

Apolinére enameled (from) Álvaro Barrios, 1979-1980: la apropiación como hibridación cultural

Apolinére enameled (from) Álvaro Barrios, 1979-1980: appropriation as cultural hybridization

Albeiro Arias

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 03/2017

Fecha de aceptación: 05/2017

Resumen:

Con base en los razonamientos de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1990) y “Noticias recientes sobre hibridación” (2000), y Juan Martín Prada en su texto *La apropiación posmoderna* (2001), este artículo aborda la obra *Apolinére enameled (from) Álvaro Barrios* (1979-1980), del artista colombiano Álvaro Barrios Vásquez (Cartagena de Indias, 27 de octubre de 1945), versión del ready-made asistido *Apolinére enameled* que fue realizado por Marcel Duchamp entre 1917 y 1918. Se trata de distensionar ciertos binarios como lo popular/culto y local/global, a partir de procesos de asimilación mutua, interrelación y de contaminación e hibridación cultural, para romper y relativizar conceptos como la linealidad histórica, lo autóctono, lo puro, lo auténtico, lo identitario, y por supuesto, lo original.

Palabras claves: Álvaro Barrios, *Apolinére enameled (from) Álvaro Barrios* (1979-1980), *Apropiación*, *Hibridación cultural*

Abstract:

Based on the arguments of Néstor García Canclini in *Hybrid Cultures* (1990) and "Recent News on Hybridization" (2000), and Juan Martín Prada in his postmodern appropriation (2001), this article deals with the work *Apolinére enameled (from) Álvaro Barrios* (1979-1980), by Colombian artist Álvaro Barrios Vásquez (Cartagena de Indias, October 27, 1945), version of the ready-made assisted *Apolinére enameled* that was realized by Marcel Duchamp between 1917 and 1918. It tries to distensionar certain binaries As popular / cult and local / global, from processes of mutual assimilation, interrelation and pollution and cultural hybridization, to break and relativize concepts such as historical linearity, autochthonous, pure, authentic, identity, and Of course, the original.

Keywords: Álvaro Barrios, *Apolinére enameled (from) Álvaro Barrios* (1979-1980), *appropriation*, *Cultural hybridization*

Autor:

Albeiro Arias (Colombia). Poeta y ensayista colombiano. Candidato a Doctor en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Licenciado en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Becario para formación doctoral en historia del arte de la Universidad del Tolima. Profesor de la Facultad de Ciencias Humanas y Artes de la Universidad del Tolima, Colombia.

¿No es el arte, en palabras de Marcel Duchamp, "un juego entre todos los hombres de todas las épocas"?

Nicolás Bourriaud

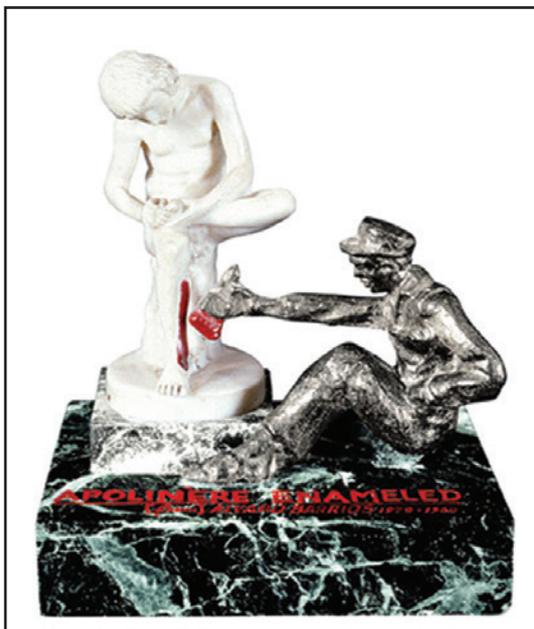


Fig. 1. Álvaro Barrios. *Apolinère enameled* (from) *Álvaro Barrios, 1979-1980, 1979-1980*. Imagen tomada de: <http://www.banrepcultural.org/alvaro-barrios/images/interinas/obras/apolinere-enameled-alvaro-barrios.jpg>

Este artículo hace parte de la investigación doctoral **Álvaro Barrios: cita y apropiación de los ready-made de Marcel Duchamp de 1978-2013**, dirigida por la doctora Claudia Campaña Hancke, para optar al título de Doctor en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y que tiene como propósito analizar, caracterizar y categorizar los discursos, estrategias y procedimientos usados por el artista conceptual, grabador y dibujante colombiano Álvaro Barrios cuando incurre en la apropiación iconográfica de los ready-made realizados por Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julio de 1887 - Neuilly-sur-Seine, 2 de octubre de 1968) en la producción de sus obras.

