Inserción en circuito ideológico de Edwin Sánchez: una obra que problematiza los límites entre arte y realidad

Angélica Fajardo Osorio

Asesor: Carla Macchiavello

Programa de Historia del Arte
Departamento de Arte
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

Agradecimientos

Agradezco sinceramente al artista Edwin Sánchez por su colaboración para llevar a cabo esta tesis de grado. Sin su apoyo, sencillez, generosidad al proveer información y facilidad para dialogar, el resultado de este texto hubiera sido distinto. También agradezco a Carla Macchiavello, mi asesora, por haberme guiado a lo largo de la investigación y servirme de apoyo en distintas ocasiones. Del mismo modo, doy las gracias a Verónica Uribe, profesora del Seminario de Grado, por su disposición incondicional para responder inquietudes y poder así concluir esta monografía.

Índice

Introducción……...4

1. Conceptos que delimitan la obra de Sánchez……...9

1.1 Arte y vida: las situaciones de la realidad como medio artístico ……9

1.2 Pierre Bourdieu y la noción de campo del arte: una pregunta por la autonomía en el campo artístico……...18

2. *Inserción en circuito ideológico*: ¿Cuál es la obra? ……..21

2.1 La obra como una acción del artista que trasciende el campo restringido del arte……21

2.2 La obra como registro fotográfico: ¿una problematización a dos circuitos? ……28

2.3 La obra como pieza política que provoca al campo del arte ……..38

Conclusiones ……...45

Tabla de imágenes……49

Bibliografía

Introducción

Yo no estoy buscando hacer obra social; tampoco busco generar una comunión entre el arte y el delito, pero tengo claro que me gustan ese tipo de temas y que me gusta abordarlos de frente[1].
Edwin Sánchez.

El trabajo del artista colombiano Edwin Sánchez (Bogotá, 1976), ha sido poco revisado en el ámbito académico. Tal vez esto se deba a la corta trayectoria del artista[2], o al hecho de que sus propuestas borran con frecuencia los límites entre la vida cotidiana y el arte, problematizando la noción de "obra de arte". En muchas de sus obras, Sánchez trabaja con situaciones concretas de la realidad, ocupando una situación cotidiana como su material artístico en vez de meramente representarla. El artista emplea esa situación como base de su obra, la cual puede tomar la forma de una acción o de una intervención en la realidad (registrada en video, en fotografía, en audio), o encarnarse en un objeto. Si bien sus obras pueden parecer una recuperación de gestos vanguardistas que buscaron fundir arte y vida, las situaciones escogidas por Sánchez giran en torno a problemas sociales como la delincuencia, la prostitución, el mercado ilícito (de drogas o armas), que pese a ser cotidianos, ocupan un lugar marginal en el arte colombiano.

La artista Alma Sarmiento cataloga la actividad plástica de Sánchez como "un testimonio y como una lectura radical de la lógica y de las tensiones que tejen la cotidianeidad del país"[3]. Sus obras se plasman como índices de lo que sucede en el contexto local y al mismo tiempo sirven como "un testimonio crítico del campo del arte en Colombia"[4]. Si bien existen algunos ejemplos en el campo artístico colombiano que toman la "vida" como material para el arte, la obra de Sánchez se diferencia por su acción directa en el espacio o circuitos a los que hace referencia, actuando sobre y

[1] Edwin Sánchez, entrevista por Iván Ordóñez, "Edwin Sánchez". *iPrivado* (blog), 24 de enero del 2012. [consultado el 26 de octubre de 2014]. Disponible en <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>
[2] En el 2004 Sánchez se gradúa como Diseñador Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y luego se interesa por la carrera de Bellas Artes, en la misma Universidad, de la que se gradúa en el 2007.
[3] Edwin Sánchez, entrevista por Alma Sarmiento, "Temoigner", *Tête-à-Tête* N. 2 (diciembre, 2011): 1. [consultado el 5 de noviembre de 2014]. Disponible en
<www.academia.edu/2111527/Entrevista_a_Edwin_Sanchez_y_Victor_Albarracin>
[4] Edwin Sánchez, entrevista por Alma Sarmiento, "Temoigner", 1.

en la realidad[5]. Debido a la participación del artista en los circuitos a los que apunta (de la delincuencia, del tráfico de drogas, de la prostitución), sus obras buscan desafiar a los espectadores y sus expectativas morales, éticas, o estéticas en torno al arte y su campo de acción. Por ética se entiende el estudio del comportamiento moral que determina cómo deben actuar los individuos. Si bien la ética no impone leyes, promueve una serie de normas que llevan a discernir entre lo que está bien y lo que está mal. Algunas obras de Sánchez complejizan la relación arte y vida, arte y ética, y sobre todo los traspasos entre uno y otro. Este es el caso de la obra *Inserción en circuito ideológico* del 2010, en la que el artista propone una relación entre arte y realidad a través de la compra ilícita de un arma, pero aun cuando busca fundir ambos espacios, el artista problematiza a partir de múltiples intersecciones, el campo del arte.

Inserción en circuito ideológico (Imagen 1) es una fotografía que forma parte de una acción en donde Edwin Sánchez compra un revólver Smith & Wesson de 38mm en el mercado negro bogotano, lo interviene inscribiendo por medio de incisiones sobre el metal una serie de frases que manifiestan a primera vista los deseos de un artista y los de un delincuente, y luego lo reinserta nuevamente al mercado negro, volviéndolo a vender dentro del circuito donde el objeto circulaba inicialmente. Los mensajes escritos sobre la superficie del arma contienen varias afirmaciones que manifiestan deseos como, "QUIERO VIOLAR A UNA MENOR", "QUIERO VENDER TODAS MIS OBRAS", "QUIERO HACER ARTE POLÍTICO", entre otros. La fotografía propone una lectura dual frente a lo que se está observando. Por un lado, la posición de un artista que quiere triunfar en el mundo del arte, y por el otro, la posición de un delincuente que quiere cometer actos moralmente cuestionables. No obstante, los mensajes inscritos sugieren más interpretaciones, ya sean éstos deseos de Sánchez como posible delincuente, o incluso, anhelos de varios artistas colombianos.

[5] José Alejandro Restrepo (París, 1959) y Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946), son algunos de los artistas colombianos que buscan ligar su práctica artística al contexto de situaciones concretas de la realidad y desvanecer las fronteras entre arte y vida cotidiana. Además, son artistas que trabajan con medios similares a los de Sánchez, como el video y la fotografía, y que toman aspectos de la realidad, ejemplificada en situaciones concretas de un sector específico de la sociedad, como medio de trabajo y de su reflexión artística.

En una segunda fase, Sánchez realiza un registro documental fotográfico del arma vista de perfil luego de ser intervenida, para exponerlo como obra de arte junto a una serie de artefactos. En la exposición "Puntos de Cruce", realizada en Junio de 2010 en la Galería Valenzuela Klenner, Sánchez exhibió una sola fotografía magnificada del revólver (100 x 150 cm), junto a un mapa que señalaba los puntos de la ciudad donde se adquirió y se volvió a vender. La fotografía se presentó también con una pieza del sello del arma, y un audio en el cual se escucha una entrevista tomada de la W Radio en la que se problematiza la pérdida de la licitación de Smith & Wesson frente a una compra multimillonaria de armas para la policía colombiana. Sin embargo, aun cuando el artista busca señalar todos los espacios donde la obra es manipulada (el circuito de lo ilegal indicado en el mapa que expone, y el espacio artístico de la galería) se generan ciertas ambigüedades frente a la aparente "verdad" que simula proyectar este registro fotográfico.

Al exhibir una representación ampliada del revólver marcado con mensajes a escala publicitaria, el artista parece problematizar dos espacios, o "circuitos": el de la realidad cotidiana, manifestado a través del curso de compra y venta del arma, y el del arte. La fotografía intenta hacer visible un revólver que ha sido puesto nuevamente a circular en el curso del mercado negro bogotano, pero que ahora está grabado con una serie de "deseos". Sin embargo, es posible pensar que el arma pertenecía previamente al artista, que no la compró ni la volvió a vender en el mercado negro, poniendo en duda el estado de aparente veracidad del documento y la acción a la que remite.

Inserción en circuito ideológico nace como una búsqueda del artista por entrar en la institución del arte, poder ser apoyado y, en cierta medida, legitimado por ésta[6]. La obra está integrada por varios componentes que serán descritos a lo largo del texto. Es importante mencionar que existen distintos registros fotográficos del proceso de inscripción del arma, como también fotografías del revólver visto por lado y lado, en un díptico que se ha presentado en ferias de arte como Art Basel Miami en el 2010 (Imagen 2). Cada fotografía tiene un tamaño menor (70 x 105cm) al de la fotografía inicialmente expuesta en la Galería Valenzuela Klenner. Pese a que la obra cubre

[6] Edwin Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.

distintas posibilidades de análisis a partir de varios registros fotográficos y objetos, para analizar el problema de la "veracidad" que sugiere la fotografía y para determinar cómo se vincula ésta en el campo artístico con la situación de la realidad del mercado ilícito de armas, se tomará el único registro fotográfico presentado en "Puntos de Cruce" como obra de análisis.

Para estudiar esta obra de Sánchez, se analizarán algunos de los términos en torno a las relaciones entre vida cotidiana y el campo del arte, con el fin de entender la aparente mediación que realiza el artista entre las dos esferas. El primer capítulo se ocupa de la definición y profundización de conceptos que serán de ayuda para contextualizar la obra y enmarcarla bajo unas prácticas artísticas que han tomado lugar en las últimas décadas y que miran a las situaciones reales como nuevos lugares para el arte. Se realizará un recorrido breve por la teoría de las vanguardias históricas, las neovanguardias y algunas propuestas del arte contemporáneo que retoman el discurso por la autonomía del arte a través de la relación arte y vida, a partir de autores como Peter Bürger y Hal Foster. Para definir la noción de campo del arte, se tomará como modelo el concepto de campo artístico explicado por Pierre Bourdieu en el libro titulado *Las reglas del arte*. La cuestión de unir arte y vida, o arte y realidad, lleva consigo la pregunta respecto a la autonomía del arte que también será estudiada en la primera parte del texto.

En el segundo capítulo se examinarán los componentes de la obra de Sánchez. Aquí se estudiará la obra como una acción que incluye comprar el arma, grabarla y reinsertarla en el mercado negro. Se argumentará la propuesta de Sánchez como una acción que trasciende el campo restringido del arte, al insertarse en la vida cotidiana. Luego, se analizará la obra como documento fotográfico para cuestionar el componente de veracidad que ésta ofrece y estudiar el carácter simbólico y representativo de la imagen. Seguido de esto, se buscará argumentar que la obra se puede entender como una pieza política que logra su propósito de "hacer arte político" y provocar al campo artístico.

Los límites éticos del arte y su autonomía son difíciles de delimitar al realizar una propuesta vinculada a la compra ilegal de un arma en el contexto colombiano, e incluir problemáticas de orden social o legal. Por esto, a lo largo del texto se abordarán los problemas éticos que conlleva la obra de

Sánchez a partir de la compra del arma en el mercado negro, los aparentes deseos escritos de un delincuente contrapuestos con los de un artista y la exhibición del registro fotográfico como obra de arte, entre otros. Se realizará una reflexión breve frente a los límites de la obra cuando ésta se amplía al ámbito de la realidad con el fin de señalar algunas conclusiones para problematizar la obra, más que como una conexión entre el arte y la realidad, como un ataque al campo del arte, pese a que el artista "busca" ser legitimado por éste.

1. Conceptos que delimitan la obra de Sánchez

1.1 Arte y vida: las situaciones de la realidad como medio artístico

> *Entre 1968 y 1970 supe que empezaba a tocar algo interesante. Había dejado de trabajar con representaciones metafóricas de ciertas situaciones; trabajaba ya con la situación real, con la situación misma*[7].
> Cildo Meireles.

Cuando Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948) realiza *Inserciones en circuitos ideológicos* a principios de los años setenta (Imagen 3), el contexto juega un papel fundamental en la creación y en el sentido que adquiere la obra. Meireles se había desligado del espacio especializado del arte para concebir una red circulatoria como un nuevo espacio para el arte[8]. Su propuesta estuvo pensada en un contexto dictatorial de represión y censura durante la década del sesenta y consistía en la intervención de objetos que circulaban en circuitos determinados como el mercado de consumo de Coca-Cola o el flujo del dinero. Una vez intervenidos, el artista reinsertaba los objetos en los espacios usuales de circulación, en lugar de llevarlos al campo del arte.

En el *Proyecto Coca-Cola*, Meireles estampó en botellas de vidrio de Coca-Cola una serie de textos, en color blanco y letra pequeña, críticos respecto a la intrusión norteamericana en Brasil como, "Yankees go home", e incluso textos a modo de pregunta sobre el campo restringido del arte como "¿Cuál es el lugar del objeto de arte?". Al ser consumido el contenido de las botellas, el texto estampado sobre ellas era casi invisible, lo que imposibilitaba un descubrimiento rápido de éstos. Al ser devueltas, las botellas de Coca-Cola eran recicladas, lavadas y puestas nuevamente en circulación, aspecto que dificultaba una mirada consciente a los mensajes inscritos. Aun así la obra funcionaba en un circuito de extensión considerable, donde las mercancías circulaban y se intercambiaban, con el fin de llegar a un grupo variado de personas. Un proceso similar ocurre en el

[7] Cildo Meireles, "Inserciones en circuitos ideológicos, 1970", en Brett, Guy (ed.). *Cildo Meireles* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009): 64.
[8] Hacia la década de los setenta en Brasil, el contexto estaba operando de modo represivo en las manifestaciones artísticas. Así, una forma en la que Meireles podía salirse del espacio del arte controlado, era insertándose clandestinamente en un circuito ajeno al arte y público para poder manifestar mensajes contestatarios y de orden político.

Proyecto Cédula (1970), en el que Meireles intervino por medio de sellos una serie de billetes de curso legal con mensajes contestatarios respecto a situaciones locales, como por ejemplo, mensajes sobre personas a las que se les aplicaba la ley de fuga, "¿Quien mató a Herzog?"[9].

