacional y acerca la teoría a la praxis dando como resultado la curiosidad de viajero que se empieza a desatar y que propone una base epistemológica desde la cual empezar a aproximarse al mundo: la antropología.

El porqué del campo del arte, nace desde los diferentes viajes que se habían ya realizado durante la época de secundaria, donde el turismo siempre empujaba hacia la mal llamada “cultura” donde en la visita a un lugar era imperativo ir al museo más importante, visitar monumentos y obras de arquitectura e ingeniería. Uno pasaba más tiempo buscando ser un buen turista, sacando fotos estratégicas y adquiriendo souvenirs, (Cunin, 2006: 133), que dándose cuenta si había diferencias, exclusiones, salubridad etc. Una persona de clase media, sin educación artística, sin información histórica, con grandes perspectivas del

⁵ Se refiere aquí al cuarto significado, en jerga latinoamericana y especialmente mejicana, dado por la RAE al término facha. “4. f. pl. *Méx.* **disfraz** (vestido de máscara)”. <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?LEMA=facha>

“primer mundo” quedaba anonadada al ver las maravillas artísticas que ante sus ojos se presentaban.

Empezaban a emerger las primeras preguntas, de ¿por qué nunca antes hubo un interés por la Nefertiti, por el Pérgamon, por Monet, por Dalí o por Miguel Ángel?, ¿era esto realmente importante?, y si lo fuese, ¿por qué la educación obtenida durante quince años no había tenido presente que existía un mundo artístico donde se consumaba la ilustre cúspide cultural occidental?

A través del turismo, ya nos decía Elisabeth Cunin, se “tiende a poner en escena la alteridad”, se “nos revela los mecanismos de construcción de la diferencia a la vez exótica y familiar” (2006:134), y es una problemática que como experiencia personal, aumenta el reconocimiento propio a través de la misma puesta en escena del otro.

Ese auto reconocimiento esta mediado por un proceso que primero implica distanciarse del sitio propio, hacer un prejuicio de la sociedad con la que se enfrenta, identificar diferencias y similitudes, asociar elementos culturales a modo de traducción y decidir si se establece contacto o no más allá del comercial con la cultura o sociedad ante la cual se es turista (Augé, 1997: 14).

La pertinencia del hecho turístico en este escrito, se debe a que gracias a experiencias de turismo cultural, surgieron la mayoría de las inquietudes por el arte, por el mundo desconocido que estaba tan solo a unos pasos, pero que por la misma estructura en la que está inmerso se hace desconocido, lejano, e inapropiable. No quiere decir que este a su vez constituya un estado del arte, sino que es a través de estas primeras experiencias que se inicia un cuestionamiento del campo artístico y su relación con el trabajo antropológico.

Dentro de las primeras preguntas que surgían cuando se apreciaban las obras, aparecía la justificación del estudio del arte por la antropología y la sociología, ya que las divisiones de los museos en arte asiático, africano, europeo, americano, hacían notar que el arte es concebido como una realidad universal, que es posible ser leída a través de contextos

locales, así sea, valga la redundancia, de una manera descontextualizada por el mismo hecho de la estructura del museo, la cuál es temática crítica de otro estudio.

En España, específicamente se leía una política cultural del turismo que vende al consumidor una visita enfocada en el arte. El turismo museológico la mayoría de las veces, encara la importancia nacionalista y contradictoriamente globalizada de las riquezas materiales compactadas en los museos, unos de los más reconocidos del mundo. Al llegar a ciudades importantes como Madrid, Barcelona, Sevilla y Bilbao, el marketing desde la primera salida del avión, del bus o del tren, era qué cosas no se podía perder en la visita a la ciudad, y haciendo una colección de folletos, imágenes y propagandas, siempre se recurría al arte como fuente imprescindible de visita.

Luego de esta experiencia, nació una fuerte curiosidad sobre lo que es este “mundo” del arte, que se vende políticamente como público, patrimonial, de gran importancia histórica, (evidente en el mercadeo que se realiza con los folletos y propaganda pública) porque plasma las crisis y momentos representacionales y filosóficos de cada época. Esta curiosidad trascendió hasta preguntarse y ver si el campo artístico realmente estaba siendo un campo de exclusividad, y exclusión, de legitimación del poder, de distinción, de estructuración y mantenimiento de dominación social, política, cultural y económica. (Bourdieu, 1995: 127)

Con otros viajes realizados durante julio de 2008, septiembre y diciembre de 2009, febrero marzo, mayo, junio y julio de 2010, a Perú, Reino Unido, Francia, Malta, España, Noruega, Suecia, Dinamarca, Irlanda se realizó el mismo ejercicio de turismo cultural, concentrado en museos de arte, galerías y sitios de arte alternativo como bares, espacios ocupas⁶,

⁶ Un espacio okupa, es un espacio, casa, edificio invadido por personas pertenecientes al movimiento de “okupas”. “*El movimiento okupa es un movimiento social consistente en darle uso a terrenos desocupados, como edificios abandonados temporal o permanentemente, con el fin de utilizarlos como tierras de cultivo, vivienda, lugar de reunión o centros con fines sociales y culturales. El principal motivo es denunciar y al mismo tiempo responder a las dificultades económicas que los activistas consideran que existen para hacer efectivo el derecho a una vivienda. El movimiento Okupa agrupa gran variedad de ideologías que suelen justificar sus acciones como un gesto de protesta política y social contra la especulación y para defender el derecho a la vivienda frente a las dificultades económicas o sociales. Ellos toman espacios abandonados y hacen uso público de éstos como centros sociales o culturales.*” Fuente: Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_okupa

parques, eventos, aunque estas veces fue aún más concentrado y en “teoría” un ejercicio de por sí reflexivo, planeado, documentado y con una intensión de sensibilidad investigativa más fuerte que en la primera experiencia.

A través de los diarios de “campo” que en este caso son más de aventura, pues no tienen ninguna rigidez epistemológica, luego de cada viaje, aparecían nuevas preguntas y un mismo patrón en la forma de acercarse al turismo del arte. Este campo se vendía de la misma forma, sólo cambiaban las estrategias, era como si existiese una suerte de confabulación de políticas culturales europeas (adoptadas por países latinoamericanos como Perú y Colombia) que llenaban los museos europeos de turistas poco ilustrados, con ansias de conocer las obras con los más altos capitales simbólicos dados, (Bourdieu, 1993:34) representados bien fuera por una adquisición o por una donación de lo más característico y cercano a las localidades.

Como Bourdieu (1989:79) bien lo decía, en el campo del arte ocurre una disputa o discusión simbólica donde se hace evidente una estructura social de clase o de poder donde gracias a la identificación de estrategias claves colectivas, en este caso la identificación del turista, las diferencias, desigualdades y exclusiones dan cuenta del uso social de la cultura como instrumento de dominación simbólica. En este caso el turismo cultural es una fuente obligatoria para adquirir capitales y al mismo tiempo hacer parte de lo que los discursos capitalistas están difundiendo: acumular capitales para encontrar felicidad en la posibilidad del turismo y realizarse como un agente globalizado semi-ilustrado, que aporta funcionalmente al sistema económico.

En Perú, por el hecho de haber visitado una de las ciudades turísticas más importantes de Latinoamérica, Cusco, se daba una traducción del discurso político turístico europeo, que realmente era para los mismos públicos europeos y norteamericanos que conformaban las altas tasas turísticas. Entonces, aquí el exotismo se ilustraba, la cultura se engrandecía y la comercialización de las costumbres, ropas, comidas, artesanías, se tomaban de la mano con el turista y las conclusiones llegaban a que era la composición de una obra de arte: la cultura y arqueología inca-peruana en sí. La ciudad, tal cual como ocurre con muchas

europeas, era un museo, donde el arte se apreciaba in situ y la experiencia turística era monumental.

Sin embargo, las preguntas sobre el poder simbólico, la dominación, la misma legitimación y distinción que sobrevolaban los museos, se desvanecían con la experiencia in situ, puesto que por más reflexividad que se tuviera presente, el antropólogo además de ser antropólogo es un sujeto lleno de prejuicios, perteneciente a diferentes espacios culturales, que de todas formas ha estado inmerso más tiempo en el discurso globalizado que le imprime en su ethos cultural unas formas legítimas de personificar al turista.

Este traje, era el que se tenía la mayoría del tiempo y los lapsus de reflexividad, son las herramientas que hacen que esta experiencia más allá de ser un cuento narcisista biográfico, pretenda dar un aporte académico reflexivo a las formas como la investigación se cruza en el mundo de la alteridad con la experiencia turística, en este caso hacia el complejo campo exclusivo del arte.

No se hace una profundización en cada una de las experiencias en cada país, pues de por sí, son situaciones ante todo subjetivas, que tenían como prejuicio principal el hecho de hacer un viaje de turismo para acercarse al arte, que no son el centro de esta investigación, pero que si plantaron las preguntas de análisis, que luego conllevan a realizar esta exploración en el caso del arte Bogotano.

1.4 APROXIMACIÓN A BOGOTÁ

En Agosto de 2010 se da el regreso a Bogotá, y ante la impotencia de no obtener un título de pregrado, se decide formalizar la experiencia vivida durante el último año, concentrándola en un mar de preguntas, cuestionamientos e inquietudes que darán cuerpo a esta investigación sobre la antropología Bogotana.

Entonces aparecía la necesidad de retomar, de alguna manera, una propuesta hecha en el proyecto del trabajo de grado, que ya de por sí era sobre esas inquietudes del reconocimiento social de arte en Bogotá, los espacios, los agentes, los mercados, y en general las dinámicas que el arte tendía a movilizar en un contexto más local y cercano.

Así, la preocupación por la antropología se evidenciaba en preguntas como: ¿Quiénes aprecian y dan valores a algunas obras y desestiman otras? ¿Lo considerado arte es susceptible de ser un tema social? ¿Cuáles agentes manejan qué tipo de poder en este sub-campo? ¿Dónde se está legitimando y reconociendo el arte? ¿Hay patrones en los tipos de arte que se vende? ¿Cuál es el consumo social que se da en los espacios de comercio de arte? Preguntas que tan solo con un primer acercamiento a un agente inmerso en el campo, serían respondidas tácitamente, por lo tanto reevaluadas y complejizadas. Este fue el camino para llegar a el caso de la revista Errata #.

Cada día aparecía una nueva conexión antropológica, que afinaba el tono y el camino por el cual se iba a seguir. Es importante ver que por parte de la Antropología hay una suerte de descuido del arte en la contemporaneidad, hay una exclusividad hacia el arte primitivo (Franch, 1982:4, Wright 2010:56), y en realidad las publicaciones hechas desde la academia son muy pocas comparadas con las de otras temáticas.

