

estética

miradas contemporáneas 3

CONTRIBUCIONES DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE A LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

editor académico:
carlos eduardo sanabria bohórquez

autores:
juan carlos guerrero hernández
maría elvira mora camargo
carlos eduardo sanabria bohórquez



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño
Departamento de Humanidades
Colección Humanidades - Estética

Estética:

Miradas contemporáneas 3

Contribuciones de la filosofía del arte
a la reflexión artística contemporánea

Juan Carlos Guerrero Hernández
María Elvira Mora Camargo
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

EDITOR ACADÉMICO:
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Sanabria Bohórquez, Carlos Eduardo

Estética: miradas contemporáneas 3. Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea / Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, María Elvira Mora Camargo y Juan Carlos Guerrero Hernández. – Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2010.

248 p.: il.; 24 cm.

ISBN: 978-958-725-031-2

1. ESTÉTICA. 2. ARTE - ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC. 3. FILOSOFÍA DEL ARTE - ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC. I. Mora Camargo, María Elvira. II. Guerrero Hernández, Juan Carlos. III. tit.

CDD701.17”S197E”

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co

Estética: miradas contemporáneas 3. Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea

ISBN: 978-958-725-031-2

Primera edición: 2010

Rector: José Fernando Isaza Delgado

Vicerrector académico: Diógenes Campos Romero

Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas

Director editorial (E): Jaime Melo Castiblanco

Editor académico: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Coordinación editorial: Andrés Londoño Londoño

Concepto gráfico y diseño de portada: Luis Carlos Celis Calderón

Diagramación: Mary Lidia Molina Bernal

Retoque digital: Samuel Fernández Castro

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la Universidad.

Estética:

Miradas contemporáneas 3

Contribuciones de la filosofía del arte
a la reflexión artística contemporánea



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño
Departamento de Humanidades
Colección Humanidades - Estética

Contenido

<i>Presentación</i>	9
<i>Una aproximación a lo público del arte público. Reflexión crítica sobre el arte público en Colombia</i>	
Juan Carlos Guerrero Hernández.....	13
<i>Pensar el interculturalismo: crisis y confesión</i>	
Juan Carlos Guerrero Hernández.....	45
<i>La mirada anacrónica. El cubo, de Alberto Giacometti</i>	
María Elvira Mora Camargo.....	75
<i>Lo figural en Miguel Ángel Rojas. Las fotografías del Faenza</i>	
María Elvira Mora Camargo.....	97
<i>El tiempo en Barnett Newman</i>	
María Elvira Mora Camargo.....	123
<i>Sobre el pensamiento del arte en Martin Heidegger. Algunas contribuciones de la filosofía del arte a la crítica de arte</i>	
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	137
<i>Recuperar el museo. La experiencia hermenéutica del arte en el espacio museal</i>	
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	153
<i>El arte como imitación en El nacimiento de la tragedia</i>	
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	179
<i>Nietzsche y Heidegger: la cuestión de la superación de la metafísica desde la perspectiva del arte</i>	
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	207
<i>Agradecimientos</i>	243
<i>Índice de figuras</i>	245

Presentación

Los ensayos que se presentan a continuación fueron desarrollados en el marco del proyecto de investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea*, entre los años 2006 y 2007. Con su publicación, el Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano da continuidad a la serie de libros *Estética. Miradas contemporáneas*, que desde 2004 reúne distintos esfuerzos de traducción, investigación y difusión emprendidos por docentes del Departamento empeñados en reflexionar desde distintas disciplinas humanísticas sobre el arte.