Los proyectos de Meireles se movían dentro del contexto local, no sólo porque la mayoría de mensajes impresos en los objetos eran de índole política y aludían a situaciones específicas que ocurrían en Brasil, sino porque operaban dentro de los espacios de circulación comercial y económica habitual. En sus propuestas había una intención de tomar situaciones de la vida cotidiana como material para el arte, para llegar a un público más amplio, buscando redefinir el concepto de obra de arte. En lugar de extraer un objeto particular del contexto, como la botella de Coca-Cola, y posicionarlo como objeto de contemplación, la obra de Meireles ocurría en la idea de intercambio que promulgaban los mismos objetos, desligados de la institución del arte.

> Ya no hacía referencia al culto del objeto aislado; existía en función de aquello que pudiera desencadenar en el cuerpo de la sociedad. Eran las cosas que uno tenía en la cabeza en aquel entonces, la necesidad de trabajar con la idea del público. Muchos artistas brasileños incluían materiales y acciones cotidianas en sus obras, dirigiendo la obra hacia un número de personas elevado e indefinido: lo que se suele llamar público[10].

Sánchez se apropia del título de la obra de Meireles, inscribiendo en la cacha del arma un mensaje oculto que dice, "INSERCIÓN EN CIRCUITO IDEOLÓGICO" (Imagen 4).

> Para mi es importante citar a la obra origen y al artista. El nombre por eso lo pensé como *Inserción en circuito ideológico*. Me interesa situar la obra dentro de la historia del arte. Esto me interesa. No que sea una cosa fortuita o una locura, sino que proviene de un contexto conflictivo también, de la dictadura de los 70[11].

El título no sólo le da un valor a su obra al aludir a una propuesta reconocible en la historia del arte conceptual y político latinoamericano, sino que también busca asimilar los procesos de realización de ambas propuestas. La obra de Meireles permite contextualizar la de Sánchez dentro de prácticas artísticas que mantienen una relación cercana entre arte y vida cotidiana, trabajando directamente en la realidad como medio.

[9] La inquietud hacía referencia a la muerte del periodista Vladimir Herzog, cuya muerte nunca fue explicada.
[10] Meireles, "Inserciones en circuitos ideológicos, 1970", 64.
[11] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.

La historia del arte Occidental está marcada por una intención de ligar la producción artística a la realidad, ya sea para representar fielmente el mundo circundante desde lo más material, reivindicando una mímesis, o para negarla y reforzar una aparente autonomía del arte desligado de la burguesía y de la institución artística. Susan Sontag en *Contra la interpretación* dice, "La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mímesis, imitación de la realidad"[12]. Siempre ha habido una relación entre arte y vida, pero las vanguardias de principios de siglo XX fueron tal vez las que más ligaron sus propuestas artísticas a la realidad concreta, buscando reconducir el arte a las prácticas cotidianas y vitales hasta fundirlas. Así, cuando se observan propuestas como *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp, en la que el artista extrae un urinal de su contexto posicionándolo como arte en el Salón de Artistas Independientes de Nueva York, se hace visible un vínculo estrecho entre arte y vida. Un objeto que tenía una función útil en la vida cotidiana, deja de servir, pues se ha posicionado como objeto de culto en un espacio de consagración con un valor estético. Duchamp estaba provocando al campo del arte cuestionando sus formas.

Según Peter Bürger, entrado el siglo XX las vanguardias históricas[13] habían comenzado a desintegrar las barreras entre arte y vida, incorporando nuevos materiales que no tenían un valor codificado en las artes plásticas, pues no tenían un carácter cultural evidente. Las vanguardias también rechazaban directamente a la institución del arte, proponiendo nuevos modelos de ruptura con la tradición. La obra de vanguardia no buscaba apelar a una unidad cargada de significado (que el autor califica como "orgánica"), por el contrario, buscaba provocar al espectador para hacerlo reflexionar y cuestionar lo que observaba. Según Bürger, "La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas"[14].

Bürger atribuye a las vanguardias históricas una influencia importante en el desarrollo del arte moderno, pero éstas, "[…] no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino

[12] Susan Sontag, *Contra la interpretación* (Buenos Aires: Alfaguara, 2005), 25.
[13] Las vanguardias históricas son un término acuñado por Peter Bürger en *La teoría de la vanguardia*, haciendo referencia a varios de los movimientos vanguardistas concentrados a comienzos del siglo XX.
[14] Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1997), 112.

el arte de su época en su totalidad, y por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formulado en el seno de la sociedad burguesa"[15]. Las obras vanguardistas, que se consideraban principalmente "manifestaciones", más que obras, criticaban a la institución del arte, que para Bürger se refiere "[…] tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras"[16]. Así, las vanguardias repensaban las formas en las que el arte se producía y circulaba en la sociedad de la época, transformando el concepto de obra. El arte no debía crear un mero reflejo de la sociedad, sino entender la sociedad real como arte y como experiencia estética. Por esto, las herramientas de trabajo cambiaron, y el artista se pensaba como un operador y no un genio creador, como había de ser para la institución.

Las vanguardias buscaban integrar el arte a la "praxis vital" [17]. Para Bürger, la "praxis vital" se entiende como la práctica cotidiana que estaba desviada del arte conforme la institución artística en la sociedad burguesa exigía un tipo de obras que generaran meramente una experiencia estética. Al no haber una conexión directa entre arte y vida, la vanguardia se dirigía entonces contra el aparato de distribución al que estaba sometida la obra de arte para poderla reintegrar a la vida[18]. Según Bürger procesos como el "arte por el arte" en el siglo XIX, un tipo de arte que rechazaba al arte realista y que promulgaba una idea de libertad, se proclamaban autónomos respecto a la institución artística, desviándose de la "praxis vital" como condición humana. Las vanguardias se rebelan ante la pretensión de autonomía alcanzada en el siglo XIX buscando una ruptura con la tradición, pues aun cuando el arte por el arte se oponía a la institución artística, éste no alineaba el concepto de

[15] Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 54.
[16] Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 62.
[17] La praxis es un concepto que hace referencia a la práctica o a la acción como una articulación fundamental de la actividad humana. Hanna Arendt en "Action", se dedica a analizar la *praxis* como una categoría de acción en la condición humana. Para ella la *praxis* es un proceso de una acción que no resulta en un fin y por esto la vida ejemplifica una actividad vital porque no hay un acto cumplido, no hay un fin y sus posibilidades son ilimitadas. En esa medida Arendt distingue entre la *poiesis*, la actividad orientada hacia la producción de una obra, y la *praxis*, en donde la acción es ella misma la obra. En Arendt, "Action", 206.
[18] Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 62.

praxis en sus obras y se quedaba en un simple rechazo a procedimientos anteriores. Por lo tanto, las vanguardias atacaban directamente a la institución del arte, provocando a partir de gestos transgresores, un cambio en la categoría de obra de arte.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en los años cincuenta y setenta, comienzan a emerger las neovanguardias, que retomaban procedimientos vanguardistas anteriores, pero que mantenían una diferencia con éstas, pues según Bürger, se habían institucionalizado. Las obras de artistas como Duchamp habían pasado a convertirse en piezas de museo y lo que antaño pretendía provocar a la institución del arte, terminó por formar parte de ésta. Bürger establece que si bien las neovanguardias buscaban también un reingreso del arte en la "praxis vital", una vez las intenciones vanguardistas fracasan dada la institucionalización de las mismas, estos intentos no podían plantearse.

> Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario, mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su 'obra' acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario[19].

Las neovanguardias buscaban recuperar la categoría de obra de arte, pero no lo hacían aplicando los procedimientos vanguardistas con fines artísticos que la vanguardia asumía, sino con fines anti-artísticos[20]. En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* Hal Foster toma una postura más positiva frente al surgimiento de las neovanguardias, pues argumenta que ellas repensaban las prácticas pasadas y abrían la posibilidad de hacer una crítica a la institución del arte desde la misma, aspecto que la vanguardia había dejado de lado con el fin de atacar la "convención" en el arte. Los propósitos de la neovanguardia, más que transformar a la institución artística, eran transformar a la vanguardia en institución. Según Foster, "La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y

[19] Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 54-55.
[20] Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 113.

repetición"[21]. Foster explica que Bürger no sólo desconoce la historicidad del arte, sino que pasa por alto que la neovanguardia restaura la categoría de obra de arte y que "[…] ha producido nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas"[22].

El eje que dominaba gran parte del arte vanguardista era vertical y temporal. Éste analizaba las prácticas del pasado a fin de transformarlas y devolverlas al presente. Por otro lado, el eje de gran parte de propuestas neovanguardistas y del arte contemporáneo es horizontal y espacial, pues involucra nuevos sitios para el arte. Según Foster, a finales del siglo XX comienza a surgir esta expansión horizontal del arte, en donde el artista se preocupa más por cuestiones relacionadas con el presente, que por criterios de valoración del arte según su calidad. Es decir, el artista se interesa por situaciones de la realidad y su efecto social, de manera que acciones y situaciones de la vida eran susceptibles de ser convertidas en arte[23]. En su texto de 1996, "El artista como etnógrafo", Foster sostiene que la ubicación del arte contemporáneo ha variado produciendo un giro etnográfico centrado en las problemáticas sociales del presente. "Estos desarrollos constituyen una serie de deslizamientos en la *ubicación* del arte: de la superficie del medio, al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas y críticos tratan estados como el deseo o la enfermedad, el sida o la carencia de hogar como lugares para el arte"[24]. Según Foster, se ha producido un giro desde el objeto y el lugar donde es instalado dentro del marco institucional, a redes discursivas e instancias sociales de la vida cotidiana que se salen del espacio institucional. Como afirma el autor, "El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse"[25].

El giro etnográfico ejemplifica el interés por los artistas de buscar el material de su arte en la condición de lo otro, en las comunidades específicas de lo que Foster llama "el campo de la

[21] Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 31.
[22] Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 15-16.
[23] Hal Foster, introducción a *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, en Hal Foster (Madrid: Ediciones Akal, 2001), IX.
[24] Hal Foster, "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 189.
[25] Hal Foster, "El artista como etnógrafo", 189.

alteridad". Hoy en día, el arte contemporáneo ha llevado aún más lejos este tipo de prácticas que mantienen intereses relacionados con grupos ajenos al artista. Un ejemplo de esto se evidencia en las obras de Santiago Sierra (Madrid, 1966), en las que el artista trabaja alrededor de cuestiones como la inmigración, el trabajo, la raza, la pobreza y el exilio. Como afirma Shannon Jackson en "Quality Time. Social Practice Debates in Contemporary Art", Sierra involucra lo social en su obra, ocupando un rol como mediador entre sus propuesta artísticas y la marginalización social[26]. El trabajo de Sierra ha buscado problematizar la desigualdad social y económica de las personas mediante la imitación de sus formas. En sus propuestas hay un uso explícito de personas contratadas como mano de obra. Por ejemplo, en *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* (1998), Sierra busca a una persona que por falta de dinero consiente tatuarse una línea en la espalda por cincuenta dólares y la lleva al espacio de la galería en donde es remunerada por haberse dejado realizar la línea de 30cm.

En sus obras Sierra remunera a personas para que realicen trabajos muchas veces sin sentido o denigrantes. Sus propuestas se mueven en terrenos incómodos para el espectador, ya sea pagándole a personas para que permanezcan dentro de una caja de cartón por algunas horas al día en una galería, contratando mendigos para que brillen los zapatos de quienes asisten a una inauguración, o tatuando por dinero las espaldas de algunas prostitutas. El problema de la remuneración genera una deshumanización en tanto que simplemente se expone la desigualdad social, y no hay una relación personal del artista con los participantes de sus proyectos. Tal como explica Mark Spiegler en "When Human Beings Are the Canvas", Sierra objetualiza a las personas para usarlas, pintarlas, disponer de ellas y organizarlas en diferentes jerarquías[27]. Al imitar las formas de la desigualdad social, Sierra implementa las mismas posturas de segregación o distribución para criticar y atacar directamente las jerarquías sociales que existen en países como México. Por ejemplo, en sus obras ha organizado a grupos de personas según el color de su piel, o le ha pagado a personas para que consientan teñirse de rubio el color del pelo. Para el artista, la existencia de las condiciones sociales

[26] Shannon Jackson, "Quality Time. Social Practice Debates in Contemporary Art", en *Social Works. Performing Arts, Supporting Publics* (Nueva York: Routledge, 2011): 60.
[27] Mark Spiegler, "When Human Beings Are the Canvas", *Artnews* (Junio, 2003): 97. [consultado el 25 de septiembre de 2014]. Disponible en <http://www.marcspiegler.com/Articles/ArtNews/ArtNews_Profile_Sierra_2003_06.pdf >

le permite realizar este tipo de trabajos que orientan su pensamiento hacia lo que él denomina "el sistema remunerado"[28].

Claire Bishop en "Antagonism and Relational Aesthetics" analiza a través de algunas obras de Rirkrit Tiravanija y de Liam Gillick, la postura de Nicolas Bourriaud en su compilación de ensayos *Estética Relacional* (1997). Bishop argumenta que el arte de 1990 toma como horizonte teórico "el reino de las interacciones humanas y su contexto social", posibilitando la idea de un arte en la práctica[29]. Según Bishop, artistas como Sierra crean un tipo de "realismo etnográfico" (que se conecta con el giro etnográfico propuesto por Foster) en el que el resultado o desarrollo de sus actos forman un índice de la realidad económica y social del lugar en el que trabajan[30]. Sus obras exponen las relaciones existentes, de desigualdad, entre los distintos actores de la sociedad.

