

Sobre una línea de polvo

POR GUILLERMO VANEGAS
*Especialización en Didáctica
del arte. Universidad de Los
Libertadores*

Mucho más tranquilo y eficaz en su análisis de un peculiar fenómeno artístico local vuelve Santiago Rueda con *Una línea de polvo, Arte y drogas en Colombia*, texto ganador del concurso distrital de ensayo histórico o crítico sobre el campo del arte en Colombia (2008). Tranquilo porque, a diferencia de lo que sucedía en su libro anterior, el tema de investigación parece resultarle menos apremiante en términos profesionales¹. Eficaz porque propone –y sabe que lo está haciendo– un examen preliminar de la manera en que algunos artistas colombianos han tratado en sus obras el asunto de la droga ilegalizada². Sobre esto último, es de agradecer que la investigación de Rueda no se sobreactúe haciendo sugerencias de tipo pedagógico-terapéutico³, conformando inventarios preocupados⁴ o justificando absurdas declaraciones de dominio territorial⁵.

1 Miguel Ángel Rojas, el artista a que se dedica la investigación del libro mencionado, fue profesor de Rueda y uno de sus directores de tesis de pregrado en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Puede ser que, a consecuencia de esta cercanía, en las casi doscientas páginas del libro, Rueda se abstenga de emitir juicios críticos en relación con la obra de Rojas, dejando en el aire un tono de sobrevaloración general, redactado más o menos en los siguientes términos: “Su actitud estética, profusa, ecléctica y abierta a los cambios, refleja el temperamento del mejor arte colombiano, aquel que se ha permitido entrar y salir con éxito y desprejuiciadamente de las impredecibles y siempre cambiantes corrientes y contracorrientes del arte contemporáneo, sin perder de vista su realidad local”. Véase Santiago Rueda Fajardo, *Hiper-Ultra-Neo-Post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005, p. 18.

2 Al respecto, Rueda le pone las cosas claras al lector en el inicio de su trabajo: “En este ensayo se realiza una breve revisión de la relación entre las artes visuales y el fenómeno de la producción y tráfico de drogas en Colombia, el único país de América Latina, con la excepción de México, donde el tema ha sido tan importante en la producción cultural reciente” (p. 21).

3 Con proposiciones del tipo “Arte en el vecindario: prevención del uso de drogas a través del arte”. Véase “Prevención del uso y el abuso de drogas a través del arte: un modelo educativo – Colombia”, en <www.comminit.com/en/node/33975/37>. Última consulta: 13 de mayo de 2010.

4 Nombrando entradas de blogs con títulos sensacionalistas. Véase “Is snorting coke an art form?”, en <observers.france24.com/en/content/20091105-snorting-coke-art-form-tania-bruguera-colombia-performance>. Última consulta: 13 de mayo de 2010.

5 Como, por ejemplo, “El principal objetivo de EE. UU. es prevenir el flujo de drogas ilegales a Estados Unidos, así como ayudar a Colombia a promover la paz y el desarrollo económico, ya que contribuye a la seguridad regional en los Andes”. Véase Connie Veillette, *Plan Colombia: A Progress Report*, en <www.fas.org/sgp/crs/row/RL32774.pdf>. Última consulta: 13 de mayo de 2010.



◀ Santiago Rueda Fajardo
Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia,
 Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá – Fundación
 Gilberto Alzate Avendaño, 2009.

acompañó la exposición *Political Instruments*, con fotografías del mismo Rueda, en que se afirmaba que parte de su interés al tocar este tema era sondear la “instrumentalización de la violencia y [...] las relaciones que se pueden establecer con la guerra como una forma de vida”⁷. Continuando este trazado, *Una línea de polvo* traduciría cuatro años después el mismo afán de integrar la producción visual de varias generaciones de artistas colombianos con las circunstancias sociales específicas que enfrentó la sociedad en que debieron desenvolverse.

De ahí que la pregunta que ronda los tres primeros capítulos de libro parezca ser: ¿qué hizo a nuestros artistas de esa época tan estóridos, tan distraídos?, para proponer una serie de respuestas cuyo análisis excedería los límites de *Una línea de polvo*. Según Rueda, la desaprensión del campo artístico local durante los años setenta y ochenta frente al ascenso de la cultura mafiosa podría obedecer a la conjunción de

- unos mecanismos cuidadosamente racionales de promoción de las propuestas de artistas más jóvenes. Para la década de 1970 y los primeros años de la de 1980, “el limitado espacio para el surgimiento de nuevos artistas y las pocas oportunidades que ofrecían los Salones Nacionales [de Artistas] y demás muestras dedicadas a la plástica local [se destacaban por mostrar el fuerte] predominio de unos pocos nombres”⁸.

