Excrituras artísticas

El arte colombiano en perspectiva cultural

Jorge Peñuela

CREACIONES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

UD Editorial

CREACIONES

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico
© Jorge Peñuela
Primera edición, septiembre de 2020
ISBN: 978-958-787-225-5

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Nathalie De la Cuadra N.

Corrección de estilo
Karen Grisales Velosa

Diagramación y montaje de cubierta
Diego Abello Rico

Fotografía de cubierta
Hernando Toro Botero
Colectivo Mis Amigas Drag

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 N.° 34-37
Teléfono: 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Catalogación en la publicación – Biblioteca Nacional de Colombia

Peñuela, Jorge
Excrituras artísticas: el arte colombiano en perspectiva cultural / Jorge Peñuela. -- 1a. ed. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2020.
p. – (Creaciones)

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN 978-958-787-225-5

1. Arte contemporáneo – Colombia - Historia y crítica 2. Apreciación del arte – Colombia 3. Minorías sexuales - Actividades culturales I. Título II. Serie

CDD: 701.1709861 ed. 23 CO-BoBN– a1057415

Todos los derechos reservados.
Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.
Hecho en Colombia

Contenido

CONTENIDO 5

INDICACIÓN 7

INTRODUCCIÓN 9
Escrituras on line para el arte poscontemporáneo 9

PRIMERA PARTE 15

PRÁCTICAS CULTURALES Y EL ARTE DE LAS PERIFERIAS.
LA VIDA ES UN SUEÑO *DRAG* 17
La zona trans **18**
La imagen hoy **20**
Performancia *drag*: "textos menores", mínimos **23**
Al encuentro de las escrituras artísticas 28
Torito en "Barcelona de noche" 30
Kuir Bogotá: ejercicios previos **32**
Las culturas marginales salen de su armario 34
La noche y las luciérnagas 39

SEGUNDA PARTE 45

EL ARTE DE CIUDAD 47
"Hay que saberse infinito",
retrospectiva de María José Arjona, en el Mambo 47
"Falto de palabra": colectivo Maski, no, pero sí.
Luís Camnitzer: sí, pero no... 50
Julián Santana: "Museo decolonial".
Flechas dirigidas al dispositivo museo 54

Dayro Carrasquilla, "Territorios en resistencia",
en el Museo de Arte Moderno de Cartagena y en Bordeaux, Francia 58

"Ejercicios de sustracción" de Rodrigo Echeverry
en el Museo Santa Clara de Bogotá 63

El infrarrealismo de Jorge Zapata 66

"Imaginarios": una exposición en Art Studio que teje vacíos 70

Yury Forero: *un ser* entre el mundo 73

Alberto Baraya: el regreso de lo reprimido 79

Elogios a las piedras que somos hoy:
exposición colectiva en El Validadero Artístico 83

CONCLUSIONES 87

REFERENCIAS 89

Indicación

El libro que el lector tiene en sus manos recoge y *perlabora* los resultados del proyecto de investigación-creación *Escrituras artísticas*, un conjunto de actividades financiado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. El prefijo *per* en la palabra *perlaborar* alude a ese ir y venir en círculo, insistentemente, propio de lo humano; alude a ese rodear cuidadoso, a ese dar vueltas en torno a las ideas de igualdad, libertad, diversidad y solidaridad que animan las culturas contemporáneas. Llamo transdiscursividad a ese rodeo insistente que realiza la escritura artística saliendo de sí una y otra vez solo para volver sobre sí.

La escritura que da cuenta de esta investigación-creación evidencia en cada una de sus líneas la búsqueda incesante de aquello que relaciona la igualdad con la libertad, y a estas con la diversidad y la solidaridad. El encuentro consigo misma que es una otra innombrada y silenciada, hace posible los movimientos y las acciones que detonan las escrituras artísticas. Los ejercicios (*performance*) de las agentes artísticas y culturales que aquí se encuentran por vez primera abren espacios otros, en donde juntas, la igualdad, la libertad, la diversidad y la solidaridad se ponen en marcha.

Mediante la práctica de la escritura, entre otros que se perlaboran durante esta marcha transdiscursiva, relaciono algunas prácticas culturales marginales con la producción artística de élite que circula en las galerías y los museos de Colombia. Considero que las primeras son minorías que se dispersan dentro del claroscuro de las calles de las grandes ciudades y están orientadas a la reivindicación de derechos civiles. Por otro lado, las segundas son otras minorías que se localizan bajo los grandes reflectores de galerías de arte, museos y ferias de artes. A diferencia de las primeras, que están sumidas dentro la exclusión cultural, política y social, las actividades de estas últimas están centradas en el pensamiento de la forma. Sin embargo, a pesar de que las dos propuestas estéticas comparten las ideas de igualdad y libertad como herramientas para el ejercicio de la diversidad y la solidaridad, las luchas marginales muestran una autenticidad que no tienen las minorías de élite.

Teniendo como referente el arte contemporáneo, en primer lugar, sigo algunos eventos culturales gestionados por comunidades diversas (LGBTI), los reseño y estudio su propuesta estética y política. El proyecto *Escrituras artísticas* propicia una experiencia, un encuentro de diferencias entre las prácticas artísticas propias de museos y galerías de arte, y las prácticas de cabaret que realizan las comunidades

diversas en bares y discotecas como entretenimiento y luchas de resistencia. Estimula un diálogo entre unas y otras.