Rosemberg Sandoval (Cartago-Valle, 1959) es otro artista que, dentro del contexto colombiano, trabaja con cuestiones de la alteridad, insertándose en problemáticas sociales que introduce en espacios legitimadores de arte. En sus trabajos, al igual que sucede con Santiago Sierra hay una cultura de la calle que es llevada a las galerías. En su obra *Mugre* (1999), Sandoval realiza una acción en la que toma a un indigente en sus hombros, para utilizarlo como herramienta de dibujo, trazando con él una línea de mugre sobre la pared blanca al interior del Museo de Arte Moderno La Tertulia. En su acción, Sandoval, vestido de blanco, no sólo recoge al indigente en la calle, sino que lo lleva a una de las salas del museo para mancharlo y mancharse también a él mismo. Una vez finalizan sus "trazos" humanos, tanto en la pared del museo, como en una base de madera blanca sobre el suelo de éste, donde el artista agarra de los pies al indigente y raya con su espalda la base, la acción finaliza y el hombre vuelve a la indigencia. Sandoval explica su obra así,

> Mugre. 1999, performance. Acción hecha con el desplazamiento de un indigente al hombro, desde su lugar de asentamiento hasta una de las salas del Museo de Arte Moderno, en donde utilizándolo como un trapo sucio y sobre mis hombros todavía, voy dibujando con él una línea de dolor y mugre sobre la pared blanca del museo. Enseguida, y colocándolo después sobre una

[28] Jackson, "Quality Time. Social Practice…", 94.
[29] Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, 110 (otoño, 2004): 70.
[30] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthethics", 53.

> base impecable de madera que hay en el piso, escribo con él de manera enferma, esta vez agarrándolo de los pies y rayando con la espalda del miserable la base blanca[31].

Con la descripción anterior, la crudeza de la acción de Sandoval se hace visible, pues se refiere al indigente como una persona que le sirve de "trapo sucio", "miserable", que le permite trazar una línea de dolor. Sandoval parece tan sólo tomar prestada a una persona como herramienta de trabajo, que luego devuelve a la calle. Si bien el artista alza, carga y se ensucia de la ropa del indigente, existe un distanciamiento de él frente a lo que toma como material artístico, pues permanece una condición de miseria que está siendo reflejada por él para efecto de un público que asiste a una galería, ahora manchada, pero que no puede hacer nada respecto a la condición de vida del indigente. En ningún momento el hombre alzado pronuncia alguna palabra respecto a lo que Sandoval le está haciendo, de manera que la acción del artista objetualiza a la persona a tal punto que ésta simplemente sirve como herramienta útil. Aun cuando el artista está vestido solemnemente, descalzo, como tratando de igual la condición del otro, su acción imposibilita el habla del otro.

El representar lo real, enfrentado con el actuar en la realidad y tomar situaciones del contexto como material artístico, se complejiza en el arte contemporáneo. Es en este campo en donde se encuentra Sánchez y su obra *Inserción en circuito ideológico*, que pretende hacer visible una situación de la realidad que implica relaciones con personas. Existe una aproximación de Sánchez a un contexto social ajeno a él, que se "hace visible" en el registro tomado. El registro fotográfico cumple la función "aparente" de ser un índice, pues Sánchez advierte al espectador de una serie de interacciones humanas posibles en la obra: la compra ilegal del arma, la reinserción de esta, los límites entre legalidad e ilegalidad, etc. Si bien Sánchez no muestra a los actores implicados directamente, señala un complejo de relaciones entre éstos a nivel representativo del arma como objeto que es el componente social de la obra. Sin observar la obra en su conjunto, el arma como componente social no se podría entender.

[31] Rosemberg Sandoval, "Mugre". [consultado el 5 de noviembre de 2014]. Disponible en <http://www.rosembergsandoval.com/mugre.htm>

1.2 Pierre Bourdieu y la noción de campo del arte: una pregunta por la autonomía en el campo artístico

No hay mundo del arte sin aquellos que hablen el idioma del mundo del arte[32].
Arthur Danto.

En *Forgetting the Art World*, Pamela M. Lee se pregunta "¿Qué es un mundo del arte?"[33]. Lee parte de un ensayo canónico de Arthur Danto titulado "Artworld" en el que el autor busca explicar lo que separa una obra del arte de lo que no es arte, cuando la discusión sobre fusionar el arte a la vida estaba tomando auge en los años cincuenta y sesenta. Danto pone el ejemplo de las *Brillo Box* de Andy Warhol (1964), y se cuestiona por qué un objeto banal como las cajas de cartón no constituye una obra de arte en el almacén de mercancías, pero sí se consolida como tal en el mundo del arte[34]. El autor llega a la conclusión de que lo que separa la acción de Warhol de fabricar un objeto idéntico al de la realidad, a la de una persona que agrupa cajas de cartón de jabón *Brillo* en el almacén es una teoría del arte, "Lo que al final hace la diferencia entre una *Brillo box* y una obra de arte que consiste de cajas de cartón *Brillo Box* es una teoría del arte. Es la teoría la que lo lleva al mundo del arte y evita que colapse en el objeto real que es"[35].

El mundo del arte está íntimamente ligado con sus actores, ya sean quienes producen teoría, la comunidad generalizada de artistas, los colectores, o quienes legitiman las obras en el contexto institucional. El arte pertenece a un campo porque tiene unas reglas de juego propias que si bien son difíciles de delimitar, están definidas por los actores del campo. En *Las reglas del arte*, el sociólogo francés Pierre Bourdieu analiza la estructura del campo artístico, tanto en su interior (campo restringido), como en relación con el exterior (campo ampliado), definiéndolo como un campo con

[32] "There is no artworld without those who speak the language of the artwold". (Traducción propia). En Pamela M. Lee, Introducción a *Forgetting the Art World* (Massachusettes: MIT Press, 2012), 18.
[33] Pamela M. Lee, *Forgetting the art world*, 17.
[34] Arthur Danto, "The Artworld". *The Journey of Philosophy* n. 19 (1964): 580-581.
[35] "What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing in the real object that it is". (Traducción propia). En Danto, "The Artworld", 581.

unas leyes y valores éticos propios y distintos a los de otros campos de la sociedad. No obstante, si bien el campo mantiene unas leyes concretas, no deja de intersectar otros sectores de la sociedad.

Bourdieu define el campo artístico como un campo social, enmarcado en una lucha permanente entre los distintos actores que lo componen, pues conforme los varios individuos con capital simbólico van tomando múltiples posiciones, se va definiendo el campo y se van concretando sus reglas. Según Bourdieu, el campo del arte,

> […]es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan […] al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un <<sistema>> de oposiciones para las necesidades del análisis, no es el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente[36].

En la tensión propuesta entre los distintos actores del campo, el concepto de autonomía del arte se problematiza, pues hay una disputa constante entre posiciones que pesan más dentro del campo (de personas con más capital simbólico) y posiciones que pesan menos. Las reglas están delimitadas por quienes más capital simbólico tienen dentro del campo y este capital se construye de acuerdo a la experiencia y reconocimiento de cada una de las personas dentro de éste[37]. No es lo mismo que el espectador cotidiano del "campo ampliado" tenga una opinión negativa sobre la obra de Edwin Sánchez, descalificándola como arte, a que Doris Salcedo (Bogotá, 1958), artista colombiana que pertenece al "campo restringido" con una trayectoria artística significativa en el contexto colombiano, sostenga una opinión negativa sobre la obra, e incluso la descalifique como arte.

Los agentes del campo van definiendo lo que concierne a éste y por esto existe una lucha permanente entre poderes. A lo mejor nunca se llegará a un acuerdo respecto a nociones como lo que es o no debe ser el arte, sus principios y su autonomía, pero este hecho hace que funcione como un campo en el que las leyes subjetivas de cada agente dentro de éste denotan una estructura. Como sostiene Bourdieu, "El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de

[36] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (Madrid: Anagrama, 2002), 344-345.
[37] Para leer más a fondo a Bourdieu y sus ideas sobre la autonomía en el campo artístico se puede leer el capítulo dos de la segunda parte del libro *Las reglas del arte* (Madrid: Anagrama, 2002).

complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones […] Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones"[38].

Con base en lo expuesto por Bourdieu, se puede interpretar que el campo artístico no es un espacio integral que reacciona de manera unida ante lo que sucede en su interior. Al contrario, el campo artístico es un escenario de lucha continua entre los distintos agentes que lo componen; agentes que si bien comparten una *illusio*, como la denomina Bourdieu, es decir creencia en el juego del arte, cada uno de ellos genera tomas de posición particulares acerca de qué es el arte y cómo debe distribuirse el capital simbólico en su interior, y sobre el tipo de relación que debe establecerse con los actores externos, definiendo su autonomía. El campo del arte determina su autonomía y pretende así determinar sus propios valores éticos, aun cuando hay múltiples dilemas éticos que se debaten entre distintas propuestas artísticas.

[38] Bourdieu, *Las reglas del arte*, 342.

2. *Inserción en circuito ideológico*: ¿Cuál es la obra?

Inserción en circuito ideológico es una obra que se puede analizar desde sus distintas partes: la acción inicial de compra ilícita del arma que el espectador asume como componente de la propuesta, la inscripción del revólver, su reinserción en el circuito ilegal, los distintos registros obtenidos y la forma en que Sánchez dispone su obra en el espacio de la galería junto a otros artefactos. Así, la obra es un proyecto múltiple que acoge distintas posibilidades de mirada, de tal modo que no se sabe cuál de sus partes determina el propósito de la misma. Este capítulo se propone entender *Inserción en circuito ideológico* desde todos sus componentes para poder relacionarlos con los conceptos expuestos anteriormente y señalar cómo ésta desde el campo del arte se pretende cercana a la situación de la realidad.

2.1 La obra como una acción del artista que trasciende el campo restringido del arte

> *Llegó un momento en el que no pasaba nada con lo que yo hacía. Es decir, no tenía galería, nadie me estaba representando[...] entonces ahí tomé la decisión de que si no me movía o no hacía que la obra se moviera, debía parar en la cuestión del arte*[39].
> Edwin Sánchez.

En el 2009, Sánchez se interesó por comprar un arma ilegal en Bogotá. Inicialmente el artista habló con una persona cercana que le consiguiese un contacto para la compra del revólver en el mercado ilícito de armas. Para el artista fue fácil acceder al mercado negro, "La cuestión es ubicar contactos o personas que uno conozca y ahí se va armando el puente. Con una sola persona que se mueva bien tú ya tienes acceso a todo"[40]. Con la persona contactada se acordó un precio, y acompañado por una serie de intermediarios hasta Ciudad Bolívar[41], se compró el revólver Smith & Wesson de 38mm. El tipo de revólver de este calibre es el que más muertes ha causado en el país en los últimos años. Sin

[39] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[40] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[41] Ciudad Bolívar es una localidad del Distrito Capital de Bogotá que queda ubicada sobre los cerros surorientales. El área es una de las más marginales de la capital dados los escasos recursos económicos y conflictos de violencia que permean el lugar. La zona es reconocida por su alto índice de criminalidad, debido a la afluencia de grupos pandilleros. Allí, pandillas de jóvenes compran y venden armamento que originalmente pertenecía a las fuerzas armadas.

embargo, Sánchez no era consciente de esto, sino hasta algún tiempo después de haber realizado la obra[42]. La transacción se realizó en una buseta que pertenecía a una empresa de colectivos manejados por ex-pandilleros, y paradójicamente, la misma buseta en la que se vendió el arma, llevó a Sánchez de vuelta al centro, lugar donde habita.

Inserción en circuito ideológico nace a partir de un deseo del artista de ser legitimado en la institución artística al llegar a un momento de estancamiento en su obra. Luego de varios meses de tener el arma bajo su potestad, sin saber muy bien que hacer con ella, Sánchez decide grabar el revólver con una serie de mensajes que inscribe en mayúsculas sobre el metal de éste para realizar una obra. Frases como "QUIERO VENDER TODAS MIS OBRAS", "QUIERO QUE DAROS ME COMPRE MI OBRA", "QUIERO HACER ARTE POLÍTICO", "QUIERO VIVIR EN NEW YORK", "QUIERO GANAR UNA BECA", "TRIUNFAR", "VENDER", "VIVIR EN MÉXICO" sugieren una suerte de gramática de la ambición de un artista, manifestada en la aspiración por pertenecer al campo del arte (Imagen 5). Los mensajes se pueden entender como una postura individual del artista que en su frustración por no ser aceptado en convocatorias tras aplicar, y al no ser representado por ninguna galería, refleja su adversidad en afirmaciones de anhelos personales como "TRIUNFAR" o "VIVIR SIN ESFUERZO" en un momento de fracaso, e incluso "VIVIR EN MÉXICO", en una situación en la que el país no le está ofreciendo mayores oportunidades. Esos enunciados podrían representar los ideales de muchos otros artistas contemporáneos dentro del contexto colombiano, ampliando el número de roles representados a partir de las frases.

Lo paradójico es que Sánchez no se limita a señalar sus deseos como artista, sino que los yuxtapone a los de un delincuente. Frases como "QUIERO VIOLAR A UNA MENOR", "QUIERO TENER SEXO TODOS LOS DÍAS", "QUIERO ROBAR UNA OBRA DE ARTE", "VIVIR RÁPIDO", se enfrentan con los otros enunciados, que se vinculan directamente al campo contrario, sugiriendo dos tipos de miradas frente al poder que proporciona un arma. Pero, así como un artista

[42] "El año pasado [refiriéndose al 2010] hubo 15.912 homicidios y solo en Bogotá el 66% de esas muertes fueron perpetradas con este revólver: la calibre 38". En Fabián Mauricio Martínez, "La sangrienta historia de la calibre 38". *Revista Don Juan*, (junio 24 de 2011) [consultado el 1 de noviembre de 2014] Disponible en <http://www.revistadonjuan.com/interes/la-sangrienta-historia-de-la-calibre-38/9629645>

podría anhelar tener sexo todos los días, del mismo modo un artista puede robar una obra de arte, o desearlo al igual que un delincuente.