Esto se hace aún más evidente en el contexto inmediato, donde se solicitó a varios antropólogos la supervisión y dirección de este trabajo, y el resultado fue que ninguno pudo o quiso comprometerse con el mismo. Entrar al campo del arte es complejo, mas en un país y en una ciudad como Bogotá, donde se saben los nombres legítimos de las redes existentes en el arte, pero la posibilidad de contacto es mínima, y a través de la experiencia en este

caso, fue incluso ignorada, pues la investigación en antropología parece no interesar mucho a las dos disciplinas, académica y formalmente hablando.

De todas maneras el ejercicio se realizaría, y aún cuando siendo novata en la práctica, había un seguimiento teórico a grandes autores que han notado en este campo una fuerte susceptibilidad para dar cuenta y abordar problemáticas socioculturales. Leyendo sus libros aparecían ideas generales que abordaban el tema social del arte, y fue a través de ellos y sus ideas generales que se empieza la exploración teórica en este campo. (Véase: Bourdieu, (1979, 1981); Foucault (1975, 2006); García Canclini (1977, 1999, 2002, 2010); Schneider (2006); Wright (2009-2010); Heinich (1997, 2001, 2010); Marcus (1986, 1985, 1999, 2010); Martin-Barbero 1987, 1999); Oniboni (2008); Zolberg (2007); Taussig (1993). Por otro lado la exploración online, a través del nuevo mundo virtual, había suscitado y sugerido una forma de encaminar el trabajo, de acercarse a la cara públicamente privada que exponía el arte en una de sus nuevas formas de legitimación: la Crítica Online.

En materia metodológica, siguiendo un foro online llamado “esferapublica.org”⁷, las ediciones virtuales de las revistas *arteria* y *arcadia*, y blogs de opinión “crítica” sobre arte, se empieza a cuestionar que definitivamente en Bogotá hay unas dinámicas del campo artístico exclusivas para la estrecha red que lo conforma.

Es difícil primero generar un interés en el arte, aunque se ha hecho un intento de deconstruir la noción de museo, el arte que sale a la calle y se expone en parques, transportes, edificios, no conmueve hacia una actitud artística que per se ha pertenecido siempre a una élite. Segundo, cuando existe el interés y aparecen los primeros indicios de acercamiento como la búsqueda en internet, bases de datos, libros, (o el hecho de unirse a un grupo en red social que dice gustar del arte) sobre el campo artístico, aparece una timidez y autonegación por miedo a ser censurado o rechazado por el espacio al que se intenta entrar.

⁷ Éste es un foro virtual donde se simplifica la nueva forma de hacer crítica de arte, la crítica online. Véase, VANEGAS, Guillermo, 2005. “Aprender a discutir. Dinámicas y conversaciones en tres foros virtuales sobre arte”. Colección de Ensayos sobre el campo del arte. . Instituto Distrital de Cultura y Turismo; Alcaldía Mayor de Bogotá, Septiembre de 2006

Lo anterior puede deberse a que el campo del arte es definitivamente tan autocontenido que cuando no se pertenece directamente, niega siquiera la posibilidad de llegar a él de una forma diferente a la del turista, estudiante explorador de la globalización, ejecutivo adquiriendo capitales, político actualizándose, religioso crítico, estudiante obligado a reconocer la parte constitutiva del arte en la sociedad⁸, entre otros. Siendo siempre eso, siendo siempre “otro”. Para comprender cómo se evidencia la red social en el campo artístico, basta con chequear en las revistas de arte editadas por las entidades públicas, o privadas reconocidas, dar una mirada por los foros y blogs de discusión, seguir las redes sociales virtuales para ver cuáles son los mismos nombres a que siempre se recurre, desde los escritores críticos, los comentaristas públicos, los visitantes esporádicos, los constituyentes, los creadores, los directores de museos, curadores, profesores de arte, estudiantes de arte, convocadores, empleados del arte público, vendedores, consumidores, investigadores, siempre coinciden en la “red”⁹.

La cuestión entonces es pensar ¿qué elementos posibilitan esa “red”? ¿cuál es el medio de legitimación para pertenecer o ser excluido de ella?, ¿cómo funciona?, de hecho ¿cuál es su función social?, y ¿qué consecuencias trae que ésta exista?

Para comprender la función social del arte no basta con hacer un estudio etnográfico de la misma, ni crear una suerte de conspiración en torno a la “red” de agentes dominantes que manejan los discursos que fluyen en el campo artístico. Se cree que es necesaria una reflexión del papel que esta red y sus agentes (expertos e ilustrados miembros) cumplen a nivel cultural, económico, discursivo, académico, y sociológico en la localidad enmarcada en el mundo globalizado.

[TABLA DE CONTENIDO](#)

⁸ Esta anotación es mía, pero nace de las conversaciones en las visitas de las exposiciones: “Pop life: Art in a material world”; Andy Warhol Mr América”; Man Ray en Bogotá; The universal series: Mirosław Balka.; Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera; Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World ; John Baldessari: Pure Beauty; Arshile Gorky: A Retrospective; Lily van der Stokker: No Big Deal Thing; Object: Gesture: Grid: St Ives and the International Avant-garde; Picasso: Peace and Freedom; Rineke Dijkstra: I See a Woman Crying, realizadas en la Tate modern, la Tate Liverpool, Tate St. Ives y el Banco de la República de Colombia.

⁹ Para recordar la discusión y posición de “red” véase las reflexividades académicas donde se explica a través de Bourdieu (1979) y Foucault (1975), que son red- relaciones de poder, redes estructurales, red hegemónica.

2. CAPÍTULO 2

2.1 PERFORMANCE-CASO DE ERRATA

Sugerido por el mismo proceso de exploración virtual, aparece la discusión sobre la edición de la revista Errata, editada por la fundación Gilberto Álzate Avendaño. Es en esfera pública, donde aparece la discusión abierta y pública de la importancia de la revista por el carácter de su financiación, ya que es editada por una entidad distrital, y por los alcances que ésta misma tendría en cuanto a sus mecanismos de difusión especialmente a nivel internacional. Es importante saber primero, qué es la fundación misma, qué papel juega dentro del campo burocrático del arte, luego entender la historicidad del caso, es decir, realizar una actualización de los números anteriores, los coloquios e impactos mediáticos ocurridos, y finalmente una descripción de la experiencia con el coloquio de Errata número 2: La escritura del arte.

2.1.1 FGAA¹⁰

“La Fundación Gilberto Álzate Avendaño, establecimiento público distrital del orden descentralizado adscrito a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, fue creada por el H. Consejo Distrital mediante el acuerdo No 12 de 1970 como una entidad de carácter netamente cultural. A lo largo de los 38 años transcurridos desde su creación, la Fundación se ha consolidado como uno de los más importantes centros artísticos y culturales de la ciudad y ha sido escenario y promotor de las más variadas expresiones artísticas vinculadas a las artes plásticas, visuales escénicas, musicales, literarias y audiovisuales. Ha promovido la participación y la formación democrática ciudadana a través de debates, foros, seminarios y cátedras.” (Fuente, Pagina web oficial FGAA)

¹⁰ FGAA es la sigla con la cual nos vamos a referir a la Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

Esta entidad es la encargada entre otras cosas de administrar los recursos distritales en cuanto a artes plásticas, literatura y audiovisuales. Pero no siempre la fundación tuvo este carácter administrativo semi independiente, pues no fue sino hasta la alcaldía de Luis Eduardo Garzón (2004-2007) que se otorga el “protagonismo” en temas de artes plásticas a la fundación. Es entonces que empieza una concentración discursiva pública entorno al “organismo público” que administra las artes plásticas en la ciudad.

La FGAA entra a tener un rol protagónico en el campo artístico bogotano, éste se reafirma cuando se le otorga su nueva investidura, cuando se legitima su poder simbólico, económico y su status quo definido en el campo del arte bogotano¹¹.

Por otro lado, se vuelve punto de mira importante para la opinión crítica, que empieza a cuestionar su labor y sus manejos del patrimonio público. “Pocas instituciones en el campo de la cultura local han vivido recientemente un seguimiento tan crítico de sus actuaciones como la FGAA, especialmente en las revistas y secciones especializadas del sector como Arcadia, Arteria, la ya mencionada Semana y en esfera pública” (véase, Panzarowsky, 2010) Especialmente, a través de esferapublica.org, se han cuestionado fuertemente los manejos de dineros públicos, las convocatorias, las publicaciones, editoriales, premios entre otros,¹² que han producido controversia en el campo artístico.

Hay que tener en cuenta que aunque se ha creado el Instituto Distrital de las Artes, la FGAA sigue cumpliendo un papel fundamental dentro de la burocracia del arte, que claramente se legitima en que dentro de sus *“principales funciones... la entidad podrá (de hecho lo hace) definir políticas, ejecutar planes, programas y proyectos relacionados con las artes plásticas y visuales, tales como concursos y salones de convocatoria pública nacional. También se dispuso ubicar dentro de sus instalaciones, una biblioteca pública,*

¹¹ Básicamente cuando se le da autonomía para normativizar, y cuando el patrimonio económico dedicado a las Artes pasa a su mano.

¹² (véase FGAA en <http://esferapublica.org/nfblog/?s=fgaa>)

*una sala de exposiciones, una sala de conciertos de música de cámara, una sala de conferencia y un museo con piezas que pertenecieran al doctor Álzate”*¹³

Hay muchos procesos, actividades, ejercicios y espacios cuestionables desde esta entidad, uno de los epicentros del reconocimiento y legitimación del arte bogotano. Por el mismo carácter público del que goza, es un espacio propicio para dar cuenta de cómo las relaciones de poder se entretajan y emergen en medio de la estructura pública, que dan cuenta de las estrategias de dominación simbólica a las cuáles nos referiremos en este capítulo. Esto se materializa en las políticas culturales que propone, y de alguna manera impone la FGAA, ya que es un “espacio de creación y conserva el manejo de las convocatorias, exposiciones y concursos.” (Ibíd.). Como nombrábamos antes, ese espacio más que ser un espacio físico es un espacio donde se recrean la noción simbólica de la experticia, que implica el ejercicio de legitimación de políticas culturales. Por otro lado, el proceso de crítica, ha fomentado y colaborado en crear una imagen alternativa de la estructura de poder en el arte, pero la autonomía económica ha “reforzado las posibilidades de perpetuación para la estructura interna de la FGAA caracterizada por sus políticas retardatarias, el manejo corrupto de los dineros públicos, la negligencia administrativa y los malos tratos a la comunidad artística”. (Ibíd.)

¹³ En cuanto a esto último, llama la atención una de las tantas recientes controversias, es por el nombre de la fundación misma que encubre el legado de un partidario y activista del nazismo en el siglo pasado. (Véase, Angulo, 2011 en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=13977>)

2.1.2 EL CASO ERRATA

Errata#, es una publicación cuatrimestral, editada y publicada por la FGAA con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Es una revista de artes plásticas que hasta el momento ha publicado 3 números y se pinta como “la mirada lúcida al arte actual”¹⁴. La pregunta es ¿cómo se define lucidez? ¿Es un equivalente a “la única forma aceptada de ver el arte actual”?

