
El campo expandido de la crítica de arte: análisis discursivo de un debate*

Elkin Rubiano**

RESUMEN

Recibido: 4 de septiembre de 2013

Evaluated: 20 de septiembre de 2013

Aceptado: 7 de octubre de 2013

El propósito de este artículo es entender qué sucedió con el debate que se dio entre el portal de crítica Esferapublica.org y los medios informativos escritos entre el 26 de agosto y el 23 de septiembre de 2009, en torno al *performance* de Tania Bruguera: *Sin título* (Bogotá, 2009). En él, la artista cubana puso a circular algunas bandejas de cocaína entre el público asistente, mientras tres actores del conflicto armado colombiano hablaban sobre la construcción política del héroe. A partir de un análisis discursivo se establece qué tipo de crítica se pone en práctica en un medio alternativo.

Palabras clave: análisis del discurso, prácticas artísticas, crítica de arte, medios alternativos.

* Reporte de caso.

** Magíster en Comunicación. Profesor asociado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Correo electrónico: elkin.rubiano@utadeo.edu.co

The expanded field of art criticism: Discourse analysis of a debate

ABSTRACT

The purpose of this paper is to make a study from the critical in the Esferapublica.org Net and media's debate written between August 26 and September 23, 2009, about Tania Bruguera's performance *Untitled* (Bogotá, 2009). In which the Cuban artist shared with the audience some trays of cocaine; while, three Colombian armed actors were talking about the political hero's construction. Through this analysis I will establish what kind of criticism is implemented on an alternative mean.

Keywords: Discourse analysis, artistic practices, art critique, alternative media.

Received: September 4, 2013

Evaluated: September 20, 2013

Accepted: October 7, 2013

O campo expandido na crítica de arte: análise discursiva de um debate

Recebido: 4 de setembro de 2013

Avaliado: 20 de setembro de 2013

Aceito: 7 de outubro de 2013

RESUMO

O objetivo deste artigo é compreender o que aconteceu com o debate que se tem dado entre o portal de crítica Esfera Pública e os meios de informação escritos entre o 26 de agosto e o 23 de setembro de 2009, ao redor do desempenho de Tania Bruguera: *Sin título* (Bogotá, 2009). Nele, a artista cubana conseguiu fazer circular algumas bandejas de cocaína na plateia que tinha assistido, no entanto três atores do conflito armado colombiano falavam acerca da construção política do herói. A partir de uma análise discursiva estabelece-se que tipo de crítica põe-se em prática é em um meio alternativo.

Palavras-chave: análise do discurso, crítica da arte, praticas artísticas, meios alternativos.

INTRODUCCIÓN

En este artículo se analiza el debate que se construyó en el portal de crítica Esfera Pública¹ en torno a un *performance* que hizo circular discursos provenientes de distintos campos: críticos de arte, públicos de arte, columnistas, ministras, obispos, abogados, entre otros. En la primera parte del documento se hace una aproximación a las transformaciones del campo del arte, desde la construcción de su autonomía hasta el resquebrajamiento de sus fronteras internas, lo cual está propiciado tanto por prácticas artísticas contemporáneas como por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. En la segunda parte se construye el contexto que dio origen al debate. Finalmente, se analizan los discursos que circularon tanto en Esfera Pública como en los medios informativos escritos.

EL PAPEL DE LOS PÚBLICOS EN EL CAMPO EXPANDIDO DE LA CRÍTICA DE ARTE

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han permitido configurar formas inéditas de interacción social. Más allá de los lamentos catastrofistas sobre la pérdida de las interacciones cara a cara, resulta más sugerente reflexionar sobre las nuevas formas de sociabilidad y sus posibilidades para conformar grupos de opinión y de movilización que se oponen a formas establecidas de autoridad, poder y jerarquía.

En el campo del arte, estas jerarquías y posiciones de poder resultan evidentes. En el contexto de la modernidad, el ARTE (en singular y mayúscula) se conforma como un campo autor referencial al que solo acceden los que han sido llamados de antemano, según su acervo de capital cultural y simbólico. En su despliegue histórico, el arte no se entiende únicamente como arte, es decir, el arte no es solamente una manifestación sensible producto de la creación humana. Para dar cuenta de esto, Arthur Danto (1984) acuñó el concepto *mundo del arte*, desplazando así la pregunta ontológica “¿qué es el arte?” hacia la pregunta institucional “¿cuándo hay arte?”, del siguiente modo: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto, 1984, p. 478). Por una vía colindante a la de Danto, George Dickie (1974) enmarca institucionalmente la noción de obra:

Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto, 2) un conjunto de cuyos aspectos ha hecho que alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le hayan conferido el estatuto de ser candidato para la apreciación. (p. 34)

Tanto en un caso como en el otro, encontramos consumado el fin del arte en dos vías: por un lado, el arte realizado (o disuelto) en el concepto (Hegel); por el otro, el arte conformado como una esfera de valor autónomo separado de las demás esferas de acción (Weber). En ambos casos, el arte secularizado (separado de sus funciones) se “sacraliza” en el museo y la galería y aunque

1 De aquí en adelante nos referiremos a este espacio como Esfera pública.org. El espacio de discusión puede consultarse en <http://esferapublica.org/nfblog/>.

discursivamente estas instituciones se autoproclaman como igualitarias, su lógica es jerárquica al remitir el goce y conocimiento del arte a una cuestión de gustos y de desciframiento intelectual.