Las aspiraciones humanas como, "VIVIR SIN ESFUERZO", "TRIUNFAR" también pueden proyectarse a este actor de la sociedad que en las dificultades de la calle anhela una nueva vida. Incluso, frases como, "QUIERO VENDER TODAS MI OBRAS", se pueden equiparar a los deseos de un delincuente, pues "OBRA" no es un concepto limitado al arte. Artista y delincuente parecen compartir entonces unos mismos roles reversibles. Sin embargo, Sánchez contrasta explícitamente estas dos posturas aparentes al incluir frases específicas del campo artístico como "QUIERO QUE DAROS ME COMPRE MI OBRA" o "QUIERO HACER ARTE POLÍTICO". Por un lado la alusión a la colección DAROS[43] indica el campo del arte, que como señala Bourdieu tiene unas características propias y un lenguaje especializado que no compartiría un delincuente. Lo mismo sucede con la alusión al arte político. No obstante, al leer la mayoría de mensajes en el arma no queda claro cuál podría ser otro deseo propio de un delincuente, más que el de "QUIERO VIOLAR A UNA MENOR", si se piensa en la delincuencia también como un campo con su "lenguaje especializado".

Las frases señaladas anteriormente corresponden al perfil del revólver de la fotografía de 100 x 150 cm que se ha tomado como objeto de análisis, pues otros registros que han sido expuestos presentan también el reverso del arma, demostrando las otras inscripciones del perfil opuesto como, "HACER BUEN ARTE", "QUIERO QUE TASCHEN PUBLIQUE MI OBRA", "SECUESTRAR A UNA ARTISTA FAMOSA", "QUIERO METER HEROINA", "MASTURBARME", "QUIERO TENER DINERO", "QUIERO VIVIR DEL ARTE", entre otras (Imagen 6). Con estas frases se aclara cómo la obra puede pensarse desde la reversibilidad de roles entre artista y delincuente, pues la masturbación no es propia de un delincuente, al igual que tener dinero. Sin embargo, la alusión a Taschen, del mismo modo que a DAROS, señala un campo con su lenguaje propio, ajeno al del

[43] Daros Latinoamérica es una institución artística fundada en el año 2000 en Zurich, que tiene una de las colecciones más importantes de arte contemporáneo latinoamericano. La colección se expone en distintos museos e instituciones de arte alrededor del mundo.

delincuente. Así, en vez de problematizar un enfrentamiento entre dos posibles miradas frente al poder que proporciona un revólver, los mensajes parecen más bien referirse al campo del arte y al artista como posible delincuente.

A diferencia de *Inserciones en circuitos ideológicos* de Meireles, la obra de Sánchez en su título sólo sugiere un circuito, pero cuál, ¿el circuito del mercado del arte, el del mercado ilícito de armas, el campo del arte entendido como un circuito? O ¿por qué no creer que la obra hace referencia a todos los circuitos anteriores? Sánchez es el artista que actúa como delincuente que reclama una atención para ser parte del campo artístico y la forma de hacerlo es buscando que se reflexione sobre su postura delictiva. Sin embargo, el artista parece engañar al espectador frente a su anhelo por ser legitimado, pues en el 2009, año antes de realizar *Inserción en circuito ideológico*, él ya estaba siendo reconocido a nivel internacional. En una entrevista realizada por el artista Iván Ordóñez en enero de 2012, el entrevistador le pregunta a Sánchez sobre su inclusión en una exposición internacional en el New Museum de Nueva York,

> I.O: Usted apareció en The Younger than Jesus Artist Directory de la editorial Phaidon de 2009, una publicación que tuvo la asesoría de más de 200 personas entre curadores, críticos profesores y artistas de todo el mundo que seleccionaron a los mejores 500 artistas internacionales menores de 33 años. ¿Cómo llegó a hacer parte de esta publicación?
>
> E.S: Tuve dos enlaces: Inti Guerrero y Michele Faguet. Inti conocía mi trabajo y estaba cerca a la producción que había hecho; él consideró que era importante. Por otro lado Michele se encontró con mi portafolio y visualizó lo que el New Museum de Nueva York quería y me dijo que mi trabajo cabía ahí. Cada curador escogía como tres artistas[44].

Como establece Ordóñez, la exposición consistía en una selección de los "mejores 500 artistas internacionales menores de 33 años", lo que significa para un artista contemporáneo emergente, una exposición en el New Museum, a temprana edad, visibiliza su trabajo a nivel internacional y lo lanza al reconocimiento dentro del campo del arte. El momento de estancamiento en el campo del arte del que habla Sánchez en su obra no parece ser del todo cierto, pues ya estaba teniendo legitimación artística. Con los mensajes sucede algo similar, pues los enunciados buscan hacer creer al espectador ese supuesto trayecto del artista entre el arte y la vida cotidiana, entendido aquí como la situación de

[44] Edwin Sánchez, entrevista por Iván Ordóñez, "Edwin Sánchez", *iPrivado* (blog), 24 de enero de 2012. [consultado el 1 de noviembre de 2014]. Disponible en <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>

la realidad ilícita. Sin embargo, el artista sugiere que los mensajes no son lo importante para la venta de la representación del arma en el mercado del arte, pues establece que a nivel comercial a quienes compran la fotografía muchas veces les interesa el arma representada y no sus inscripciones, ya que hay compradores que ni siquiera hablan español. En el mercado ilícito tampoco les interesan los mensajes, ya que quienes compran el arma, la usan por su calibre, no con fines estéticos, sino prácticos. Lo importante en la obra, que parecía ser los mensajes que remiten al campo de la alteridad, en el que la vida cotidiana pretende ser "utilizada" como herramienta del artista, no parece ser relevante para Sánchez.

La salida de Sánchez del campo restringido hacia el campo ampliado del arte, participando del circuito de compra y venta ilegal del arma, expone en parte la búsqueda de los artistas por nuevos lugares para el arte. Según Foster estos espacios están siempre "[…] en *otra parte*, en el campo de lo otro- en el modelo del productor, con el otro social, el proletariado explotado; en el modelo del etnógrafo, con el otro cultural, oprimido poscolonial, subalterno o subcultural-, y de que esta otra parte, esté afuera, es el punto de apoyo arquimédico con el que se transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante"[45]. No sólo se trata de un deslizamiento en la *ubicación* del arte afín a un eje de operación horizontal, en el que situaciones de la realidad son medios para el arte[46], sino de encontrar en el otro un sitio donde se subvierta la "cultura dominante".

En la obra de Sánchez se plasma una visión hacia la alteridad como material para ser intervenido y poder referirse a situaciones que atañen al contexto local, como la violencia reflejada en el mercado ilícito de armas. El "morbo" lleva al artista a insertarse en espacios ajenos a él y marginales con el fin de desubicarse para hacer propuestas artísticas que se salgan del espacio consagrado del arte y que lleven a reflexionar en torno a cuestiones sociales, morales, éticas y realidades distintas, muchas veces prohibidas en términos legales. En la entrevista realizada por Ordóñez, Sánchez dice, "Yo soy un poco voyerista y me interesa mostrar lo que hay afuera de mi

[45] Foster, "El artista como etnógrafo", 177.
[46] Foster, "El artista como etnógrafo", 189.

burbuja: trato de buscar espacios y contextos en los que nunca haya estado, o amistades con las que nunca me imaginé estar. Es un poco desubicarme y tratar de documentar lo que yo no he vivido"[47]. Sánchez accede a un espacio prohibido, el del mercado ilícito de armas, se desubica al incurrir en este campo de la alteridad, para así documentar lo que él no ha vivido. Esa documentación es la que el artista plasma en un registro fotográfico, acompañada de otros artefactos en su instalación que buscan señalar la inserción de Sánchez en la situación de la realidad.

Foster señala que los artistas que se expanden por fuera del campo restringido, lo hacen proponiendo que hay algo crítico en esto. Pero, si bien las obras aluden a otros espacios, éstas se consolidan desde la institución artística, por ejemplo, en la galería. Sus acciones se convierten en maneras de hacer crítica de la situación real, desde la misma institución que los acoge. Foster encuentra que, "[…] pese a toda la perspicacia de tales proyectos, el enfoque deconstructivo-etnográfico puede convertirse en una táctica, un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista, un lugar para iniciados únicamente donde se ensaya un criticismo desdeñoso"[48]. La obra de Sánchez se inserta en un espacio marginal, y se podría pensar en su acto como una táctica para documentar y confrontar aquel lugar al que accede. La obra se convierte en "un juego", o como dice el artista, en una obra planteada como "Un chiste. Un chiste malo"[49], pues no sólo termina por exponerse en una galería que legitima la obra referida al mercado ilícito, sino que se dirige al espectador, enfrentándolo a la representación de lo prohibido.

Hay una noción de manipulación trabajada por el artista para lograr el propósito de veracidad en la obra. Es decir, de acceso a la realidad marginal. Sánchez señala respecto a su obra que, "En este caso se intentó hacer algo separado de mi y que la gente pensara en la veracidad de lo que se le está mostrando. La gente lo asume como cierto y cuando lo asumen así es porque el trabajo de selecciones de las imágenes logró el propósito"[50]. La misma frase del artista plantea una ambigüedad

[47] Edwin Sánchez, entrevista por Iván Ordóñez, "Edwin Sánchez", *iPrivado* (blog), 24 de enero de 2012. [consultado el 26 de septiembre de 2014]. Disponible en<http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>
[48] Foster, "El artista como etnógrafo", 200.
[49] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[50] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.

en la obra, pues si lo que buscaba era hacer algo separado de su contexto y realidad habitual, distanciado de él, no se sabe hasta qué punto el artista participó en la situación de la realidad si lo que quiere es "convencer" al espectador. Se desconoce incluso si el arma perteneció o no a un circuito de mercado ilícito. Sin embargo, pese a que la distancia que dice tener el artista frente a la realidad no es clara, parece mucho más próxima a él, pues el usar un arma como elemento reinsertado en un circuito de mercado ilícito no sólo juzga el acto de Sánchez como uno ilegal, sino que podría eventualmente condenarlo. Así, lo que el artista realiza sólo lo implica a él como delincuente, sugiriendo su postura delicita.

En una entrevista de Alma Sarmiento junto a Víctor Albarracín, artista, escritor y músico colombiano, Albarracín problematiza la posible cercanía de la obra de Sánchez con la realidad como "testimonio jurídico",

> Estamos hablando de un testimonio jurídico. ¿Qué va a pasar cuando el revólver que Edwin usó para la foto mate a alguien? ¿Si la policía confisca ese revólver lleno de letreros y se da cuenta, luego de investigar, de que es una obra de arte? ¿Por qué Edwin decide vender la foto del revólver y no el revólver, o por qué el hecho de vender la foto tiene más éxito que vender el revólver? De todas formas el mundo del arte es un mundo de representación; es eso lo que nos hace creer que es inofensivo ¿no? Cuando entra en juego el aspecto jurídico, el asunto adquiere otra dimensión, y generalmente cuando eso ocurre los artistas salen mal librados. Entonces, si uno testifica diciendo: "Yo tuve este revolver en tal periodo y luego se lo vendí a estos *manes* para que siguieran haciendo…", o "Se lo vendí a los *manes* a quienes se los había comprado, lo revendí", y "Con este revólver se cometieron tales y tales crímenes"…Acá hay una implicación que trasciende ese campo de la representación y del arte[51].

Sánchez busca generar con el arma una obra de arte a través del registro fotográfico del revólver intervenido, que en el mercado ilícito en el cual está inserto aparentemente sigue circulando. Pero la acción de Sánchez, como propone Albarracín, sugiere ir más allá de lo puramente representativo, porque en la medida en que un espectador observa la fotografía y luego, por ejemplo, es "atracado" por alguien que usa el arma intervenida por Sánchez, existe entonces una conexión con las situaciones de la realidad en donde arte y vida cotidiana parecen alinearse completamente. Los mensajes inscritos en el arma llevan a pensar en la realidad como ese campo expandido y ampliado

[51] Edwin Sánchez, entrevista por Alma Sarmiento, "Temoigner", *Tête-à-Tête* N. 2 (diciembre, 2011): 10. [consultado el 5 de noviembre de 2014]. Disponible en <www.academia.edu/2111527/Entrevista_a_Edwin_Sanchez_y_Victor_Albarracin>

del arte, generando una trascendencia del objeto a nivel representativo. No obstante, estas suposiciones se hacen en el ámbito de la representación del objeto y no frente al arma física. Entonces ¿hasta qué punto la obra de Sánchez no es más que "un chiste" de una verdad sugerida que tan sólo busca llamar la atención en la institución del arte?

2.2 La obra como registro fotográfico: ¿una problematización a dos circuitos?

Toda fotografía es una ficción que se pretende como verdadera[52].
Joan Fontcuberta.

Antes de reinsertar el arma al circuito del mercado ilícito, Sánchez realiza un registro fotográfico del objeto intervenido visto de perfil. Existen sin embargo más registros de la obra, tanto del proceso de grabado como del arma vista desde el otro perfil. No obstante, centro la discusión en la fotografía que se expone por primera vez en la galería (Imagen 1). Al analizar la imagen fotográfica sin apelar al proceso que el artista enfatiza en su discurso, ésta presenta un revólver Smith & Wesson de 38mm registrado a gran escala y visto de perfil, con el cañón apuntando hacia la derecha. El objeto es aquí enfocado sobre un fondo de color gris claro. La luz blanca y frontal es plana y provee una ausencia de sombras en la imagen que enfatiza el arma como objeto de estudio, permitiendo ver los bordes definidos del revólver, y facilitando la lectura de los mensajes inscritos en la superficie. Sánchez toma prestadas herramientas de la publicidad, como el encuadre, la figura y el fondo distinguibles y el fondo de color neutro, realizando una fotografía de un objeto fácilmente descifrable.

Tanto estética como plásticamente el arma sugiere no sólo una textura metálica atrayente, sino el fetiche de un objeto que representa un contexto de violencia en Colombia. Según Alma Sarmiento Sánchez, "[…] propone una aproximación directa y frontal a la cara de la creciente población de 'víctimas' colombianas, los victimarios"[53]. La fotografía del revólver parece

[52] Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 17.
[53] Edwin Sánchez, entrevista por Alma Sarmiento, "Temoigner", *Tête-à-Tête* N. 2 (diciembre, 2011): 1. [consultado el 5 de noviembre de 2014]. Disponible en <www.academia.edu/2111527/Entrevista_a_Edwin_Sanchez_y_Victor_Albarracin>

representar a los victimarios, que acceden al mercado ilícito de armas para robar, matar, asesinar, asustar. Pero por qué no pensar en que el revólver de la fotografía también alude a las víctimas colombianas que han sido secuestradas, agredidas y violentadas con un arma de calibre 38. La fotografía problematiza la lectura del arma una vez se lee lo que está escrito en ella, aludiendo a un contexto de conflicto y violencia en el que participa el mercado ilícito de armas.