Los primeros esfuerzos por formular el proyecto de investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea* partieron del debate sobre las posibilidades y limitaciones de intentar dilucidar las fronteras de lo artístico, particularmente en el debate contemporáneo de la filosofía y la historiografía del arte. Quizás atendiendo a algunas indicaciones del profesor Hans Belting, asumíamos que los distintos fenómenos y prácticas del arte contemporáneo –pero también de todo arte de todo tiempo– comparten una característica común, esto es, que nos interpelan y nos exigen el ejercicio de la comprensión y de la interpretación. Así, el proyecto inicialmente se planteó como una contribución, desde la reflexión

filosófica del arte, a los intentos de comprensión del arte que apuntan hacia el enriquecimiento y despliegue, no sólo de la comprensión discursiva y conceptual del arte, sino también de la experiencia misma con los fenómenos y prácticas artísticos. Las contribuciones pueden ser vistas, entonces, como intentos de acompañar y enriquecer experiencias posibles de sentido.

De ningún modo las contribuciones propuestas pretenden agotar o cubrir de manera completa y exhaustiva las múltiples variables de un fenómeno tan amplio y complejo como el de lo artístico, y mucho menos los posibles diálogos entre la reflexión filosófica del arte y las experiencias de comprensión de los fenómenos artísticos que en ellas se mencionan. Más bien, incluso bajo el riesgo de una cierta dispersión, los distintos artículos ensayan y proponen algunas formas de comprensión de algunos fenómenos y temas muy puntuales: el arte público en Colombia; el interculturalismo visto a través de su puesta en obra en algunos fenómenos artísticos contemporáneos; la lectura de lo anacrónico, a partir de la consideración de algunos planteamientos de Georges Didi-Huberman, en una obra y un motivo de la obra de Alberto Giacometti; un intento de comprensión de lo figural lyotardiano en la experiencia de una serie de fotografías del artista colombiano Miguel Ángel Rojas; la lectura del tiempo en Barnett Newman; algunas contribuciones del pensamiento de Martin Heidegger y de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer para acercarnos a los fenómenos de la crítica de arte y de la experiencia del museo; y unos esfuerzos de lectura interpretativa del clásico concepto de imitación en el arte, desde la perspectiva de Friedrich Nietzsche, así como de la confrontación de los pensamientos de Nietzsche y Heidegger en punto a la relación entre metafísica, nihilismo y arte.

Quiero agradecer a los autores de este libro sus valiosas contribuciones en el proceso de investigación y en la discusión de los textos en que tal proceso finalmente decantó. También les agradezco la paciencia y el valor en la tarea de cuestionar no sólo los puntos de vista de los otros, sino los propios. Creo que de estas conversaciones surgieron algunas indicaciones conceptuales que finalmente quedaron consignadas en los ensayos escritos y que ahora ofrecemos a la comunidad académica interesada en reflexionar sobre el arte. También surgieron muchas perplejidades ante el arte moderno y el arte contemporáneo, perplejidades que se imponen al pensamiento

filosófico no tanto para que éste prescriba posibilidades de comprensión e interpretación, sino para exigirle que atienda a los fenómenos artísticos mismos y si es necesario se obligue a cambiarse a sí mismo desde su propio modo de pensar.

También quiero agradecer especialmente al profesor Álvaro Corral C., director del Departamento de Humanidades de la UJTL, su voto de confianza, su acompañamiento y lectura crítica en el proceso de investigación y edición de este libro. Así mismo, agradezco al doctor Manuel García Valderrama, director de Investigación, Creatividad e Innovación en la UJTL, y al equipo de la Dirección a su cargo, el apoyo logístico y financiero para la realización de la investigación. Finalmente, a Andrés Londoño Londoño, por su paciente, solidaria y cuidadosa coordinación editorial; y a la Biblioteca de la UJTL y a todo su amable equipo, por su permanente y eficaz ayuda en las búsquedas y pesquisas bibliográficas.

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Editor académico

Una aproximación a lo público del arte público. Reflexión crítica sobre el arte público en Colombia*

Juan Carlos Guerrero Hernández**

* Este ensayo es resultado del proyecto de investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea*, inscrito en el grupo «Reflexión y creación artísticas contemporáneas», del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Una versión inicial de este ensayo fue finalista del Premio Nacional de Crítica 2006 (segunda versión) sobre Arte Contemporáneo, organizado por el Ministerio de Cultura y el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes; siendo publicada por los organizadores bajo el título de «Lo público y el arte público: arte público en Colombia», en *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*.