En este contexto, el papel del crítico de arte resulta central. Los gustos establecidos en un canon o en un estilo determinado no logran dar cuenta, por ejemplo, de la experimentación en el campo del arte. De ahí que un grupo de expertos, los críticos de arte, intenten tender un puente entre las obras y el público. Desde luego, tanto el público del arte como el crítico hacen parte de una misma comunidad discursiva. Por ello se entiende lo que señala Bourdieu (2003) en su investigación sobre el público de los museos: “Como el sermón religioso, la prédica cultural solo tiene plenas garantías de ser exitosa cuando se dirige a conversos” (p. 144); es decir, “el mensaje tendrá mayores posibilidades de encontrar una resonancia en la medida en que se dirija a receptores del mismo nivel” (p. 123). Bourdieu demuestra empíricamente la autorreferencialidad del mundo del arte. Esta autorreferencialidad no solo es la de los agentes pertenecientes al campo de producción artístico, sino que remite, igualmente, a los medios de difusión y circulación tanto de las obras como de los discursos, que definen, mediante luchas y tomas de posición, lo legítimamente autorizado para circular en el campo. Esta difusión y circulación se construyó, en el contexto de la autorreferencialidad, mediante las voces autorizadas dentro de la propia institución del arte: el crítico, el galerista, el coleccionista, el mecenas (público o privado) y, más recientemente, el curador. En este orden, quedan por fuera de la circulación aquellos que están al margen de la institución y, de

manera permanente, el público, cuyo papel se ha establecido en la pura contemplación desinteresada del arte.

No obstante, el modelo institucional (moderno) del arte se ha transformado desde la década del sesenta del siglo xx. El agotamiento de las vanguardias, la redefinición del papel de los museos en relación con los públicos (y su vocación patrimonial inseparable del turismo cultural), la crítica al cubo blanco, las prácticas artísticas que buscan conciliar el arte con la vida (es decir, con la comunidad ampliada que fue cercenada en la constitución de su autonomía), la apropiación que las industrias culturales hicieron de la iconografía del arte moderno al ampliar el patrimonio visual de la ciudadanía global (la síntesis visual de algunas vanguardias condensadas en un video clip o en un póster) han redefinido las relaciones que se construyen dentro del propio campo. Sumado a lo anterior, es necesario señalar que durante la última década otro fenómeno ha irrumpido en el campo del arte: la red de comunicación construida en torno a internet, que ha descentrado los límites del arte, tanto en las fronteras internas de su propio campo como en las fronteras territoriales ancladas a la nación, mediante formas inéditas de arte (net.art); una concepción renovada de los museos sobre sus colecciones (las exposiciones blockbuster, el archivo digital y el museo virtual); la eclosión de prácticas colaborativas de orden global en cuanto a investigaciones, curadurías y red de creadores; la propagación de Google como motor de búsqueda que ha ampliado y universalizado el legado iconográfico de la humanidad (al transformar pedagogías y prácticas creativas); y, desde luego, el cambio de posición de los públicos en relación con el arte

o, de modo más preciso, con las prácticas artísticas: de una posición contemplativa a una posición activa e interactiva.

Esto último (la disposición activa del público) no es una novedad. En la década de los años sesenta, Umberto Eco (1985) señalaba que la obra de arte es “un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (p. 34). Esto supone una apertura interpretativa que exige del público una intervención productiva: completar aquello que no ha sido clausurado mediante “actos de libertad consciente” (p. 34). En la década de los setenta, Hans Robert Jauss (2002) reflexiona sobre una estética de la recepción que posibilita una experiencia primaria mediante la *poiesis* (conciencia productiva), la *aisthesis* (conciencia perceptiva) y la *catharsis* (función comunicativa), en la que el receptor produce activamente el sentido de la obra. Por la misma época, Hans Georg Gadamer reivindicaba el carácter heterónimo del arte entendiéndolo como juego, símbolo y fiesta; un carácter comunicativo en el que se anula la distancia entre la obra y el espectador, convertido en un cocreador: “El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto *participa* del juego hace parte de él” (Gadamer, 1991, p. 69). Estas posturas (correlativas al tipo de arte que referencian), aunque construyen un lugar inédito para el receptor lo constriñen, al mismo tiempo, a una relación unidireccional: la que va de la obra al receptor, y viceversa, pues la construcción activa de sentido era, de alguna manera, privativa, circunscrita a la experiencia de quien contempla activamente. Este carácter privativo se

configuraba en consonancia con la misma naturaleza de la obra (plástica), entendida seguramente a partir de su materialidad única e irrepetible (particularmente en los casos de Gadamer y Jauss, pues en Eco hay una apertura hacia el cine y la televisión). Circunscrita a lo material, la obra solo puede recepcionarse en los lugares consagrados del arte (incluso la imagen cinematográfica solo puede recepcionarse de manera simultánea y colectiva en un lugar consagrado).

No obstante, el papel de los públicos y las formas de producción artísticas se han transformado mediante el tránsito que va un receptor activo a un receptor interactivo. Este sería el tránsito (hipotético) entre la experiencia privativa (aunque activa) de los receptores del arte y la participación abiertamente pública de los públicos del arte. Esto último se posibilita tanto por la indeterminación de la misma noción de “obra de arte” como por las tecnologías de la información y la comunicación. Con respecto a lo primero, nos encontramos en un momento en el que se redefinen algunas nociones canónicas: arte, obra de arte, artista y público. El asunto, desde luego, no es solo de nominación, la misma naturaleza de la creación artística parece transformarse: en lugar de arte, prácticas; en lugar de obras, dispositivos; en lugar de artistas, colaboradores; en lugar de públicos, comunidades.