En especial, destaco la estética *drag* y el activismo *queer* que salen a las calles de ciudades como Bogotá, Cali y Medellín. En segundo lugar, estudio algunas de las exposiciones de arte realizadas en galerías de arte o museos de arte ampliamente reconocidos dentro del sistema del arte colombiano. En este diálogo entre academia, arte y cultura, nos encontramos con la experiencia *diversa*, una movida estética y política transfeminista que explora espacios otros para el goce y la invención de sí mismos y sí mismas, más allá de los guetos atávicos, identitarios y opresores, más allá de los discursos hegemónicos.

En Bogotá, varios *artivistas* orientan su proyecto político pensando dentro de las lógicas del cabaret. Se trata de un cabaret crítico y "gocetas" que rompe con las estéticas del *drag* y del cabaret burgueses. Este cabaret crítico cuestiona el régimen de los salones galantes donde aún circulan las propuestas de los artistas contemporáneos. El arte y la cultura se encuentran en esta escritura espaciada en *lo real diverso*, transfigurándose mutuamente. Por ello mismo, comenzamos este acercamiento al arte y la cultura de nuestros espacios-tiempos, recogiendo las ideas principales que dan cuenta de esta transfiguración.

Introducción

Escrituras *online* para el arte poscontemporáneo

José Luís Brea dirigió durante varios años el portal de internet Salón Kritik. Fue uno de los promotores de la entrada de la crítica de arte a la red de cuerpos digitales. Desde Salón Kritik, Brea anima debates acerca del arte contemporáneo y propone siete tesis acerca de la crítica de arte contemporáneo promovida y realizada por él, la llama crítica *on line* (Brea, 2007). Con base en ellas se construye una herramienta teórica y una plataforma adecuadas para orientar los procesos de comprensión de los trabajos artísticos contemporáneos de los cuales se da cuenta en los resultados de la investigación *Escrituras artísticas* que se publican en www.liberatorio.org. Como homenaje póstumo a este pensador, a continuación se expanden dichas tesis, adicionando una de nuestra autoría. En arte, expandir un signo consiste en hacerlo irreconocible. El conjunto de estas tesis es repensado en la práctica crítica que realizamos en nuestra comprensión, interpretación y *escrituración* del arte contemporáneo que se produce en Colombia. Estas son las tesis deconstruidas.

1. Los ejercicios artísticos surgen como preguntas dentro de problemáticas diversas. Las escrituras de los artistas son configuraciones que expanden el sistema del arte hacia zonas no exploradas previamente. Al *aún no* que sale al encuentro del arte moderno, el artista poscontemporáneo responde *ya fue,* no sigo en el juego: el futuro yace vívido aquí-ahora. El artista medita las historias que lo habitan. Con Foucault (2010), a esta meditación la llamo cuidado de sí mismo, experiencia de lo común sentido. Las situaciones que crea el artista poscontemporáneo reivindican problemáticas de carácter artístico, económico, estético, político, psicológico y social. El artista poscontemporáneo abjura de aquellas condiciones que lo presentan al mercado como objeto de lujo, como objeto comercial, como aquella promesa de placer infinito que se les hace a los señores del mercado. Se entiende por estética aquella preocupación por la forma, por el medio que hace visible la imagen. La forma trae a la realidad una materialidad emancipadora. La artista poscontemporánea pierde la inocencia que marca muchas iniciativas artísticas de carácter moderno. No obstante, algunas artistas siguen abordando sus prácticas como la puesta en escena de una representación armónica, bella, coherente, formal, irreal, lógica, lúcida, sólida, verosímil, entre otros discursos. Mediante estos criterios del juicio estético moderno, se representa la inexistencia que se devora a los hombres y a las mujeres prometidas al mercado de bienes suntuarios. Las artistas que se atreven a pensar

estas condiciones de inexistencia, elaboran ideas sobre la identidad diferenciante con el propósito de aumentar el nivel de existencia de su entorno. Sus ejercicios son procesos autorreflexivos, construidos y repensados constantemente. El artista poscontemporáneo no habla dentro del régimen de la verosimilitud. Habla con verdad (Foucault, 2015). Una escritura primera, poética, que se despliega en conversación con la escritura segunda, crítica (Foucault, 2015).

2. Los procesos mediante los cuales los gestos artísticos hacen presencia en la escritura segunda de la crítica de arte tienen el propósito de simbolizar los imaginarios de los artistas. La crítica les proporciona un lugar escrito en aquel entramado de significaciones artísticas, económicas, estéticas, políticas, psicológicas y sociales que llamamos realidad. Las simbolizaciones son lugares sentidos para el acontecimiento del sentido de existencia que profesa un determinado colectivo de hablantes, y como tales configuran múltiples escrituras. Se escribe para asir la existencia que disminuye bajo el peso del mercado, o se fuga constantemente a través de todos los resquicios que la mercancía deja tras de sí. Los gestos artísticos se hacen comprensibles a través de las figuras y las representaciones que las escrituras críticas hacen de ellos. Los discursos violentan las figuras de la imaginación. La escritura artística no es un discurso. Es insumisa. No obedece a metodologías preestablecidas. La realidad real de los gestos artísticos emerge del encuentro con escrituras, palabras, signos y símbolos que proporciona la crítica escritural. Esta se entiende como aquella práctica emergente, desbordada en los límites del lenguaje cosificado por el sentido común académico, político o social. Se trata de una *excritura*, tal como habla de ella Jean-Luc Nancy (2003). El sentido de la escritura artística se activa a través del proceso de interacción entre los ejercicios artísticos y las prácticas sociales, mediadas por la escritura crítica del arte. El sentido de un gesto artístico es una construcción escritural, política y socialmente compartida. La crítica escritural se propone develar las dinámicas que determinan los procesos plásticos y explica cómo se modelan sus gestos dentro de los regímenes discursivos del arte.