** Magíster en Ingeniería Eléctrica (Universidad de los Andes). Magíster en Filosofía (Universidad Nacional, Bogotá). Profesor e investigador en el área de Estética y Crítica de Arte Contemporáneo. E-mail: juguerr@yahoo.com

Introducción

El arte público es uno de los fenómenos contemporáneos de arte que se caracteriza por la poca reflexión que sobre él ha habido en Colombia. Y esto no se debe tanto a la dificultad que hay en la definición y delimitación del fenómeno mismo —que ha animado debates en Estados Unidos y en Europa y que ha impulsado el surgimiento de revistas especializadas en el tema—,¹ sino más bien se debe a la escasa discusión que ha habido en Colombia sobre qué sea lo público y especialmente cómo se comprenda el carácter público de la plaza y de lo que generalmente se llama espacio público, así como a la pobre discusión en torno a las políticas perversas de control del espacio público y las políticas de privatización de entidades y servicios públicos.

El presente texto se propone realizar una primera aproximación al arte público en Colombia, mediante la consideración de lo que aquí asumiremos como la pregunta conductora de nuestra consideración sobre el arte público: ¿qué es *lo público* del arte público? Esta pregunta guiará una mirada crítica a algunas de las actuales prácticas modernistas dentro del “arte público” contemporáneo en Colombia, con el fin de plantear preguntas y elementos de trabajo que eviten adoptar sin más esa arraigada tradición y la aparente obviedad de qué sea lo público del arte público.

En este sentido, la pregunta por lo público del arte público debe afrontar varias consideraciones de lo público fuertemente arraigadas en nuestro país. La primera de ellas es la consideración inmediata, es decir, carente de mayor reflexión, consistente en comprender al arte público como aquel que tiene lugar en espacios públicos de la ciudad. Esta consideración desplaza el problema del carácter público del arte hacia el carácter público de los espacios en que esas obras de arte tienen lugar. Con dicho desplazamiento el problema de lo público semeja salirse de la esfera de problematización del arte. Y ello debe ya ser digno de sospecha, no sólo en la medida en que cabe preguntarse si arte público es todo arte expuesto en espacios públicos, sino también en la medida en que, incluso para el arte, es menester no obviar el

¹ Entre las revistas dedicadas el tema se encuentran *Public Art Review*, en Estados Unidos, y *Environmental*, en Bélgica.

carácter público del espacio público: ¿cómo se devela y configura un espacio como espacio público?

Otra consideración a tener en cuenta sobre el arte público cabe presentarse a partir de un caso paradigmático dentro de la esfera del arte: el museo como institución pública y espacio de libre acceso como lo sería el British Museum y la National Gallery en Londres o, en ocasiones, el Museo Nacional de Colombia en Bogotá. ¿Es arte público el arte de libre acceso? ¿Es arte público lo que pertenece al Estado o a instituciones públicas? ¿Recae el carácter público del arte público en el carácter público de la institución legitimadora de la obra, de la institución poseedora de la obra o de la institución que soporta ideológica y/o económicamente a la obra?

Una tercera consideración a tener en cuenta, dentro de los fenómenos contemporáneos del arte, consiste en que el arte contemporáneo ofrece elementos críticos sobre la noción moderna de público. Es claro que las obras de arte contemporáneas exigen otro tipo de público distinto a aquel de actitud contemplativa, de modo que, haciendo uso sólo por el momento de términos en boga (pero no por ello claramente manejados), se exige la “interacción” con la obra y la “participación” en su realización o configuración. Pero esta tercera consideración tiene también sus limitaciones, toda vez que no toda obra de arte “interactiva” y en la que el público toma parte es *per se* arte público.