Esto supone que a un campo expandido del arte² le corresponde, correlativamente, un campo expandido de la crítica del arte, cuyo discurso sobrepasa las fronteras internas del campo del arte, es decir, sobrepasa su autorreferencialidad mediante

2 Es decir, la instalación, el performance, la intervención urbana, etc.

una suerte de nivelación de contenidos: el arte equiparado a la cultura visual o, de modo más preciso, el arte como perteneciente a la cultura visual sin ninguna reivindicación de autonomía. Sumado a lo anterior, las tecnologías de la información y la comunicación permiten que las “imágenes circulen a lo largo y ancho del globo en patrones sin centro que permiten un acceso sin precedentes”. Esto “garantiza el potencial democrático de la producción y distribución de las imágenes, en contraste con la situación actual [o pasada, podría decirse]” (Buck-Morss, 2009, p. 22). La recepción de las imágenes globales del arte se realiza de manera deslocalizada, a lo que agrega Brea (2010):

Pone en manos del receptor la decisión de su momento y el lugar. [...] El resultado es una formación de públicos —diría también que de lo público— que estructura conglomerados desagregados, no unaninizados, alejados del horizonte heurístico-utópico del consenso. [...] Al contrario, aquí los públicos [...] se instituyen movilizados antes bien por los pulsos del disenso, de diversidad, de diferenciación multitudinaria. (pp. 89-90)

En este contexto, debe entenderse el espacio de discusión *Esferapublica.org*. Este es un espacio de debate abierto en el que el editor, Jaime Iregui, no determina los temas por tratar, sino que estos se configuran a partir de sus colaboradores y participantes. Podría pensarse que *Esferapublica.org* es un espacio que moviliza al público en el campo expandido de la crítica y permite, por tanto, la activación de esos públicos mediante un tipo de recepción interactiva en el que los

participantes son productores activos de contenido. *Esferapublica.org* parece tener una influencia dentro del campo de producción nacional, y su posicionamiento ha sido reconocido de distintas maneras: en 2007 es invitada a participar en *Documenta 12*, en el proyecto *Documenta 12 Magazines*, en Kassel, Alemania; en 2011 recibió el Premio Nacional a Nuevas Prácticas Artísticas, otorgado por el Ministerio de Cultura por “generar estrategias democráticas de formación y participación que privilegian el diálogo, la crítica libre, la interacción de públicos y la apropiación cultural, en coherencia con las bondades que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación y la información”; en 2013 es reseñada por el portal informativo *La Silla Vacía* en su lista de “Los 10 más poderosos del arte nacional”³, por su incidencia en la reflexión y el debate nacional sobre las artes visuales (aunque este último reconocimiento no tiene un fundamento empírico, da cuenta de la percepción que se tiene de *Esferapublica.org* en el medio local). Con respecto al fenómeno de *Esferapublica.org*, López (2007) ha señalado lo siguiente:

Con la crítica de arte escenificada en internet somos testigos de la emergencia de otro tipo de ciudadanía artística. Los sujetos del discurso sobre el arte ya no responden, en *Esferapública*, a la definición canónica del ciudadano del arte, occidental, ilustrado y cosmopolita, que comparte con sus iguales, al menos idealmente, unos referentes específicos enclavados dentro de la historia europea del arte, la estética, la teoría del arte y,

3 Véase: <http://lasillavacia.com/historia/los-diez-m%C3%A1s-poderosos-del-arte-nacional-44915>

en general, lo que podríamos llamar “alta cultura”, y un dominio profundo de la retórica de la escritura. Los polemistas de este foro electrónico, por el contrario, hablan desde lugares ideológicos muy disímiles, es decir, desde tradiciones artísticas y teóricas ubicadas en muchos casos casi en los extramuros del campo del arte.

Desde luego no se puede afirmar a partir de percepciones subjetivas el tipo de crítica que se ejerce en este portal. Por tal razón, en este documento nos proponemos indagar por la escenificación de los públicos como críticos a partir del análisis de uno de los debates más significativos en cuanto al número de participaciones: el debate en torno al *performance* de la artista cubana Tania Bruguera, *Sin título* (Bogotá, 2009).

EL CONTEXTO DEL DEBATE

Sin título (Bogotá, 2009), de Tania Bruguera, hizo parte del encuentro Ciudadanías en Escena: Entradas y Salidas de los Derechos Culturales, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política (IHPP), cuya sede, aquel año, fue la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Los anteriores encuentros se realizaron en Río de Janeiro (2000), Monterrey (2001), Lima (2002), Nueva York (2003), Belo Horizonte (2005) y Buenos Aires (2007). Este año, el encuentro se tituló “No Encuentro 2012”, debido a la cancelación sorpresiva de la Universidad del Claustro de Sor Juana (México, D. F.), que iba servir como sede para su octava versión. El encuentro Ciudadanías en Escena⁴

se realizó entre el 21 y 30 de agosto de 2009 y estuvo conformado por performances, intervenciones urbanas, mesas redondas, conferencias, talleres, etc.:

1. *Performances*: Álvaro Ricardo Herrera (Colombia), Álvaro Villalobos (México), Andi Sutton (Estados Unidos), Danza Común (Colombia), Guillermo Gómez-Peña (México), Nao Bustamante (Estados Unidos), Rocío Bolívar (México), Tania Bruguera (Cuba), entre otros.
2. *Conferencistas*: Andreas Huyssen (Alemania), Nelly Richard (Chile), Jesús Marín-Barbero (España-Colombia), Suely Rolnik (Brasil), entre otros.
3. *Intervenciones urbanas*: Chicas extraordinarias (Colombia), Daniela Kohn (Brasil), Fernando Pertuz (Colombia), Eleonora Fabião (Brasil), Grupo CoMteMpu’s (Brasil), Quetzal Belmont (México), entre otros.