La apropiación es un procedimiento en el arte moderno y contemporáneo en el que el artista hace uso de las imágenes, motivos,

técnicas, formas o estilos ya establecidas en la historia del arte o de la cultura popular o el uso de materiales o técnicas obtenidas de contextos no artísticos. Claudia Campaña afirma que:

La obsolescencia es propia de las ciencias naturales o físicas y no de las humanidades, por lo cual un sinnúmero de artistas visuales contemporáneos ha convertido la historia del arte en su materia prima, sintiéndose, muchos de ellos, motivados a trabajar «a partir de», «después de», «según» o «de acuerdo a». Hace ya tiempo que los paradigmas de la modernidad entraron en crisis y se validaron los recursos de la cita y la apropiación (Campaña, 2012, p. 284).

El apropiacionismo crítico, según lo expresado por Juan Martín Prada, en su texto *La apropiación posmoderna* (2001), supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión, el plagio o reciclaje de las imágenes que caracterizan la práctica artística posmoderna. Como estrategia crítica, el apropiacionismo implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Juan Martín Prada asevera:

La práctica apropiacionista posmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida únicamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo. No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte a las esferas de lo político y lo social. Se hace obligado entonces afirmar la distinción entre una práctica apropiacionista crítica y una positiva o afirmativa, e incluso proponer a esta distinción como el eje central de

la oposición entre un posmodernismo conservador y uno crítico (Prada, 2001, p. 7).

García Canclini plantea el debate sobre cómo se afianzan y desmantelan los binarios y oposiciones entre la alta cultura, la cultura de masas y la cultura popular: “reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero” (Canclini, 1990, p. 223). Esto motiva el concepto de “hibridación” propuesto en su libro *Culturas híbridas* (1990), que ha servido para pensar el arte en Latinoamérica en cuanto a las relaciones entre lo local y lo global y, la mezcla y relación en el mercado simbólico, la impureza de los géneros y las jerarquías culturales en los procesos de modernización. En este sentido, ya no se piensa en opuestos binarios sino en procesos de interrelación, de contaminación mutua, generando hibridación. Canclini lo define así en su texto “Noticias recientes sobre hibridación” (2003), presentado como conferencia en el VI Congreso de la SibE, celebrado en Faro en julio de 2000: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2003). Más adelante, define los alcances del término:

El concepto de hibridación es útil en algunas investigaciones para abarcar conjuntamente mezclas interculturales que suelen llevar nombres diferentes: las fusiones raciales o étnicas denominadas mestizaje, el sincretismo de creencias, y también otras mezclas modernas (entre lo artesanal y lo individual, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos) (García, 2003).

¿La pregunta que cabe es ¿Barrios refuerza, afianza y/o cuestiona, las dicotomías entre centro y periferia y cultura popular y arte?

