



Calle14: revista de investigación en el campo del arte
ISSN: 2011-3757
ISSN: 2145-0706
calle14@udistrital.edu.co
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

De Los radioactivosa Talento pirata: Jaime Ávila y la fotografía

Rueda Fajardo, Santiago

De Los radioactivosa Talento pirata: Jaime Ávila y la fotografía

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 14, núm. 26, 2019

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279063838004>

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.15004>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

De Los radioactivos a Talento pirata: Jaime Ávila y la fotografía

From “Los radioactivos” to “Talento pirata”: Jaime Ávila and Photography

De « Los radioactivos » à « Talento pirata » : Jaime Ávila et la photographie

De “Los radioactivos” a “Talento pirata”: Jaime Ávila e Fotografia

Santiago Rueda Fajardo

Investigador independiente, Colombia

ruedafajardo@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.15004>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279063838004>

Recepción: 15 Septiembre 2018

Aprobación: 20 Octubre 2018

RESUMEN:

El trabajo de Jaime Ávila se inscribe en un cuidadoso análisis de las relaciones de poder, a través de temas como la moda, el estilo y la ciudad. El método de Ávila consiste en partir de un micro- cosmos y de un lugar micropolítico como puesto de avanzada desde el cual analizar dinámicas sociales, valiéndose de la contención emocional, la animadversión al dramatismo mediante recursos fotográficos como el retrato y la construcción serializada. En este artículo se estudian sus proyectos Los radioactivos, La vida es una pasarela, Un metro cúbico, Cuarto mundo, Bombas y Talento pirata.

PALABRAS CLAVE: Arte, fotografía, Colombia, Jaime Ávila, Los radioactivos, Talento pirata.

ABSTRACT:

The work of Jaime Ávila hides a careful analysis of power relations, through topics such as fashion, style and the city. Ávila's method consists in starting from a microcosm and a micropolitical place as an outpost from which to analyze social dynamics, showing emotional restraint and animosity to drama, and using photographic resources such as the portrait and the serialized construction. In this article we study his projects Los radioactivos, La vida es una pasarela, Un metro cúbico, Cuarto mundo, Bombas and Talento pirata.

KEYWORDS: Art, photography, Colombia, Jaime Ávila, Los radioactivos, Talento pirata.

RÉSUMÉ:

Le travail de Jaime Ávila cache une analyse minutieuse des relations de pouvoir à travers des thèmes tels que la mode, le style et la ville. La méthode d'Ávila part d'un microcosme et d'un lieu micropolitique pour analyser les dynamiques sociales, montrant de la retenue émotionnelle et de l'animosité face au drame, et utilisant des ressources photographiques telles que le portrait et la construction sérialisée. Dans cet article, nous étudions ses projets Los radioactivos, La vida es una pasarela, Un metro cúbico, Cuarto mundo, Bombas et Talento pirata.

MOTS CLÉS: Art, photographie, Colombie, Jaime Ávila, Los radioactivos, Talento pirata.

RESUMO:

O trabalho de Jaime Ávila esconde uma análise cuidadosa das relações de poder, através de temas como moda, estilo e cidade. O método de Ávila consiste em partir de um microcosmo e de um lugar micropolítico como um posto avançado para analisar dinâmicas sociais, mostrando contenção emocional e animosidade ao drama, e usando recursos fotográficos como o retrato e a construção serial. Neste artigo estudamos seus projetos Los radioactivos, La vida es una pasarela, Un metro cúbico, Cuarto mundo, Bombas e Talento pirata.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, fotografia, Colômbia, Jaime Ávila, Los radioactivos, Talento pirata.

AÑOS RADIOACTIVOS

Ávila es parte de la generación que empezó y desarrolló su práctica artística en el momento de la caída del Muro de Berlín (1989), y el inicio —desastroso para casi todos los países de América Latina— del

neoliberalismo y la globalización. Su generación hace parte del momento del re-diseño de las políticas culturales en Colombia y de la aparición del llamado “arte joven”. Curiosamente y como veremos más adelante, Ávila no solo se benefició de esto sino que convirtió “lo joven” en uno de sus temas principales, muy presente en proyectos como *Los radioactivos* y *La vida es una pasarela*.



Imagen 1

Bogotá#. Jaime Ávila (sf). Cortesía del artista.