Paola Cardona periodista del proyecto virtual Stylo DC, plantea, luego de hacer una entrevista a los editores de Errata#, que es una publicación “En donde podemos encontrar artículos especializados sobre la producción artística contemporánea y sus exponentes. Enfatizando un corte crítico y analítico.” Aquí otra pregunta surge, ¿cómo y por qué se define la especialización? Si los artículos son especializados, ¿que “coladera”¹⁵ pasan para ser publicados? Vemos claramente un mecanismo intrínseco de legitimación simbólica, a través del proceso de escoger qué es lo publicable.

Tanto el editor, la coordinadora editorial de la revista, como varios periodistas culturales comentan en diferentes medios como noticieros de televisión, artículos en periódicos y artículos en foros virtuales, que con cada número, “*Errata# realiza coloquios o conversatorios en donde podemos contar con un dialogo directo con los artistas y autores que aparecen en sus publicaciones. Siendo dicho espacio un elemento clave, en donde se ha podido medir el gusto y la gran acogida que el público bogotano tiene por este tipo de eventos*” (Parra, 2010).¹⁶ Otra pregunta que cabe en esta afirmación es, ¿Por qué creen que

¹⁴ Dominique Rodríguez, redactora del periódico El tiempo, uno de los más importantes en nuestro país, presenta el producto editorial de la FGAA, al cual en su última publicación, ha sido invitada en el coloquio de la escritura del arte, como ponente. http://www.eltiempo.com/entretenimiento/libros/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-8520561.html

¹⁵ Coladera la utilizamos en este contexto para preguntar por el filtro ordinario que hay que atravesar para acceder al campo artístico bogotano.

¹⁶ Sofía Parra, coordinadora editorial, hablando en el noticiero del Canal Caracol en la emisión del medio día del 28 de Julio de 2010, el artículo en el periódico el Tiempo escrito por Dominique Rodríguez, http://www.eltiempo.com/entretenimiento/libros/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-8520561.html

hay necesidad de crear un diálogo directo con los artistas y autores que publican?, ¿acaso esta es otra forma de dar cuenta al público erudito su capacidad de convocatoria y dominación discursiva? Si no es así, ¿por qué entonces no tener un espacio también para diálogo directo con los lectores, más allá de la corta participación que algunos de ellos tiene en la sección de preguntas de los coloquios?

Por otro lado, el medir el gusto en ese “espacio”¹⁷ clave, según Bourdieu (1989:88) es una estrategia clara de distinción. En este contexto, más que distinción, se lee como exclusión, es un espacio exclusivo para realizar una “medición” “para dar al individuo una percepción de su lugar en el orden social. El gusto sirve para unificar a los que tienen preferencias similares y para diferenciarlos de los que tienen gustos diferentes” (Ibíd., 48). Según esto, los lectores de la revista distrital, deben tener un “mismo gusto” y atender a unos mismos lineamientos preferenciales, para poder ser público de esta revista. ¿A qué atiende este discurso en el fondo? Creo que esto puede ser entendido a través de las tecnologías de poder, de nuevo, de espacio simbólico que buscan hacer un lector, que buscan moldear un sujeto que responda de acuerdo a lo legitimado.

Continuando con la información encontrada¹⁸ la Revista Errata# realizó tres coloquios como se decía, con la publicación de cada número correspondientemente. El primer número fue llamado “Errata#0: El lugar del Arte en lo Político.”¹⁹ “fue realizado el 21,22 y 23 de

así como en una entrevista del Programa Cultura capital, Jorge Jaramillo, editor de la revista. <http://www.youtube.com/watch?v=Lg6Pss3aX9g>

¹⁷ Utilizado como espacio simbólico nuevamente

¹⁸ Cabe aclarar que el hecho de no haber realizado las entrevistas personalmente, no fue un hecho a criterio de la autora, pues en repetidas ocasiones desde noviembre del año 2010, diciembre de 2010 y enero de 2011, se solicitó vía telefónica, y personalmente una entrevista con la coordinadora editorial, con el editor, o algún invitado de la revista, exponiendo los propósitos de este trabajo. La respuesta varió de acuerdo a la circunstancia pero desafortunadamente siempre fue negativa. No se pudo abrir un espacio desde la FGAA para su realización. Entre otras circunstancias, estaban muy ocupados con la organización del coloquio y se vería si era posible en otra ocasión, “especialmente si viene el siguiente año lectivo, donde la agenda estaría menos apretada”. Luego con otra visita personal, era el cierre de año, ellos debían cumplir con trabajo para entregar el informe de gestión del año 2010, existían muchos compromisos que no permitían un campo en la agenda ocupada especialmente en ese mes. A razón de esto las entrevistas se consideran como pendientes, pero se recurrió a otras herramientas de metodología cualitativa que también son válidas y sirven para exponer argumentos sobre una pregunta investigativa. Éstas fueron la búsqueda de archivo mediático vía internet, la observación participante en un evento, y el estudio de este caso.

¹⁹ Consultar la revista en su versión online en http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata__0_ensayo_2

Julio de 2010. Contó con la asistencia de “alrededor de 250 personas inscritas que pudieron entrar al auditorio y alrededor de 50 a 100 personas que esperaron fuera con la esperanza de entrar en algún momento y poder escuchar a los conferencistas invitados.”²⁰ Esta primera experiencia contó con la participación en su primer día de Taller 4 rojo, Taller Historia Crítica del Arte, Pedro Alcántara Herrán, Diego Arango, Umberto Giangrandi (artistas) Moderó: Ivonne Pini (historiadora del arte) con el tema de LA GRÁFICA POLÍTICA EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA EN COLOMBIA. En su segundo día el coloquio tuvo como temática ACTIVISMO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO, este día con la participación de Colectivos: Bogotrax, Sursystem (Luis Fernando Medina, Universidad Nacional) y Hogar, Marcelo Expósito (artista, curador y docente español). El último día MEMORIA, REPARACIÓN Y NO OLVIDO, conto con la participación de Ana Longoni (doctora en artes, escritora y docente de la Universidad de Buenos Aires), Conrado Uribe (curador del Museo de Antioquia); Iván Cepeda (defensor de derechos humanos) y Gabriel Posada (artista).²¹

El segundo número fue “Errata #1: Arte y archivo”²², realizando también un coloquio llamado: Arte y políticas de Archivo. Este se realizó los días 9 y 10 de septiembre de 2010 en el auditorio del centro de eventos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. El primer día conto con el tema de ARCHIVO, CURADURÍA Y MUSEO, con la ponencia de Jorge Blasco (España), y Graciela Carnevale (Argentina); el segundo día el tema fue POLÍTICAS DE ARCHIVO SOBRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, contando con la participación de Mónica Mayer (México), y una mesa redonda con los invitados Margarita Garrido, directora de la Biblioteca Luis Ángel Arango; Francisco Osuna, director del Archivo de Bogotá; Mauricio Tovar, representante del Archivo General de la Nación; Antonio Ochoa, coordinador del Centro de Documentación del Museo Nacional de Colombia y Ramón García Piment, director de Archivos y Correspondencia de la Universidad Nacional de Colombia.

²⁰ Tomado de <http://stylodc.com/index.php/arte/43-exposiciones/133-errata.html>

²¹ http://www.banrep.gov.co/blaa/correos/bvirtual/biblioteca/2010/0714_coloquio_errata.htm

²² Consultar la revista en este número en su versión online en http://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Finalmente, el 18 y 19 de noviembre aparece el coloquio LA ESCRITURA DEL ARTE, que tuvo lugar en el mismo centro de eventos y fue el espacio donde se discutió el tema del tercer número de la revista : Errata# 2: La escritura del arte. Éste número lo trataremos detalladamente en el siguiente apartado de este capítulo debido a que éste fue el número al que se asistió y en el cual se realizó el ejercicio de observación.

Para seguir conociendo el proceso de esta revista, vamos a retomar las entrevistas encontradas en el archivo online, a los editores e invitados de los primeros números.

Algo básico para conocer la revista es saber quienes conforman el comité editorial, S. Parra cuenta, que: *“La revista cuenta con un comité editorial conformado por representantes de las principales universidades de la ciudad de Bogotá con escuela de artes visuales, así:*

Gustavo Zalamea (Instituto Taller de Creación, Universidad Nacional de Colombia); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Distrital ASAB); Diego Mendoza (Carrera de Artes Visuales de la Universidad Javeriana); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes de la Universidad Antonio Nariño); Francisco López Arango (Facultad de Bellas Artes Universidad Jorge Tadeo Lozano); Mayra Carrillo (Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica); William López (Maestría de Museología de la Universidad Nacional de Colombia), Lina Espinosa (Departamento de Artes de la Universidad de los Andes) y Katia González (Programa de Artes Plásticas de la Universidad El Bosque). El comité define los temas y los editores invitados así como otros artistas y colaboradores de la revista. (Parra, 2010)²³ “Cuenta con un director: Jorge Jaramillo, Gerente de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, fundador y creador de la revista. Y con una coordinadora editorial: Sofía Parra Gómez; Los coloquios cuentan además con la coordinación de Katia González, coordinadora de formación de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño” (Ibíd.)

²³ Sofía Parra, coordinadora editorial, hablando en el noticiero del Canal Caracol en la emisión del medio día del 28 de Julio de 2010; Véase la entrevista hecha a Sofía Parra Coordinadora editorial de la revista Errata# en : <http://stylocd.com/index.php/arte/43-exposiciones/133-errata.html>, notas en otros medios http://bogota.vive.in/arte/bogota/exposiciones/septiembre2010/EVENTO-WEB-FICHA_EVENTO_VIVEIN-7896359.html, Periódico el Tiempo, sección cultura 06, 07, 2010. Agenda Revista arcadia <http://www.revistaarcadia.com/agenda/evento/errata-1-arte-politicas-archivo/23250> Periódico Arteria,

¿Es acaso una coincidencia que ella dé el nombre y lugar de donde “proviene” cada experto? ¿Cómo la experticia se vuelve evidente como otro mecanismo de auto-legitimación y de decir a quienes se debe escuchar?

En este momento cuestionamos, el porqué para ella es importante legitimar a cada participante del comité, con una pertenencia e identificación a un espacio académico reconocido en el campo social de la especialización en Bogotá. Así mismo si volvemos a los flyers y las invitaciones divulgadas a los coloquios, siempre vamos a ver nombres seguidos de una universidad y especialmente de un país, ¿porqué es importante empezar un proceso a nivel internacional, si ni siquiera hay una dinámica local, regional, consolidada que se base en el diálogo entre el campo y luego con relación a otros campos? Si como lo dice el Editor, “es un proyecto que nace de un programa de promoción y difusión de arte bogotano en el exterior” (Jaramillo, 2010)²⁴ esta es precisamente la razón de ser de la revista y el objetivo con que los editores responden a su creación. ¿Porqué traer invitados internacionales, si hay mucha producción local que nunca tiene la posibilidad de ser divulgada?, ¿ha tenido la globalización un impacto rotundo en nuestras culturas locales que da prioridad a los discursos internacionales antes que los locales? Sí, es cierto que hay una participación colombiana, pero ¿porqué la publicidad hecha a la revista resalta primero la participación desde otros países?