Y, para lograr este efecto, Rueda comienza por darnos una definición del fenómeno. Siguiendo a una serie de autores que han tratado el asunto desde las ciencias políticas, el periodismo de investigación o las ciencias humanas, se nos indica que la lectura del asunto debe iniciarse distinguiendo entre el concepto de “problema narco” y el —más popular— de “narcotráfico”, puesto que el primero abarca una dinámica económica más amplia, que, en palabras de Saúl Franco, “incluye los momentos de producción, procesamiento, tráfico y consumo de ciertas sustancias psicoactivas ilegales”, donde el tráfico vendría a ser “solo uno de los momentos del proceso”⁶. Esta idea se refuerza en retrospectiva con un señalamiento aparecido en el texto que

⁷ “*Political Instruments*. Sobre una exposición de Santiago Rueda en Valparaíso”, en *Investigadora privada* <paulinavas.wordpress.com/2008/07/05/political-instruments-sobre-una-exposicion-de-santiago-rueda-en-valparaiso/Rueda>, p. 42. Última consulta: 14 de mayo de 2010.

⁶ Rueda, p. 24.

⁸ Rueda, p. 43.

■ una posible expresión de rechazo a la politización superficial y la militancia paternalista que despertaron buena parte de las propuestas artísticas de los años setenta. En los ochenta se dio una vertiginosa —y bobalicona— asimilación del posmodernismo en su versión más conservadora —llámese neoexpresionismo o transvanguardia— por parte de una generación de artistas especializados en el exterior que retornó al país y determinó en gran medida que un amplio volumen de la producción artística contemporánea se decantara por la promoción de experimentaciones que repudiaban, en su formulación, “las preocupaciones sociales y políticas que tanto eco tuvieron en la década anterior”.

■ una activa intervención de la mafia en la orientación de algún segmento del mercado de arte, en los criterios de producción de algunos artistas y en algunas formas de negociación de algunos galeristas:

[Mientras] en esta década la mafia se interesa en la adquisición masiva de obras de arte, no solo como medio de ascenso social, sino en su función económica, ya que es precisamente en este momento cuando el mercado del arte global se dispara, asociado al sistema financiero —legal e ilegal— [por otra parte] el mercado del arte local no era ajeno a la demanda que generaba el tráfico de drogas y, aunque aun no se ha establecido el papel que los marchantes, galeristas y coleccionistas de arte han tenido como beneficiarios directos o indirectos, conscientes o no, del tráfico de drogas, el *boom* narco explica en gran medida los elevados precios que el arte colombiano empezaría a tomar a partir de entonces⁹.

■ una crítica igualmente despistada. Aunque en esa época Eduardo Serrano escribió quizá el único texto de su tortuosa producción que vale la pena leer y en él hizo alusión —pícaramente,

por supuesto— al asunto, no siguió tratándolo con atención. Desde la perspectiva de Santiago Rueda, entre la miriada de críticos que ejercían en esos días, solo Serrano tocó el tema.

En los noventa, Rueda continúa tratando de mostrar cómo se fue configurando el acercamiento al problema por parte de los artistas locales. En este punto llega a plantear un enfoque algo cómico sobre este fenómeno, al citar a Paloma Porraz, coordinadora del proyecto “Por mi raza hablará el espíritu en México”, quien en 1996 sentía la misma preocupación que Rueda respecto al campo artístico colombiano. Según Porraz, parecía “que entre los artistas colombianos existe un consenso sobre la realidad y la forma en que la violencia y la incertidumbre alimentan su creatividad e intensifican su reflexión”, y, en comparación, “después de analizar las actitudes de los artistas [colombianos] hacia su realidad circundante nos preguntamos por qué los artistas mexicanos no están interesados en su entorno”¹⁰.

Unas páginas más adelante pasa a hablar del imprescindible José Alejandro Restrepo —aunque planteando una ecuación algo problemática dentro de la estructura del libro: la obra *Musa paradisíaca* es el trabajo que mejor toca el tema narco— y enumera otra serie de artistas que trabajaron el asunto, configurando lo que es quizá el núcleo más duro de su reflexión: el arte joven introdujo el tema de la economía y los valores culturales narco en los espacios convencionales de circulación artística,

⁹ Rueda, p. 52.