3. La crítica de arte contemporáneo se deslegitima cuando enclaustra su actividad en territorios extraños al sentido vivo, al sentido sin recortes sígnicos, sin codificaciones ideológicas. Muestra su incompetencia para la conversación cuando se aísla en aquellos espacios no espaciados con múltiples lugares de enunciación, como son las academias, los museos y las galerías de arte. La crítica escritural es una actividad expandida, en el sentido de Rosalind Krauss (1979). La crítica de arte poscontemporáneo no da razón de los procesos de mercado en los cuales tarde o temprano es atrapada la producción artística. Arte poscontemporáneo es aquella práctica que no busca verosimilitud. Es aquel gesto que habla con verdad total, una verdad no diseccionada por medio de artilugios discursivos. Denomino arte postcontemporáneo a aquellas prácticas que tienen el coraje de abjurar de la indecente corrección política que caracteriza

a las artistas políticas de la actualidad[1]. La crítica de arte es excritural, apuesta por la imaginación y se declara independiente de los intereses del mercado y de las estéticas de Estado. El crítico de arte escritural debe cuidar la libertad de su pensamiento como *cuida de sí mismo*, de su diferencia; al hacerlo muestra su ética, su respeto por el pensamiento de la artista que sale a su encuentro, paisaje donde acontece su comprensión. La industria cultural es el infierno que todo crítico escritural debe evitar.

4. En la actualidad, el devenir *on line* de la crítica escritural de arte permite que el crítico elabore de manera refinada e informada sus reflexiones artísticas y poéticas. Siguiendo algunas ideas de Michel Foucault (2015), la escritura segunda deviene escritura primera. Se entiende por poesía los desbordes tallados sobre el logos proposicional. Poesía es excritura: tallado al ser expandiéndose en diferencia sentida. El ensayo es la herramienta más acertada para realizar crítica escritural de arte poscontemporáneo *on line*. Sin embargo, la experiencia de las condiciones de la realidad *on line* muestra que el aforismo es más potente que el ensayo.

Con sus figuras, el crítico escritural reconfigura las escrituras del arte. En primer lugar, rehúye la inmediatez y la facilidad que reclama el lector de la prensa escrita, gratuita, ligera. En segundo lugar, en esta última se evidencia que las restricciones y controles espaciales, sus condicionamientos económicos, sus exigencias mercantiles y rigurosidades moralizantes impiden realizar una meditación consentida con cada uno de los gestos artísticos que anuncian otros estados de ser para sentir los gritos de la verdad de la inexistencia que se devora la existencia. La industria cultural exige escribir para un público ligero, ávido de gratuidades y de entretenimiento, que espera discursos digeribles en el menor tiempo posible; la industria cultural no promueve mayores reflexiones intelectuales. La industria cultural es mercado libre.

5. Los objetos de arte contemporáneo se exhiben saturados de citas de libros que jamás se leen. Son vendidos mediante campañas mediáticas usando conceptualizaciones espectacularizadas *ad hoc*. Transparentan una información travestida que empobrece el habitar de las mujeres y hombres reales, aquellos y aquellas confinadas a quienes a diario se les devora su existencia. A diario, el águila del mercado devora las entrañas de mujeres y hombres. El régimen económico sanciona como ociosos los espacios de meditación artística en los cuales emerge el habla como verdad total. El devenir *on line* de la crítica escritural asume la globalización como un régimen discursivo, el cual exige ser desbordado desde sí mismo, es decir, excrito desde la propia experiencia de la artista consigo misma, con la otra innombrada y, por lo tanto, olvidada, oprimida o silenciada. *Entre* la artista transgresora del régimen global y la crítica escritural, se pone en juego una realidad de borde que se despliega simultáneamente como habla en busca de escritura. En arte, lo que cuenta

1 Con respecto a la idea de la indecencia de la corrección política, cf. Nancy (2008).

es aquel *entre* de transfiguraciones múltiples. En esta medida el ensayo literario es un espacio crítico y creativo que es necesario recuperar y mantener. El ensayo poscontemporáneo se transfigura en aforismo. El aforismo es arriesgado, inventivo y obsceno. Aquí se hace eco de una idea de Nancy: "'Literatura', aquí, no quiere decir 'género literario', sino toda forma de decir, de grito, de plegaria, de risa o de llanto, que sostiene —como se sostiene una nota, un acuerdo— ese infinito suspenso del sentido" (Nancy, 2008, pp. 163-164). La excritura artística es un "infinito suspenso de sentido". El aforismo es carcajada.

La escritura crítica comprende que la libertad que confieren los nuevos medios de comunicación, aquellos que se nos ofrecen *on line* a mujeres y hombres, la despoja de la autoridad que antaño ejerció el crítico de arte moderno. Los nuevos medios destruyen las jerarquías discursivas y dan la posibilidad a todas de contestar, controvertir, discutir y problematizar cualquier intervención crítica *on line*. La escritura crítica es una polifonía inventiva que promueve permanentemente espacios de inclusión. La escritura crítica es una práctica transdiscursiva, se desconfigura a lo largo de sus múltiples y diversas marchas.

6. La escritura crítica reivindica una ética centrada en la verdad de sí misma, expuesta en la piel viva por la artista. Esta ética es una *parresiéstica* (Foucault, 2015), es decir, se orienta mediante una comprensión de la verdad del sentido de la existencia que acosa a los hombres y mujeres inexistentes en la actualidad mercantilizada. A cada paso, en cada espacio que explora, pone en juego sus creencias estéticas y éticas para que las cosas que considera artísticas no sucumban ante el conjunto de discursos que sirven a los mercados globales. En los gestos modelados y ensayados por la artista, establece el punto de partida de sus propias meditaciones. Su escritura debe mantenerse alejada de los intereses económicos que asedian y asechan al pensamiento artístico y al sentido vivo de la existencia robada y traficada.