Ahora bien, a pesar de las dificultades que conllevan, estas tres consideraciones tradicionales no pueden ser rechazadas sin más. Por el contrario, se ofrecen como hitos del ámbito posible de una indagación inicial y crítica sobre el carácter público del arte público, de modo que esa indagación atienda al problema del lugar, a la legitimación y la sustentación de la obra y a la participación del público. Pero además, se propone aquí que dicha indagación no sólo evite desplazar lo público fuera del ámbito del arte, de modo que se evite pensar lo público como cuestión resuelta y establecida con anterioridad a la obra de arte, sino que más bien atienda a esta otra posibilidad: que en el arte público tiene también lugar la configuración y problematización de lo público.

Para pensar esta otra posibilidad, el presente texto realizará el análisis puntual de algunos casos que podría llegar a ayudarnos a identificar lo

público del arte público. Para ello, pondremos especial atención a *El museo de la calle*, del Colectivo Cambalache, y *La piel de la memoria*, de Suzanne Lacy y Pilar Riaño, obras que contrastaremos con otras de tinte “moderno”, como lo son *La mariposa*, de Édgar Negret, *Arborizarte* (evento organizado por la Fundación Corazón Verde) y el *Monumento a los soldados y policías caídos en combate*, diseñado por el arquitecto Lorenzo Castro.

1. Arte público y la obra de arte en el espacio público

La primera obra en la que nos detendremos es la *Mariposa* de Negret [figura 1], obra que se encuentra en la Plaza de San Victorino y que debe su erección en dicho lugar a las políticas de recuperación del espacio público desarrolladas por la Alcaldía Mayor de Bogotá, entre los años 1997 y 2004. Esta obra es tan sólo uno de los casos en que obras y artistas inscritos dentro de una tradición moderna “salen” a la calle, con el fin de embellecer y decorar los espacios y avalar “plásticamente” las políticas de recuperación del espacio público. No obstante, estas obras bien podrían estar no sólo en cualquier otro lugar de la ciudad, sino incluso dentro de un museo. En efecto, la *Mariposa* simplemente “atteriza” en la plaza, en un pedestal que reafirma su indiferencia frente al espacio público y frente a la plaza en que se encuentra. El estado en que está esta escultura así lo confirma.



Figura 1. Édgar Negret, *Mariposa*, Plaza de San Victorino, Bogotá, 2006.

Respecto a esta indiferencia notemos dos cosas. La primera consistiría en el uso que los niños han dado a la escultura al convertirla en lugar de juego y, más específicamente, en un “rodadero”, para lo cual no está diseñada. Al respecto dice alguien no identificado que “es un espectáculo increíble, un ejemplo de la manera como los ciudadanos se apropian de las expresiones artísticas, eso es arte público; mejor aún, arte en espacios públicos. La *Mariposa* ha tenido suerte. Los niños dejaron de verla como un objeto ajeno al lugar, para convertirlo en un amigo más. Eso no les ha ocurrido a los bustos que decoran la ciudad”.² Hay en estas afirmaciones una ingenuidad increíble, que hace ojos ciegos tanto a la ausencia de parques e instalaciones de juegos apropiadas para los niños en el sector (en esta obra sobresalen tornillos [figuras 2 y 3] que en efecto han ocasionado algunos accidentes), como al hecho de que los padres de estos niños (padres que en su mayoría son vendedores ambulantes, vendedores de minutos, etc.) consideran que no tiene sentido desplazarse a otras calle del sector (para que sus niños se diviertan), toda vez que es la plaza donde encuentran su clientela.

Pero, además, en esta celebración del uso que los niños dan a la escultura hay una clara trivialización del carácter público del arte y del espacio público, que da por hecho que todo uso sea sin más una intervención y una apropiación que avalan la pertinencia *pública* de esta obra. Una afirmación como ésta nos permite observar no sólo que no se puede esgrimir la apropiación como comodín y clave inmediata de lo público, sino que también nos llama a captar la apropiación en un sentido más crítico y fundamental con miras a comprender el carácter público del arte público.