¹⁰ En palabras de Rueda, “curiosamente, la obra de arte que con mayor profundidad y agudeza habla sobre las drogas en Colombia es una investigación que no trata sobre ellas, gracias a que indaga sobre la relación entre colonialismo, capitalismo y clasificación taxonómica, articulándose en el contexto de la guerra en Colombia” (p. 59).

ampliando su influjo incluso hasta los valores ya consagrados¹¹.

Para afianzar esta idea lanza una serie de hipótesis que, de hecho, hacen necesarias más indagaciones de este tipo. Entre ellas se encuentra la eterna pregunta sobre el nivel de implicación del dinero administrado u obtenido por la mafia dentro del mercado y la circulación del arte local o la duda sobre la ausencia de un mayor número de curadurías que aborden el tema. No obstante, sobre esto último vale la pena decir que Rueda se atreve a postular como punto de quiebre la exposición *Status Quo*¹², donde se “anuncia para las artes visuales colombianas su ingreso al *género narco*”, lo cual no es poca cosa, sobre todo porque apuntala la idea de que el proceso de inoculación del tema y, de su mano, del arte joven comenzó a realizarse dentro de la institucionalidad artística colombiana a partir de la segunda mitad de la década de los años noventa, cuando gestores como José Ignacio Roca resultan fundamentales¹³.

11 “Sin embargo, en los Salones Regionales [de Artistas] y [en los] de Arte Joven, las imágenes de las narcoguerras empiezan a hacerse frecuentes. El rostro de Pablo Escobar, las siluetas de las armas y los cuerpos abatidos aparecen en los trabajos de los artistas, especialmente de los nacidos en las décadas de los años sesenta y setenta. La conciencia crítica de los jóvenes se presenta de una manera masiva e inédita en el medio local, moldeando hasta el día de hoy la imagen pública del arte colombiano. Algunos artistas consagrados, como Beatriz González y Ethel Gilmour, sin duda apoyados en la reacción valerosa de los jóvenes, empiezan a tratar el tema” (p. 50).

12 *Status Quo*, Galería Valenzuela Klenner, 1999.

13 “Tanto en [la exposición] *Define Context*, como en su texto *Flora necrológica* y en la curaduría *Botánica política*, [José Ignacio] Roca seguía el modelo que proponía [la muestra] *Status Quo*, profundizando en la construcción teórica que enmarcaba el trabajo de [Juan Fernando] Herrán, [Miguel Ángel] Rojas, [Antonio] Caro, [María Fernanda] Cardoso y [Juan Manuel] Echavarría, entre otros. Roca encontró que las referencias a la botánica eran comunes en este grupo de artistas y señaló cómo, a través de ella, estos se referían a un amplio espectro de temas amalgamados entre sí, como la historia, el colonialismo, la construcción genealógica de los discursos de la ciencia

Luego de seguir el recorrido propuesto por Santiago Rueda y de contrastar su análisis de las circunstancias sociopolíticas en relación con su impacto dentro de la producción del arte colombiano de hacia finales del siglo xx –y de sentir admiración y envidia por no haber hecho algo parecido–, es posible preguntarse si la anuencia y la proliferación que han venido mostrando este tipo de propuestas en múltiples escenarios ha servido de algo. Es decir, si se podría pensar que, porque hay –y muchas– versiones sobre tráfico de droga, consumo, personalización de objetos para disfrutar mejor la sustancia y Tania Bruguera, podría decirse que los artistas han logrado realizar una adecuada comprensión del asunto. O si, para tranquilizar a aquel segmento del público que suele preguntarse sobre el “nivel de compromiso de los artistas jóvenes”, ahora hay un argumento para decir que los artistas ahora sí miran hacia los problemas de su país. Lo cual no es poca cosa, pero tampoco es para alegrarse, pues, mirando el momento donde termina la revisión de Rueda, estamos en posibilidad de hacer el balance de un amplio grupo de expresiones relacionadas y tratar de decidir si los artistas involucrados han terminado postulando una suerte de estilo nacional tipo exportación que incluya dosis variables de droga, exotismo, pornomiseria *soft*, remedos de cultura juvenil, cinismo y ambigüedad. Volviendo a Rueda, sí: hacen falta más curadurías que observen panorámicamente el problema. No basta con citar unos nombres ya consagrados.

en nuestro suelo –a través de las figuras de Humboldt y Mutis–, los rituales macabros de la violencia y el tráfico de drogas”, etc. (Rueda, p. 78). En la actualidad valdría la pena relativizar esta afirmación, sobre todo con el fin de superar su cristalización como lugar común para evaluar el arte colombiano contemporáneo dentro y fuera de las fronteras del país.