No queremos que esto se interprete como un resentimiento o resistencia al diálogo internacional, pero creemos que si se supone que es un “espacio de construcción de pensamiento crítico en el campo de circulación y de intercambio entre lo que se produce a nivel nacional con otras latitudes” (Parra, 2010), se debe empezar primero a tener en cuenta lo que hay desde adentro, en el corazón del campo y la “comunidad” artística (pues ya se ve que ni siquiera hay un consenso social sobre lo que esto significa²⁵). También hay que tener en cuenta el dar espacio a la participación, si se quiere generar una “identidad” del

²⁴ Programa Cultura capital, Jorge Jaramillo, editor de la revista 15 de junio de 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=Lg6Pss3aX9g>

²⁵ Véase las discusiones sobre Comunidad artística y crítica. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=12692>

campo del arte bogotano y luego colombiano, que reúna no sólo lo que se crea desde la academia reconocida, sino por ejemplo las dinámicas con el arte de las minorías étnicas, de los colectivos de estratos inferiores que no pueden acceder a la universidad, de las facultades de universidades que no son tan reconocidas, y generar primero el diálogo con el arte local de ciudades y pueblos que no gozan de comunicación con la zona centro. El carácter internacional es otro elemento que da cuenta y construye el proceso de reconocimiento y legitimación de un elemento a través del cual se forma y legitima el discurso aceptado.

Aquí se encuentra un listado de nombres que tienen algo “especial”, que les permite tener un puesto en este comité. Sería interesante pensar qué hace que ellos pertenezcan y no otros profesores, o editores de otros campos, o políticos, o periodistas. También pensar, que si es una revista que se edita con el patrimonio público, ¿Por qué no realizar una convocatoria pública para el proceso de elección de los editores de la misma? ¿Es mucho proceso institucional?

De este modo podemos ver, que son unas personas, las mismas que actúan en el campo académico, quienes están editando, es decir, decidiendo, qué tipo de dinámicas en el arte se deben conocer, discutir y cuáles no, porque recordemos que los editores así se escojan al azar, son los encargados de escoger el contenido de las revistas. Ante esto, retomamos la idea de relaciones de poder que Foucault(1975: 102) plantea, la cual ya habíamos expuesto en el capítulo 1, donde no necesariamente los expertos están agenciando el poder, pero si están *“realiza (ndo) su labor, en el terreno del "saber", de la "verdad", de la "conciencia", del "discurso"; el papel del intelectual consistiría así en elaborar el mapa y las acotaciones sobre el terreno donde se va a desarrollar la batalla, y no en decir cómo llevarla a cabo.”* Un elemento integrante de ese mapa en este campo podría ser la revista, porque al final, ésta es el canal que legitima el flujo discursivo del poder, donde unos lo ejercen y otros lo sufren.

Recordemos lo que se planteaba desde el capítulo 1, en el apartado de las “reflexividades teóricas” donde hablábamos de que “La experticia se ve como el adjetivo legitimador

fundamental para performar lo que se debe ver y leer, en el campo artístico bogotano. Precisamente Errata#, es una revista “especializada” en arte²⁶, y gracias a esto es un ejemplo claro de cómo se construye la estructura simbólica al interior del campo artístico.”²⁷

Otra forma de distinción que aparece en las palabras del editor de la revista es “la selectividad”. El comité editorial, elige y selecciona “cuidadosamente un variado y selecto grupo de investigadores y artistas” (Jaramillo, 2010) quienes se cree, aportaran mucho a la discusión de las temáticas del arte latinoamericano. ¿Por qué la selectividad es un elemento que se trata con “cuidado” y que da un gran aporte al proceso editorial? Puede ser leído como un elemento simbólico que refuerza los procesos de status quo de la revista, es decir, muestra claramente que los susceptibles de ser entrevistados, o invitados son claramente “otros”, “especiales”, que generan distinción y posicionan la revista.

Un último cuestionamiento en este caso es el precio de la revista, los lugares donde se puede adquirir y la difusión que se hace de la misma; luego los efectos de llamar la atención sobre esto.

El editor afirma que es una revista que “está hecha de tal manera que cualquier persona puede leer, aproximarse”²⁸. Cada ejemplar vale 25.000cop²⁹, la suscripción como decíamos a los tres números anuales es de 60.000cop Según los datos del Dane, “los hogares promedio del país, entre los cuales muchos viven sólo con un salario mínimo, destinan el 42 % de sus ingresos a alimentación, 22 % servicios públicos, 12 % transporte y 7% al servicio de salud. El s.m.m estuvo en 2010 en 515.000cop, y en el 2011 en 535.600cop, más 63.600cop. de auxilio de transporte”.³⁰ Esto implica gastar aproximadamente el 1,2 %

²⁶ Véase la entrevista hecha a Sofía Parra Coordinadora editorial de la revista Errata# en : <http://stylodc.com/index.php/arte/43-exposiciones/133-errata.html>

²⁷ Véase página 16, párrafo 2.

²⁸ Tomado de la entrevista de Jaramillo, 2010 a cultura capital.

²⁹ COP: Signo utilizada en el mercado económico internacional para referirse a los pesos colombianos.

³⁰ Tomado del informe de la página web del DANE en: http://www.dane.gov.co/index.php?option=com_content&task=category§ionid=19&id=76&Itemid=258

del salario en esta revista. Culturalmente hablando, las familias donde la posibilidad de gasto en recreación se basa en la destinación del salario entre el 1 y el 3%, ¿irán a gastarlo comprando una revista de arte?

¿Qué personas pueden adquirir realmente la revista? ¿A qué público se apunta para difundir lo que es el arte colombiano, bogotano o latinoamericano? Puede ser un problema de la estructura social del capitalismo, o con una idea más romántica, el legado del arte de “alta cultura” que hoy se traduce en el mercado de “alta economía”, la adquisición de capitales simbólicos. Para esto tendría que hacer un estudio del mercado de la misma, asunto interesante que podría realizarse en un futuro. Sólo basta con revisar las reacciones y respuestas a una crítica realizada en el foro esferapublica.org a la revista³¹, para ver que el debate trajo como consecuencia que finalmente la revista se subiera a la red. Pero, aún no está indexada, ¿cómo, sino es a través de ese enlace que muestra en la discusión, se va a saber que la revista está disponible online? ¿Porque la difusión y promoción no se hace cargo de mostrar y reforzar que también está la versión online a la cuál es más fácil y barato acceder? No creo que sea un proyecto editorial con un fin lucrativo, al menos no económicamente hablando. La finalidad lucrativa es más simbólica, llegar a un público exclusivo, dialogar sobre temas específicos, y difundir el discurso legítimo de cómo se “debe” cuestionar al campo del arte.

Ahora, los lugares donde se pueden adquirir los ejemplares en físico, están limitados a las librerías de la FGAA, la librería el Fondo de Cultura Económica, y la sede Siglo del Hombre en la biblioteca de la BLAA, que no son frecuentadas por un público amplio de todos los sectores sociales.³² El medio principal de difusión fue a través de la prensa de la secretaría de cultura y turismo del distrito, y la difusión en la sede de la FGAA, en su

³¹Muchas Revistas <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10679>

³² Esto se vio en las 5 visitas a las diferentes sedes, donde cada visita se apreció y encontró un público semierudito, con nivel de educación universitario en su mayoría. Los mismos vendedores de las librerías comentaban que allí se acercaba gente de estratos medios y altos, casi nunca bajos, ya que “estos no pueden “comprar”, no tienen medios de financiación para adquirir libros de las editoriales con las que se trabajan que son en promedio de 20 mil pesos”. Visitas a en la librería el Fondo de Cultura Económica, en la sede Siglo del Hombre en la biblioteca de la BLAA, el 11 de noviembre de 2010, 1 y 22 de diciembre de 2010, 14 y 20 de enero de 2011.

página web y en otros eventos de arte³³. Cabe decir que la prensa de la secretaría y de la FGAA difunde en su mayoría la información a través de correo electrónico. En las principales ciudades el acceso a internet es del 35%³⁴. ¿A cuántas personas del sector que tienen acceso a internet les interesa ver la página de la FGAA, estar adscrito a ella o revisar las redes del arte? Retomo la idea tratada en el capítulo 1 “Es difícil primero generar un interés en el arte, aunque se ha hecho un intento de de-construir la noción de museo, el arte que sale a la calle y se expone en parques, transportes, edificios, no conmueve hacia una actitud artística que per se ha pertenecido siempre a una élite. Segundo, cuando existe el interés y aparecen los primeros indicios de acercamiento como la búsqueda en internet, bases de datos, libros, (o el hecho de unirse a un grupo en red social que dice gusta del arte) sobre el campo artístico, aparece una timidez y auto negación por miedo a ser censurado o rechazado por el espacio al que se intenta entrar.”³⁵

Finalmente en cuanto al contenido, y la forma de la revista, hay que destacar que tiene una estética muy buena, “rica visualmente” como dice la coordinadora, una publicación “pulida y sencilla”, las gráficas y la diagramación está muy bien hechas, las fotos e imágenes tienen una resolución muy buena. Sin embargo este no es el tema que nos interesa tratar, ni la forma ni el contenido específico de la revista, sino los espacios sociales y las dinámicas que hay como consecuencia de su circulación, difusión y existencia misma. Es un documento que apunta a ser de consulta muy agradable, pero ¿qué población lo va a consultar?

No se realiza un estudio de caso de la revista, pues debido al tiempo y a las circunstancias burocráticas, mediáticas y materiales al alcance de la investigadora no se hacía posible. Sin embargo se realizó la revisión del archivo para hacer un análisis reflexivo, incluyendo una observación participante en el coloquio de la tercera versión de la revista, Errata#2.

³³ Información dada por Katia González el día del coloquio de Errata#2, consignada en el diario de campo.

³⁴ Tomado del informe de la página web del DANE en: http://www.dane.gov.co/index.php?option=com_content&task=category§ionid=19&id=76&Itemid=258

³⁵ Véase página 24.

2.1.3 REVISTA ERRATA #2: COLOQUIO LA ESCRITURA EN EL ARTE.

Errata# 2 la escritura del arte. Este coloquio se realizó los días 18 y 19 de noviembre en las instalaciones del auditorio del centro de eventos de la biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá.