Lo anterior nos lleva a la segunda cuestión a resaltar. Al observar las dinámicas y usos de la *Mariposa*, se puede reconocer que la escultura, que ha ignorado el espacio, las dinámicas y prácticas del espacio en que se erige, es a su vez prácticamente ignorada por el público, que no desarrolla las prácticas exigidas por la obra. Esto se muestra particularmente en el hecho de que la obra se ha convertido en un basurero y en que su pedestal se ha convertido en banca para hacer visita o esperar a alguien. Si ha habido una relación entre la gente y la escultura, ésta no se debe a un sentimiento de

² http://www.colombia.com/cultura/tercer_ojo/parques2.asp.

Una aproximación a lo público del arte público. Reflexión crítica sobre el arte público...



Figura 2. Édgar Negret, *Mariposa* (detalle), Plaza de San Victorino, Bogotá, 2006.



Figura 3. Édgar Negret, *Mariposa* (detalle), Plaza de San Victorino, Bogotá, 2008.

pertenencia o a una identificación con la obra y el lugar, sino más bien se debe al acostumbramiento, la falta de bancas y juegos para niños y la necesidad de un lugar de encuentro. Cualquier otra zona de bancas o un sistema de rodaderos podría reemplazarla sin afectar significativamente las dinámicas (como en efecto sucede con las bancas presentes en el parque) y prácticas de la plaza.

Esta obra de Negret no ofrece ni se ha preocupado por desarrollar relación alguna con el lugar en que es erigida ni con su “público” y, sin embargo, exige una actitud contemplativa que en efecto no concuerda con la de su público, tal y como lo evidencia su actual estado. Una obra como ésta exige un público *civilizado*, formado, educado, respetuoso de la autoridad del arte o del artista (¡es un Negret!). Exige un público que no arroja basura ni raya o daña la escultura, exige un público que, siguiendo esa lógica, no existe



Figura 4. Édgar Negret, *Mariposa* (detalle), Plaza de San Victorino, Bogotá, 2008.

en la plaza San Victorino, pues allí encuentra un público “bárbaro” que no cabe dentro de la “civilidad” del arte y conforma un no-público del arte.

La exigencia de un tal comportamiento civilizado (*civiliter*, en latín) proviene a todas luces de la consideración del hombre como ciudadano, *civis*, como (hombre) público y, por ello, perteneciente a una ciudad, es decir, perteneciente a un cuerpo político, *civitas*. Más aun, este hombre es hombre público en la medida en que su comportamiento se determina con relación a reglamentaciones y está bajo la custodia de una autoridad —contrario al *barbarus*, que es todo aquél fuera de los márgenes legales y de la autoridad de la ciudad. No sobra recordar que *civitas* proviene de *civis*, que a su vez proviene de *civi* y éste de *ciere*: poner en movimiento, convocar y designar —este último, en el sentido jurídico de llamar a alguien quien le legitima a uno su nacimiento (*patrem cieo*), es decir, invocar a su garante. Así las cosas, *ciere* significa “poner en movimiento” algo en cuanto que se le llama junto a uno (*i.e.*, se le convoca) como garante. De este modo *civi* en cuanto pasado perfecto de *ciere*, significa “convocó a su garante” (*v.g.*, *patrem civit*). Este carácter de *civi* se hace presente en *civis* (sustantivación latina de *civi*), que significa ciudadano, de manera que ciudadano es aquel que “llama a su garante”, invoca la autoridad, de modo que es *reconocido* y *legitimado* como tal por ella. Con tal legitimación, el ciudadano (*civis*) obtiene y afirma su ciudadanía (que también se dice *civitas*). La *civitas* es el estado de ser reconocido como ciudadano por la autoridad: el ciudadano no es simplemente quien llama la autoridad sino aquel que es reconocido como ciudadano en la medida en que llama y convoca a la autoridad.