Ávila, como varios de los artistas de su generación, se alimentó visualmente de la cultura popular y los video-clips, en su particular y atractiva forma de adaptar moda, música, cine, ficción, política y banalidad. Otros artistas como Fernando Uhía, Juan Andrés Posada, Juan Mejía y Wilson Díaz sintieron la misma seducción ante la iconografía popular y la estética MTV como una estrategia novedosa de abrirse paso entre la confusión urbana, la violencia emitida por los medios de comunicación con sus imágenes devastadoras de las guerras antidrogas y anticomunista, la educación artística que estos artistas recibían y el avance de todas las baratijas llegadas por la apertura económica.

En los años 90 la valoración del arte joven se impuso, pues se consideró que los jóvenes podrían interpretar realmente lo que sucedía. Para ese entonces se experimentaba una alegría crítica en el arte en Colombia, un respiro de los grilletes obsesivos que significaba la tradición moderna. El arte joven no se obsesionaba con lo político y lo social, a pesar de la brutalidad de aquellos años, no reverenciaba el pasado como el de los monstruos trabistas, era ya un naciente arte internacional que se burlaba de sí mismo. Emel Meneses, pintaba las portadas de las revistas de arte norteamericanas europeas y norteamericanas, Rodrigo Callejas, pintaba los paisajes de pinos donde refulgían las formas de *transformers* y naves extraídas del anime, incluyendo a Optimus Prime mirándose en el reflejo de un lago, en *Narciso* (1987). José Hernán Aguilar, desde el Museo de Arte de la Universidad Nacional, expuso individualmente a Fernando Uhía, a Juan Andrés Posada y a Wilson Díaz, demostrando la primacía del talento y la inteligencia sobre la edad. Posada creaba pinturas con frases para pronunciar correctamente los nombres de los artistas anglosajones o mezclaba los nombres de artistas internacionales del momento, y con ello creaba *Un juego de nombres 1* : Goons, Neuhol, Warys, Basenk, Pelitz. Elías Heim presentaba su *Híbrida flora intermuseal* (1993) una serie de esculturas robot animadas, que ejecutaban diversas acciones encaminadas a reproducir la vida inerte del arte, especialmente del museo; Fernando Uhía realizaba sus *Porsche kantianos*, también presentados en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en 1994 (Serna, 2011).

En 1995 aparece uno de los eventos emblemáticos de lo nuevo en Colombia, la Bienal de Venecia. Fundada en 1995 en el salón comunal del barrio Venecia por Franklin Aguirre, prefiguró el modo de operar de los jóvenes de una nueva generación, quienes a sabiendas del poco espacio que los lugares tradicionales ofrecían para ellos, optaron por modelos de autogestión, descentralización y uso de espacios no convencionales. La Bienal, tan antigua como el Festival Rock al Parque, puede ser vista como parte de la modificación de la percepción de la cultura así como de las políticas ciudadanas en Bogotá y en el resto del país.

Después de varias y exitosas apariciones en eventos de arte joven, como el IV Salón Arturo y Rebeca Rabinovitch, Ávila llega a Los radioactivos (1997-2001) un proyecto que tiene el mérito especial de ser una serie fotográfica en un momento en el que este medio sufría de escasísima valoración y, por ello, vivía un retroceso. La serie en cuestión consiste en retratos frontales de jóvenes posando despreocupados en los contextos de los barrios populares o frente a imágenes de una explosión, imágenes pobremente arregladas con toda la intención de contradecir la sofisticada estética de la pintura colombiana de la década de los años 90.² Durante toda la década, los artistas que trabajaban con la fotografía se podían contar con los dedos de la mano. Después de las avanzadas propuestas foto-conceptuales de las décadas de 1970 y 1980, realizadas por Inginio Caro, Miguel Ángel Rojas, Álvaro Barrios, Luis Fernando Valencia, Jorge Ortiz, Patricia Bonilla, Becky Mayer, Jaime Ardila y Camilo Lleras,³ la fotografía perdió su carácter crítico y volvió a ser un medio neutralmente “artístico”, es decir, una herramienta de representación de la realidad que no se cuestionaba ni la representación ni la realidad, y que se valoraba por sus componentes estéticos, la llamada “buena foto”.