El 26 de agosto, día del *performance* de Bruguera (edificio de Artes Plásticas de la Universidad Nacional), también se presentaron los trabajos de Guillermo Gómez-Peña: *10 acciones psicomágicas contra la violencia* (Edificio de Artes Plásticas); Diana Lorena Díaz: *La bolsa sucia* (entrada 26 a la Plaza Central); Yury Hernando Forero: *La caja fuerte* (entrada 45 a Plaza Central), y Danza Común: *Campo muerto* (Auditorio León de Greiff). Esta enumeración nos sitúa con algún detalle en el contexto, el *performance* en tiempos, lugares y protagonista; sirve para tener en cuenta que *Sin título* (Bogotá, 2009) no fue lo único que ocurrió ni durante el Encuentro ni durante el transcurso del día. Como el objetivo de este texto no es hacer una valoración

4 Véase: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/encuentro-2009>

del trabajo de Bruguera, sino comprender el debate que generó, haré una descripción del performance de manera breve teniendo como referencia el registro videográfico del IHPP⁵.

Bruguera comienza con un discurso introductorio en el que señala que la asistencia a la obra está bajo la entera responsabilidad de los asistentes y que su trabajo no refleja la posición ideológica de la universidad o del IHPP. Indica que ha invitado a algunos actores del conflicto colombiano para que debatan sobre la construcción política del héroe. No habrá moderación del debate. Pide respeto por las opiniones que se expresen e invita a plantear las preguntas del público por escrito. Los tres invitados (una exguerrillera, la hermana de una mujer secuestrada y un líder de la población en situación de desplazamiento forzado) exponen sus ideas. En el transcurso de la exposición empieza a circular una bandeja con líneas de cocaína que algunos de los asistentes del público consumen. Después de consumida, la bandeja circula nuevamente. Las intervenciones de los tres invitados terminan (aplausos). Posteriormente, se hace manifiesto el rechazo institucional de lo ocurrido (el consumo de cocaína dentro del Edificio de Artes Plásticas), la posición de algunos profesores y estudiantes (aplausos después de cada intervención). Alguien pide que Bruguera explique lo ocurrido. Finalmente, la artista aparece y dice: “Yo quería darles las gracias a todos los colombianos que están aquí hoy” (aplausos).

El trabajo presentado en la Universidad Nacional de Colombia hizo parte de una serie de cuatro obras: *Sin título (Habana, 2000)*, *Sin título (Kassel, 2002)*, *Sin título (Bogotá, 2009)* y *Sin título (Gaza, 2009)*. Se puede afirmar con alguna certeza que lo ocurrido en Bogotá no fue azaroso, es decir, no solo la puesta en escena sino también la respuesta a su escenificación: tanto la acción del público asistente como la reacción de la “opinión pública”. Bruguera (2009) le ha llamado a este procedimiento *arte de conducta*:

Un arte que trabaja con la conducta social como su medio de expresión, como su material, como su finalidad y como su documentación. Un arte como construcción de lo colectivo, creando una situación que haga posible que el público se transforme en ciudadano. Un arte que para que se den estas condiciones propicia una relación, un punto de encuentro entre ética y deseo.

Para Bruguera, el contexto y los dispositivos del habla son problemas inherentes al arte político, un arte cuyo objetivo —según la artista— es su *utilidad*. En *Sin título (Bogotá, 2009)* el dispositivo puesto en funcionamiento fue “el arte permisible”, un procedimiento que le permite a los artistas extranjeros, según Bruguera, decir lo que no pueden decir los artistas locales. Si esto ocurre, se subvierte el orden de las cosas, se activa el público y se construye un debate. Veamos ahora qué ocurrió con el debate en torno *Sin título (Bogotá, 2009)*.

5 El video puede verse en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/performances/item/52-09-tania-bruguera>

LA CONSTRUCCIÓN DEL DEBATE: ENTRE EL SENSACIONALISMO CRÍTICO Y EL INFORMATIVO

El archivo del debate (150 cuartillas) puede agruparse en dos tiempos:

1. Entre el 26 de agosto —día del *performance* de Bruguera— y el 9 de septiembre.
2. Entre el 10 de septiembre —día en el que el periódico *El Tiempo* publicó la noticia y el 23 de septiembre (última referencia explícita al *performance* de Bruguera en Esferapublica.org que aún convocaba algún tipo de debate).

El primero es el debate realizado propiamente en Esferapublica.org; el segundo, el debate propiciado a partir de la divulgación del *performance* en los medios masivos de comunicación y su repercusión en distintas esferas de opinión.

El 26 de agosto, a las 9 de la mañana, *Vox Populi* anticipaba en Esferapublica.org lo que iba a suceder:

En su perfil de Facebook Tania Bruguera anuncia su *performance* de hoy en el Hemisférico:

“El *performance* de hoy en Colombia es una mesa redonda sobre nociones y necesidades de la figura del héroe por un paramilitar, un líder de los desplazados, un familiar de secuestrado/desaparecido, una guerrillera de las FARC y un elemento sorpresa para el público”

Todo parece indicar que la “mesa redonda” será alterada por un “elemento

sorpresa” (¿será el “polvo blanco”?).
(*Vox Populi*, 2009/08/26, 9:01 a. m.)⁶

Pasadas las 10 de la noche, Fabián Ríos realizó el primer comentario sobre lo ocurrido: “Sí, es una sojería, pero no puedo negar que dejó en ridículo mi Escuela de Arte dejándola hacer lo que se le dio la gana” (Fabián Ríos, 2009/08/26, 10:16 p. m.). Así se dio inicio al extenso debate en Esferapublica.org. Ahora bien, más allá de la extensión, es clave comprender qué fue lo que en última instancia se discutió: ¿qué se debate?, ¿cómo se debate?, ¿por qué se debate lo que se debate?