Estas indicaciones en torno a la *civitas* nos plantean que la civilidad del público exigida por obras como la de Negret debe comprenderse en un sentido político: se trata de la marcación, hecha por la autoridad, de los márgenes de comportamiento, reconocimiento y legitimación del público. Y dicha autoridad, dentro del ámbito de la cultura, del arte y de las prácticas modernas y tradicionales, bien puede ser, por ejemplo, la *belleza* como determinación central y fundamental del “arte bello” y las “bellas artes”, el *artista* como *auctoritas*, es decir, como autor (*auctor*) de la obra, el *museo* como institución que determina y salvaguarda la historia y la memoria social y colectiva, los *preceptores* de la creación y mirada a la obra de arte, etc. No es

casualidad que con la convocación de la belleza, la historia, la memoria, los héroes patrios y, como veremos, los aportes positivos a la ciudad, se rechace y deslegitime a cierto público e incluso a ciertas obras.

Pasemos entonces al segundo caso que queremos estudiar: *Arborizarte*, una propuesta inspirada en una exhibición de leones pintados hecha en 1986 en Zúrich (ciudad cuyo símbolo es el león) y en el trabajo *Land in Sicht (Tierra a la vista)*, de Pascal Knapp (trabajo conocido ahora bajo el nombre de *Cow Parade*), hecho en 1998, en Suiza. El programa *Arborizarte* fue organizado por la Fundación Corazón Verde con el ánimo de recolectar fondos para las viudas de policías caídos en combate, y de embellecer la ciudad de Bogotá. Para ello, se invitó a varios artistas a intervenir una estructura metálica de 250 kilos de peso y tres metros de alto, con el fin —decían sus organizadores— de ofrecer “una cosecha de arte por la paz”.

De los árboles trabajados, el de Fernando Uhía fue rechazado porque los “*graffities*” escritos en él (v.g. “soy negra, lesbiana y revolucionaria”) eran, según el parecer del Comité de Arte de la Fundación, “bastante agresivos y un poco vulgares” y no lograban “hacer un aporte positivo a la ciudad”.³ No entraremos en el árido debate que hubo por la aparente censura. Más bien nos importará prestar atención a este caso en relación con el problema de lo público y, específicamente, con la exigencia que se hace del público de la obra de arte. Para ello atendamos a que Uhía afirma en carta al Comité de Arte del programa, que él pretendía no sólo “adelantarse” a lo que inevitablemente iba a pasar, es decir, a que su obra fuese “graffiteada” al ser expuesta en la calle, sino que además al “graffitearla” él mismo lograría “desanimar a cualquiera que (la) intentara ‘graffitear’”. Para ello recolectó algunas de las “palabras y frases tatuadas cuidadosamente” en algunos de los muros alrededor del área de Corferias en donde sería trabajado el árbol pero en donde muy posiblemente no sería expuesto, toda vez que era decisión de la Fundación exponerlo “en alguno de los miles de barrios de Bogotá”.⁴

Ante estas explicaciones de Uhía, cabe preguntarse cuál es el contexto de su obra, si *expresamente* “recolectó cuidadosamente” algunos de los *graffities* de la zona de Corferias sin importarle dónde sería realmente expuesta. Si su obra quería ser un “punto de encuentro de muchas tensiones y vivencias” en

un *contexto* dado, ¿cuál es ese amplio contexto que abarca no sólo la zona aledaña a Corferias, sino cualquier calle de cualquier barrio de Bogotá, incluyendo uno como Los Rosales (el barrio quizá más exclusivo de Bogotá y donde actualmente se encuentran algunos de los árboles)? A mi parecer su carta hace evidente que el término “contexto” ha sido empleado de manera tan confusa que adquiere el papel de comodín.⁵ De allí que más que indagar por el contexto (tan caro a propuestas del arte relacional), lo que uno puede captar es un supuesto que lidera su carta y la pobre “explicación” de su intervención: dar por hecho que “la gente daña lo que está en la calle, lo que ve bonito”.