En los años 90, únicamente Miguel Ángel Rojas y Jorge Ortiz continuaban experimentando con la fotografía y sus químicos, pero frente a las pinturas realizadas con reveladores y fijadores fotográficos de Ortiz, o los revelados parciales de Rojas⁴ —totalmente neo-expresionistas ambos— los documentos de Ávila resaltaban por su sencillez y su vuelta al documento neutro, exento de cualidades estéticas normativas. Ávila explica las razones que lo llevaron a titular su serie de la forma en la que lo hizo:

y sus químicos, pero frente a las pinturas realizadas con reveladores y fijadores fotográficos de Ortiz, o los revelados parciales de Rojas⁴ —totalmente neo-expresionistas ambos— los documentos de Ávila resaltaban por su sencillez y su vuelta al documento neutro, exento de cualidades estéticas normativas. Ávila explica las razones que lo llevaron a titular su serie de la forma en la que lo hizo:

Radioactivos es una palabra que suena a toda esa ficción destructiva y eventual que a los jovencitos les encanta, y a la vez se refiere a ese mundo que ellos hacían reactivar (...). Yo lo llamé así porque

2 Sobre este periodo y sus pintores véase Aguilar, José Hernán.

(1994). “Balas privadas, corazones públicos”. En Nueva Imagen, 19 artistas colombianos exponen su plástica. Bogotá: Ediciones Alfred Wild. Véase también Ponce de León, Carolina. (2001). “Atravesando los ochenta: Ficciones privadas como universo”. Publicado también en Nueva Imagen, 19 artistas colombianos exponen su plástica, se encuentra en El efecto mariposa. Bogotá: Idartes.

Radioactivos es una palabra que suena a toda esa ficción destructiva y eventual que a los jovencitos les encanta, y a la vez se refiere a ese mundo que ellos hacían reactivar (...). Yo lo llamé así porque eran niños que me parecían indestructibles, niños nuevos que habían crecido súper fuertes en medio de un conflicto familiar y de una ciudad violenta. (Ávila citado por Gutiérrez, 2009)

La virgen de los sicarios (1994) Temáticamente la serie tiene una relación directa con una de las obras más significativas, reveladoras y profundas de fin de milenio en Colombia, *Rodrigo D No futuro* (1987) de Víctor Gaviria, además es plenamente contemporánea de las novelas *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario tijeras* (1999) de Jorge Franco, ambas dedicadas a los amoríos con jóvenes que viven en la ilegalidad. En este caso, no eran los jóvenes de Medellín, protagonistas de las obras de Gaviria, Vallejo y Franco, sino los jóvenes de Ciudad Bolívar, en Bogotá.



Imagen 2.

Muro Radioactivo. 1000 fotografías pegadas en un muro. Jaime Ávila (sf). Detalle. 15 x 3 m. Cortesía del artista.

LA VIDA ES UNA PASARELA (2002-2005)

Poco después Ávila decidió hacer una nueva serie fotográfica titulada *La vida es una pasarela*, sobre los habitantes de la calle adictos a la pasta de cocaína. Según Ávila:

En *La vida es una pasarela* reconstruyo la imagen deteriorada de jóvenes drogadictos a manera de imágenes construidas por el cliché capitalista de las revistas de moda; ellos, nacidos en la década de los ochenta, época de gran bonanza del narcotráfico en Colombia (...) demostraban el fracaso de un sistema sin futuro; el título describe el sarcasmo y crueldad, compromete al espectador como parte de un sistema poderoso que doblega a cualquier hombre frágil (Ávila, en Gutiérrez, 2007).

En este contexto no puede olvidarse que las drogas pesadas constituyen el lado oscuro de los avances contraculturales de los años 60, apropiados y distorsionados por el capitalismo integral avanzado. La serie responde a la moda que se impone en Europa y Estados Unidos en ese momento, el *heroin chic*, mistificación del consumo de drogas en el mundo de la música, la moda y el arte, en películas como *The Basketball Diaries* (1995) y *Trainspotting* (1996).

Ávila vuelve al retrato de cuerpo entero, efectuado con un equipo mínimo para realizar tomas callejeras en las calles del centro de Bogotá. Cada retrato se encontraba acompañado de una imagen urbana de igual tamaño que incluía luces eléctricas, a la manera de los tableros decorativos de gusto popular. Los títulos eran paradójicos, nombres como *James Dean* y *Van Gogh* parecen comentarios crueles hacia estos desposeídos sujetos. ¿Están conscientes estos personajes de su propia alteridad frente a nosotros los “normales”? Una de las más inquietantes imágenes es *Dios de la pobreza*, un retrato de un hombre barbado y cubierto de harapos, sosteniendo una esfera que bien podía ser una bola de adivinación o un objeto mágico. Como un eternauta,

en su indolente y asustadora presencia se convierte en un inquietante icono que interroga más que la miseria misma, la intención del artista y su relación con sus retratados.