Para entender el debate es necesario hacer una clasificación de los discursos. Tal clasificación se ha realizado teniendo como referencia el contenido manifiesto de cada texto —bien sea un artículo o una breve participación—, en el momento de su análisis. La clasificación del debate se agrupó en dos tiempos del siguiente modo (ver, a modo de ejemplo, las tablas 1 y 2 del anexo).

Primer tiempo: el debate en Esferapublica.org

1. *Crítica al espectáculo*: Considera que el *performance* fue un simulacro calculado.
2. *Crítica al oportunismo*: Considera que el *performance* fue una estrategia hábilmente diseñada por Bruguera para escandalizar y alcanzar notoriedad pública.
3. *Crítica indignada*: Condena moral del *performance*.

⁶ <http://esferapublica.org/nfblog/?p=4744>. Conservaremos la escritura original de los textos, independientemente de los errores de ortografía, redacción o información. Así también se conservará en los anexos del artículo.

4. *Crítica en contexto*: Sitúa el *performance* de Bruguera dentro de otros procesos creativos de ella o de otros artistas.
5. *Crítica a la crítica*: Considera que la crítica realizada a Bruguera en Esferapublica.org no ha dado cuenta del *performance* como propuesta artística.
6. *Defensa idílica*: Halago a Bruguera como cuerpo o defensa “poética”.
7. *Insultos*: Ofensas personales.

La mayor parte de las participaciones en Esferapublica.org se concentran, considerablemente, en las categorías “Crítica al espectáculo”, “Crítica al oportunismo” y “Crítica indignada”; en segundo lugar, “Crítica en contexto”; finalmente, y con pocas participaciones, “Crítica a la crítica”, “Defensa idílica” e “Insultos”.

Segundo tiempo: la noticia mediática y su repercusión en otras esferas de opinión

1. *Desinformación*: Datos erróneos sobre tiempos, lugares y protagonistas.
2. *Aspectos legales*: Considera que más allá de lo artístico hay un quebrantamiento de la ley en tal acción.
3. *Comentarios condenatorios*: Condena moral del *performance*.
4. *Defensa del performance*: Valoración positiva del *performance* por fuera del “mundo del arte”.
5. *Reacción contra la desinformación mediática*: Críticas provenientes del “mundo

del arte” al cubrimiento mediático del *performance*.

Mayoritariamente, los discursos mediáticos son condenatorios y se refieren a la ilegalidad de la acción de Bruguera; en menor medida aparecen los discursos en defensa y las reacciones contra la desinformación de los medios.

Haber dividido el debate en dos tiempos parte de un supuesto: que los discursos de un medio especializado son cualitativamente diferentes a los de un medio masivo. En el campo del arte, como en otras esferas especializadas, tal separación es parte constitutiva para la construcción de unas reglas (implícitas, sin manual) que definen las cuestiones de legitimidad dentro del propio campo. A esta lógica se le ha denominado *autonomía relativa*. La vigilancia de tal autonomía en el campo del arte es fundamental a la hora de defender una creación y una crítica no sujetas a imperativos externos como, por ejemplo, el ideológico (un arte de Estado) o el económico (un arte para el mercado hegemónico), lo que no debe llevar a suponer que el arte no sea político o no circule por algún mercado. Los discursos de un campo del arte relativamente autónomo circulan por medios diferentes a los que construyen los discursos de la “opinión pública”. Tal separación parece clave para evitar las “desviaciones aberrantes”⁷ provenientes de poderes externos a las lógicas de los propios campos. La resistencia a las desviaciones

7 “En las tradicionales actividades de la ciencia, la política y el arte es posible introducir una desviación aberrante que permite dirigirse directamente al público, pasando por alto y ridiculizando las reconocidas mediaciones del método científico, del periodismo y de la crítica. [...] No es casual que para designar este fenómeno se haya acuñado el término *democrataintment*” (Perniola, 2006, pp.13-14).

aberrantes y a los poderes externos posibilita — cuando el antagonismo es manifiesto — la construcción de contradiscursos que circulan por medios alternativos producidos por una comunidad discursiva que bien podría constituir un contrapúblico⁸, bien sea en el campo cultural, artístico, etc. Estos contradiscursos rompen con la famosa “espiral del silencio”, propia de la opinión pública⁹.

Teniendo en cuenta lo anterior, pasemos al debate: ¿qué se discute? Algo que llama la atención al revisar el debate en Esferapublica.org es que en el caso de Bruguera se debatió en extenso aquello que, precisamente, resultaba atractivo para los medios masivos de comunicación: el escándalo por el consumo de cocaína dentro de una universidad pública. Tanto los textos principales como los comentarios y las discusiones se concentraron en el efecto sensacionalista del acto de Bruguera. Se puede afirmar, por tanto, que desde el punto de vista de la construcción de las agendas hay similitudes entre la agenda de este debate en Esferapublica.org y la agenda propiamente informativa. Aunque los modos de discusión y el lenguaje sean diferentes, la agenda

del debate y la agenda informativa resultan semejantes en este caso. Podemos plantear una hipótesis al respecto: no se debate porque el asunto sea necesariamente pertinente; se cree que el asunto es pertinente porque se debate.