La fotografía es expuesta en la Galería Valenzuela-Klenner[54] en una exposición individual del artista, "Puntos de Cruce" en el 2010. En el 2007 Sánchez había tenido ya su primera muestra individual titulada "Odio puro", curada por Guillermo Vanegas en el Bodegón[55]. En esta exposición, se exhibían proyectos que visibilizaban situaciones al margen de lo éticamente cuestionable. "Odio puro" presentaba obras como *Ejercicio de anulación* (2007), en la que Sánchez cubre con una caja de cartón a un hombre discapacitado y mendigo, sin piernas ni brazos, que yace en una de las avenidas más importantes de Bogotá, la avenida Jiménez. Sánchez realiza la acción cinco veces en distintas ocasiones esperando una reacción del público por sus actos, pero no la consigue. No es sino hasta la quinta vez, cuando el artista es detenido por un guardia que lo confronta, que las personas que estaban en el espacio comienzan a rodearlo e insultarlo por el acto que consideraban delictivo[56]. En "Odio Puro" se hacían explícitas situaciones que Sánchez define como "conflictivas, que generan repudio y que causan impresión"[57]. La exposición también presentaba la obra *Proyecto Jaime Ávila* (2005), en la que Sánchez recolectaba durante un mes la basura del artista Jaime Ávila, categorizándola para presentar un retrato del artista a partir de sus desechos. Sin embargo, Ávila constituye para el artista un referente "negativo" en su obra,

[54] Valenzuela-Klenner es una galería de Bogotá independiente de arte contemporáneo latinoamericano, y propiamente de arte producido a partir del contexto colombiano. La galería no es la más comercial de Bogotá, pero recientemente ha tenido mayor visibilidad en ferias de arte internacionales como Art Basel Miami. Valenzuela- Klenner representa a varios artistas cuyo trabajo crítico se centra en problemáticas de índole social y políticas.

[55] Edwin Sánchez, entrevista por Iván Ordóñez, "Edwin Sánchez", *iPrivado* (blog), 24 de enero de 2012. [consultado el 26 de septiembre de 2014]. Disponible en <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>

[56] Lucas Ospina, "Retrato del artista apolítico", en *Revista Arcadia*. N. 57 (junio de 2010). Disponible en <http://lucasospina.blogspot.com/2010/06/retrato-del-artista-apolitico.html>.

[57] Esfera Pública, "Entrevista con Edwin Sánchez a partir de su exposición 'Odio Puro' en la galería 'el Bodegón'", en *Esfera Pública*, mayo 30 de 2007. [consultado el 26 de octubre de 2014]. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/odio-puro-problemas-eticos/>

> En un principio Jaime Ávila me motivó de una manera "negativa". Yo hice un trabajo con él, en términos de objeto, que era un trabajo pseudoantropológico que era seguir a un artista y hasta esculcarle la basura motivado por el interés de saber cómo opera […] lo que yo hago a veces es coger ciertas metodologías o ciertas lógicas de obras y tratarlas de hacerlas aquí, en el contexto propio, con lo que yo sé y en lo que yo me muevo.

La obra *Proyecto Jaime Ávila*, era un intento de Sánchez por criticar la pornomiseria adoptada por este artista, pero su forma de hacerlo era valiéndose de las mismas herramientas de él y haciendo él mismo pornomiseria. En propuestas como *La vida es una pasarela* (2002) de Jaime Ávila, el artista registra a jóvenes habitantes de la calle con su ropa precaria y a la vez exuberante posando frente a la cámara. En *Proyecto Jaime Ávila*, Sánchez explica que, "[…]la cuestión era que funcionara en la medida en que el artista no supiera que se estaba haciendo[…] Es una cuestión conflictiva porque es la intervención de la difusión no autorizada a una imagen de una persona"[58]. Con *Ejercicio de anulación* se emplea una metodología parecida en la medida en que por medio de actos cuestionables a nivel ético, como el cubrir con una caja de cartón a un inválido indigente, el artista busca que se reconozca ese actor de la sociedad. Sánchez adopta la postura de un transeúnte que haciendo una suerte de "limpieza social", anulando a un indigente constantemente en medio de la muchedumbre, busca equipararse con el otro actor de la sociedad que todos los días explota lucrativamente la miseria del cuadripléjico. En Colombia, varios de los que piden limosna en las calles, o de los que ejercen el comercio ambulatorio, que muchas veces son discapacitados, deben dar parte de sus ganancias a un tercero, que se encarga de ellos. Así, cada vez que Sánchez cubre al mendigo, busca hacerlo descubrir ante el espectador para hacerlo reflexionar sobre la forma en que éste personaje es anulado y explotado en la sociedad.

Michèle Faguet sostiene en "*Je est un autre*: la estetización de la miseria", que el arte basado en la pornomiseria evidencia un doble estándar, "[…] Si algo es evidente en las críticas a la *pornomiseria* es que la fetichización y sensacionalismo de la otredad cultural no sólo no denuncian, sino que replican las estructuras de poder convencionales, creando un espectáculo falso en el que la marginalidad es presentada a través de situaciones extremas". Una obra como *Ejercicio de*

[58] Esfera Pública, "Entrevista con Edwin Sánchez…".

anulación, aunque se plantea como un ejercicio académico que busca hacer explícita la marginalidad, alejada del espacio de la galería, presenta una explotación a la miseria que termina por ser promocionada en el campo restringido del arte, e incluso vendida. Obras que estaban planteadas desde una crudeza de la situación, en la institución artística, distancian al espectador frente a lo que observa, haciendo de éstas, obras que remiten a la realidad, pero a partir del campo de la representación. Es decir, son obras que no son ellas la situación de la realidad misma y que por lo tanto, culminan en un "falso espectáculo" de la otredad.

"Puntos de cruce" es una exposición que como su título indica, busca a través de intersecciones múltiples, generar conexiones entre el arte y las situaciones de la realidad. Al igual que en la exposición "Odio Puro", en ésta había una intención por enfrentar al espectador a eventos éticamente cuestionables. El texto de presentación de la exposición sostiene que "Puntos de Cruce", "[…] reúne una serie de obras que, extraídas de la experiencia e inmersión en determinados contextos de la realidad actual e histórica del país, exponen al espectador a una fuerte carga de contenidos minuciosamente seleccionados […] y lo lanza a una confrontación moral y ética provocando sentimientos contradictorios de atracción y repulsión"[59].

Al entrar a la galería, en la primera sala del primer piso, el espectador se encontraba con el registro fotográfico del arma. Al seguir por esa sala del primer piso hacia la sala contigua, en ésta se exhibía una mesa sobra la cual había unas imágenes previas a la reinserción en el circuito del que originalmente hacía parte el revólver, donde el artista manipula el objeto con sus manos e inscribe frases con ayuda de una herramienta de motor. En estas imágenes se expone la fotografía del grabado sobre la cacha del arma, con el título de la obra que permanece oculto en el revólver. Sobre la mesa, se explicaba también, mediante un mapa, todo el circuito de la compra y venta del arma, desde los puntos de la ciudad en donde fue adquirido, el lugar donde se intervino, hasta donde nuevamente fue vuelto a vender (Imagen 7). En la misma sala se hallaba también una pequeña pieza con un visor

[59] Valenzuela Klenner, "Texto de presentación Puntos de cruce", *Valenzuela Klenner* [consultado el 26 de octubre de 2014]. Disponible en <http://vkgaleria.com/sites/default/files/texto_presentacion_puntos_de_cruce.pdf>

magnificador donde se exponía la huella o *intaglio* del sello del revólver, de la marca Smith & Wesson (Imagen 8). Lo anterior se exhibía en conjunto con un audio, tomado de la W Radio, que buscaba contextualizar la marca del revólver que había sido fotografiado.

> Las armas en Colombia se licitan, entonces en ese caso Smith & Wesson, que es la marca de la pistola, estaba licitando para ser proveedor de la policía. Pero el representante de Smith & Wesson en Colombia perdió la licitación y la ganó entonces otra marca, la alemana Sig Sauer. El representante de Smith & Wesson decía que Sig Sauer había ganado la representación porque tenía vínculos con Juan Manuel Santos, que en ese entonces era el ministro de defensa. Entonces que la licitación se había hecho un poco "entre amigos" y que por eso Smith & Wesson, que provee unas de las mejores pistolas del mundo, había perdido[60].

La grabación que acompaña la fotografía pone otras relaciones en juego a las que el registro no se refiere. En el audio se escucha una entrevista de Julio Sánchez Cristo con el representante de Smith & Wesson en Colombia, Rafael Orozco, donde se acentúa el carácter ilegal del revólver cuando se establece que las armas de esta marca han perdido la licitación como proveedor de la policía, por una suma de más de trescientos millones de dólares, debido a que no habían pasado unas pruebas técnicas. Sin embargo, Sig Sauer tampoco había pasado las pruebas y esto sugiere una corrupción de parte del gobierno. Ante esto Orozco dice,

> Sig Sauer no pasó las pruebas, como nosotros tampoco las pasamos por unos elementos. Nos sorprendió que el ministro Juan Manuel Santos decidiera, a pesar de no haber pasado las pruebas, comprar las pistolas […] Lo incómodo de este paseo es que quien representa a Sig Sauer, que es Felipe Jaramillo, es compañero de infancia del ministro […] Las firmas que se presentaron todas cumplieron con la ficha técnica pero a la hora de hacer las pruebas todas perdieron. Lo correcto hubiera sido volver a abrir la licitación. Lo que incomoda a todos los competidores es que a pesar de no haber pasado las pruebas, a él sí se las compran[61].

En el audio expuesto por Sánchez hay una noción de corrupción sugerida, pues cuando se menciona a Santos como ministro de defensa que justo después llega a ser el Presidente de la República de Colombia, se insinúa que no sólo se perdió la licitación multimillonaria de armas antes de él ser Presidente, sino que hay intereses corruptos por posicionar una licitación "entre amigos" que iba a perdurar más tiempo de lo establecido. Así, las intenciones de Sánchez con la fotografía del arma intervenida están del lado de Smith & Wesson, no con el fin de que ésta actúe como publicidad

[60] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[61] Rafael Orozco, "Rafael Orozco, representante de la Smith and Wesson en Colombia, cuestiona la ilegitimidad de compra de pistolas para la policía porque no pasaron la prueba técnica", entrevista W Radio, 15 de mayo de 2009. [Consultado el 1 de noviembre de 2014] Disponible en <http://www.wradio.com.co/oir.aspx?id=812505>

corporativa, sino de que ponga en evidencia la corrupción del gobierno al hacer la compra de las pistolas Sig Sauer. La fotografía funciona como una crítica que justifica la efectividad de un arma que aún cuando pierde las pruebas para ser empleada en el gobierno, sí es utilizada en el circuito ilícito que tiene unos intereses corruptos, del mismo modo que su ámbito opuesto. Cuando Jaime Iregui dialoga junto a Albarracín sobre el carácter ilícito del revólver en la obra de Sánchez y su relación con el contexto, Albarracín señala que,

> Se cierra entonces un círculo extraño en donde uno se pregunta qué hace esta pistola ilegal, que me imagino que ha probado su efectividad en no sé cuantas calles, luego pordebajeada por una estructura comercial o técnico-comercial del Ministerio de Defensa y Policía Nacional que dice que la pistola no cumple con el estándar de calidad que necesita la policía; para matar, supongo. Ahí se juntan los extremos de arriba con los de abajo con los objetos y eso es bastante extraño. Mientras hay algún matón usando el arma a sus anchas en la calle, hay un montón de yuppies peleando por la licitación millonaria de la pistola, que a la policía sí no le sirvió[62].

Según Sánchez, el registro es su obra más vendida en el mercado del arte y la que menos ha tenido problemas en ser expuesta internacionalmente[63]. El registro parece probar la legitimación del artista al exponer un arma de una marca que, pese a perder una licitación multimillonaria, en el campo de la representación logra su cometido de venta y su función de crítica. El catálogo de la Subasta Conexión Colombia del 2011 estimaba el valor de un díptico de la obra (edición 3 de 6, más la prueba del artista), como había sido expuesta en Art Basel Miami en el 2010 (de 70 x 105 cm) con un valor entre $5.500.000 y $6.000.000[64]. Cuando la obra fue expuesta en Art Basel, se escogió el stand de la Galería Valenzuela Klenner como uno de los 10 mejores, y gracias a esta selección se abrió la venta de fotos[65]. Lo anterior refleja que el mismo mercado del arte comienza a circular una obra en el campo restringido del arte al que Sánchez "buscaba entrar" y al que también critica.

---

[62] Esfera Pública, "Crítica en directo #4: puntos de cruce", en *Esfera Pública*, junio 9 de 2010. [consultado el 23 de agosto de 2014]. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10124>.

[63] *Inserción en circuito ideológico* es la obra más vendida del artista. La primera vez que la obra se vendió fue en diciembre de 2010 en Art Basel Miami. La obra pertenecía al stand de la Galería Valenzuela Klenner. Una vez la obra se vendió, fue legitimada y validada en el contexto internacional, ésta comenzó a ser vendida en el contexto local y de ahí surgió la idea de vender más ediciones. En Sánchez, Entrevista con el artista (9 de agosto de 2014).

[64] Conexión Colombia, *Catálogo de la subasta Conexión Colombia. Septiembre 27/ 2011* (Bogotá: Tangrama, 2011), 95.