UN METRO CÚBICO / CUARTO MUNDO (2004)

La llegada del año 2000 y las profecías apocalípticas que le precedían —nucleares y ecológicas— marcaron un vacío de futuro confirmado por lo que Baudrillard llamaría “el acontecimiento puro” (Baudrillard, 2003); los ataques aéreos del 11-S y la consecuente guerra contra el terrorismo, ese enemigo indefinido que parece acechar a todos en todas partes. En el arte, la nueva década abrió con nuevos objetivos y problemas. Los modelos post-colonial, micropolítico y activista abanderados por curadores internacionales como Okwui Enwezor (2001)⁵ y Nicolás Bourriaud (2006),⁶ fueron rápidamente incorporados con éxito y pertinencia. Pero también las prácticas relacionales y micropolíticas estuvieron sometidas a fuertes críticas que promovieron algunos de los debates más interesantes de la década (Foster, 2001).⁷ Es este el periodo de los nacientes espacios independientes Lugar a dudas, Casa tres patios y del intercambio a través de las residencias artísticas, de experiencias de arte en lugares no-artísticos y de las ferias internacionales de arte de Bogotá: ArtBo y La Otra.

En estos años se da un cambio de intereses e influencias en el campo del arte global, artistas como Daniel Buren, Marcelo Broodthaers, Gordon Matta-Clark y Helio Oiticica pasan a ocupar un primer plano en debates y escritos críticos. El vivir y el habitar fue el tema de las bienales de Sao Paulo y Bogotá, entre otras, y se hizo presente en el trabajo de un número amplio de artistas colombianos como Juan Fernando Herrán, Nicolás Consuegra, Fernando Arias y Jaime Tarazona.

La década abrió con la reformulación del Salón Nacional de Artistas (el cual se convirtió en una serie de proyectos curatoriales regionales), la consolidación del Premio Luis Caballero y un tardío relevo generacional en la categoría de “artistas consagrados” que reconoció a Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo y Doris Salcedo como los artistas vivos más importantes del país. Las muertes anunciadas de la pintura y de la crítica de arte —aunque valga decir que la crítica de arte se hizo más fuerte que nunca gracias a blogs de participación amplia como Esfera pública,⁸ con todos los matices de “tribal canibalismo”, para utilizar el término de Martín Zapater (1998)— desembocaron en el principal fenómeno de la década: el surgimiento protagónico de la figura del curador.



Imagen 3.

Cuarto Mundo. 10 metros cúbicos. Jaime Ávila (2003). Diez mil cubos de cartón impresos. Cortesía del artista.

Para el fin del primer lustro de la década se afirmó una tendencia local que José Roca llamó la taxonomía fotográfica: artistas que sin tener la formación, la experiencia, ni el desarrollo profesional de un fotógrafo se dedicaron a registrar la vida en las ciudades en

[...] dos aproximaciones dominantes: en la primera se invoca la distancia objetiva del naturalista, en una especie de expedición botánica contemporánea; en la otra se asume la posición del sociólogo urbano, evidenciando usos alternativos del espacio público y nuevos componentes del paisaje visual de las ciudades, producto del rebusque y la economía informal. (Roca, 2004)

Series como *Zona rosa* de Eduardo Consuegra, *Residencia* en Bogotá de José Giraldo, *Lo uno y lo otro* de María Isabel Rueda, *Plano transitorio* de Milena Bonilla, *Esquinas gordas* de Rosario López, *Ciudad Kennedy*, *Memoria y realidad* de Raúl Cristancho y *Constelaciones* de Jaime Iregui son buenos ejemplos de esta renovada actitud frente a la cámara y a la ciudad, de la que Ávila, con *Los radioactivos* y *La vida es una pasarela*, era un evidente pionero, como “naturalista” y “sociólogo urbano”. Vale la pena mencionar que esta fiebre taxonómica obedeció al rotundo éxito que la fotografía objetiva alemana tuvo a nivel global en ese periodo en manos de Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans, Thomas Demand, entre otros.