7. Para la artista poscontemporánea, pasado y presente configuran una experiencia simultánea del espacio-tiempo de la historia (Agamben, 2007a). La escritura crítica conversa con el pasado como si se tratara del futuro. Todo pasado reivindica una actualidad en cierne. Una acción auténtica actualiza una idea no suficientemente explorada en otras épocas. La escritura crítica debe estar atenta a la escucha de los ruidos poco conocidos que comienzan a reclamar un espacio en el tejido de significaciones que caracterizan a una sociedad determinada. Richard Rorty (1991) describe las metáforas como ruidos poco conocidos que nos llegan desde múltiples espacios. Propone comprenderla de esta manera, como estrategia para acceder a su sentido. Lo bello es extraño. Su ser abreva en la rareza. Lo bello es una experiencia

drag.[2] Hoy diríamos que estos ruidos poco conocidos son ideas-sonidos olvidadas por el sujeto, pero vivas aún en algunos cuerpos refugiados en algún espacio. La crítica escritural de arte es creativa, extraña, *drag*, metafórica, poética, rara: piensa sus propias categorías, se nutre de su propia experiencia, del pensamiento de su tiempo y de las ideas del pasado.

8. Por medio de la imaginación, la escritura crítica expande la realidad simbolizada. Tiene dos frentes: simultáneamente mira al pasado y al futuro. La escritura crítica es jánica, simbólica, por ello mismo es consustancial a toda práctica artística. La crítica escritural es la alter ego de la artista. La artista es la alter ego de la crítica escritural. Del *entre* que se abre en su interacción, emerge la verdad del arte poscontemporáneo. En este *entre* emerge la condición de existencia de la verdad del arte, sin la cual no es posible la perduración del gesto artístico. La crítica escritural de arte no es una actividad ajena al pensar artístico. La crítica poscontemporánea es el arte de relacionar diferencias mediante figuras escriturales transitorias. La crítica escritural de arte consiste en una creación de sentido verdadero que habla con verdad.

Al ser una actividad que caracteriza al arte poscontemporáneo, los fundamentos teóricos de la crítica escritural de arte *on line* están en construcción deconstructiva continua. Es decir, la crítica escritural construye deconstruyendo, desmontando incesantemente lo construido. Siguiendo algunas ideas de Jean-Luc Nancy (2001), podemos decir que la crítica escritural es una obra desobrada.

Las tesis acabadas de expandir, es decir, de deconstruir y de reconfigurar, generan grandes debates en algunos espacios virtuales, entre ellos están www.esferapública.org, www.salónkritik.net, www.liberatorio.org. Esta investigación contribuye a la consolidación teórica y práctica de esta modalidad virtual de crítica escritural de arte, a nivel local, nacional e internacional. El arte poscontemporáneo y la crítica escritural de arte comparten un destino común. Las teorías de arte poscontemporáneo tienen claro que la crítica de arte será una verdad *on line* o no será.

---

2 Como muchos otros aspectos, esta manera de hablar ya había sido considerada por Aristóteles. A este efecto el estagirita dice: "Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; estas, en efecto, se las permitimos a los poetas" (Aristóteles, 1988, 1460B8 ss.). Baudelaire no está lejos de Aristóteles. En efecto, el poeta francés dice: "Lo bello es siempre raro. Yo no quiero decir que es voluntariamente, fríamente raro, pues en ese caso sería un monstruo salido de los rieles de la vida. Quiero decir que contiene siempre un poco de rareza ingenua, no querida inconsciente[mente] y que es esta rareza la que lo hace particularmente bello" (Baudelaire. 1988, p. 151).

Primera parte

Prácticas culturales y el arte de las periferias. La vida es un sueño *drag*[1]



Figura 1. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche y las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

1 Este capítulo es una edición revisada del artículo publicado en la revista *Calle 14*, (25), enero-junio de 2019.

La zona trans

Esta exposición escritural parte de ejercicios que buscan comprender la urgencia que anima el *ethos* de comunidades relegadas a los márgenes de la ética hegemónica. En primer lugar, las escrituras de liberación emergen en espacios de acción específicos. Los cuerpos que las realizan se nutren de múltiples poéticas, de esas respuestas balbuceantes e inciertas a la pregunta que indaga aquello que somos hoy. Asimismo, evidencia la verdad en la belleza que yace en el pasado actual, verdad desbordada de sus goznes coloniales, discursivos y opresores. En segundo lugar, se apoya en la incertidumbre de esos talvez propios del deambular de las mujeres y los hombres de la calle, en especial, de la poeta performántica responsable de la expansión y dispersión de las artes hacia 1otras maneras de configurar el sentido de ser humanos en este aquí-ahora.

En tercer lugar, perlabora aquellos conjuntos de palabras rotas que una y otra vez salen danzando a nuestro encuentro.[2] Llamo cuerpo a aquello que danza al son de unas palabras rotas. ¿Quién puede dar limpiamenete la cara a la danzante? Las palabras rotas constituyen el horizonte de existencia de aquellos cuerpos poéticos que se proponen ir más allá de las lógicas constrictivas, cortantes, invasivas, penetrantes del mercado de bienes suntuarios, descarada y correctamente políticos. En el umbral de este más allá-acá, la poeta performántica se transfigura a través de sus incesantes despliegues, pliegues y repliegues. Produce otros lugares para la interacción y producción de lo humano. Deja atrás las formas que sepultan la verdad del sentido de estar aquí-ahora. Lo humano en el ser lo instauran las poetas que incursionan en lo inhumano, las poetas que arriesgan su existencia rompiendo las palabras en donde se guarecen. La palabra rota se pregunta: «¿qué hay?» ¡Ay! querida lectora, te saludo: «¿qué hay?»