La obra de Barrios *Apolinére enameled*

(from) *Álvaro Barrios, 1979-1980* es una versión del *ready-made* rectificado¹ *Apolinére enameled* que fue realizado por Marcel Duchamp entre 1917 y 1918. Se trata de la modificación de un anuncio ordinario para la pintura *Sapolin*. Allí se observa una niña que pinta con esmalte blanco el mástil de una cama. Duchamp añadió lápiz, pintura y cartón al anuncio. Algunas de las modificaciones fueron: un reflejo del cabello de la joven en el espejo por encima de la cómoda. Agregó su firma “<<de>> Marcel Duchamp”, jugando con el concepto de autoría. La cama de metal es una pieza separada y unida a la superficie de la publicidad. En la parte posterior de la pieza original, añade la etiqueta del fabricante: “Si la muestra se ensucia, limpie con tela húmeda”. Hay algunos juegos lingüísticos: la letra “R” del molde es ocultada con color negro quedando “apolin” y luego agrega “ére”. Homenaje a Guillaume Apollinaire, escritor y crítico de arte francés. La modificación en la terminación “ire” por “ére”, según Ramírez (1994, p. 41), es porque se comentaba que los vanguardistas decían que esta sería llamada la “era de Apollinaire”. La palabra esmalte (*enamel*) cambia por esmaltado (*enameled*). Duchamp también fragmentó el nombre y la ciudad del fabricante. Originalmente decía “Gerstendörfer Bros. Nueva York, EE.UU” y Duchamp las convirtió en una serie de palabras inconexas y sin sentido: “Cualquier acto de rojo por sus diez o epergne, Nueva York, EE. UU”. Hay un juego de líneas que generan un conflicto en la perspectiva y cierto humor y reproche a la pintura tradicional. Diversos críticos le han dado connotaciones sexuales que no es pertinente desarrollar aquí.

1 Un *ready-made* rectificado es cuando el artista interviene a través de diversas acciones transformadoras (agregar, modificar, intervenir) un objeto producido por otro para cambiarle el sentido original.

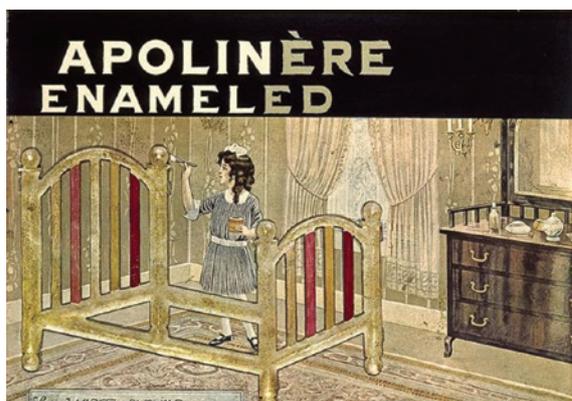


Fig. 2. Marcel Duchamp. *Apolinère Esmaltado*, 1916-1917. Ready-made rectificado (señal de propaganda para Sapolin esmalte). Gouache y grafito sobre estaño pintado, montado sobre cartón. (24.4 x 34 cm). © Artistas Derechos Sociedad (ARS), Nueva York / ADAGP, Paris / Estado de Marcel Duchamp.

Para realizar su obra *Apolinère enameled* (from) *Álvaro Barrios*, 1979-1980, el colombiano usa una imitación de *El Niño de la espina*, *Spinario* o *Fedele*, estatua helenística hecha en bronce entre el siglo I y el siglo III, a.C., y cuya copia más inequívoca se exhibe en los Museos Capitolinos de Roma. Es la representación de un joven pastor sentado sobre un peñasco, con el torso y la cabeza inclinados, con su pierna izquierda alzada y flexionada, apoyando su pie izquierdo sobre la rodilla derecha mientras se quita una espina de la planta del pie. La interpretación romana cuenta que el muchacho se llamaba Cneo Martius, y había sido encargado de llevar un importante mensaje al senado. En el camino se clavó una espina en el pie izquierdo. A pesar de esto no paró hasta llegar y entregar la encomienda. Es, por tanto, el símbolo del cumplimiento del deber, valor heroico digno de imitación.



Fig. 3. Autor desconocido. *El niño de la espina o espinario*. Siglo I a. C. Bronce. Museos Capitolinos, Roma. Escultura romana, copia de un original helenístico.

Hay varias versiones sobre este mismo tema, algunas de las cuales están en el Museo del Prado, Museo del Louvre de París, Museo Británico de Londres, Museo de arte metropolitano de Nueva York y la versión en bronce del Museo Pushkin de Moscú. Una de las más famosas es la versión de Brunelleschi, en el relieve del *Sacrificio de Isaac* que fue presentado en 1401 en el concurso convocado para realizar las puertas del baptisterio de Florencia, en el que resultó ganador Ghiberti. En este se recuerda el texto bíblico del Génesis 22, el cual relata que Dios, para probar a Abraham, le solicitó que sacrificara a su hijo Isaac en el Monte Moriá. Con gran dolor en el alma, Abraham, se dispone a cumplir el mandato, siendo detenido en el último momento por un enviado de Dios. La figura del Espinario refuerza la alegoría. Posteriormente Sandro Botticelli incluye una versión en el fresco las *Pruebas o Tentaciones*

de Moisés (1481-1482) en la Capilla Sixtina de Roma. La versión de George Seurat es *Modelo de Perfil* (1887) que se haya en el Museo de Orsay, entre muchas otras.