Los argumentos de Uhía y del Comité evidencian, a mi parecer, que ninguno *problematizó* la tradicional exigencia de una “civilidad” del público y del arte público. Por esto mismo, más que detenernos a preguntarnos qué entiende y según qué medida considera el comité que un aporte sea positivo a la ciudad, y qué deba comprenderse por esa supuesta representatividad y ubicación contextual que la obra de Uhía hace de los “*graffities*”, es menester subrayar y criticar el hecho de que en ambos hubo un afán por establecer modos de prejuzgar al público bajo la exigencia de un “deber comportarse” ante la obra. Ninguno de los dos posibilitó, dentro de los márgenes de sus respectivas propuestas, espacio significativo que permita una mediación

³ Afirmaciones realizadas por Carlos Leyva, Presidente de la Junta Directiva de la Fundación, en una carta de respuesta al artista. Tomado de «Debate: Arborizarte» en *Esfera Pública*, <http://www.geocities.com/laesferapublica> (enero 2007). Algunos de los *graffities* decían “soy negra, lesbiana y revolucionaria”.

⁴ Carta abierta a los miembros del Comité de Arte. Tomado de «Debate: Arborizarte» en *Esfera Pública*, <http://www.geocities.com/laesferapublica> (enero 2007).

⁵ “De todos es sabido que el arte contemporáneo reciente se ha ocupado de (*sic*) concienciar a los diferentes públicos acerca de la existencia de los *contextos* en los que se exhiben y desarrollan las diferentes manifestaciones artísticas. En otras palabras, el *contexto* es un material usable para el artista contemporáneo. Y no sólo eso, la idea de que una pieza de arte es un punto de encuentro de muchas tensiones y vivencias en un *contexto* dado es el logro más importante del arte del siglo xx y supera en mucho a las concepciones decorativistas (*sic*) en boga en siglos pasados para satisfacer cortes decadentes que, por fortuna, han casi desaparecido en nuestra noción de democracia actual”. Véase carta abierta a los miembros del Comité de Arte. Tomado de «Debate: Arborizarte», en *Esfera Pública*, <http://www.geocities.com/laesferapublica> (enero de 2007).