La zona trans es un espacio expandido, discontinuo, disperso. Incentivando múltiples desplazamientos, propicia la producción artística entendida como invención de lo común sentido. De entre todos los mortales, con su cabeza rota, tal vez la poeta alcance a responder los silencios con los cuales sus interlocutores la miran y llaman loca. En la zona trans, tal vez, los fragmentos de pasado logren colarse dentro del vértigo que sacude la actualidad inactual de la bestia y sus siete reyes, al servicio del neoliberalismo global.

---

2 El poema se pregunta: "¿Qué hay detrás de las piedras hermosas todavía en pie? ¿Qué hay de su antiguo esplendor? ¿Quién puede dar la cara? ¿Quién puede responder con una palabra viva al pasado vivo de estas piedras? ¿Podemos ver frente a frente y sin enrrojecer a nuestro pasado? ¿Y si no somos dignos de ese pasado, cómo podemos ver a nuestro presente y a nuestro futuro? Talvez el poeta cuya cabeza está rota y que habla con palabras rotas podrá responder por la belleza del pasado. Su respuesta no será una idea sino una experiencia: la de la dispersión de nuestra cultura". *Paz (2014).*



Figura 2. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche y las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

En cuarto lugar, se considera que solo la poeta performántica tiene acceso a la realidad fragmentaria de la historia. La poeta performántica habita el intersticio, ese espacio vital e imposible para la mirada escéptica del científico. La historia real, aquella que actúa en los cuerpos de hombres y mujeres, hace presencia en la actualidad mediante desprendimientos sin origen determinado con precisión. Alcanzado el umbral de la historia real, esta zona trans, las ideas devienen experiencia de sentido actual. La entrega de la poeta performántica en esta experiencia evidencia las discontinuidades de la historia y abre los discursos homogéneos a la existencia expuesta *entre* los cuerpos de la historia.

Lejos de las certezas espistemológicas que reclama el método científico, la poeta performántica le apuesta a lo raro, al rincón oscuro, aquella incertidumbre que prometen las artes de la liberación. Se juega su existencia en la singularidad de su experiencia, explorando en sí misma los cuerpos de otros y otras. La escritura aquí expuesta se aferra sin desesperación a esas palabras rotas con las cuales los cuerpos agónicos transitan cantando sus trenos en las escrituras primeras de las artes.[3] Solo

3 Al esclarecer el concepto de crítica literaria durante el siglo XIX, Michel Foucault establece una diferencia entre lenguaje primero y lenguaje segundo, entre aquel lenguaje que habla acerca de sí mismo y el lenguaje que tiene como objeto ampliar el sentido del lenguaje poético (Foucault, 2015, pp. 95-97).

esclareciendo la verdad de las palabras rotas de la poeta performántica, abriendo las figuras artísticas a lo indeterminable del sentido de ser cuerpos y explorando la comprensión de ser hablantes, se logra transitar a otros estados de ser. Las escrituras artísticas dan cuenta de aquello que resta del ser que habla en sus diferencias y de la belleza del mundo que se escucha a través de sus rarezas. Estos restos yacen envueltos, sepultados en el lenguaje segundo de la crítica hasta que un lenguaje *trans*, primero, poético, roto, los saca nuevamente a la superficie del sentido. La escritura de la poeta performántica recoge los pálpitos de su época, es decir, capta lo inesencial esencial. Lo esencial se muestra en lo inesencial de la escritura de toda artista.

Los restos que salen al encuentro de las visitantes de la zona trans no nutren la vieja historia colonial del arte y sus campañas de adoctrinamiento de la sensibilidad de las y los artistas. Aquí lo importante es la historia de miles de mujeres y hombres que luchan con coraje por una relación que no lleva a nada, pero que les permite sobrevivir. Me atrevo a llamar arte a estos actos de sobrevivencia. Arte poética es toda práctica que logra salir de los discursos hegemónicos, que burla el sometimiento del sentido que palpita en las diferencias que tensan la experiencia de lo poético. Esta apertura es un goce *transdicursivo*, un encuentro con aquello que no sabemos que sabemos.

La imagen hoy

El discurso de las ciencias es una realidad calculada, obesa y pesada. La escritura de las artes es ligera, superficial y verdadera. La verdad de lo real se produce en las superficies. No hay verdad dentro de la profunda obesidad del discurso científico. Como lo expone Andy Warhol, en sus pinturas no existe un más allá de la superficie de la pintura (Goldsmith, 2010). Una pintura mira y clama desde la superficie, en esta configura el más allá que reivindica la belleza. La belleza del pasado actual es la experiencia que tienen los cuerpos de hombres y mujeres *entre* esos restos que flotan imperceptiblemente en toda pintura, en cada puesta en escena de una poeta performántica (Deleuze, 2009). Fragmentos de ser múltiples y dispersos que silenciosamente pueblan una lengua puesta en trance en espacios escritos y específicos. Este grito balbuceante e inocente de la poeta es un desplazamiento, una performancia, un gesto liberado, salido de los goznes constrictivos del discurso científico atrapado en las lógicas de la producción artística neoliberal destinada a las ferias de arte.