Fig. 4. *Sacrificio de Isaac* de Filippo Brunelleschi (1401-02) Museo del Bargello de Florencia - Medidas 45 x 38 cm - Bronce. Foto arteinternacional.blogspot com

Por los datos aportados por el mismo Barrios en el libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (2011, p.79), él retoma la versión en mármol que se guarda en la Galería de los Uffizi de Florencia.



Fig. 5. Anónimo. *El niño de la espina o espinario* galería. Galería uffizi.

La segunda escultura usada en su apropiación, es una estatua en bronce que representa un personaje emblemático (Pintor de la brocha) de la marca de pinturas Pintuco². Jaime Cerón en su libro *Sueños con Álvaro Barrios* (2011) describe así este trabajo de Barrios:

Para su versión de esta obra, Barrios utilizó una pequeña escultura de bronce, que consiguió en un mercado de las pulgas y que representaba al personaje emblemático de los comerciales y anuncios de Pintuco, una marca colombiana de diferentes tipos de pinturas. Este personaje, que era conocido popularmente como «el hombre del overol y de la brocha», aparecía acompañado de otra pequeña escultura, una reproducción de una estatua griega del siglo III a.C. denominada «el espinario», un joven sacándose una espina de la planta del pie. Este hombre del overol, en su típico gesto continuo de pintar y pintar, comienza a impregnar de rojo al blanco personaje, lo que suscita la proyección imaginaria de que en un futuro habrá terminado su labor (Cerón, 2011, p.131).

2 El Grupo Inversiones Mundial (GIM) fue fundado en 1921 por Germán Saldarriaga del Valle, con la inauguración de la empresa Cacharrería Mundial. En 1945 se constituyó la Compañía Pintuco S.A. como una sociedad entre Germán Saldarriaga y un socio estadounidense Peter Greiss (Wikipedia dice W.R. Grace). El negocio de las pinturas surgió por iniciativa de uno de los hijos de Germán Saldarriaga, Alberto Saldarriaga Duque, quien había estudiado Ingeniería Química en Estados Unidos y, a su regreso al país, tuvo la idea de montar un negocio de tipo industrial. Actualmente es líder en la venta de pinturas en países del área Andina. Ramírez R, Carlos Enrique; Rodríguez Bravo, Johann (2004). "Pintuco se internacionaliza en el mercado andino" en: *Revista Estudios Gerenciales*. [S.l.], p. 115-142, dic. 2004. ISSN 01235923. Disponible en: <http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/estudios_gerenciales/article/view/147>.



Fig. 6. Logotipo de Pintuco “Pintor con la Brocha”

Apolinére enameled (from) Álvaro Barrios, 1979-1980 de Barrios, es una variación del *ready-made Apolinére enameled* de Duchamp y a su vez, un homenaje, en la medida en que no cuestiona la naturaleza del *ready-made* ni a Duchamp. Se habla de variación y no de versión porque la obra citada sufre alteraciones pero hay zonas o puntos clave que permiten su reconocimiento. Se presenta un conflicto al usar el concepto de versión, si lo entendemos cómo la recreación de una obra preexistente con técnicas y estilos propios. Barrios acude al uso de los métodos propuestos por Duchamp, como son el objeto encontrado³ (Barrios compró las réplicas de las esculturas en los mercados de pulgas). Hace suyo el concepto del *ready-made recíproco* al hacer una simbiosis entre el *Espinario* y la figura en bronce del “hombre del overol y de la brocha” de la fábrica de pinturas Pintuco. Presentándose una triple apropiación: técnica, iconográfica y conceptual. La versión se sustentaría en el cambio o sustitución iconográfica (la cama por *El Espinario* y la niña por “El hombre del overol de Pintuco”) y el paso de la obra de dos a tres dimensiones.