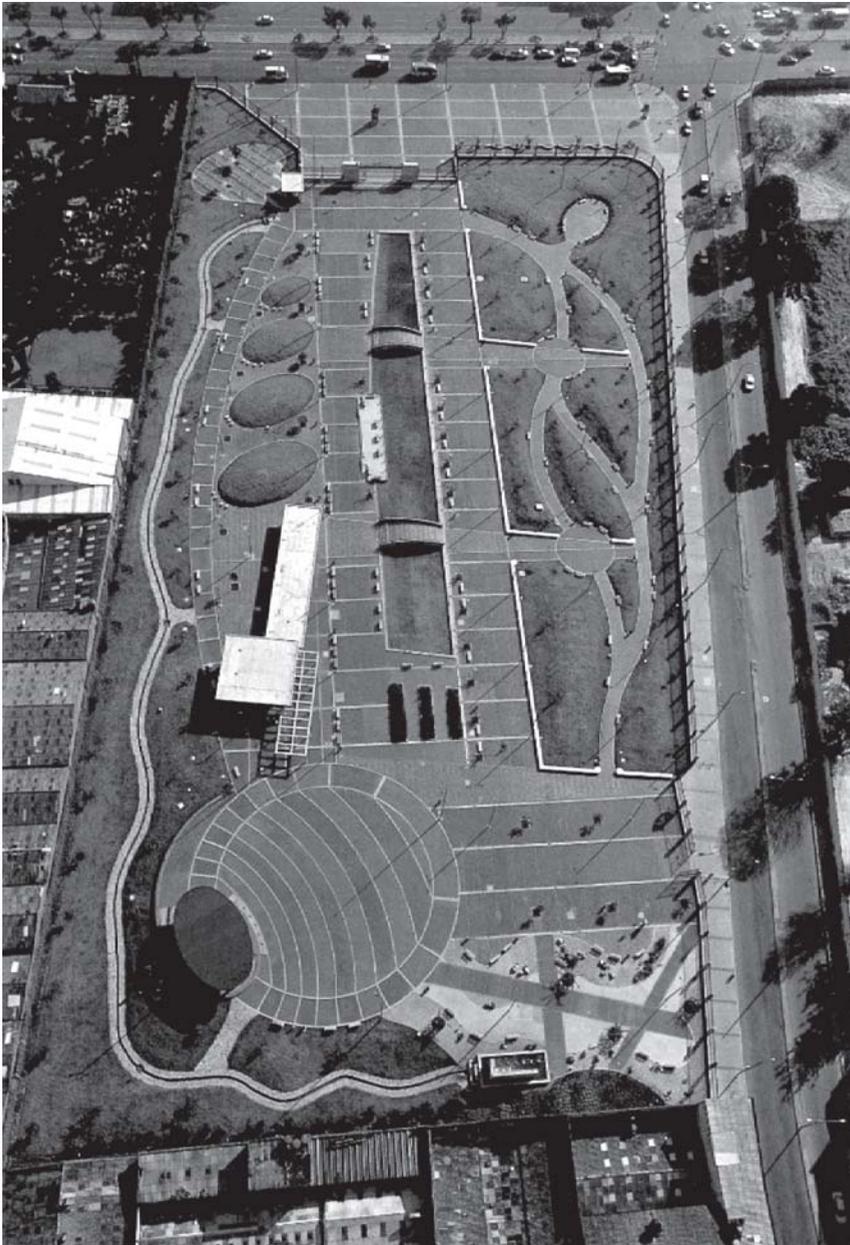


Figura 5. Parque Renacimiento, Bogotá, vista aérea. © Villegas Editores, Bogotá, 1994.

por parte del público, ni una clara vinculación entre la obra y su lugar de exposición.

Dicho esto volvamos a lo planteado respecto a la escultura de Negret, pero hagámoslo teniendo en mente el programa *Arborizarte*, con el fin de reconocer que en su unidad hacen expreso que son obras y/o programas “artísticos” que, a pesar de haber salido de los espacios del museo y la galería, continúan y pretenden prolongar las dinámicas y estatutos de civilidad de la obra de arte y del público en el sentido tradicional, y pretender hacer del espacio público un espacio que se inscriba dentro de la civilidad tradicional.

Y eso nos lleva al tercer caso que presentamos en atención a la pretensión urbanística que hay en ellas (más claramente en la instalación de la obra de Negret). Para ello no olvidemos que lo urbanístico y la *civitas* juegan un papel fundamental en la configuración tradicional de la ciudad y, sobre todo, del espacio público. No en vano, mientras *civitas* afirma la frontera de un cuerpo político legal, *urbs* afirma la frontera en sentido de un cuerpo político habitacional (en el sentido amplio del *habitus*), de modo que en ambos casos la ciudad está demarcada por la autoridad.

Dentro de esta consideración “urbanística” entra el Parque Renacimiento [figura 5]. Como su nombre lo insinúa, fue construido para promover un “renacimiento” de la zona del barrio Santa Fe (tradicional barrio de tolerancia y de expendio de droga) y Los Mártires; renacimiento que fue candorosamente simbolizado mediante el destierro de los muertos de parte del Cementerio Central (en que yacen cerca de cuatro mil de los asesinados el 9 de abril de 1948), vecino al que se le quitó parte de su terreno para realizar el parque.

A pesar de esta obra urbanística, la zona sigue siendo igual de peligrosa y olvidada. Más aun, es de notar que en vez de ser pensado como un parque que fuera disfrutado por los vecinos y con el que éstos se identificaran –cosa que en efecto no es el caso y ha redundado en que éste sea uno de los parques más solitarios de la ciudad–,⁶ lo que muy posiblemente importó en dicho

⁶ Esto lo ha confirmado el periódico *El Espectador* en las versiones impresa y digital del día lunes 14 de junio de 2008 (véase <http://www.elespectador.com/>).