Esta escritura que recoge imágenes de hoy se localiza en el espacio del arte reconfigurado a partir de 1989, pero anunciado mucho antes, a comienzos del siglo XX. Como corte historiográfico, se señala la caída del muro de Berlin en 1989, el momento en el cual el arte contemporáneo se compromete con el capitalismo y deviene arte mercantil. Momento cumbre en el cual, exultantemente, el objeto artístico se

presenta globalmente como mercancía libre de toda ideología. Ni de derecha ni de izquierda, ni al centro del espectro político ni proclamando independencia. ¡Miente! ¡Nada más ideológico que la mercancía! La mercancía es nada que navega entre las cañerías lustrosas y transparentes de la nada global expuesta en las ferias de arte. La imagen de hoy evidencia la contaminación visual que padece nuestra época. Es polifónica, se produce poniendo en juego las creencias, las llagas y las ideologías de quienes ponen en marcha el proceso de su producción.

Con base en el concepto de globalización, el régimen de la investigación y su protocolo para la producción de proyectos, se imponen como el punto de partida de la invención artística contemporánea. El gesto artístico se cosifica. Devenido objeto de consumo, se mercadea, se vende, se excreta y finalmente se recicla por medio de diferentes reelaboraciones históricas denominadas *neos*. Quedan en el olvido las experiencias de sentido real en las cuales emerge todo pensamiento transfigurador de aquello que se comprende como ser hablante de rarezas.

La sensibilidad espacial reivindicada en la escritura poscontemporánea —hipermercantil— acontece entre los intersticios que los cuerpos performánticos ponen en evidencia. Mediante estas poéticas de la escritura, se concita la libre cohabitación de cuerpos múltiples y temporalidades diversas, todas presionando en un mismo lugar, todos y todas pujando por parir una realidad otra, transfigurada, diversa e incluyente, igualitaria y libre. Dentro de la sensibilidad artística no se reconocen jerarquías dominantes, pues, las persistentes luchas simbólicas entre los cuerpos lo impiden, las prohíben. Esta lucha de cuerpos y temporalidades concitadas dentro del espacio de una performancia, detona la política de las artes de la poscontemporaneidad, de la imagen que vendrá después del estruendo global una vez colapsen los mercados.

El espacio abierto en múltiples sentidos por la acción de la poeta performántica se corporiza en imágenes fugaces que buscan salir al encuentro de la fluidez del ser-lenguaje. Con sus figuras, la poeta performántica lucha por arrancarle al ser del lenguaje un signo no sentido ni marcado previamente. Por un lado, las imágenes emergentes tensionan el espacio previamente codificado donde se ofrecen y penan los cuerpos, así algunas de ellas se muestren aparentemente subordinadas a los regímenes discursivos del arte occidental. La tensión *entre* los cuerpos propicia el movimiento de las imágenes que emergen y se expanden cuando entran en relación con el aliento del ser que habla, escribe y emerge a otras realidades balbuceando sus palabras rotas. Un conjunto de imágenes configura un imaginario, una realidad sentida, pero olvidada o reprimida. El espacio emerge mediante el juego de diversos conjuntos de figuras que determinan los imaginarios de los hablantes de hoy.

El espacio poblado de imágenes en trance pone en juego múltiples configuraciones sígnicas, *in extremis* arrancadas al abismo, a la molienda eterna del lenguaje. La emergencia de múltiples desplazamientos de sentido abre el pensamiento a diversas transfiguraciones metafóricas. Denomino performancia a esta actividad emergente,

loca, realizada con palabras rotas, a esta puesta en trance, a la triple acción con la cual se trenza el pensamiento de la poeta performántica. En primer lugar, se encuentra el proceso de actualización de las fisuras de la historia, aquellas rebeldías capturadas y sepultadas en los discursos del lenguaje. En segundo lugar, se hallan los desplazamientos de sentido que introduce la poeta performántica con cada una de sus rupturas. En ellos se evidencian los cuerpos s*uplicidados* dentro de los discursos hegemónicos y el acontecimiento de su transfiguración. En tercer lugar, se aprecia el tejido de ideas que propician una experiencia de realidad y la configuración de signos en grado cero de significación, libres de ideologías.

En las afueras de la sensibilidad encarnada en múltiples lugares, no existen subordinaciones ni figuras menores. Contrario a los protocolos de investigación, las imágenes que emergen de la cabeza rota de una poeta performántica no imponen a las espectadoras la lógica vertical de las demostraciones. Las figuras que se encienden con las palabras rotas son inexpresables en un discurso. No pretenden capturar, retener ni gobernar el sentido de mundo. Indican permanentemente la precariedad de los cuerpos que hace posible la imposible apertura al sentido del mundo por venir, a diversos caminos de verdad abierta y franca.

Pese a la subjetividad que reivindica, la imagen es una expresión franca, por ello mismo objetiva socialmente. Se constituye en herramienta para hacer frente al régimen de la investigación empoderado con sus protocolos dentro del campo de la educación artística. El habla abierta y franca de la imagen desborda los discursos que encapsulan el pensamiento. El sentido de la imagen se *escribe.*[4] Rescata la espacialidad sintiente, hablante y actuante de la producción artística, en la actualidad controlada por dos regímenes perversamente complementarios: el saber del régimen proposicional y el poder del régimen mercantil. Dentro de esta tenaza se cosifica la imaginación, una vez se controla y manipula el arte conceptual, y se lo implementa en Occidente como régimen discursivo, es decir, como dispositivo de opresión, eficientemente global. La poeta performántica que deambula en espacios culturales, lejos del mundo del arte de élites, abre las puertas del pensamiento a una experiencia de sentido, sentido en común. La poeta performántica es una artista *drag,* transformista. Como toda metáfora viva, es un ave rara, extraña. Con cada una de sus palabras rotas, nos recuerda que la vida es un sueño *drag*.