El ejercicio de observación se inicia desde el camino recorrido hasta el auditorio, donde una fuerte dirección publicitaria mostraba el lanzamiento de la revista. Al llegar a la entrada del auditorio había un escritorio con el registro de participantes, muchos folletos y volantes de publicidad de la FGAA. El contenido de los mismos, invitaba a otros eventos, lanzamientos y ediciones que están próximas a salir y a ocurrir. Al mismo tiempo había una venta de los números de la revista se dispone para el público asistente a un precio de 25.000cop por número o una suscripción por 60.000cop anuales con un total de 3 números. La entrada contaba con un auditorio inmenso, formado por el espacio de los tres auditorios que suelen reunir los eventos menores y mayores del mundo de las artes.³⁶

La distribución de las sillas está dividida en tres-cuatro segmentos: uno amplio en el medio del auditorio subdividido en dos (separados sólo por una columna verticalmente) frente al escenario y dos laterales paralelamente. De la misma forma la distribución del público se concentraba en el centro del salón y de adelante hacia atrás se veía una descendencia de edad, lo cual ejemplificaba claramente el nivel estudiantil participante³⁷.

Otra característica importante es que la mayoría de estudiantes estaban en grupos de más de cinco personas y muchos de ellos toman muchas notas y fotos. La disposición general del espacio era a modo de conferencia más que de coloquio o mesa de trabajo, esto daba la sensación de una unidireccionalidad, no de una conversación, o mesa de trabajo como lo

³⁶ Durante la participación en otro evento llamado “el mapa es el territorio”, se comento con dos asistentes, estudiantes de filosofía y artes de la universidad javeriana y de los Andes, que el auditorio dependiendo del tipo de acto discursivo, se reducía o se ampliaba.

³⁷ Pregunté a 15 personas al azar directamente “donde estudiaban” y 11 eran de la Universidad de los Andes y 4 de la ASAB. Todas estudiantes.

exponían las invitaciones virtuales y flyers del coloquio.³⁸ Estas disposiciones del espacio, nos dice Foucault 1999(2001:50), son disposiciones básicas que dan cuenta de las biopolíticas espaciales que impiden ciertas conductas e imponen otras legítimas.

En primera instancia se invitó a la gente a hacer silencio, a escuchar con atención lo que tenían que decir “Dominique Rodríguez, que es una redactora y periodista cultural del periódico EL Tiempo, Santiago Mutis un escritor y tutor de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, Efrén Giraldo un ensayista y crítico profesor de la universidad de Antioquia y Víctor Quinche Ramírez profesor de la Universidad del Rosario. El moderador, Pedro Adrian Zuloaga, crítico y analista de Cine sería quien se encargaría de medir tiempos, introducir preguntas, dar la palabra y plantear las reglas del diálogo.”(Ver anexo)

En general transcurren las intervenciones de este primer día como se tenían planeadas, con poca medición del tiempo. Las personas asistentes se mostraron poco participativas, activamente se dedicaban a cerrar los ojos de vez en cuando, cruzar sus piernas, tomar un par de fotos, tomar algunas notas, y mostrar una actitud de intelectualidad desbordada, gracias a la complejidad de las intervenciones que desde el periodismo, la literatura, el ensayo y la filosofía crítica les hablan de cómo se escribe el arte.

En cuanto al contenido de las intervenciones, confieso, como autocrítica y enseñanza a la novata investigadora, no se tuvo muy en cuenta este primer día. De hecho muchas veces no entendía de qué estaban hablando y porque se llegaba a pensar las técnicas en el arte plástico vs la forma de comunicar. Esto es común a todo tipo de conferencias que tomen largo tiempo. Estaba más preocupada por ver qué reacción tenía la gente, el profundo interés o profundo aburrimiento, habría que dialogar con Clifford Geertz, (en el primer capítulo de su libro de descripción densa), cómo interpretar gestos en este contexto; cómo estaba vestida la gente, “Cuando la gente conversa sobre colores chillones o suaves, sobre texturas ásperas o sedosas, sobre maneras de hablar educadas o rudas están construyendo una comunidad que traza líneas finísimas para asegurar sus sutiles distinciones”, pensando

³⁸ Ver anexo de publicidad Errata#

en Mary Douglas (1998, introducción) viendo y escuchando qué sobresalía en este auditorio; que géneros predominaban en el aula; qué se preguntaba, pensando en Foucault (1975), o cuál era la biopolítica corporal dominante, es decir la que se debía imitar; cómo actuaban los (las) organizadores quienes estaban muy inquietos, caminaban de adentro hacia afuera, se agachaban para no interrumpir, tal vez era porque el auditorio se llenaba y antes de terminar una ponencia se vaciaba, la gente no participaba mucho y los tiempos se desbordaban.

En esta jornada, la discusión se torno en cuanto a las formas de representar y transmitir, en los cambios precisamente históricos que conllevaban a esto, en las formas de aproximarse y utilizar herramientas discursivas y simbólicas como por ejemplo la etnografía para conocer otras latitudes, espacios, y campos, investigar y crear obras.

Las sección de preguntas se vio muy acortada por el tiempo disponible, de hecho al iniciar esta última parte del coloquio el auditorio tenía sólo la mitad o menos de los asistentes en total. La forma de realizar la socialización fue a través de preguntas escritas en papeles que luego el moderador escogía y leía a los invitados quienes contestaban. Las preguntas eran en base a los contenidos específicos de cada intervención y sólo una vez se postuló una posición frente a las implicaciones políticas de la escritura en general³⁹.

Al finalizar el evento, se agradeció más que todo a los invitados ponentes, se leyó la programación del día siguiente y se dio por terminada la sesión. Sin embargo no fue del todo terminada, en esta parte el público empezó a aglomerarse en el hall afuera del auditorio y por grupos pasaban la mirada sobre el stand de venta, sobre el café y agua aromática que se ofrecía, y se hacían comentarios entre ellos, intentando que llegaran de alguna forma a los organizadores del evento.

³⁹ En cuanto a la posición, queremos decir que las otras intervenciones habían hablado sobre la forma de la escritura tradicional, en periodismo cultural, crítica y filosofía de art o gestión cultural. La intervención dejó claro que hay que pararse siempre de un lado de la crítica y la opinión, argumentarlo y dar cuenta que lo que se escribe tiene unas implicaciones políticas con las cuáles se venderá y se postulará ante la opinión pública.

En mi calidad de intrusa ajena al campo artístico, en esta parte me dedique a observar y a escuchar cómo la socialización y el “coloquio” como tal, empezaba a realizar en unos diez minutos justo después de que las conferencias se habían acabado. Para mí, la mesa redonda, así no tuviera mesa, se estaba construyendo en ese espacio ya no regido por la organización, prácticamente todas las personas del evento se quedaron entre cinco y quince minutos comentando afuera lo que pensaban, quienes estaban, quienes no habían llegado, las perspectivas que se veían del número, la crítica a las intervenciones, y la idea general, popular sobre lo que pasaba en la escritura en este campo.

Pasando al segundo día del coloquio, 18 de noviembre, se vio una afluencia mayor al recinto, tal vez por la figura que representaba uno de los expositores del día. El título de las conferencias era “EL ARTISTA COMO ESCRITOR”, por José Alejandro Restrepo “(Colombia) Artista, investigador y docente”; y “LA CURADURÍA COMO ESCRITURA, por Sol Henaro (México) Investigadora y curadora”.

En cuanto a espacio se manejó la misma dinámica del primer día, y en cuanto al contenido de las intervenciones se generaba era la discusión a través de las experiencias de vida de cada ponente. Se hablaba sobre el montaje de las obras como otra forma de escribir, no necesariamente desde la publicación, se llamaba la atención sobre la reescritura de las obras cuando eran leídas en contextos diferentes. Restrepo, más que todo hacía referencia a autores como Walter Benjamín, recurrentemente, y reconocía que con el ejercicio hecho en ese mismo instante lo que se evidenciaba era un principio de legitimidad en la forma de escribir, de hacer y de presentarse al público. Fue interesante que este autor, a través de su misma intervención, hiciera el análisis de cómo el artista podía ser escritor, cómo él en esa conferencia estaba escribiendo algo en su mente que le serviría para otra ocasión. El uso de términos especializados y en otros idiomas, que no se explicaban, hacía que la conferencia se tornara excluyente, con quienes no sabían francés, por ejemplo, si explicaba una teoría a través de la similitud de un término, se volvía confuso e incluso irrespetuoso. Este es un error que cometemos todos los académicos. Volviendo a lo que comentaba el autor, hablaba de una lectura de contextos y textos, por ejemplo en ese auditorio varios estábamos grabando, y el refería que pensar todo el tiempo que tenía que hablar de escritura lo hacía

escribir en su mente y leer en su mente. La grabación era una forma de escritura (visual) que implicaba interpretación, y que uno de los temas claves en las prácticas artísticas era la etnografía y los medios audiovisuales. En ese sentido la micropolítica de la escritura se podría pensar de la misma forma que el montaje de una obra.

En cuanto a la segunda ponencia, fue evidente que el público disminuyó, de hecho ésta contó con menos tiempo de exposición y se centró también en la experiencia personal de la práctica curatorial como medio de llegar a escribir el arte en Méjico. En realidad la falta de contextualización de la información no me dejó aproximarme mucho a la ponencia. No conozco nada sobre políticas culturales mexicanas, o sobre historia de la crítica y la curaduría en Méjico. Y la ponencia fue alrededor de cómo ella desde la universidad pudo acceder a formar la curaduría, y que a través de su experiencia como artista, crítica y curadora se hacía posible una forma legítima, en su caso para el estado, de escribir en el arte.

Las personas de nuevo con alto registro fotográfico, se observaba eran caras conocidas del día anterior y muchas otras nuevas que volvían a hacer referencia a rostros jóvenes en su mayoría y un espacio de intelectuales y expertos en el frente y centro del auditorio. Los profesores y sus amigos administradores del arte. Eso se reconoció al final del evento cuando vario estudiantes comentaron, y cuando ellos se dirigieron a los expositores y se saludaban con nombre propio.

En la sección de preguntas, que esta vez tuvo más duración, aproximadamente media hora para sólo 2 ponentes, se realizó primero la lectura de preguntas en papeles que se habían pasado, sin embargo la respuesta fue solo de 2 participantes entre un auditorio con aproximadamente 80 asistentes. Es increíble cómo definitivamente la dinámica de diálogo era sólo desde el escenario, a modo total de conferencia, sin prácticamente intercambio. Los asistentes son encargados de que esto ocurra y habría que ver qué elementos que provengan desde la forma de la conferencia, los contenidos o los conferencistas mismos, están envolviendo está mínima participación activa.

Una vez los organizadores vieron el número de respuesta se volcaron a proponer una participación de micrófono abierto, es decir realizar directamente las preguntas. Lo que se observó con este ejercicio o dinámica fue que hubo más participación, 8 intervenciones en total, pero las personas que hablaron, a excepción de una, más que preguntas tenían era puntos de vista y ejemplos de lo que habían dicho los ponentes. 5 de ellos quisieron terminar la intervención acomodando una pregunta de contenido más que de fondo a los dos expositores. Esto ocasionó que por ejemplo, la expositora Henao se perdiera de su idea y en una respuesta empezó a hablar de nuevo sobre su experiencia y como ella veía el arte en Latinoamérica, hasta el punto que ella misma se interrumpió, paró y dijo que no sabía de que estaba hablando, que se le había olvidado lo que iba a decir en referencia a la pregunta. Con Restrepo pasó algo similar cuando alguien empezó a burlarse del hipismo y le preguntaba su opinión, él decía que la pregunta no tenía relación al tema que se estaba hablando, sin embargo respondió.