Esta producción se podría entender desde dos caminos. El primero sería el de la dependencia cultural, en donde el artista actúa en función de una “cultura superior”, teniendo en cuenta que somos el resultado de un proceso de conquista y colonización que aún se mantiene de una u otra forma y que ha perpetuado la idea de centro y periferia. Entendemos esta noción, basados en los conceptos de Enrique Dussel en su libro *Filosofía de la liberación* (1996), como la relación que se estableció con el proceso colonizador y que hizo “dependiente” al continente americano de Occidente (primero Europa y luego Estados Unidos). El “centro” ocupa la posición dominante y opresiva. La periferia equivale a la exterioridad y la marginalidad, los dominados y oprimidos. Desde este punto de vista, Barrios terminaría siendo un validador y solícito con lo foráneo al incorporar cómodamente discursos artísticos de mayores dimensiones, copiando y reproduciendo modelos artísticos heredados de los centros de poder cultural, en este caso, Duchamp y su *ready-made Apolinére enameled* (1916-1917). La pregunta que cabría es ¿Barrios actúa como regulador entre al arte de la gran cultura y el mundo local? ¿La obra de Barrios es simétrica o asimétrica frente a la de Duchamp? ¿Hay una tradición que está en posición de superioridad y la otra de inferioridad, es decir, la imagen que termina imperando es la foránea, en este caso, la duchampiana? El artista colombiano pudo conocer de primera mano en Europa y en EE.UU. la importancia de los postulados duchampianos para el arte occidental en lo concerniente al arte conceptual. La imposición de valores dominantes o de centro, no sólo proviene de los colonizadores sino que hay dentro de la periferia algunos actores que se encargan de introducir, validar, normalizar e institucionalizar esos valores foráneos dentro de

3 El término arte encontrado u objeto encontrado o confeccionado (en francés objet trouvé; en inglés, found art o ready-made) describe el arte realizado mediante el uso de objetos cotidianos o que normalmente no se consideran artísticos y sin pretender ocultar su origen, Marcel Duchamp fue su creador a principios del siglo XX.

su propia cultura. Rovira (2003) lo explica así:

De esta manera, resulta posible investigar los procesos de hibridación en relación a las asimetrías culturales y de poder y prestigio. Es así como resulta evidente que la dependencia no es una mera imposición unilateral. En la periferia existen actores sociales que operan como reguladores, esto es, como sujetos que manejan el contacto con el exterior, lo interpretan y luego lo institucionalizan a la realidad propia. Ellos son quienes más contacto mantienen con la esfera internacional y por esto es que usualmente hacen las veces de mediadores o traductores para el mundo nacional (Rovira, 2003).

El segundo camino posible es leer la obra de Barrios desde la *hibridación* (García, 1990) en donde se da un proceso de asimilación mutuo entre el centro y la periferia y, no sólo de imposición. El artista a través de la apropiación logra una hibridación cultural que mezcla, rompe y relativiza conceptos como la linealidad histórica, lo autóctono, lo puro, lo auténtico, lo identitario y, por supuesto, lo original. No se busca degradar el modelo precedente. Sería reconocerle su jerarquía y degradar lo propio como copia, reconociendo lo otro como superior y lo propio en una escala más baja: copia, imitación y/o usurpación, cosa que es contraria a las posturas posmodernas que buscan difuminar las fronteras, las jerarquías y los centros. Barrios presenta su versión como iguales, borrando los límites entre original y copia, esto se puede verificar en el hecho que “firma” su obra “«from» Álvaro Barrios”, jugando al igual que Duchamp con el concepto de autoría. El gesto de Barrios va más allá. Busca “ponerse en el lugar del otro”, asumirse como lo otro desde su propio yo, o mejor, engullir lo ajeno y hacerlo parte de sí como una forma de canibalismo, reactualizando la noción política de la antropofagia cultural, propuesta por Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago* (1924) y que defiende el

derecho natural que tienen las culturas mestizas de incorporar y asimilar lo ajeno y convertirlo en propio.