4 *Excritura* es un concepto elaborado por Jean-Luc Nancy (2003), con la idea de escapar a la dicotomía significado-significante con la cual se oscurece el sentido de la existencia contemporánea. El sentido se excribe, desborda el significado.

Performancia *drag*: "textos menores", mínimos

La pregunta por las condiciones de existencia del hombre poscontemporáneo es la pregunta por las condiciones históricas de su acontecimiento en medio del desierto mercantil.[5] De conformidad con esta inquietud poscontemporánea, la actual práctica escritural se acompaña con restos de libros experiencia, excritos *in extremis,* palabras rotas. Se trata de aquellos textos extraños, últimos, raros, que Foucault (2010) denomina "textos menores". Al sentido común la experiencia le sabe raro, a veces agrio, así la expresión sea dulce. La experiencia es una sensación *queer*: loca: arrebatada, como muchas de las performancias de las cuales doy cuenta aquí mediante esta escritura alucinada. La experiencia del alto en el camino se declina en femenino, por ello mismo, en ella el sujeto hablante poscontemporáneo deviene la poeta desdoblada en actos de devenir otra una y otra vez en el aquí y ahora. Realidad imaginada, areal, *drag*, sin discurso, superficialmente profunda, por ello mismo liberada y propensa a hablar con verdad en los juegos de igualdad y libertad para la diversidad que la poeta performántica despliega con sus imágenes y figuras. Esto, si es cierto que toda poeta performántica juega a ser libre; si no se equivocan quienes afirman que este jugar es el juego de la igualdad y la libertad para la diversidad.

Localizados dentro de este cuadro total, la comprensión de la política de la imagen de hoy exige meditación. Nos preguntamos acerca de la verdad de la regla que produce la imagen y por sus efectos de poder. La regla se evidencia en el espacio en donde la poeta performántica se encuentra sumergida en sus múltiples conflictos. A la política de la imagen se accede lateralmente, a través de intersticios imperceptibles al sentido común, a través de rutas de escape antiguamente imaginadas por las poetas o a través de las ventanas de emergencia que dejan secretamente disimuladas los grandes sistemas de pensamiento. En el despliegue sígnico que los textos menores detonan, se pone en escena la experiencia de devenir infinitamente otro u otra. No se trata de resistencia a una estética hegemónica: nada más inútil que este tipo de resistencias. La resistencia de la poeta es más intensa y severa, pero no con las otras o los otros. La resistencia en sí misma a los discursos que a diario la depredan para que ella misma se reconozca como depredadora. Se trata de pensar en libertad la verdad de ser otros en la igualdad, de ejercer la libertad de la diversidad, sin dogmas discursivos, sin los ejercicios innobles de los fanáticos del poder.

Textos menores son aquellos que salen al encuentro de la actualidad amenazante. Con ellos, pacientemente se modela la rareza del día a día de hombres y mujeres. La poeta performántica en trance, experiencia que el amanecer de cada día es una

5 Entiendo por contemporaneidad en arte, la época de las ferias del arte del espectáculo como escenario discursivo predominante. Por poscontemporaneidad entiendo aquellos ejercicios artísticos que se salen de los anteriores dispositivos de exhibición.

rareza. En cada amanecer se sorprende de seguir viva. Se sorprende de no estar expuesta como se exponen las reses sacrificadas en un matadero, dice de sí misma Francis Bacon (Sylvester, 2009, pp. 42-43). Esta sorpresa configura una pregunta originaria. Las artistas de la imagen, como Bacon, exploran la sensibilidad *drag*, son poetas performánticas.

Los textos menores constituyen un relato periodístico, son acciones que permanentemente giran en torno a sí, que dan cuenta de este volver sobre sí mismas una y otra vez, incesantemente. Estas excrituras son un retrato de la actualidad que nos mira con cierta majestad inescrutable. Ejemplo de texto menor es aquel excrito por Kant para el *Berlinische Monatschrift* en diciembre de 1784, cinco años antes de la Revolución francesa, doscientos años antes del entierro de Michel Foucault. Me refiero a "¿Qué es la Ilustración?" Excrito, porque esta escritura se ubica en los bordes de la crítica teórica (Foucault, 2003). La actualidad política del siglo XVIII pone a prueba el sistema de las críticas. El acontecimiento del hombre puesto en marcha mediante imágenes descoyuntadas del régimen interroga con severidad el espíritu científico formalizado, normalizado. Kant se desplaza al escenario del hombre expuesto en carne viva, de aquella *ser-humus*, porque la actualidad política reta el saber del científico, del filósofo y del historiador. En verdad, el texto mencionado de Kant es un texto menor. Como la poesía de Hölderling, es peligrosamente inocente, quizá final. Solo a instancias del peligro se puede comenzar. Un texto menor (*hypomnemata*) es un poema que capta un encuentro con aquello de real que se reserva la vida, aquel peligro que la vida ama esconder, como reza uno de los textos menores de Heráclito, el filósofo de las palabras rotas que aún piensa con figuras menores devenir ser en la existencia mediante imágenes performánticas.