En las conclusiones por su lado Sol Henaro dijo que hay que ver la palabra, leer la imagen y así comprender cómo se escribe y se lee el arte. Restrepo hizo énfasis en la importancia de dialogar y tomar prestadas herramientas de otras disciplinas para escribir arte, de que precisamente no se debía posicionar la escritura del arte desde ninguna disciplina sino desde muchas, y que finalmente el no se consideraba escritor, sino artista y en ese contexto era que se leía.

La dinámica del final fue parecida a la del segundo día, sólo que con dos estantes más de la promoción de la revista, la participación más activa en la compra y en la felicitación del evento más que en la discusión sobre el contenido del orden del día, o las ponencias como había pasado el día anterior. De todas formas el coloquio se cerró y se invito a leer y adquirir los números de Errata#.

[TABLA DE CONTENIDO](#)

3. CAPÍTULO 3

3.1 LA ANTROPOLOGÍA EN RELACIÓN DISCURSIVA

Entre la antropología y el arte han existido unos nuevos procesos de cambio que son susceptibles de ser analizados en términos de la práctica de trabajo de campo, en términos metodológicos, en términos conceptuales.

A través de este ejercicio, lo que se quiso fue reflexionar sobre las formas en que las dos disciplinas se están encontrando frecuentemente en más temas de los que uno cree. Especialmente en “la práctica y el trabajo de campo”. (Wright, 2010: 9)

Más allá de hacer una crítica a la antropología desde el arte o viceversa lo que se pretende es llamar la atención sobre la “zonas limítrofes entre el arte y la antropología... (Que) a menudo es la máscara de un conjunto de discursos heterogéneos que, en realidad tienen mucho terreno común” (Schneider, et al. 2010)⁴⁰.

Como vimos, hay desde el giro etnográfico de los años 70 un fuerte llamado de atención a la antropología a pensarse como disciplina crítica, iniciando ésta desde sí misma. La crisis representacional no llegó sola, produjo una reconsideración del conocimiento en la era posmoderna, y acudió a que las disciplinas se representaran en relación a la forma como históricamente se habían legitimado, de la misma forma como se relacionaban con otros elementos de las realidades (Ibíd., 21).

El reconocimiento y legitimación de metodologías como la etnografía en casi todos los campos de las humanidades (Gómez et al, 2007), o de herramientas de investigación como la reflexividad, hacen notar el aporte válido y amplio que puede dar la antropología pensada en un contexto interdisciplinar.

⁴⁰ Traducción mía

Así mismo pasa con el arte, no es gratis que la aparición de las becas residentes en otros países, o la necesidad de flujo de información, como se muestra con el caso Errata#, o la internacionalización de los premios de arte hayan tenido una fuerte acogida y difusión en las últimas décadas.⁴¹ Hay una necesidad de encontrar al otro, de percibir otras culturas, de conocer otras realidades.

La antropología entonces se encuentra en puntos de flexión muy frecuentes, en la representación, en la interpretación, en la traducción, en la inducción y deducción de pautas culturales como respuesta crítica a realidades sociales.

Si uno se acerca a leer algunos movimientos artísticos desde el surrealismo, o incluso antes puede encontrar fácilmente el diálogo etnográfico para abordar la realidad y culturalmente volcarla a sus intereses. James Clifford nos recordaba que tanto la etnografía de la antropología como el arte surrealista se encontraban en una búsqueda de la alteridad. "Las dos actitudes se presuponen recíprocamente; ambas son elementos dentro de un proceso complejo que suscita significados culturales generales, definiciones del sujeto y del Otro" (Clifford, 2001: 178)

Con varios ejemplos se podría ver la relación discursiva fuerte que invade los dos terrenos, pero aquí queremos ver a través de ese ejercicio realizado, que no es casualidad que el arte se pueda utilizar como campo reflexivo.

La dificultad en encontrar bibliografía especializada mostró que el campo está muy limitado al acercamiento tradicional de la antropología con el arte de los pueblos indígenas y el arte arqueológico (Franch, 1998). A su vez desde el arte no se reconoce que hay muchos trabajos que acuden a contenidos y teorías antropológicas. Al empezar a leer lo que ocurría en la red social del arte, me impactó el hecho de ver muchos elementos comunes y familiares en el momento de la escritura, puntos que no pensaba se trataban desde esta disciplina. También es cierto que ya se encuentran trabajos donde se llama la atención por

⁴¹Véase los finalistas y los Premios nacionales de Crítica de arte, de la convocatoria de la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura <http://areadeproyectos.org/premiodecritica/>

ejemplo en la forma y el contenido de las obras que se realizan en arte.⁴² Pero no es suficiente, hay que seguir realizando un encuentro mutuo, reconocerlo y apropiarlo para empezar a generar discursos que aporten a los dos campos.

Aunque suene muy directo es real que a través de la academia se generan la mayoría de las políticas discursivas que luego se materializan en el uso del poder y la conformación y la redefinición de las dinámicas culturales en las estructuras sociales que aquí criticamos. Así como se realizó una crítica a la antropología desde Errata# se podría haber hecho con un caso de una revista de antropología, y para ese propósito también se podría analizar muchos de los puntos que aquí tocamos. Sin embargo, como se explica, hay un criterio personal que se convierte al profesional, y que quiere ante todo llamar la atención a la disciplina antropológica de no olvidar que en la sociedad hay un campo amplio que tiene muchas cosas que decir y que aportar. Una muestra de ello lo vemos con el trabajo de P. Bourdieu (1989), a mi criterio uno de los grandes investigadores sociales y culturales del siglo que aportó muchas de las bases más importantes para los trabajos que hoy día se adelantan en materia social.

Es entonces, más que un diálogo entre disciplinas teórico o conceptual, un llamado de atención al diálogo metodológico que es una entrada para la relación discursiva a la que se apunta para aportar elementos claves a la práctica en lo social.

⁴² Véase Schneider, et al. 2006

3.2 LA CRÍTICA ANTROPOLÓGICA Y OTRAS CONSIDERACIONES FINALES

En repetidas ocasiones durante este texto se habló de la crítica antropológica que ya Marcus, (2000) nos recordaba como fuente fundamental en las formas contemporáneas de hacer conocimiento.

Este trabajo tiene el interés de dar cuenta de algunas dinámicas sociales que ocurren en el contexto del arte bogotano. Claramente son las formas como las relaciones de poder determinan la definición del campo artístico, y los efectos que esto trae para los nuevos artistas y para los agentes que de una manera u otra se interesan en éste. A través del arte se pueden entender algunas de las formas como el poder actúa en los grupos sociales y como las redes de significados dan lógica a experiencias y hechos culturales (Bourdieu, 1993:92).

Es interesante ver que la investigación antropológica en Colombia, como se ha dicho reiteradamente, se realiza en todos los aspectos y espacios sociales contemporáneos, la antropología se preocupa por interpretar y comprender la diferencia, los mundos simbólicos y dominantes que nos constituyen. Es a partir de ahí que el arte es susceptible de ser estudiado desde la teoría crítica cultural puesto que evidencia un campo donde confluyen dinámicas sociales y culturales interesantes que dan cuenta de procesos de dominación, exclusión y diferenciación social. Sin embargo otros trabajos en las artes como la música, la danza o el cine, dan pautas para abordar los temas y ver qué es interesante indagar en el arte, puesto que evidencian en la cotidianidad una forma clara de acercarnos a interpretar nuestras dinámicas culturales.

En cuanto al caso Errata#, a través de: la descripción del evento, el análisis discursivo de quienes la posibilitan, y la crítica antropológica, se puede entender que la red de poder se materializa en elementos como la revista misma. Los procesos con que se vende, se negocia y se impone la experticia son los que permiten abrir las puertas al flujo discursivo, que además está enmarañado en un público exclusivo, que torna el campo muy cerrado, de alguna forma excluyente y discriminante. Esta noción es completamente subjetiva, respaldada por los argumentos ya expuestos en la praxis. No por esto, no da ningún aporte, sino que al contrario genera la apertura a la discusión sobre antropología en otras temáticas.

Quiero que quede claro, que el caso Errata# es sólo una disculpa para pensar el arte desde la antropología, que no en base a una crítica mediática o con sólo una aproximación etnográfica a un evento se puede realizar un amplio análisis sobre la antropología. Esto es sólo un punto de entrada a las discusiones. El hecho de realizar el trabajo de grado es una excusa para llamar la atención sobre las problemáticas del espacio antropológico.

García Canclini, (2010: 8) se pregunta en la introducción a su libro “La Sociedad sin relato” “¿Qué está pasando con el arte, cuya muerte se anunció tantas veces, para que en pocas décadas se haya convertido en una alternativa para inversores decepcionados, laboratorio de experimentación intelectual en la sociología, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis, surtidor de la moda, del diseño y de otras tácticas de distinción?”. Probablemente hay una suerte de moda intelectual que está encaminándonos a incurrir en la investigación en el campo del arte. Al lado de esto, entonces es evidente que efectivamente está naciendo una necesidad o curiosidad por activar este campo del arte, en cuanto a la forma de aproximarse a las realidades sociales y culturales dentro del mundo globalizado.

[TABLA DE CONTENIDO](#)

CONCLUSIONES

Para concluir este escrito “artropológico”, me gustaría recurrir a sintetizar algunos puntos tratados a lo largo del escrito.

La antropología y el arte son campos que hoy día están en flujo permanente e interdependiente en la práctica. Sin embargo hay una falta de atención por ambas partes que impide realizar más aproximaciones mutuas. García Canclini (2010:9) nos recuerda que *“Las artes contribuyeron a consagrar relatos organizadores de lo social y fueron articuladores de las diferencias entre culturas en otras épocas. Los artistas contemporáneos prescinden de ese mandato; más bien narran el estallido, las contradicciones, las desemejanzas, las incompatibilidades. En este sentido, las artes son un lugar donde la falta de un relato cohesionador aparece con más elocuencia”* Y no sólo en las artes, si miramos la antropología vemos que el “relato” no está aún muy establecido.

Esa falta de relatos que cohesionen las sociedades pueden encontrar un espacio en la relación antropológica, y a partir de allí, en la interacción disciplinar. De nuevo García Canclini (2010), está proponiendo que algunos procesos simbólicos están operando por sustitución “a falta de una teoría científica que organice planetariamente el modo de producción y las interacciones sociales, o de políticas que logren hacer gobernable el mundo”.