[65] Blouin Artinfo, "The Ten Best Booths of Art Basel Miami Beach". *Blouin Artinfo*, (7 de diciembre de 2010) [Consultado el 1 de noviembre de 2014] Disponible en <http://sg.artinfo.com/features/article/36507-the-ten-best-booths-of-art-basel-miami-beach>

Si bien Sánchez expone en "Puntos de Cruce" el registro junto a los otros elementos mencionados anteriormente, la fotografía no parece advertir el supuesto mapeo existente en el mercado de armas ilegal bogotano, ni tampoco evidencia una veracidad en si el arma pertenecía al mercado ilícito o no. Pese a que existe una relación con la vida cotidiana, en tanto que se está documentando un arma como un objeto que hace referencia al contexto violento, sólo es en conjunto con otros elementos dispuestos en la sala donde es exhibido, que el registro fotográfico adquiere una lectura de conexión con la realidad. La postura del artista como mediador se pierde y se convierte en la de manipulador de elementos para hacer creer una posible conexión al espectador. Ante esto Sánchez dice, "Pudo haber sido la pistola de un amigo o de un familiar. El caso es el carácter simbólico que tiene el decir que el artista la compró en el mercado negro o no"[66].

En *El perro está más vivo que nunca* de Sergio Villena, el autor analiza la obra del costarricense Habacuc *Eres lo que lees* (2007), a partir de la transgresión del artista, la reacción del público frente a la obra y la legitimación de la misma en la galería. La obra consistía en la disposición de un perro callejero amarrado dentro del espacio de la Galería Códice de Managua. Se decía que Habacuc había dejado morir de hambre al animal, pues el perro yacía en la galería todo el tiempo de la exposición amarrado sin alguien que "cuidara" de él. Además, en el salón donde estaba dispuesto se leía un mensaje en la pared, escrito con comida para perro que decía "Eres lo que lees". El animal, al que se nombró Natividad, aludía a la muerte cruel de un indigente nicaragüense llamado Natividad, quien fue devorado por los perros de una propiedad privada en Costa Rica, al ingresar a ésta. Pese a que bomberos y policías llegaron al lugar, estos no hicieron lo necesario para salvar la vida del indigente[67]. Villena establece que este tipo de propuestas propician, más que una contemplación, una provocación al espectador,

> […] en el arte contemporáneo predomina una perspectiva constructivista y dialógica según la cual el artista se limita a generar un proceso comunicativo mediante el acto de proponer – con los lenguajes plásticos más diversos, lo que implica a menudo el recurso a objetos inusuales y puestas en escena escandalosas – un tema, el cual adquiere sentido en función de la riqueza de las

[66] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[67] Sergio Villena Fiengo, *El perro está más vivo que nunca: arte, infamia y contracultura en la aldea global* (San José, Costa Rica: Arlekín, 2011), 39-40.

> interpretaciones y reacciones que provoque al momento de su recepción activa. El público, así, es considerado más un interlocutor al que hay que interpelar y, si es necesario, provocar, más que un consumidor de imágenes al que hay que satisfacer o un potencial admirador al que hay que deslumbrar y, llegado el caso, al que se debe educar o 'edificar'[68].

Habacuc realiza una obra irónica y cruel frente a una situación extraída de la realidad, que en este caso es la muerte de un indigente, para mostrarle al público de la galería. El artista critica expresamente a los espectadores al llamar la atención frente a la forma en que ignoran la muerte de un actor de la sociedad como Natividad, el nicaragüense, haciendo explícita la delgada línea que separa lo que está bien de lo que está mal. Habacuc, se pone también asimismo como un posible artista que comete el acto delictivo de aparentemente hacer morir a un perro de hambre en una galería. Sin embargo, el artista pudo haber manipulado los componentes de la obra para la creencia del público. "La alianza entre artista e institución genera, así, una distancia indiferente del público con el arte contemporáneo, la cual, sin embargo, torna en indignada reacción cuando las trasgresiones desbordan el umbral de tolerancia moral del público"[69]. La propuesta de Habacuc se consolida como una manipulación, llevando consigo la creencia en un acto delictivo del artista, que hace que el público señale la obra desde el criterio ético y no estético. Esto lo argumenta Claire Bishop en "Antagonism and Relational Aesthetics", donde establece que propuestas que tienen que ver con las formas de la vida cotidiana o de lo social, dejan de lado lo estético para propiciar cuestionamientos de orden ético.

Edwin Sánchez en *Inserción en circuito ideológico* toma estrategias similares a las de Habacuc, en las que busca acceder a una situación de la realidad, para hacer creer esa posible conexión frente a la realidad y asimismo subrayar su postura delictiva con el fin de provocar al campo restringido del arte. La obra de Sánchez se convierte en la intención de un artista por llevar al campo del arte una situación de la realidad, que es problematizada a partir de distintos componentes. Todos los artefactos que acompañan la fotografía en su exhibición, y los mensajes inscritos en el arma son los medios de los que se vale el artista para que la obra adquiera un sentido de conexión con la realidad.

[68] Sergio Villena Fiengo, *El perro está más…*, 51.
[69] Sergio Villena Fiengo, *El perro está más…*, 25.

Allan Sekula en “On the Invention of Photographic Meaning”, hace una revisión a la fotografía como medio que produce significados. Sekula propone que,

> Una fotografía es una declaración de algún tipo, que lleva, o es, un mensaje. Sin embargo […] la fotografía [también] es un enunciado "incompleto", un mensaje que depende de alguna matriz externa de condiciones y presupuestos para su legibilidad. Es decir, el significado de cualquier mensaje fotográfico es necesariamente determinado por el contexto[70].

Lo que hace que la fotografía se vuelva un enunciado incompleto en la obra de Sánchez y lo que hace que el espectador dude frente a la obra es que el arma remite a otra situación de algo que ocurrió pero en un entorno distinto que no se está mostrando directamente. Esto hace que el objeto actúe como una metáfora, aún cuando no es un artefacto metafórico. La obra se convierte en una alusión simbólica del artista frente al contexto que supuestamente incurrió y por este motivo está mediada por el contexto. En la obra de Sánchez lo simbólico reside en lo que él pueda plantear como discurso de su obra, elemento que hace al artista un manipulador de elementos para generar un registro “incompleto” que haga creer al espectador su acceso al campo de la alteridad. Además, el objeto no está siendo exhibido porque esto disminuiría el efecto ambiguo de la obra. Sin embargo, el artista hace una documentación de la inscripción del arma, junto al mapa y a otros objetos para destacar su “conexión” con la situación de la realidad. Aun cuando la acción de Sánchez de compra y venta del arma puede ser cierta, la fotografía, como afirma Sekula en la cita, “es un enunciado incompleto” y es en estos vacíos que la obra logra su propósito de engaño.

Para Sekula, toda fotografía se mueve entre dos modos de otorgarle significado: la oposición entre el fotógrafo como vidente *vs* el fotógrafo como testigo; la fotografía como expresión *vs* la fotografía como reportaje; el valor afectivo *vs* el valor informativo[71]. Sin embargo, una fotografía puede aceptar dos tipos de lectura, como en el caso de Sánchez. Obras como la de Sánchez ejemplifican una imprecisión frente a lo representado, lo simbolizado y lo registrado. Si bien

[70] A photograph is an utterance of some sort that it carries, or is, a message. However, the photograph is [also] an "incomplete" utterance, a message that depends on some external matrix of conditions and presuppositions for its readability. That is, the meaning of any photographic message is necessarily context-determined. (Traducción propia). Tomado de Allan Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning”, en Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography* (Londres: Palgrave Macmillan, 1988), 85.
[71] Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning”, 108.

Sánchez explica que, "El registro se hace para que sea leído. No me interesa que sea ilegible, me interesa que sea de alguna manera un poco narrativo, generar vacíos y preguntas. Hay una cuestión pedagógica en el generar cuestionamientos"[72], la fotografía termina por exponer aspectos ilegibles pese a que el objeto es claro en su representación. Esto supone una contradicción en lo que dice el artista, pues la fotografía remite a partir de una serie de frases a un espacio ilegible, el de la realidad, que no está siendo representado directamente, sino a partir de frases inscritas. La alusión a la otredad se genera a partir de una distancia, pues si bien el espectador se acerca a la violencia desde los mensajes inscritos y la misma representación de un arma, la fotografía aleja al espectador no sólo del objeto real, sino de la posible mediación del artista entre arte y vida.

> Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de *fingere* que significa <<inventar>>. La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones[73].

Conforme se va analizando la obra, la fusión de arte y vida en *Inserción en circuito ideológico* parece alejarse cada vez más, pues esta conexión depende de qué tan consciente esté el espectador de los otros componentes con los que se observa la obra en conjunto, pues son adiciones que buscan otorgarle a la fotografía una lectura de veracidad frente al discurso del artista. El mapa actúa como un signo de un supuesto recorrido trazado por Sánchez que sugiere un contacto con la vida cotidiana, pero nuevamente, es un recurso que pudo haber sido manipulado. Tanto el sello del arma (que prueba la existencia de ésta pero de forma incompleta), como el audio, contextualizan la marca pero son documentos inconclusos que subrayan la ilegibilidad del registro y que acercan al espectador a la idea del objeto real, pero haciéndolo, lo alejan del mismo. Así como Sánchez pudo haber grabado o no un arma del mercado ilícito, asimismo el sello pudo proceder de otra arma.

Aunque la fotografía señala un arma representada, alude sin embargo al arma real previa a la documentación, objeto que no se sabe bien en qué contexto fue adquirido. No obstante, al observar el revólver agrandado y grabado con una serie de frases, el objeto se convierte en un índice de poder que en la "realidad", fuera del lugar donde la fotografía se expone, en el mercado ilícito al que

[72] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[73] Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, 116.

supuestamente se remite el artista, ejerce una utilidad para el victimario. La misión del artista no consiste entonces en demostrar la verdad, sino en persuadir al lector hacia la aparente verdad, pues la alteridad es apenas examinada por Sánchez, sugiriendo bastantes vacíos respecto a la inserción en el mercado ilícito. La inserción nunca es clara y el discurso del artista se vuelve cada vez más complejo y ambiguo. Es la institución del arte, la que parece estar siendo provocada, pues el índice de poder de Sánchez es utilizado aquí por medio de la representación del arma, en la que inscribe "QUIERO HACER ARTE POLÍTICO" en el cañón, señalando a la institución y ejerciendo su postura como artista (Imagen 9).

2.3 La obra como pieza política que provoca al campo del arte

Es evidente que el impulso por entrar en el mundo "real" inherentemente implica que hay un mundo "no-real" donde las acciones no tienen impacto o resonancia[74].
Nato Thompson.

"QUIERO HACER ARTE POLÍTICO" es uno de los mensajes que está doblemente inscrito sobre el revólver de la obra de Sánchez, tanto en el metal del cuerpo del arma, como en el cañón de ésta. Paradójicamente, el sueño planteado es recalcado como si se tratase de un disparar y apuntar al campo del arte. Sánchez logra hacer arte político con la fotografía de un objeto que actúa como representación de las situaciones sociales extraídas de la realidad del contexto colombiano. El arma adquiere en la obra una función política, pues el espectador se está enfrentando tanto al objeto utilizado por el victimario, como al objeto que afecta a ciertas víctimas de la población Colombiana. Por lo tanto, registrar el revólver supone una conexión con el contexto de violencia en el país que termina por consolidarse en el campo de la representación, el campo del arte.

La propuesta de Sánchez se aproxima a la realidad a partir de los mensajes inscritos en el arma, reflejando una aparente inserción del artista en el mercado ilícito. Sin embargo, las pretensiones de la obra de Sánchez de referirse a cuestiones externas a la institución del arte son

[74] "Clearly, an urge to enter the 'real' world inherently implies that there is an 'un-real' world where actions do not have impact or resonance". (Traducción propia). Nato Thompson, "Living as Form", en *Living as form: Socially Engaged Art From 1991-2011* (Cambridge: MIT Press, 2012), 22.

legitimadas por ésta, en el ámbito de la representación. Al consolidar la propuesta en el "campo de la alteridad", Sánchez intenta provocar al campo del arte porque es allí donde busca problematizar su acción y no en el mercado negro. Lo lamentable para el artista es que él no ve una conexión entre el arte y la realidad, aún cuando busca fusionar esos conceptos y llevar situaciones prohibidas, ilícitas y marginales al arte. Ante esto Sánchez dice,

> Es raro porque uno se va dando cuenta con el arte que a veces lo que uno hace no tiene nada que ver con la realidad, por más de que se vulneren principios, derechos, leyes. Yo puedo decir, compré el arma y la vendí en un medio público como artista y la gente lo va a tomar como "ah sí, chévere". Pero no va a pasar nada. A veces el arte para mi es un espacio de burbujita que está como un circulo vicioso que se alimenta de sí mismo. No hay una conexión directa que se establezca con la realidad[75].

La preocupación de Sánchez por proyectar y documentar lo que yace afuera de su "burbuja", termina por ser parte de otra suerte de burbuja en donde la conexión directa con la realidad no es del todo percibida por el público, pues hay vacíos que el artista mantiene para que su posición delictiva se cuestione. Sánchez busca criticar y provocar al campo del arte, pues él no está problematizando el arma real dentro de su circuito comercial, del cual como espectadores no somos conscientes, sino el arma en el campo de la representación. Existen propuestas artísticas que critican implícita o explícitamente a la institución para referirse a nuevos lugares para el arte, proponiendo una transformación de la sociedad. No obstante, el fin de Sánchez en su obra no es cambiar a la sociedad, sino más bien hacerla reflexionar respecto a actos que "vulneran principios, derechos y leyes" y que están próximos a lo prohibido.

> Para mi es revelador el hecho de que no pase nada, porque uno espera que la gente tenga una recepción distinta. Una confrontación con la obra, pero eso sí es revelador. Pero entre más paso la línea, no pasa nada. En ese sentido sí pienso que la obra es para mi como artista. Ahí es donde me doy cuenta que el arte es como autista.

