

blemente del espacio común, y la de quienes impulsan una sacralización formalista que impediría cualquier intervención más allá de los diseños originales. Frente a ambas, la muestra reveló que la vinculación entre urbanismo, arquitectura y arte público ofrece alternativas estéticas para desarrollar la Ciudad Universitaria como espacio de la vida y de los valores sociales.

Por una parte, porque este conjunto de esculturas constituyó una invitación para tener una experiencia con el arte, un intento en el cual las obras mismas nos asisten y auxilian, sólo exigiendo a cambio atención, silencio interior y un poco de tiempo. Y por otra, porque la exposición permitió, al menos transitoriamente, reconocer la plazoleta central como Plaza Mayor de la Universidad: no sólo sitio de paso sino, sobre todo, espacio de encuentro alrededor de la valoración común de la experiencia vital, que es, precisamente, lo que convierte a la plaza en centro de una polis y lo que transforma a quienes cruzan por ella en habitantes y miembros de una comunidad.

Por eso, gracias a la experiencia estética de esta exposición y a su desarrollo en el espacio central de la Universidad, podemos afirmar que, de manera efectiva, hemos crecido como comunidad universitaria y como sociedad civil.

En buen momento la Universidad adquirió una de las obras expuestas, lo que, de manera parcial, hace permanente la experiencia vivida. Pero, además, Eduardo Ramírez Villamizar donó a la Universidad de Antioquia el proyecto de un gran obelisco en metal, que será ubicado en la plaza de ingreso a la Ciudad Universitaria y que ya se encuentra en

construcción. Aunque el obelisco es ante todo una forma plástica equilibrada y clara, también es posible pensar en él como en una especie de metáfora de la vida universitaria: construida sobre una estructura universal, en crecimiento constante, abierta a la luz del conocimiento, dispuesta para el aprovechamiento de todos, profundamente humana, racional y poética.

En definitiva, alrededor de estos trabajos se hace patente el progreso de la Universidad a través del arte.

Notas

- 1 Traba, Marta, Eduardo Ramírez Villamizar Recuerdos de Macchupicchu, (Catálogo de exposición), Medellín, Museo de Antioquia, 1986.
- 2 Worringer, Wilhelm, "Abstracción y co-nacimiento", en: Lambert, Jean-Clarence, Pintura Abstracta, Madrid, Aguilar, 1969, p. 101.
- 3 Barilli, Renato, El Arte Contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1998, p. 205.

Sobre *La penúltima cena*, de Fabio Rubiano Orjuela, la más reciente producción del Departamento de Teatro

Por: **Mauricio Celis Álvarez**

Sabemos del mal por sus efectos en el otro, por el juicio del otro. Si lo representamos como símbolo nacido de una diferencia originaria (orden/desorden; puro/impuro; limpio/contaminado; máculado/inmaculado; etcétera) lo hacemos para emplearlo como la idea regulativa que nos habilita para juzgar la propia acción y recrearla como pecado: es la idea que

nos juzga, la idea que empleamos para juzgar a los otros, sólo que nos exculpa a nosotros al tiempo que condena a los demás
Enrique Lynch

La penúltima cena carece de moraleja. En una mirada que escapa al imperativo de lo edificante, en escena se encuentran Judas Iscariote y María Magdalena la víspera a la crucifixión de Jesús. En una ágil deliberación metafísica frente a los conceptos culpabilidad y destino, la pareja carga de escepticismo moral el relato bíblico más conocido de Occidente, el cual expresa en cada uno su estigma milenar de personaje menor. Judas y María poco a poco se descubren como tales, es decir, hallan su libertad al cabo de un doloroso retorno sobre sí mismos. Cada personaje desde sus más inicuas acciones expone la presentación efectiva del mal, que dada la predisposición del relato, asume su identidad *ad infinitum*.

En *La penúltima cena* no existe contrición que pretenda arreglar las cosas, y si se acepta la culpa es para alejarse del dualismo moral propio del espíritu puritano o para revelar una dimensión diferente de la noción de mal, en este caso a partir de la decisión de obrar.