Aunque en algunos países de “primer mundo” la cuestión de relaciones de poder y de campo, ya no pueda ser tan evidente en la práctica, con esta aproximación, vemos que en el contexto bogotano, el “campo” aún se sigue manteniendo y rigiendo por las políticas culturales que son atravesadas por los discursos y las relaciones de poder. Sin embargo, se nota que se está empezando a dar el diálogo entre sistema capitalista y arte, se ve el cambio “en el mercado del arte, por un gusto que suele durar, para obtener distinción simbólica o rendimientos monetarios más estables que los de la economía productiva o financiera”. Este cambio ya se vuelve frecuente en países donde se supera la etapa de entender el arte por modos de distinción únicamente, pero permanece y se ratifica en espacios como nuestro contexto local.

Por otro lado, aunque en la teoría se encontraba la noción de “campo” como sistema si se quiere cerrado, vemos que ya no es tan cierto que “las relaciones entre los actores de este campo siguen una lógica distinta del resto de la sociedad” (Ibíd.). Como nombraba unas páginas antes, este ejercicio se habría podido realizar en el caso de una revista de antropología, economía o biología, y habría sido muy probable encontrar un resultado con un análisis similar al ya expuesto. Pero es el punto de encuentro en el arte que nos llama la atención y sobre el cuál queremos llamar la atención.

Esto no quiere decir que la lógica no siga siendo el reconocimiento y la legitimación del arte mediado por las relaciones de poder, al contrario, éstas se vuelven más fuertes y se reafirman con la difusión de revistas como *Errata#*. Habría que ampliar la investigación en antropología y dar espacio a nuevas formas de concebir y de investigar en este espacio discursivo y ver si la globalización ha acelerado su cometido: convertirnos a un prefijo “inter” en todo sentido.

4.1 PREGUNTAS

Las preguntas que finalmente quedan a discusión son, como decíamos desde un comienzo, una reevaluación de las planteadas en este trabajo. La forma de complejizarlas se evidencia primero en que muy prontamente no podremos hablar de campo, pues el arte, vemos con este ejemplo, cada día se entrecruza con más problemáticas que no le competen sólo a su campo. García Canclini (2010) expone la pregunta, pero para el contexto local habría que plantearla en futuro: ¿(Servirán) para algo las nociones de de campo del arte (Bourdieu) cuando sobra(e)n signos de la interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos?

Por otro lado, de acuerdo al abordaje académico realizado ¿es solo uno, el uso o la función social que el arte puede tener? No lo creo. Al inicio se había propuesto ver el uso o la función social del arte, pero si miramos detenidamente, la diversidad de posibles temáticas en relación a las sociedades dan cuenta de que las funciones sociales dependen del lugar y

cultura donde éstas se movilizan, al mismo tiempo, de cómo estos hechos culturales se relacionen con otros lugares y culturas.

Cuando se deshagan esas relaciones de poder, y el discurso realmente llegue a la población general (como ocurre en países como Inglaterra donde el turismo cultural arroja grandes cifras), y las desigualdades económicas y de dignidad a los privilegios, se torne borrosa: ¿Cómo se reelaborará la forma de distinción artística que ya se puede leer en otro tipo de definición de gustos como la moda, la forma de leer contextos, etcétera? Es decir, ¿la noción estricta de distinción, (Bourdieu, 1989) tenderá a redefinirse? ¿Qué otras estrategias tiene el arte para permitir el flujo del poder? ¿Cómo se redefinirá la red de poder cuando la misma forma de espacio privado, espacio élite, o especializado se desdibuje debido a los movimientos o tendencias de la globalización?

Para García Canclini, (2010)⁴³ y para esta investigación, este trabajo es una muestra clave para ver en un espacio más amplio que desde la antropología deben empezar a fluir algunas “políticas que (busquen y) logren hacer gobernable el mundo” y puede ser desde el mismo espacio antropológico que se desarrollen esos “procesos simbólicos (que estarán entonces) operando por sustitución.”

[TABLA DE CONTENIDO](#)

⁴³ Véase la entrevista realizada a García Canclini a propósito del lanzamiento de su libro en http://www.corneta.org/no_118/nestor_garcia_canclini_entrevista_sobre_la_sociedad_sin_relatos.html

5. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. 1967. Teoría Estética. Akal. Madrid 2004.
- ÁLVAREZ, Antonio. (1996) “El constructivismo estructuralista. La Teoría de las Clases sociales de Pierre Bourdieu.” En: Revista Española de Investigaciones sociológicas N° 75 año 1996, pp. 145-172.
- ANGULO, M. ¿Quién le teme a las camisas negras? en Feb. 15, 2011 en el tema arte e instituciones, debates. RSS 2.0.<http://esferapublica.org/nfblog/?p=13977>
- AUG É, M (2002)2007 Los no lugares. Espacios del anonimato. Gedisa Editorial. España
- BAEZA, M. “De las metodologías cualitativas en investigación científico social. Diseño y uso de instrumentos en la producción de sentido”. Ed. U. de Concepción. Chile. 2002
- BENJAMIN, Walter. 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Discursos Interrumpidos I. Taurus, Buenos Aires.
- BONNEL, V. et al. 1999 BEYOND THE CULTURAL TURN: New Directions in the Study of Society and Culture. University of California Press. Los Angeles.
- BOURDIEU, Pierre. (1995). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama, Madrid.
- ----- (1993) El amor al arte los museos europeos y su público. Paidós, Barcelona
- ----- (1993) The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Columbia University Press. New York.
- ----- (1989) La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto. Traducción de María del Carme Ruiz de Elvira. Taurus, Madrid.

- BOURDIEU Y WACQANT. 199. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BOZAL, Valeriano. La sociología del arte de Arnold Hauser. En: Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica. No. 201 (Sep. 1966)
- CLIFFORD, J. 2001. *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, edited with George Marcus (University of California Press, Los Angeles.1986
- CUNIN, E. 2006 CUNIN Elisabeth, 2006, "Escápate a un Mundo... fuera de este Mundo": turismo, globalización y alteridad. Los cruceros por el Caribe en Cartagena de Indias (Colombia), Boletín de Antropología, UDEA. Medellín.
- DENZIN, N. y LINCOLN, (2005), "The discipline and practice of qualitative research", en *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications, London.
- DOS SANTOS, Teutónico. "Las nociones de "Alta Cultura" y "Cultura Popular" y su interacción durante el siglo XX". Texto de discusión, tomado de <http://www.reggen.org.br/midia/documentos/lasnocionesdealtaculturayculturapopular.pdf>.
- DOUGLAS, M. 1998 *Estilos de pensar: ensayos críticos sobre el buen gusto*. Gedisa, Barcelona.
- GEERTZ, C. *Interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona 1988
- *El antropólogo como autor*. Paidós Ibérica. Barcelona. 1997
- ESCOBAR, Arturo et al 2001 *Cultures of Politics/Politics of Culture: Re-visioning Latin American Social Movements (1998)*. Coeditado con Sonia Alvarez and Evelina Dagnino
- FOUCAULT, 1975. *Los Anormales*. Akal, Madrid (2001)
- (1984). "Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión". Argentina: Siglo XXI Editores.
- (1985) *Microfísica del Poder*, RJ: Graal, Madrid.

- (2000). “Defender la sociedad”. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). “Governmentality”. En: “The anthropology of the state”. Sharma, A y Gupta, A (eds.) India: Blackwell Publishing. Blackwell readers in anthropology.
- FRANCH, A.1982. Arte y Antropología. Anaya. Madrid
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1979) La producción simbólica, teoría y método en la sociología del arte. Siglo XXI, México.
- ----- 2005. Las Industrias Culturales y el desarrollo de México. Siglo XXI Editores s.a. FLACSO. México
- -----2010. La Sociedad sin relato. Katz editores. Buenos aires
- GADAMER, Hans. 1991. La actualidad de lo bello: El arte como juego símbolo y fiesta. PAIDÓS. Barcelona.
- GOMBRICH, E.H. 1997 *La historia del arte*, Editorial Debate, Barcelona 1997
- GÓMEZ, P. Et al 2007 Arte y etnografía de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes. Bogotá
- GONZÁLEZ, Manuel. 2003. Aspectos éticos de la investigación cualitativa. Revista Iberoamericana para la Educación. Número 29 Mayo-Agosto. OEI.
- GUBER, Rosana. 2001. Etnografía: Método, campo y reflexividad, Norma. Buenos Aires
- HEINICH, Natalie. (2003). La sociología del arte. Ediciones nueva visión. Buenos Aires.
- HIDALGO, C. (2006). “Reflexividades”, en Cuadernos de Antropología Social, 23, págs. 45-56.

- HUERTAS, M. 2005 El largo instante de la percepción los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- HUYSEN, Andreas. (1986) 2006. Después de la Grand División. Adriana Hidalgo Editora
- JARAMILLO, Darío. 1997. El arte colombiano, una historia contada con la colección del Banco de la República. Ed. Banco de la República. Bogotá.
- LÓPEZ, William 2007 La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición. Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes, Bogotá.
- MARCUS, George y Michael Fischer. Antropología como crítica cultural Amorrortu Editores. Buenos Aires. 2000
- MARTÍN BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, Gustavo Gilli, Barcelona, 1987
- ONIBONI, Vanessa. Archivo: Sobre la legitimación y apropiación en el arte. Escola Massana. Barcelona, 2008. Tesis publicada en: <http://arteydiscurso.com/support/texto.pdf>
- PANZAROWSKY, G en Aug 1, 2010 La Sociedad De Los Artistas Versus La Fgaa en el tema arte e instituciones, crítica, debates. RSS 2.0. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10713>
- PILLOW, W. S., (2003), “Confession, cahtarsis, or cure? Rethinking the uses of reflexivity as methodological power in qualitative research”, en *Qualitative Studies in Education*, 16, 2, págs. 175-196.
- RODRIGUEZ, D. (2010) La revista 'Errata', una mirada lúcida al arte actual. Diciembre 4 de 2010. Sección de entretenimiento periódico el Tiempo, versión online.
- SCHNEIDER, A, et al 2006 Contemporary art and anthropology. Berg. Oxford.
- TAUSSIG, Michael. 1993. Mimesis and alterity: A particular history of the senses Routledge. New York.