Cuando se analiza un discurso es indispensable indagar no solo por aquello que se dice, sino también por aquello que no se dice: lo que se ignora, lo que se omite, lo que se da por sentado. ¿Por qué el acto de Bruguera concentró toda la atención en Esferapublica.org? ¿Por qué no aparecieron críticas o comentarios sobre Ciudadanías en escena, un evento con una extensa y variada programación?¹⁰ La razón, se dirá, es que el *performance* de Bruguera fue escandaloso, polémico. Si esto es cierto, también resultará cierto que las valoraciones artísticas para la crítica, en nuestro contexto, se construyen a partir del impacto que una obra produzca en la opinión pública, si es que el caso Bruguera, desde luego, resultara modélico para entender la situación de nuestro campo artístico.

Ahora bien, no quiere decir lo anterior que concentrar toda la atención en un caso escandaloso resulte ilegítimo; sin embargo, la cuestión no tiene que ver únicamente con el haber

8 "La multiplicidad de públicos es preferible a una única Esferapublica.org. Nancy Fraser habla de la necesidad de explorar formas híbridas de esferas públicas y la articulación de públicos débiles y públicos fuertes en los que la opinión y la decisión puedan encontrar formas de negociar y recombinar sus relaciones" (Ribalta, 2008, p. 58).

9 "Basándonos en el concepto de un proceso interactivo que genera una 'espiral' del silencio, definimos la opinión pública como aquella que puede ser expresada en público sin riesgo de sanciones, y en la cual puede fundarse la acción llevada adelante en público. Expresar la opinión opuesta y efectuar una acción pública en su nombre significa correr peligro de encontrarse aislado. En otras palabras, podemos describir la opinión pública como la opinión dominante que impone una postura y una conducta de sumisión, a la vez que amenaza con aislamiento al individuo rebelde y, al político, con una pérdida del apoyo popular. Por esto, el papel activo de iniciador de un proceso de formación de la opinión queda reservado para cualquiera que pueda resistir a la amenaza de aislamiento" (Noelle-Neumann, 1995).

10 Aunque de manera descuidada, uno de los foristas parecía hacer una petición sensata, habiendo transcurrido ya un buen tiempo del debate: "Una pregunta que parecería tonta pero no lo es tanto, ¿y que pasó en Ciudadanías en Escena del instituto hemisférico y la universidad nacional, mas allá de la obra de tania bruguera, acaso fue la única que participo? Solamente es político lo que referencian los medios? porque en el exterior se sabe tan poco de los performers colombianos según quedo claro dentro del mismo evento? Será debido a la poca difusión que la crítica nacional le hace a este género? O ¿porque no hay niveles de juicio?, ¿la crítica también siente la misma desidia o temor a hablar del performance en Colombia? Bruguera señalo torpe o no la luna con el dedo y se quedaron mirando el dedo, pero más allá esa sombra disolvió el resto" (Camilo Fabián, 2009/09/21, 10:43 p. m).

concentrado todo el interés en el impacto de *Sin título* (Bogotá, 2009) de Bruguera, sino, de igual modo, en el modo de abordarlo: ¿cómo se discute? Si tomamos el cuerpo del debate, es decir, las ciento cincuenta cuartillas, encontramos que solo una pequeña fracción acude a las estrategias discursivas propias del campo, esto es: conocimiento informado, referencias a la historia del arte (del performance), marcos interpretativos, etc. Por el contrario, las estrategias discursivas recurrentes en el debate provinieron de fuentes externas al propio campo: lo legal y lo moral, principalmente. El debate se estructuró a partir de opiniones, una suerte de “opinión pública” puesta en circulación dentro de un medio alternativo. Señalar que hay, en su mayor parte, opiniones no desvaloriza las participaciones que se hayan realizado en Esferapublica.org en torno a Bruguera. Pero es necesario hacer tal distinción, pues en este caso el escándalo sobrepasó las fronteras del “mundo del arte”, un mundo aparte y siempre restringido a la opinión de las mayorías. El escándalo en torno al *performance* de Tania Bruguera desdibujó las fronteras entre el adentro y el afuera del “mundo del arte”, entre la “opinión experta” y la “opinión pública”.

Por otra parte, la agenda informativa de los medios masivos también construyó la noticia a partir del material extraartístico (lo legal y lo moral). Esto, desde luego, no resulta extraño, pues el arte le interesa a los medios masivos cuando este se cruza con el entretenimiento, el mercado o el escándalo (típicas desviaciones aberrantes). Resulta significativo que el 10 de septiembre de 2009 aparezca la primera referencia al caso Bruguera en la sección Cultura y Entretenimiento de *El Tiempo*, y el 11 de septiembre se empiece a cubrir el caso en las secciones Justicia de *El*

Tiempo y Judicial de *El Espectador*. Tampoco resulta extraño observar el pésimo cubrimiento. El 10 de septiembre (15 días después del *performance*) Diego Guerrero escribe: “En un ‘performance’ realizado este jueves”, y el 11 de septiembre Lina María Herrera publica en la versión en línea del periódico una *crónica vivencial* en la que señala lo siguiente: “El polémico evento de la cubana Tania Bruguera comenzó con las intervenciones simultáneas de personas que representaban a personajes de diferentes nacionalidades: un japonés, un inglés [sic] y un francés”, lo que linda ya en lo fantástico. De ahí en adelante, la condena moral y el imperativo legal marcan el cubrimiento del caso. Esto no debe sorprender, pues difícilmente podríamos imaginar a las entonces ministras de Cultura y Educación celebrando en los medios de comunicación los poderes subversivos del arte. Ellas dicen lo que deben decir desde su investidura institucional. Más inquietante resulta la intervención de un activo forista de Esferapublica.org en el caso Bruguera (con cuatro participaciones), cuando el 11 de septiembre, día en el que la justicia se ocupa del caso, pide que se haga justicia con más vehemencia que las propias ministras:

Si la artista ofreció droga a los estudiantes de arte, debe judicializarse. Es que ante los hechos tipificados por la ley no hay chistecitos excusables ni teorías artísticas defendibles. [...] Me pregunto que pensarán todos estos amantes de la “resistencia” y del arte político cuando se trata de afrontar la ley. Quisiera verlos con sus discursos “anti hegemónicos” en un juzgado a ver si allí los toman tan en serio como en las universidades del país. (*Apuntes críticos*, 2009/09/11, 4:31 p. m.)