En *Un metro cúbico*, Ávila construyó cubos de cartón impresos con imágenes de barrios populares que componen a su vez cubos más grandes, remedando la configuración casi vertical y el amontonamiento de las mal llamadas “invasiones” de las ciudades latinoamericanas, a la vez como una reconstrucción matemática del barrio, a la manera de ilustraciones estadísticas, enfatizando la diferencia de escalas, la improbable abstracción, la neutralidad e incertidumbre del documento. Las estructuras emocionales y culturales del barrio, con todas sus redes de colaboración, ayuda mutua, amistad, vecinaje, convivencia e identidad chocaban y eran aplanadas por la racionalidad económica.

El mismo recurso temático y formal reaparecerá en *Cuarto mundo*, el proyecto que Ávila llevó a cabo tanto en el Premio Luis Caballero en Bogotá (2003) como en la Bienal de Sao Paulo (2004). “Cuarto mundo”, un término proveniente de las ciencias sociales, ha sido utilizado para describir los horizontes más allá de la pobreza, la marginación extrema, una especie de esfera irre recuperable y ajena, un inframundo, un lugar más allá de la desesperanza. En la obra de Ávila ese cuarto mundo está formado por cubos de cubos, monolitos-mosaico en tristes grises, ensamblajes de imágenes de barriadas populares de diferentes ciudades del mundo, fotografías de autopistas que se cruzan y no llevan a ningún destino.

Ávila se valía de un recurso “warholiano”, la repetición modular y sistemática de la imagen, en busca de la despersonalización y en función de la acentuación de nuevos ritmos y asociaciones visuales. En *Cuarto mundo* concretaba reflexiones sobre lo palpable, lo sólido y lo material, evidenciando el orden de una sociedad que privilegia lo intangible sobre lo real y lo abstracto sobre lo material, ocupándose de un problema mundial, el aplastamiento del espacio social por la racionalidad económica.

BOMBAS (2006)

Los ácidos comentarios de Ávila aparecen de nuevo en un proyecto donde la isla de Cuba se convierte en el escenario de sus elucubraciones sobre juventud, arte, política, espacio y arquitectura. Para Bombas, Ávila escogió la más antigua y tensa de las relaciones entre dos países de América: la de Cuba y los Estados Unidos para mostrar la extraña relación y paralelismo entre el país capitalista y defensor del mercado libre por excelencia, y el único país socialista de América (Gutiérrez, 2007).⁹

Ávila fabricó una serie de rascacielos miniatura en fibra de vidrio, en blanco, negro y rojo, en lo que puede considerarse una ciudad muda. También realizó esculturas tubulares que en ambos extremos presentaban dos cúpulas neoclásicas, la del capitolio de Washington, y la del capitolio de La Habana, las cuales curiosamente son casi idénticas (Semana, 29 de mayo de 2006). Los objetos, como absurdos *suvenires* de un mercado chino, funcionaban en el mismo sentido y mostraban la extraña y paralela realidad entre dos mundos cercanos y opuestos, los dos, o mejor, ninguno de los dos, capaces de generar un ideal, una utopía. Ávila presentaba la fotografía de un hombre joven, hijo de la revolución cubana, titulada *Eat-me*. Un joven moreno desnudo en una playa con el pene erecto y una bandera de Cuba atada a ese órgano.

La objetivación máxima del cuerpo, la prostitución y explotación de la juventud era expuesta en esta brutal fotografía de una víctima, protagonista de una juventud sin futuro. La pornografía o cuasi pornografía del mundo de la moda y el ascenso de las modelos y súper modelos como iconos culturales y como figuras culturales, tan propio de los años 90, y cuyo más extraviado ejemplo fue el de la modelo colombiana Natalia París, en el contexto colombiano, estaban presentes en *Eat-me*. Talento pirata (2013) En su novela Sin remedio, Antonio Caballero describe así la Bogotá de los años 80:

Esos altos edificios de cristal y ladrillo que se ven más arriba de la cota seiscientos son edificios fantasmas, prohibidos severamente por las reglamentaciones catastrales, defendidos por celadores privados armados de escopeta. Y esas barriadas escalonadas de casuchas, al sur, también prohibidas, y perseguidas duramente por el acueducto y por la policía, son barriadas fantasmas: el Paraíso, tal vez Las Colinas. Las llagas amarillas que devoran los cerros, donde antes hubo encenillos y arrayanes, y robles y cerezos, cedros y borracheros y altas palmas de cera, se llaman areneras, receberas, chircales. También está prohibida su existencia. ¿Y abajo? Esto es un parque. Frondas mezquinas, palmeras esmirriadas y tristes en el frío sabanero, negras de gasolina: son palmas bobas o quizás falsas palmas de la Nueva Zelanda, o a lo mejor papayos. Los pinos polvorientos son pinos candelabros, posiblemente traídos del Tirol. Y esos de tronco rojo, de cortezas llagadas, de ramas de plata rumorosa, son traídos de Australia: se llaman eucaliptos. Esos, de un verde claro y dulce, sauces: vinieron del Japón. La gentecita sucia y triste que se afana debajo recibe el nombre anglosajón de hippies, pero es gente de aquí: venden artesanías rudimentarias, pequeñas porquerías de cuero y lata, alambritos trenzados, cuadritos de colores, cinturones de crin. Esos otros, al pie de los semáforos, los que venden cartones de Marlboro, llevan el nombre galicado de gamines. Algunos venden también piñas, y en ocasiones aguacates, que es ese fruto verdinegro que está palpando con tres dedos la señora que va en el Renault 4, el carro colombiano. Y esas motocicletas son Hondas, Yamahas, Kawasakis: los que las montan son llamados los asesinos de la moto, y suelen ir armados con metralletas Uzi, una marca israelí. Nada de todo eso existe, sin embargo. El porte de armas de guerra está prohibido con rigor, como lo están la venta de Marlboro y la importación de Kawasakis. Nada de lo que veo es cierto. (Caballero, 2015)

El emplazamiento de esta descripción es el centro del Bogotá y algunos de los lugares, objetos, situaciones y sujetos pueden aún hoy situarse con exactitud. Es ese escenario de mercancías, botánica y arquitectura desordenada y en movimiento, importada y contrabandeada el que interesa a Ávila. Talento pirata es un proyecto dedicado a la economía informal, el mercado ilegal al que se han visto empujados cientos de miles

de colombianos en las últimas décadas, arrinconados por la economía de mercado y la doctrina del shock. Ávila explora la creatividad y los recursos que las personas ingenian para integrarse a los circuitos económicos y sociales. De igual manera, hace explícito el modo en que el mercado contorsiona y presiona a los individuos y los espacios. El tema se enlaza con el álgebra de la necesidad de La vida es una pasarela y de nuevo, la ropa de los sujetos, sus poses, el gusto, el ornamento, el diseño y la tentación son el motor de las imágenes. Para ello, Ávila construye imágenes impresas en cajas de discos compactos, que a manera de mosaicos, componen imágenes en su conjunto, distribuyéndose en los diversos montajes donde se han presentado, en muros y pisos. La serie se destacaba por la indolencia de Ávila frente al medio, renunciando a la “buena foto”, no asumiéndose como un fotógrafo y usando el medio casi apenas como si fuera una libreta de apuntes. Sin embargo y vale la pena anotarlo, en *Talento pirata* se evidenciaba un interés mayor en el color, siguiendo abierta y desprevenidamente las avivadas y llamativas gamas del flujo de las baratijas callejeras. Para el montaje, algunos discos configuran obras que suben por la pared, como es el caso de “Columna”. Otros discos salen de las cajas de cartón, literalmente regados en el piso, es el caso de “Talento pirata portátil”, en la cual toma como referencia obvia el “todo a mil callejero”, el mercado de música, películas y videos en ese formato ya obsoleto y desactualizado que fue el CD. Según el artista:

La piratería es un fenómeno contemporáneo de cualquier ciudad del mundo, que se ha generado a partir de la facilidad de copiar lo que sea a través de la tecnología, esto ha capacitado a un gran público desempleado en su gran mayoría muy jóvenes y de diferentes niveles sociales, convirtiéndolos en adinerados héroes callejeros. Las zonas seleccionadas son aquellas que delinear un alto tráfico y exhibición de mercancías legales e ilegales, especialmente películas piratas bajadas de Internet, o copiadas directamente de originales. Aquí lo único novedoso es que reciclo la cajita de plástico de sedes que desapareció del mercado colombiano ya hace como una década, y que simbólicamente solo es usada en Europa porque es la estructura que cobija los derechos de autor de un sede en el mercado. (Ávila 2013)

De alguna manera, *Talento pirata* resumía los interrogantes que Ávila ha despertado en las últimas dos décadas: ¿Cuál es el lugar de participación de los sujetos, ya sean los marginados, desempleados, vendedores callejeros, toxicómanos mendicantes y jóvenes comunes en la democracia? ¿En una democracia en estado excepción? O mejor, ¿en una democracia sin democracia?