De frente a una cruz-horca y a lo largo de un pasillo escarpado, los *vulgares* protagonistas exteriorizan sus culpas en un drama en el cual parecen haber sido víctimas propiciatorias, pues reconfiguran detalladamente el acontecimiento bíblico a través de su descentramiento; animados por un concierto de voces son invitados a aceptar las condiciones y las consecuencias de su obrar, llevando al límite la angustia de los *pecadores* que repasan mil veces los defectos de sus actos:

JUDAS: Si no lo hago yo ¿quién? (A la cruz) ¿Si no seré yo, maestro, hallarás otro traidor? Se llamará Judas. Derivadas:

— Me arrepiento ahora.

— No tengo que arrepentirme después de tu ejecución

— Jesús no se muere

— Iscariote no se ahorca

— El correspondiente de la variable tiende a cero. ¿A quién escogerás? A Judas Macabeo. No. No puedes, ese murió hace un siglo. Oblígalo a resucitar para que vuelva a morir, como Lázaro. No me resucites, yo solo quiero morir una vez. Puedes firmar un contrato con Judas Galileo, con Judas Tadeo, con tu hermano Judas. Se están muriendo de hambre. Piden limosnas, representan autos sacramentales en los pueblos destruidos. Nadie les da monedas. Harían cualquier cosa: un buen Judas. No voy a ir en busca de los sumos sacerdotes. No les diré: ¿qué me daréis a cambio de Jesús? No vendo tu vida por las treinta monedas que vale un esclavo. Puedo. ¿Puedo, me lo permitirás?¹

Las inútiles reflexiones racionalistas les resultan tan banales como el cuerpo crucificado y tan insignificantes como el desenlace de los hechos. Tan poco sentido tienen el cadáver y sus posibles excusas y escapatorias, como tan sublime parece ser ese espanto que los envuelve. El vínculo voluntario al mal señala que están en una dimensión diferente de la valoración del acto. Es el momento en que los pecadores consideren los contenidos y las consecuencias de su obrar, un poco más allá del miedo, renegando del destino, ligados tan solo a un razonamiento estético.

Nota

1 Fragmento de *La penúltima cena*, de Fabio Rubiano Orjuela.

Las propuestas de María Teresa Cano Toma de posición

Por: Armando Montoya López

La creatividad universal desembocaría en la desaparición del artista en cuanto tal

R. Filliou

Toda intervención en el medio social, sea cual sea la forma de mediación que se elija, es de hecho una práctica que tiene efectos políticos, una *toma de posición*. Es una práctica en la que la naturaleza pública de la intención de sus realizadores, de ir más allá de la expresión individual, da pie a la formulación de estéticas críticas orientadas a la búsqueda consciente de efectos sociales y políticos. En este sentido, el arte también se ha orientado a la liberación de su autonomía formal, a la reconsideración de sus nociones convencionales, para entrar en diálogo abierto con la sociedad y tomar una posición crítica o de resistencia, que interviene directamente en el campo de la cultura, con el objeto de transformar los sistemas dados de producción simbólica y de circulación de los procesos de significación. Estas directrices fueron advertidas en su momento por los Dada y posteriormente por los artistas Fluxus, que al pretender escandalizar a la burguesía con la producción de objetos surgidos de una imaginación macabra y cuestionar al arte que sólo servía para satisfacer el ego de los artistas, visionaron, como lo manifiesta Wolf Vostell,¹ la legitimación de una creación artística futura, que se funda en presentar a otros hombres nuevas formas de vida que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte.

Las múltiples prácticas históricas en que la gente ha expresado el descontento, la protesta, el rechazo, la oposición a lo establecido, han estimulado discursos oficiales que hablan explícitamente de *subversión* o *mala imagen*, desconociendo el derecho de cualquier ciudadano consciente a disentir de los efectos sociales y políticos, en una sociedad que discrimina. Néstor García Canclini² propone asumir el modelo norteamericano —en el cual “la ciudad se convierte en un espacio de análisis sociológico y político, en donde lo simbólico se transforma en una vivencia interior, pero también documentable, y narrativa”— para entender mejor los cambios en la percepción visual del paisaje urbano y comprender cómo se ha ido operando el desplazamiento de un arte público monumental hacia un arte público de la intervención