A pesar del diagnóstico sobre la construcción de la agenda del debate —el sensacionalismo crítico y el informativo—, es evidente que el caso de *Sin título* (Bogotá, 2009) es particularmente conflictivo, pues cuando el *performance* se sale de su esfera restringida (la del “mundo del arte”), se ponen en evidencia sus limitaciones: por un lado, la práctica tiende a ser juzgada (criticada) mediante imperativos morales y legales; por el otro, se comprueba que prácticas artísticas que se pretenden cercanas a la vida se revelan, para el gran público, como crípticas e incomprensibles: una cosa son los simulacros que juegan con lo “real” (el falso robo del Goya en Bogotá, las bandejas de cocaína de Bruguera) y otra cosa es cuando lo “real” juzga el simulacro (el marco legal que le pone límite al juego, incluso con posibles sanciones judiciales). En este sentido, el debate en Esferapublica.org y los medios de comunicación resulta sintomático y clave, por lo tanto, para comprender el estado de prácticas que aspiran fundirse con la vida, tener eficacia social, transformar el modo en el que vemos el mundo, etc.

Finalmente, también podría pensarse que cuando las prácticas y los discursos desbordan los límites internos del campo (cuando un medio masivo lo pone a circular), se multiplican las posibilidades de que un signo juegue en los intersticios y aparezcan otros márgenes de maniobra. En otras palabras: un medio masivo puede potenciar los contenidos de un medio alternativo. Ahí, tal vez, se encuentre un margen de maniobra para el despliegue de un público que participe activamente en el campo expandido de la crítica del arte.

REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Bruguera, T. (2009). *Sin título* (Bogotá, 2009). Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5085>
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, 16-46. Recuperado de <http://antipoda.uniandes.edu.co/viewphp/135/index.php?id=135>
- Danto, A. (1984). The artistic enfranchisement of real objects: the artworld. En S. D. Ross (Ed.). *Art and its significance: An anthology of aesthetic theory*. Albany: SUNY Press.
- Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetics: An institutional analysis*. Nueva York: Cornell University Press.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- Guerrero, D. (2009, 10 de septiembre). “Cocaína en evento de la Universidad Nacional no la financió el Gobierno, dice artista cubana”. *El Tiempo*, Sección Cultura y Entretenimiento.
- Herrera, L. (2009, 11 de septiembre). “‘Esa vieja está loca’, dijeron personas en performance de cubana que ofreció bandejas con cocaína”. *El Tiempo*.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Noelle-Neumann, E. (1995). *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós.
- Perniola, M. (2006). *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ribalta, J. (2008). Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos. En *Museo y Esferapublica.org*. Bogotá: Universidad de los Andes.

ANEXOS

Tabla 1. Debate en esferapublica.org

Tipo de crítica	Comentario
Crítica al espectáculo	“Las intervenciones calenturientas de los asistentes hubieran podido darse en un marco preparado para una sana discusión. Un performance que hubiera dado para una construcción interesante se convirtió en un show RCNesco” (Diana González, 08-27-09).
Crítica al oportunismo	“La ecuación: guerrilla + paras + cocaína = desplazados es bastante simplista, pues reproduce al pie de la letra, lo que hemos escuchado hasta la saciedad por los medios de comunicación que repiten como loros mojados lo que les dicta el Imperio: el verdadero mal es la cocaína. [...] Algo falló y aparte del “escandalito” del polvillo, esa acción no generó nada de nada. ¿Será que ese nada de nada también hacía parte del performance?” (Ricardo Arcos-Palma, 08-27-09).
Crítica indignada	“Yo como estudiante de la universidad pública a demás como artista, madre, hermana, amiga y PERSONA. Me siento totalmente desconcertada e INDIGNADA. No solo por los pésimos trabajos que han hecho parte de EMISFERIC INSTITUT (Ciudadanías en escena), sino también por la dudosa profundidad de las preguntas a las cuales responden estos trabajos, llenos de sensacionalismo y poca dedicación de aquellos quienes se creen primermundistas” (Cristina Ayala, 08-27-09)-
Crítica en contexto	“Muchos artistas colombianos, sino todos pues me cuento entre ellos, han hecho referencia, citado, mostrado y hasta olido el famoso polvillo que hoy, una vez más, es el causante de tan ‘energizado’ debate. Podríamos hasta hacer una lista de obras y/o artistas que trabajen con el producto y su origen directa o indirectamente, es más podría estar casi seguro que después de esto algún curador inteligente aceptara el reto de buscar obras que hagan referencia, citen, muestren y hasta ‘güelan’ el tan controversial y siempre mal querido perico, si es que no la han hecho antes” (Carlos Monroy, 08-27-09).
Crítica a la crítica	“Lo más curioso, es que los ya bien conocidos críticos o comentaristas de arte (es igual), estos connaisseurs que tanto defienden este tipo de manifestaciones artísticas, no hayan visto aún el performance de Bruguera de manera objetiva, como obra, y sigan insistiendo en su lectura básica y primaria. [...] Sentados, en una mesa, hablando de sus conflictos... Y el público pendiente de dónde es que está la perica... Es aberrante” (Iván Rickenmann, 08-31-09).