Lo interesante de esta propuesta del artista colombiano es que no se apropia de la cultura ancestral autóctona, mitos precolombinos o de cosas exóticas, para exacerbar la idea de que somos una cultura marginal y/o demarcar una identidad regional o un arte propio. Por el contrario, recurre a la cultura griega, eliminando las distancias entre lo propio y lo ajeno, mostrando que somos hijos del pluralismo, del eclecticismo y de la hibridación. Selecciona elementos de diversas épocas y contextos para reinsertarlas y rearticularlas en nuevos discursos, creándose un cruce entre pasado y presente, la alta cultura y la cultura popular, entre el arte y la cotidianidad, entre lo local y lo global de una manera recíproca. Incorpora referentes visuales del mundo de la publicidad y de la cultura popular, como el logotipo de la marca *Pintuco* del “hombre con overol y brocha” y lo integra con una iconografía del arte universal como es la escultura griega el *Espinario*. Desestructura las relaciones binarias al romper las distancias entre lo culto y lo popular, al desentronizar uno y entronizar el otro, para que al final del día, ambos queden en el mismo horizonte, rompiendo jerarquías al equiparar las estéticas de la publicidad y las del arte, negando el status y los límites del arte. Esta combinación da lugar a una unicidad temporal que armoniza el presente (1979-1980) y el pasado (Siglo I a. C.), rompiendo con la idea moderna de la historia del arte concebida como tiempo lineal que implicaba la noción de evolución y de progreso. Barrios no menosprecia el pasado sino que lo toma como un referente. Su propuesta pretende ser atemporal, mezclando tiempos múltiples y contradictorios, que coexisten paralelamente

dentro de la obra en un aquí y un ahora, una especie de simultaneidad temporal.

La reformulación de los análisis historiográficos asume que el *yo* latinoamericano resulta de una compleja heterogeneidad de tiempos simultáneos. Sólo aceptando la existencia de los conflictos y oposiciones será posible acercarse comprensivamente a la difícil pregunta sobre qué significa ser latinoamericano (Pinni, 2003, p. 69).

Dicho de otra manera, Barrios en lugar de poner límites, los invisibiliza. Se inscribe en determinadas tradiciones y las hace propias, con un grado de pertenencia, de núcleo cultural común, en donde las heterogeneidades se yuxtaponen, se entretajan y se mezclan, pero no de una manera definitiva sino dinámica, en constante devenir, un hacerse permanente, una constante construcción, una dialéctica entre renovación y conservación, pasado y presente, afuera y adentro, centro y periferia.

Bibliografía

- Barrios, Á. (2011). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Medellín, Fondo Editorial Museo de Antioquia. 170p.
- Campana Hancke, C. (2008) *El arte de la cita: Velázquez en la obra de Bru y Cienfuegos*. Santiago, Chile: Impresión Quebecor World Chile S. A. 219 p.
- Cerón, J. (2011). *Sueños con Álvaro Barrios*. Bogotá: Ediciones Jaime Vargas. 239p.
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América. Nueva América 234p.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. 391p.
- García Canclini, N. (2000). “Noticias recientes sobre hibridación”. Texto presentado en la II Reunión del Grupo de Trabajo “Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización” del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Caracas, 9 al 11 de noviembre del 2000. Consultado en: <http://www.globalizacion.org/biblioteca/CancliniHibridacionNoticiasRecientes.htm>
- García Canclini, N. (2003). “Noticias recientes sobre la hibridación”. En: *Trans. Revista Transcultural de Música*. N° 7. Texto presentado como conferencia VI Congreso de la SibE, celebrado en Faro en julio de 2000. Consultado en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>
- Pinni, I. (2003). “Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano”. En: *Revista Artes*. N° 6 Vol. 3. Julio –diciembre de 2003. pp. 64-78
- Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial Fundamentos, 209p.
- Ramírez R, C; Rodríguez Bravo, J. (2004). “Pintuco se internacionaliza en el mercado andino” En: *Revista Estudios Gerenciales*. [S.l.], p. 115-142, dic. 2004. ISSN 01235923. Disponible en: <http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/estudios_gerenciales/article/view/147>.
- Ramírez, J. (1994). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Editorial: Siruela, 317p.
- Rovira K. C. (2003). “Dependencia Y Globalización. Nueva Perspectiva Para Una Vieja Temática”. *Revista de sociología*. N° 17 – 2003. Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Chile. pp. P. 31-47. <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/sociologia/articulos/17/1703-RoviraKaltwasser.pdf>