Pero, es el mismo campo del arte criticado por Sánchez como "autista" el que a través de la institución promueve o incluso acoge estos proyectos. Aun cuando hay miradas hacia la alteridad, es la institución la que acaba por exponer la propuesta. Así, para que la obra se legitime como tal debe volver al campo del arte, en el que se entiende como obra y no como un simple revolver rayado. Si

[75] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.

se considera que *Inserción en circuito ideológico* surge como un afán del artista por ser legitimado, el deseo por subvertir la cultura dominante (ejemplificada por la institución a la que Foster llama "burgués-capitalista del arte" como el museo, la galería, el mercado y los medios de comunicación), estaría denunciando específicamente la institución de la que quiere formar parte. Lo mismo sucedería con la acción de buscar el arma, comprarla, intervenirla y luego reinsertarla en su circuito, para luego realizar un registro fotográfico que se expone en el espacio legitimador, la galería. Según el sociólogo Eduardo Grüner, "El arte está […] más próximo a lo Real, a lo absolutamente imposible […] el arte está en *contra* de la cultura (es su auténtico malestar), en tanto socava, desmiente y subvierte sus pretensiones 'institucionales', su hegemonización del sentido"[76].

Se podría pensar en el trabajo de Sánchez como uno en que él pasa de cuestionar los límites éticos dentro del circuito en el que se inserta, si se observan trabajos anteriores como *Clases de cuchillo* (2008), a cuestionarlos dentro del campo restringido del arte, como sucede en *Inserción en circuito ideológico*. En *Clases de Cuchillo* (2008), Sánchez realiza tres videos con un propósito "pedagógico", en el que Jimmy, un habitante de la calle y delincuente, le da una serie de clases al artista respecto a los diferentes tipos de cuchillo utilizados para robar o matar. Jimmy instruye a Sánchez sobre cómo fabricar el arma y cómo usarla para matar al oponente. En esta obra el artista está tras la cámara y es Jimmy quien se vuelve objeto de observación que enfatiza los límites éticos de la propuesta de Sánchez, quien actúa como cómplice. Sánchez se convierte en el artista que pasa de documentar la indigencia y la violencia directamente en el espacio de la situación real, al artista que se pone del lado del victimario, convirtiéndose en coautor de la violencia que quiere ser "educado" por Jimmy.

Corte de florero (2010), que es una obra de Sánchez que también se expuso en "Puntos de cruce" (Imagen 10), aborda un tema de violencia a partir de un lenguaje grotesco. La escultura, que mantiene una similitud frente a obras como las de los hermanos Jake y Dinos Chapman, de mediados

[76] Villena Faengo, Sergio, *El perro está más vivo que nunca: arte, infamia y contracultura en la aldea global* (San José, Costa Rica: Editorial Arlekín, 2011), 153.

de los años 90, donde la tortura se hace explícita a partir de maniquís y el tratamiento grotesco de las figuras, está basada en historias reales y textos que describen las torturas de los cuerpos humanos que se daban en el periodo de la década de 1950, conocido en Colombia como "La violencia". En *Corte de florero*, el espectador se enfrenta al autorretrato del artista a quien se le ha practicado el "corte de florero", que consistía en la apertura del vientre de una persona en el cual se insertaban sus brazos, piernas y cabeza, creando con éstos una suerte de arreglo floral. Pero pese a que es una representación escultórica "realista" de Sánchez, al igual que sucede con los hermanos Chapman, las figuras son bastante falsas en términos materiales.

Sánchez se presenta asimismo como objeto masacrado y se pone del lado de las víctimas de la sociedad, sugiriendo una identificación con ellos. La distancia frente a la situación de la realidad no es sólo con los espectadores, sino con él mismo, que es puesto ante los demás como objeto de mirada y de crítica. Sin embargo, la crudeza y situación que está siendo figurada y a la que alude Sánchez no es del todo percibida, aun cuando es él quien está siendo brutalmente violentado en la representación. Por esto, hay una distancia que se hace explícita frente a la imagen brutal y la violencia a la que alude, dada la plasticidad y artificialidad de la propuesta.

Algunos se han referido a Sánchez como un "cronista de la violencia"[77], lo que ejemplifica una distancia entre su material de la situación de la realidad y él, pues el cronista accede al espacio, que en este caso es uno marginal, con ojos externos, para poder hablar de ese lugar desde la misma distancia con la que asistió en un principio. Al exponer *Inserción en circuito ideológico* y otras obras de "Puntos de Cruce" en la Ciudad de México en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), periódicos mexicanos como *Reforma* o *La Jornada* trataban a Sánchez como un documentalista que se encargaba, con sus obras, de entrar a espacios marginales de la sociedad para mostrarlos al público del arte, "Más que arte, define su obra como una especie de crónica: 'Un cronista va, tiene

[77] Oscar Cid de León, "Registran crónicas violentas", *Reforma*, mayo 12 de 2011, 21.

un testimonio o un contacto directo con el objeto de trabajo. Siempre existe la preocupación de documentar mi contacto con esa realidad que nos es un poco lejana'"[78].

Al tomar en consideración aspectos como el mercado del arte, la compra y venta de armas ilegal, e incluso, la galería que legitima y expone sus obras, se problematiza la autonomía del arte y la ética del artista, que aparentemente accede a estos espacios y borra las fronteras entre arte y vida. Sánchez, para el periódico mexicano *La Jornada* explica que su intención es "indagar el límite entre la moralidad y la ética dentro del contexto violento que sirve tanto en México como en Colombia"[79]. Lo marginal es reflejado en el campo restringido del arte, construyendo la propuesta desde la galería, y propiciando así, una distancia respecto a la otredad. Esto supondría una postura éticamente cuestionable de Sánchez, que acude a espacios marginales desde la comodidad de la institución, distanciándose de lo que él asume como material artístico. Sin embargo, la trasgresión, que parecía ocurrir en el campo ampliado, se convierte en una ilusión porque el artista es quien es presentado como artista delincuente a través de los distintos mensajes inscritos en el arma y su representación, que en vez de enmarcar al otro, busca hacer creer una posible inserción y encuadre de la otredad. Lo "poco ético" termina por ser el aparente discurso de inserción y reinserción del arma, y el proceder artístico de Sánchez como artista delincuente, ya que no sólo volvió a insertar el arma en el circuito ilegal, sino que al hacerlo, no modificó su función.

La exposición de *Inserción en circuito ideológico* en un espacio legitimador, aleja la unión entre el arte y la situación de la realidad, enfatizando un quiebre entre lo que el artista buscaba en un comienzo hacer, y lo que la obra es. Esto explica que las pretensiones artísticas que buscan cambiar la ubicación del arte pueden ser recuperadas por espacios legitimadores como las galerías, e incluso, patrocinadas por éstas. La propuesta de Sánchez intenta referirse a la otredad no sólo para el entendimiento que él busca hacia su propuesta, sino para asimismo venderla como obra y ser legitimado. Así, la ficción frente a una aparente cercanía con la situación real se hace explícita. Para

[78] Merry MacMasters, "Exploran cómo la militarización invade el ámbito de lo privado", *La Jornada*, mayo 12 de 2011, 3a.
[79] Merry MacMasters, "Exploran cómo la militarización…", 3a.

Sánchez el arte es una burbuja en la que no hay una relación estrecha con la realidad por más de que las propuestas limiten en lo moralmente incorrecto, "[…] veo el arte como una farsa: veo que el arte que se llama político –todo arte es político- no hace nada, es solo una obra de teatro bien montada. Por eso yo hago mis cosas y no ando diciendo que soy activista o artista político sino que simplemente trabajo gracias a mi morbo y a mi voyerismo"[80].

Al preguntarle al artista si le afectaba el que la pistola estuviera siendo utilizada en este momento para matar, Sánchez responde,

> No porque pistolas hay muchas. Pensar en que un arma sea utilizada ahora para mi no tiene mucha trascendencia. Uno se la puede encontrar, si es que la obra lo busca a uno. Pero es un problema de mayor dimensión. El hecho de que yo hubiera sacado una del mercado no va a significar nada porque si yo saco la pistola, compran otra. El mercado está lleno de pistolas y eso no me preocupa. Pienso que fue acertado el hecho de hacer el proyecto por eso, porque eso le da más validez[81].

En la cita Sánchez sostiene que él no está problematizando el mercado ilícito de armas, pese a que el audio en la instalación apunta a la ilegalidad del objeto. La obra de Sánchez actúa como provocación al campo restringido del arte, porque una vez graba el objeto, el artista no lo manipula para que deje de servir, sino que lo reinserta como arma que sigue cumpliendo sus funciones. Como afirma el artista, "La gente no compra una pistola en el mercado negro si es bonita. Más este tipo de pistolas que son de calibre grande y no tienen valor estético, pero son las que más asustan"[82]. Los propósitos del arma en el mercado ilícito siguen manteniéndose, pero lo estético parece relegarse a un segundo plano en la medida en que una vez el arma es grabada, pese a que su valor decae en la reinserción dada la comercialización de la misma, Sánchez no manipula el objeto para que deje de servir[83].

Sánchez provoca el campo restringido del arte al sugerir que él es quien actúa como delincuente, pues compra y vuelve a vender el arma en el mercado ilícito. El artista no interfiere el circuito al que pertenece el arma, de manera que el mercado negro no está siendo problematizado. Por lo tanto, el artista busca hacer explícito su proceder como artista-delincuente que en vez de

[80] Edwin Sánchez, entrevista por Iván Ordóñez.
[81] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[82] Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.
[83] Una vez intervenida el arma, el artista termina perdiendo alrededor de un cuarenta porciento de lo que invirtió inicialmente. En Sánchez, entrevista con el autor, agosto 9 de 2014.

extraer el arma de este circuito, la reinserta, con esta funcionando: lo que problematiza su acción. Así, el campo de la alteridad aún cuando es llevado al campo restringido del arte, sólo se "visibiliza" a partir del objeto que sugiere una realidad más allá de su representación, y de frases que aluden a ciertas nociones cuestionables en términos éticos, como "violar". El artista provoca con sus actos a los espectadores que asisten a la galería, y que tienden a ignorar los espacios marginales de la sociedad, como también provoca a la institución que promueve y legitima estas obras que actúan en el campo de la representación, y que no pueden hacer nada respecto a la situación de la realidad. Así, la intervención del revólver afecta al circuito del arte; al circuito de lo simbólico en el que el artista comparte con los actores del campo la *illusio*; la creencia en el juego, señalando su ficción.

Para poder referirse a la realidad, hay que estar legitimado por el campo en donde la ficción se hace explícita, el campo restringido del arte. En esta medida, tratar de señalar una situación específica de la realidad, como la compra y venta de un arma en el circuito ilícito del mercado, implica que hay un mundo "no-real", como establece Nato Thompson, que en este caso opera como el espacio de la galería; aquel lugar del campo restringido del arte que aunque se refiera a una situación de la realidad, la forma ambigua de hacerlo distancia al espectador de ésta.

Conclusiones

El arte no debería ser una esfera privilegiada e independiente, sino una esfera fusionada con la "vida"[84].
Claire Bishop.

La tendencia a buscar nuevos lugares en el arte ha abierto la pregunta sobre cuáles son los límites del arte cuando se trata con situaciones de la realidad. Los debates en torno a las prácticas artísticas actuales que visibilizan aspectos de la sociedad, como el mercado ilícito de armas, cuestionan la ética que implica la utilización de grupos o situaciones "marginales" de la sociedad como material artístico. Estos nuevos sitios son peligrosos porque suponen un distanciamiento frente a lo que se trabaja. En "El artista como etnógrafo", Foster explica que el cambio a un modo horizontal de trabajo implica la elección de una comunidad, o "otro" sitio al del artista, la entrada a su cultura, la aprehensión de su idioma para poder concebir un proyecto desde esa otredad. Sin embargo, el artista debe conocer la estructura de cada espacio bastante bien para poder referirse a éste.

Inserción en circuito ideológico es una obra que "está" creada a partir de materiales vinculados a la situación marginal explorada por Edwin Sánchez, del mercado ilícito de armas. Su acción recupera gestos vanguardistas de unir el arte a las prácticas vitales. Sin embargo, la obra supone una duda intrigante respecto a su conexión con la realidad, pues el revólver remite a la situación de la realidad en el campo de la representación, actuando como una alusión simbólica. *Inserción en circuito ideológico* actúa como una obra que enmarca a Sánchez y su postura delictiva, a partir de los mensajes que yacen inscritos en el arma y que problematizan su acción como artista, quien a la vez intenta enmarcar la otredad.

Pierre Bourdieu hacía referencia a la autonomía como un aspecto esencial del campo artístico que se problematizaba ante quien observaba la obra y la institución o espacio que la acogía[85]. La autonomía se puede entender desde la obra de Sánchez *Inserción en circuito ideológico* como un

[84] "Art should not be a privileged and independent sphere but instead fused with 'life'". (Traducción propia). En Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", 75.
[85] Bourdieu, *Las reglas del arte,* 345.

medio para juzgar a Sánchez en términos éticos. Es decir, al consolidar una propuesta en el material proveído por el mercado ilícito, la acción de Sánchez se pretende como una propuesta en la que la autonomía de acción del artista se hace visible. Sin embargo, es esa vinculación aparente al espacio de la realidad marginal, el mercado ilícito, el que lleva a problematizar la acción de Sánchez y lo juzga en término éticos. Insertarse en un espacio ilegal de la sociedad, o en palabras de Sánchez, "[en] lugares subterráneos que violentan el diario vivir"[86], indica una crítica a nivel ético por dicha inserción, más que una experiencia artística.

Propuestas como la de Sánchez, cuando buscan relacionarse directamente con la situación de la realidad, traen consigo la pregunta por el acto delictivo que comete el artista al consolidar su obra. Sin embargo, la obra de Sánchez es también ambigua en los límites que busca indagar entre lo ético, pues genera una distancia del espectador frente a la otredad, lo que supone que hay unos límites que el artista deja de cruzar en su "inserción". Lo ético deja de ser relevante en la propuesta, pues esto se hace en el campo de la representación, en el mundo no-real, señalando la ficción de un campo en el que nada es real.