Imagen 4.

Talento Pirata. Jaime Ávila (2013). 190x190x190 cmts. Lonas y fotografías empacadas en cajas plásticas para Cd. Cortesía del artista.



Imagen 5.

Talento Pirata. Jaime Ávila (2013). 190x190x190 cms. Lonas y fotografías empacadas en cajas plásticas para Cd. Cortesía del artista.

Ávila se ocupaba de las posibilidades de los individuos de encontrar nuevas formas de participación, tanto de los jóvenes radioactivos, de los indigentes de La vida es una pasarela, de los vendedores callejeros de Talento pirata. Nuestra larga historia de colonialismos superpuestos, la extensa experiencia en negociaciones realizadas en condiciones de desigualdad sobre nuestros recursos, nuestra política, nuestro lenguaje, nuestra identidad, y nuestro desespero, complicidad y creatividad ante las presiones de la economía internacional, el contrabando y el tráfico de drogas se resumían en este proyecto. En obras posteriores, como *Ciudad perdida* (2015), y *El traje del palacio* (2018), desistió del uso de la fotografía en función de trabajar principalmente en pinturas, objetos y collages de gran formato.

En resumen, el trabajo de Ávila toma como escenario los lugares que habitamos, nuestra experiencia del tiempo, el espacio y la luz, las ciudades que moldean nuestras vidas, la materia con la que nos hemos rodeado. La empresa que ha acometido es la de señalarnos —desplegando las posibilidades de la fotografía pero sin intentar ser un virtuoso de la misma—, que la torpeza en nuestra manera de habitar el mundo puede transformarse y convertirse en el lugar de arraigo del pensamiento, la intuición y el sentimiento.

REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (2003). *Power inferno*. Madrid: Arena libros.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Caballero, A. (2015). *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara.
- Enwezor, O. (2001). "The Black Box". Catálogo Documenta 11. Alemania: Kassel.
- Exclama. (2013). El "Talento pirata" de Jaime Ávila. Entrevista.
- Gutiérrez, N. (2009). *Ciudad-espejo*. Bogotá: Universidad Nacional.
- . (2007). "Jaime Ávila". *Art Nexus*, 64 (abril-junio).
- Revista Semana. (29 de mayo de 2006). "Bombas" de Jaime Ávila. 1256.
- Roca, J. (agosto de 2004). La taxonomía fotográfica. *Columna de arena* 61.
- Serna, J. (2011). *Ready zombie*. Fernando Uthia y los años 90. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Zapater, M. (10 de septiembre de 1988). Lo de menos es el premio. *El Tiempo*.

NOTAS

- 1 Título de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en 1993.
- 2 Sobre este periodo y sus pintores véase Aguilar, José Hernán. (1994). "Balas privadas, corazones públicos". En Nueva Imagen, 19 artistas colombianos exponen su plástica. Bogotá: Ediciones Alfred Wild. Véase también Ponce de León, Carolina. (2001). "Atravesando los ochenta: Ficciones privadas como universo". Publicado también en Nueva Imagen, 19 artistas colombianos exponen su plástica, se encuentra en El efecto mariposa. Bogotá: Idartes.
- 3 Para conocer en detalle los ires y venires de los fotoconceptualistas colombianos, véase: Rueda, Santiago. (2017). Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia. Bogotá: Editorial La Bachué.
- 4 Sobre estos trabajos véase: Aguilar, José Hernán. (1992). "Miguel Angel Rojas", en Cambio de foco. Bogotá: Banco de la República.
- 5 Enwezor, Okwui. (2001). "The Black Box". Catálogo Documenta 11. Alemania: Kassel.
- 6 Principalmente a través de sus ideas desarrolladas en Estética relacional. (2006). Adriana Hidalgo (Ed.), Buenos Aires.
- 7 Sobre estos debates véase: Foster, Hal. (2001). "Remodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones U. de Salamanca. pp. 95-126.
- 8 Como "espacio de discusión sobre prácticas artísticas y culturales" sigue funcionando en: <https://www.esferapublica.org/>
- 9 El artículo fue publicado originalmente en Art Nexus, 64 (abril-junio 2007). Puede leerse su versión completa en: https://www.scribd.com/fullscreen/26532580?access_key=key-1438zmp0xh203cir39mw