- TAYLOR, Steve J. 1998. Introducción a los métodos cualitativos de investigación Barcelona: Paidós, 343 p
- VANEGAS, G. Aprender a discutir. Dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano 2000-2002. Colección de Ensayos sobre el campo del arte. Bogotá : Instituto Distrital de Cultura y Turismo; Alcaldía Mayor de Bogotá, Septiembre de 2006
- VAZQUEZ, Francisco. 2006, El problema de la reflexividad en Pierre Bourdieu. De la epistemología a la ética. Opinión Jurídica, Julio-Diciembre Vol. 5, Número 10. Universidad de Medellín. Medellín.
- VIRILIO, Paul. (1997) ¿Fin de la historia o fin de la geografía? Un mundo sobre-expuesto. En: Le Monde Diplomatique, 22-23. Septiembre.
- WALLERSTEIN, Emmanuel 1996. Abrir las Ciencias Sociales. Siglo XXI, México
- ----- 2005 Las incertidumbres del saber. Gedisa Barcelona.
- WRIGHT, Ch, et al. 2010 Between contemporary art and anthropology. Berg. Oxford.
- WAX, Murray. Some Issues and Sources on Ethics in Anthropology En: Handbook
- ZOLBERG, Vera. (2007) los retos actuales de la política cultural. Una nueva idea de comunidad. En: La sociedad de la cultura de Arturo Rodríguez Morató (ed.) Ariel, Barcelona.

Páginas Web

<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/reflexividad.htm>

http://www.praxissociologica.org/_Praxis/documents/revista_n14-4.pdf

<http://stylodc.com/index.php/arte/43-exposiciones/133-errata.html>

http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=626

http://www.eltiempo.com/entretenimiento/libros/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-8520561.html

<http://bl158w.blu158.mail.live.com/default.aspx?wa=wsignin1.0>

<http://www.youtube.com/watch?v=Lg6Pss3aX9g>

http://www.banrep.gov.co/blaa/correos/bvirtual/biblioteca/2010/0714_coloquio_errata.htm

El Tiempo 5/10/2006 <http://www.eltiempo.com/>

http://www.corneta.org/no_118/nestor_garcia_canclini_entrevista_sobre_la_sociedad_sin_relatos.html

<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?LEMA=facha>

http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_okupa

<http://www.fgaa.gov.co/>

<http://www.youtube.com/watch?v=Lg6Pss3aX9g>

<http://www.revistaarcadia.com/agenda/evento/errata-1-arte-politicas-archivo/23250>

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=10679>

http://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

6. ANEXOS

ERRATA#
EL LUGAR DEL ARTE EN LO POLÍTICO
COLOQUIO ERRATA# 0

Los coloquios ERRATA# reúnen especialistas en los temas tratados en la revista con el fin de ampliarlos más allá de las perspectivas abordadas en cada número y ofrecer un espacio de análisis y participación para los agentes del campo de las artes visuales.

1ER DÍA
LA CRÁSTICA POLÍTICA EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA EN COLOMBIA
 Miércoles 21 de julio de 2010

5:00 a 6:30 pm
 Taller A: FOLIO, Tres temas Investigativos
 Alejandro Carroza (artista e investigador)
 Taller B: Historia (María Soledad y Cecilia Drobótz) y Taller Historia Crítica del Arte
 (José Botán, María Clara Cortés, David Gutiérrez, Milton López, Luisa Drobótz y Sylvia Suárez)

6:45 a 8:00 pm
 Diálogo con sus protagonistas
 Pedro Alcántara Herrán, Diego Arango, Roberto Gangrand (artistas),
 Eudora Dávila Pini (historiadora del arte)

8:00 a 8:30 pm
 Mesa redonda con todos los invitados

2DO DÍA
ACTIVISMO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO
 Jueves 22 de julio

3:00 a 6:30 pm
 Creación colectiva a medios alternativos
 Colectivos Bogotáx, Surviven (Luis Fernando Redín, Universidad Nacional) y Roger

6:45 a 7:45 pm
 Arte, política, activismo y compromiso
 Marcelo Expósito (artista, curador y docente español)
 Transmisión por Internet: <http://www.facartes.unal.edu.co/webdab/>

7:45 a 8:15 pm
 Mesa redonda con todos los invitados

3ER DÍA
MEMORIA, RECONSTRUCCIÓN Y NO OLVIDO
 Viernes 23 de julio

5:00 a 6:00 pm
 Prácticas de arte crítico
 Ana Longoni (doctora en artes, escritora y docente de la Universidad de Buenos Aires)

6:15 a 7:45 pm
 Derechos humanos y prácticas artísticas
 Contrazo Uribe (curador del Museo de Antioquia) Iván Cepeda (defensor de derechos humanos)
 y Gabriel Posada (artista)

7:45 a 8:15 pm
 Mesa redonda con todos los invitados

UBO
 Edificio Luis Ángel Spinks, Centro del Comercio
 Calle 13 # 2 - 1A, Bogotá
 Inscripciones para el 1º día: 311-8111
 311-8111 en el día del evento
 Dirección de Arte y Comunicación
 Diseño, producción y gestión audiovisual e
 comunicación en digital: ubo

Colaboradores:
 Universidad Nacional de Colombia
 Secretaría de Artes, Patrimonio e Historia
 Calle 13 # 2 - 1A, Bogotá
 TEL: (571) 362 80 00 exts. 361 y 366
www.unal.edu.co

LOPEZ

UBO
 UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
 SECRETARÍA DE ARTES, PATRIMONIO E HISTORIA

BOGOTÁ
 COLOMBIA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE, Fundación Gilberto Alzate Guebara

ERRATA#

ARTE Y POLÍTICAS DE ARCHIVO
COLOQUIO ERRATA# 1

En esta segunda edición del Coloquio Errata#, dedicado al tema "Arte y políticas de archivo", se contará con la participación de invitados internacionales que ofrecerán diversos análisis sobre la relación entre archivos y prácticas artísticas. Se abordarán temas como la curaduría, el archivo de artista y el archivo como creación y productor de conocimiento. Así mismo, se conformará una mesa redonda con representantes de instituciones públicas depositarias de archivos importantes para el campo artístico colombiano, con el fin de evaluar el estado actual de las políticas públicas sobre el rescate, conservación y difusión del patrimonio documental.

Organiza la Fundación Gilberto Alzate Avendaño con el apoyo de la Biblioteca Luis Ángel Arango y la Embajada de España.

Centro de eventos, Biblioteca Luis Ángel Arango, Calle 11 # 4 - 14, Bogotá.

Entrada libre con inscripción previa; enviando un correo a coloquioerrata@fgaol.com con los datos: nombre completo, ocupación, teléfono y correo electrónico. Certificación con el 80% de asistencia.

1ER DÍA ARCHIVO, CURADURÍA Y MUSEO

Jueves 9 de septiembre de 2010

4:00 a 5:00 pm
FORMAS DE ARCHIVAR Y NARRAR LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
Jorge Blasco (España)

Preguntas

5:45 a 6:45 pm
"ARCHIVOS DE ARTE CRÍTICO «TUCUMÁN ARDE»"
Dra. Cecilia Carnevale (Argentina)

Preguntas

2DO DÍA POLÍTICAS DE ARCHIVO SOBRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Viernes 10 de septiembre de 2010

4:00 a 5:00 pm
ARCHIVOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS
DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN
Pinto el Rayo (México)

Preguntas

5:45 a 6:45 pm
POLÍTICAS PÚBLICAS Y ARCHIVOS DE ARTE
Mesa redonda: Invitados Margarita Garrido, directora de la Biblioteca Luis Ángel Arango; Francisco Osuna, director del Archivo de Bogotá; Mauricio Tover, representante del Archivo General de la Nación Antonio Ochoa, coordinador del Centro de Documentación del Museo Nacional de Colombia y Raedón García Riverit, director de Archivos y Correspondencia de la Universidad Nacional de Colombia.

INVITADOS INTERNACIONALES:

JORGE BLASCO (ESPAÑA)
Estudio Belas Artes en la Universidad Salamanca y aprobó su formación en el Technological Educational Institution of Athens. Realizó estudios de posgrado y doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC). Dirige el proyecto «Culturas de Archivo», iniciado en la fundación Antoni Tàpies en octubre del 2009. www.culturasdearchivo.org

DR. CECILIA CARNEVALE (ARGENTINA)
Artista y docente de la Escuela de Belas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Participó activamente en la vanguardia rosarina de la década del sesenta. En 1968 organizó el Ciclo de Arte Experimental e hizo parte de la obra colectiva "Tucumán Arde", ha salvaguardado un

Archivo «TUCUMÁN ARDE»
Galería Santa Fe - Planetario de Bogotá
carrera 6 # 26-01
desde el 8 de septiembre

archivo enfocado en el Grupo de Artistas de Vanguardia y en los últimos años ha sido invitada a mostrarlo en diversas exposiciones. En la actualidad está realizando la catalogación y digitalización del archivo.

PINTO EL RAYO (MÉXICO)
Pinto el Rayo ha sido, entre otros, una galería, un programa de radio, una de las primeras revistas virtuales de arte contemporáneo mexicano, un blog, un proyecto de edición de gráfica digital y una serie de performances. Uno de los ejes principales es conformar un archivo hemerográfico especializado en arte contemporáneo mexicano que desde 1991 a la fecha incluye más de 180 mil artículos. www.pintomiraya.com

Informes
Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Tel. (571) 262-94-91



MAÑANA



LA ESCRITURA DEL ARTE COLOQUIO ERRATA# 2

17 Y 18 DE NOVIEMBRE DE 2010

Organiza la Fundación Gilberto Alzate Avendaño con el apoyo de la Biblioteca Luis Ángel Arango.
En esta tercera edición del coloquio ERRATA#, dedicado a "la escritura del arte", se pretende promover reflexiones acerca de los procesos de escritura sobre arte desde diversos ámbitos profesionales. Los textos que habitualmente circulan en el campo artístico son el punto de partida para analizar categorías, formatos y modos de escritura; la voz escritural y la relación con el público lector. Considera-

mos que este escenario ofrece nuevas lecturas y puntos de interés, relatos y reformulaciones sobre los textos.

Centro de eventos, Biblioteca Luis Ángel Arango, Calle 11 # 4-14, Bogotá.

ENTRADA LIBRE con inscripción previa enviando un correo a coloquierrata@gmail.com con los datos: nombre completo, ocupación, teléfono y correo electrónico. Certificación con el 80% de asistencia.

1ER DÍA

Miércoles 17 de noviembre de 2010

PRÁCTICAS DE ESCRITURA SOBRE ARTE

4:00 a 5:45 pm

Reseña redonda: Dominique Rodríguez (periodista cultural del diario El Tiempo), Santiago Mutis (escritor, tutor de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia), Efrén Giraldo (ensayista y crítico) y Víctor Guinche Rasler (profesor de la Universidad del Rosario).

Moderador: Pedro Adrián Zuluaga (periodista cultural y crítico de cine)

Preguntas

Informes:
Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Tel: (571) 282 94 91 ext 181

2DO DÍA

Jueves 18 de noviembre de 2010

EL ARTISTA COMO ESCRITOR

4:00 a 5:00 pm

José Alejandro Restrepo (Colombia)

Artista, investigador y docente

LA CURADURÍA COMO ESCRITURA

5:15 a 6:15 pm

Sol Henao (México)

Investigadora y curadora

6:15 a 7:30 pm

Reseña redonda con los invitados

Moderador: Bernardo Ortiz

Artista, crítico y docente

Preguntas