En *Inserción en circuito ideológico* el arma no es la obra, así como tampoco la acción lo es. La obra es la fotografía del revólver que remite a una supuesta acción del artista de "inserción" al mercado ilícito de armas, e incluso de "reinserción" del objeto en el mismo. Por lo tanto, el revólver encuadrado se convierte en una representación indirecta de la acción. El arma representada opera entonces como un componente social que ilustra una aparente tensión entre la vida cotidiana y el campo del arte. El componente social yace en la representación y no busca la contemplación del espectador, sino que propicia su reflexión frente a lo ocurrido en la situación de la realidad. Sin embargo, no hay una conexión directa con la realidad, lo que conlleva a creer que Sánchez no es un mediador entre estos dos espacios, sino que propiamente busca señalar el campo del arte a partir de una manipulación, en donde el público es, como Villena indica, "interpelado" y "provocado". El

[86] Sonia Ávila, "Hacen crítica de la violencia". *El Universal*, mayo 12 de 2011, 11.

registro fotográfico enmarca a Sánchez, a su ser como artista-delincuente, que busca enmarcar la situación de la realidad, y la lleva al espacio de la galería.

Como sugiere Bourdieu, el campo artístico tiene sus propias leyes y particularidades, que no obstante puede deslizarse hacia otros campos. Sin embargo, una vez el campo restringido del arte comienza a expandirse al contexto de la vida cotidiana, al campo ampliado, que es la realidad misma, la afirmación de una autonomía en el arte comienza a problematizarse. Ante la pregunta de Albarracín sobre ¿qué pasaría si Sánchez hubiera expuesto el arma y no la representación de ésta a través de una fotografía? la autonomía de un arte que se pretende cercano a la situación real dejaría de ser tan "evidente", pues tal cercanía con la realidad implicaría un peligro para el artista. Es decir, la exposición del objeto y no de su representación supone para Sánchez el peligro de ser llevado preso. Aquí existiría una posible conexión entre su obra y la situación real. Entonces, la propuesta pierde autonomía en tanto existen unos límites frente a la realidad que Sánchez no cruza en ese actuar como "artista delincuente".

La lectura de la obra de Sánchez, sugerida por la forma en que se dispone para la contemplación en la Galería Valenzuela Klenner junto a otros artefactos que propician conexiones entre arte y realidad, insinúa posicionar un quehacer del artista como acto delictivo. El hecho de comprar un arma en el mercado negro, y reinsertarla en éste, es un acto que se expone como uno éticamente cuestionable. Pero lo ético no parece estar muy explícito, al igual que no se hace tan evidente la conexión con la realidad, pues los cuestionamientos de orden ético, yacen nuevamente en los supuestos de la acción. En *Corte de florero* sucede algo parecido. Si bien es el artista quien está siendo desmembrado en un corte brutal, la naturalidad del acto violento no es visible, es grotesco, y por lo tanto hay una distancia del espectador frente a lo representado. Lo anterior sugiere que las cuestiones éticas de estas obras de Sánchez suceden en el lugar de la representación y no en el lugar de la situación real.

La intención no deja de hacerse en el campo de la representación, llevando a que no exista una verdadera eliminación de la frontera, pues Sánchez realiza una obra que culmina en una

representación de un objeto que pudo o no haber estado en el mercado ilícito; y que cumple su función en tanto manipula al espectador frente a su contenido. En *Inserción en circuito ideológico* la autonomía no es visible en el campo del arte, asimismo la ética del artista no parece ser tan problemática, pues es una ética que yace en lo imperceptible y en la suposición de un aparente "ir" hacia la situación real, y de un supuesto "querer" en la situación de la realidad.

Las tres partes en las que he desglosado *Inserción en circuito ideológico* (la obra como acción, registro y como pieza política) demuestran que una lectura única a la obra propone retos difíciles. Si de hecho el arma fue extraída de un contexto ilegal y el discurso opera en paralelo con los medios utilizados por el artista para denotar esa inserción a la realidad, considero que no deja de ser válida la postura frente a una manipulación del artista al espectador que se efectúa en la obra a partir del registro fotográfico y que problematiza tan sólo al campo del arte convirtiendo su obra en una pieza política que provoca y que busca al menos movilizar la burbuja del mundo de la representación.

Al problematizar una situación de la realidad que remite a la compra y venta ilegal de un arma y no un medio como la pintura, o la escultura, complejiza la interpretación de una obra que se centra en una fotografía de un supuesto objeto extraído de un contexto ilegal. La obra se concibe así como un proyecto múltiple que relaciona distintos elementos y que culmina en diversas preguntas respecto a la acción, el registro y lo que termina constituyendo "la obra": una fotografía de un objeto que yace en unas suposiciones externas a la realidad cerrada del espectador.

> El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiche* al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra[87].

[87] Bourdieu, *Las reglas del arte*, 338.

Tabla de imágenes

Imagen 1. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico*, 2010. Fotografía digital. 100 x 150 cm.

Imagen 2. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico*, 2010. Fotografía digital en papel fotográfico de fibra vegetal. Díptico. 70 x 105 cm c/u. Edición 3 de 6 + 1PA.

Imagen 3. Cildo Meireles. *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, 1970. Botellas de Coca-Cola.

Imagen 4. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico* (detalle), 2010. Mesa de documentación. Fotografía digital. 30 x 40 cm.

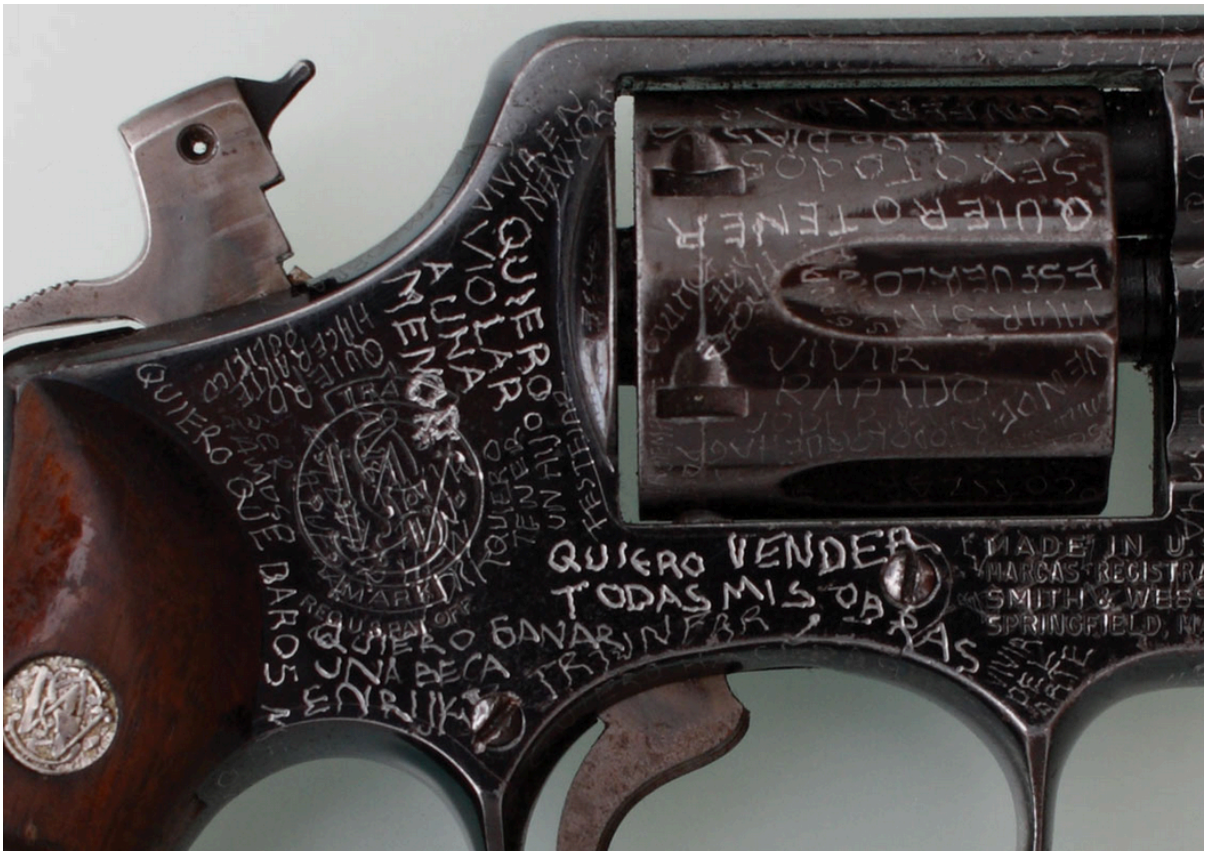

Imagen 5. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico* (detalle), 2010. Fotografía digital. 100 x 150 cm.

Imagen 6. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico*, 2010. Fotografía digital. 70 x 105 cm.

Imagen 7. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico* (detalle), 2010. Mesa de documentación: Mapa.

Imagen 8. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico* (sello del arma), 2010. Diapositiva y visor. Medidas variables.

Imagen 9. Edwin Sánchez. *Inserción en circuito ideológico* (cañón del arma), 2010.

Imagen 10. Edwin Sánchez. *Corte de florero*, 2010. Escultura en resina y pintada a mano.

Bibliografía

Arendt, Hannah. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Ávila, Sonia. "Hacen crítica de la violencia". *El Universal*, mayo 12 de 2011.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* n. 110 (otoño, 2004): 51-79.

_____. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", en *Artificial Hells. Participatory Art and Politics Spectatorship*. Brooklyn: Verso, 2012.

Blouin Artinfo. "The Ten Best Booths of Art Basel Miami Beach". *Blouin Artinfo*, (7 de diciembre de 2010) [Consultado el 1 de noviembre de 2014] Disponible en <http://sg.artinfo.com/features/article/36507-the-ten-best-booths-of-art-basel-miami-beach>

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Madrid: Anagrama, 2002.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

Burgin, Victor (ed.). *Thinking Photography*. Londres: Palgrave Macmillan, 1988.

Cid de León, Oscar. "Registran crónicas violentas". *Reforma*, mayo 12 de 2011.

Conexión Colombia. *Catálogo de la subasta Conexión Colombia. Septiembre 27/ 2011*. Bogotá: Tangrama, 2011.

Danto, Arthur. "The Artworld". *The Journey of Philosophy* n. 19 (octubre, 1964): 571-584.

Esfera Pública. "Crítica en directo #4: puntos de cruce". *Esfera Pública*, junio 9 de 2010. [consultado el 23 de agosto de 2014]. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10124>

_____. "Entrevista con Edwin Sánchez a partir de su exposición 'Odio Puro' en la galería 'el Bogegón'". *Esfera Pública*, mayo 30 de 2007. [consultado el 26 de octubre de 2014]. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/odio-puro-problemas-eticos/>.

Faguet, Michèle. "*Je est un autre*: la estetización de la miseria". En *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2007 – 2008*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2008.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Jackson, Shannon. "Quality Time. Social Practice Debates in Contemporary Art", en *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, 43-74. Nueva York: Routledge, 2011.

Lee, Pamela M. Introducción a *Forgetting the Art World*. Massachusetts: MIT Press, 2012.

MacMasters, Merry. "Exploran cómo la militarización invade el ámbito de lo privado". *La Jornada*, mayo 12 de 2011.

Martínez, Fabian Mauricio. “La sangriente historia de la calibre 38”. *Revista Don Juan*, (junio 24 de 2011) [consultado el 1 de noviembre de 2014] Disponible en <http://www.revistadonjuan.com/interes/la-sangrienta-historia-de-la-calibre-38/9629645>

Meireles, Cildo. “Inserciones en circuitos ideológicos, 1970”. En Brett, Guy (ed.). *Cildo Meireles*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani, 2009.

Orozco, Rafael. “Rafael Orozco, representante de la Smith and Wesson en Colombia, cuestiona la ilegitimidad de compra de pistolas para la policía porque no pasaron la prueba técnica”. Entrevista W Radio, 15 de mayo de 2009. [Consultado el 1 de noviembre de 2014] Disponible en <http://www.wradio.com.co/oir.aspx?id=812505>

Ospina, Lucas. “Retrato del artista apolítico”, en *Revista Arcadia*. N. 57 (junio de 2010). Disponible en <http://lucasospina.blogspot.com/2010/06/retrato-del-artista-apolitico.html>.

Rapko, John. *Logro, fracaso, aspiración: tres intentos de entender el arte contemporáneo*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2014.

Sala de arte público Siquieros. “Edwin Sánchez *Crossing Points*”. [consultado el 23 de agosto de 2014]. Disponible en <http://www.saps-latallera.org/saps/puntos-de-cruce-edwin-sanchez/?lang=en>.

Sánchez, Edwin. Entrevista por Alma Sarmiento. “Temoigner”. Entrevista publicada en la revista *Tête-à-Tête*. N. 2 (diciembre, 2011): 52-65. [consultado el 5 de noviembre de 2014]. Disponible en <www.academia.edu/2111527/Entrevista_a_Edwin_Sanchez_y_Victor_Albarracin>

_____. Entrevista con el autor. Grabación, audio. Bogotá, agosto 9 de 2014.

_____. Entrevista por Iván Ordóñez. “Edwin Sánchez”. *iPrivado* (blog), 24 de enero del 2012. [consultado el 26 de octubre de 2014]. Disponible en <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>

Sandoval, Rosemberg. “Mugre”. *Rosemberg Sandoval* [consultado el 5 de noviembre de 2014]. Disponible en <http://www.rosembergsandoval.com/mugre.htm>

Sontag, Susan. *Contra la interpretación.* Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

Spiegler, Mark. “When Human Beings Are the Canvas”. *Artnews* (Junio, 2003): 94-97. [consultado el 25 de septiembre de 2014]. Disponible en <http://www.marcspiegler.com/Articles/ArtNews/ArtNews_Profile_Sierra_2003_06.pdf >

Thompson, Nato. “Living as Form”, en *Living as form: Socially Engaged Art From 1991-2011*, 16-33. Cambridge: MIT Press, 2012.

Valenzuela Klenner. “Texto de presentación Puntos de Cruce”. *Valenzuela Klenner* [consultado el 26 de octubre de 2014]. Disponible en <http://vkgaleria.com/sites/default/files/texto_presentacion_puntos_de_cruce.pdf>

Villena Fiengo, Sergio. *El perro está más vivo que nunca: arte, infamia y contracultura en la aldea global.* San José, Costa Rica: Arlekín, 2011.