Tabla 2. Cubrimiento mediático

Tipo de crítica	Comentario
Defensa	“No me importa si es inteligente o no. Si es coherente o no. Es viva como Lilith, es la fuerza pelirroja que enamoró al primer Adán. Tania es hermosa. [...] Esa capacidad para molestar hace que su belleza sea aún
Idílica	más lejana, mas críptica. Existen otras artistas con el ‘twist’ Borgia pero les falta la belleza caribe-catalana de Tania. Y es que la naturaleza no se esmeró demasiado con ellas. [...] Fue la alumna misma con su incomparable porte de princesa colonial, su pelo de Magdalena y su espectacular talento para existir. Esa era la parte del performance que Tania no tenía calculado: verse bella, radiante como Gradiva y ser una mujer hermosa y deseada. Porque al final, solo la belleza queda. Como tiene que ser” (Carlos Salazar, 08-29-09).
Insultos	“Todo un ‘pajazo’ mental, moscopilita. [...] Pero de acuerdo, el objetivo no es ella, a pesar del chorrión” (Mauricio Cruz, 08-29-09, en respuesta al elogio de Salazar).
Categoría	Comentario
Desinformación	<p>“En un ‘performance’ realizado este jueves en un auditorio de la Universidad Nacional, una persona distribuyó unas bandejas con líneas de cocaína para que las consumieran los espectadores” (Diego Guerrero, El Tiempo, sección Cultura y entretenimiento, 09-10-09).</p> <p>“El polémico evento de la cubana Tania Bruguera comenzó con las intervenciones simultáneas de personas que representaban a personajes de diferentes nacionalidades: un japonés, un inglés [sic] y un francés” (Lina María Herrera, El Tiempo, sección Cultura y Entretenimiento, 09-11-09).</p>
Aspectos legales	<p>“La ministra de Educación, Cecilia María Vélez, advirtió que es necesario que los mismos estudiantes relaten qué sucedió en la presentación artística de una cubana”: ‘Debemos mirar para fortalecer lo que pueden ser los programas antidroga de las universidades; esto nos puede servir de experiencia’, aseguró en La FM. ‘Hay acciones legales que implican que se debe responder por lo que se hizo’, señaló. Poco después no dejó de salir de su asombro y recalcó: ‘Esto me deja muy aterrada’” (El Espectador, 09-11-09).</p> <p>“La ministra de cultura, Paula Marcela Moreno, expresó en un comunicado que reprocha el trabajo de Bruguera. Aseguró que ya comenzó una investigación disciplinaria a los funcionarios públicos que ejercieron la supervisión e hicieron parte del comité operativo del Convenio 307 de 2009 entre el Ministerio y la Fundación Tridha, que apoyó el evento. Mincultura asignó 40 millones 380 mil pesos, ‘para el desarrollo de actividades técnicas y logísticas’, dice el comunicado” (El Tiempo, sección Justicia, 09-11-09).</p>

Tipo de crítica	Comentario
Comentarios condenatorios	<p>“La ministra de cultura, Paula Marcela Moreno, reprochó el acto y la Iglesia pidió más control: ‘Las fronteras de orden ético no pueden ser transgredidas por el arte. No estamos de acuerdo con ningún tipo de espacio donde se atente contra la vida, y el uso de drogas es atentar contra la vida’, dijo la Ministra. ‘Monseñor Rubén Salazar, presidente de la Conferencia Episcopal de Colombia, dijo que hay que controlar estas actividades, pero no de forma represiva. Hay que tener cuidado con la manera en la que se está creando cultura en el país’, puntualizó el sacerdote” (El Tiempo, sección Justicia, 09-11-09).</p>
Defensa del performance	<p>“El escándalo provocado por el performance de la prestigiosa artista cubana Tania Bruguera en la escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, durante el cual circularon tres bandejas con 20 líneas de cocaína cada una, como metáfora de un problema real e ineludible, muestra los niveles de intolerancia y ridiculidad a los que está llegando Colombia en la primera década del siglo XXI, después de casi ocho años de estar centrada en la palabra supuestamente divina de un caudillo mediocre, autoritario y abusivo. [...] Un país que tuvo en los años 60 del siglo pasado una generación de artistas de avanzada en los campos de la poesía, las artes plásticas, la crítica y el teatro [...] ha retrocedido en unas décadas a niveles impensables de ñoñez parroquial” (Jaime Mejía Duque, La Patria, 09-13-09).</p>
Reacción contra desinformación mediática	<p>“¡Vaya coincidencia! Hoy, justo dos días después del anuncio de que la Corte Suprema de Justicia reafirmó su fallo sobre el consumo personal de drogas como NO delito, el periódico El Tiempo se interesa por un evento que sucedió 17, sí, 17 días antes: ‘Polémica por artista que ofreció cocaína en performance en la Universidad Nacional’” (Lucas Ospina, 09-11-09)</p> <p>“El discurso contemporáneo en torno al arte surge, no de la historia del arte o la estética, sino de la prensa, del imperio de la opinión ‘light’, siendo este el tipo de discurso emocional que nutre la opinión dentro del escaparate posmoderno. Desde la producción de Exposiciones a la Beca y el premio. La tinta de prensa es la sangre que corre por las venas del arte contemporáneo” (Matute, 09-12-09).</p>