La escritura poética es una excritura performántica porque intenta romper los goznes que someten el pensamiento. Sale hacia el lugar al cual pertenece, es decir, salta al afuera de la conciencia encerrada en sus dogmas discursivos, se localiza fuera de la realidad codificada creando múltiples y diversas realidades. Este afuera es un lugar específico: es imagen, sentida, abierta, abismal. Lo concreto es imagen performántica. Tomar conciencia de algo no es suficiente para acceder al sentido de devenir ser mediante una experiencia *drag*. La conciencia se inventa para capturar el devenir y la experiencia *drag*. La excritura performántica rescata la existencia y abre el *entre* infinito del mundo finito que el científico clausura una vez se acomoda en el método científico. Para considerar lo real, la poeta performántica, la artista poscontemporánea y la filósofa revolucionaria *experiencian* lo real sin muletas conceptuales ni ideológicas. Lo *drag* se mofa de las ideologías. Esto quiere decir que la poeta *drag* burla el control que ejercen los conceptos en los imaginarios normalizados, cosificados, mercantilizados. Sabe que el concepto que reclama el régimen del arte contemporáneo acontece con posteridad a la experiencia poética de la existencia. La poética que emerge de la experiencia *drag* modela múltiples subjetividades.

Ni el concepto positivista ni la investigación formal constituyen preocupaciones para la artista arrebatada en su ser mismo, en sus meditaciones, desbordada por sus excrituras, arrebatada por aquellos textos menores de devenir seres para el habla de la imagen. Si los conceptos llegan, llegan tarde, porque la actividad de la poeta performántica no los requiere. La ciencia no piensa, pues el concepto formaliza, cierra, impide el acceso al devenir ser en el habla. La ciencia no tiene la potestad de la consideración (Heidegger, 2001). Como el sujeto ideal platónico, el científico teme los pálpitos y los síncopes que sacuden los cuerpos de las poetas *drag*. Le horroriza tocarse en actos de sentido reales.

La experiencia *drag* es un síncope dentro de la simbólica estética, política y social masculina. No puede considerarse una misoginia larvada. Al contrario, lo *drag* satiriza los imaginarios machistas acerca de las mujeres. Principalmente, ridiculiza a los hombres, así estos no se enteren. Así algunas *drag* exalten la feminidad tipo Hollywood, lo hacen críticamente. Lo *drag* no solo es goce cómico, servil o, para algunos, patológico. Existen muchas otras propuestas *drag* que exploran otras feminidades, feminidades no vistas. Estas feminidades que ya no dependen de los imaginarios machistas son expresión de libertad de crearse al margen de los polos en conflicto. Lo *drag* explora espacios que van más allá del territorio del macho y de la hembra agrarios y atávicos. Lo *drag* es cultura en trance, en fuga, *trans*. Reúne diferencias para garantizarles su dispersión.

Con Nancy se puede afirmar que ese considerar, del cual habla Heidegger, consiste en arriesgarse al contagio de la alegría que propagan los cuerpos en su acto de palpitar conjunta e intensamente, una vez son tocados por una conmoción de sentido. En la conmoción se es con otras y otros. La conmoción poscontemporánea desborda el personalismo moderno y el emotivismo romántico. El científico no se arriesga al toque de ser sí mismo. Ser sí mismo es tener el coraje de tocar lo intocable. El científico teme desbordarse, evita la caída en el abismo que la palabra rota abre a los pies de la poeta performántica. El científico experimenta con el ser y desprecia sus imágenes de libertad. Maquina trampas para instrumentalizar sus verdades. La poeta performántica en trance libera el ser de la imagen de las trampas del científico. En la liberación se deviene sujeta *dessujetada*, ser mismo del habla: existencia. Aunque ser se declina en femenino, la cultura machista nos exige a hablar de ″el ser″. Este liberar es experiencia de ser otras múltiples feminidades. Como Empédocles, la poeta performántica se arroja a las fauces de los cuerpos que se presentan como volcanes, como bocas hambrientas y sendientas de sentido. La poeta no teme perderse en las bocas multilabiadas de los cuerpos que le salen al encuentro. Es necesario resaltar que puede existir una investigación guiada conceptualmente, pero esta modalidad instrumental no puede aplicarse a los procesos mediante los cuales las artes performánticas se acercan a la comprensión de las cosas que son cosas en el habla que *draguea*, que vadea lo real.

Un artista valiente, dice Caravaggio, es aquel que comprende su oficio para acercarse a lo real de las cosas (Finaldi, 2008). Caravaggio es el maestro del realismo poscontemporáneo, el suyo es un realismo anarqueográfico (el concepto es de Foucault). Caravaggio es nuestro contemporáneo. Poeta femenino, maldito por su intensidad y sagrado por la voracidad con la cual ama la existencia. Por un lado, quiere decir que la poesía constituye una meditación acerca de la verdad del sentido de la muerte ausente que hace presencia en cada cosa existente. Al dejar existir las cosas por sí mismas en el habla que *draguea*, hace presencia esta ausencia mortalmente inmortal. Devenimos otros-otras en esta presencia mortífera. Estar presente consiste en habitar entre los cuerpos de otros-otras que se saben finitos infinitamente, que con gozo excriben su mortalidad inmortal. Se trata del instante en el cual la poeta performántica accede al abismo de su propia subjetividad, cuando transita por ese intermedio infinitamente finito *entre* la muerte y la vida arrastrada en toda existencia. Poetizar consiste en meditar el *entre ser* otros cuerpos, diversos, múltiples, dispersos. No se trata solo de la diferencia de género, la cual es menor cuando se abren los intersticios que configuran la existencia. El *entre ser* es una multiplicidad de no-posibles posibilidades. No-posibles, solo porque el discurso del poder limita los cuerpos, normaliza, restringe, rige todas las posibilidades.

En sus gestos, los artistas y las poetas performánticas excriben textos menores. Llamo performancia poética a un texto menor en grado cero de significación (Barthes, 2012). A través de aquella acción, la poeta anuncia con coraje que la vida significada, reducida a signo, no basta. Tampoco el trabajo dividido de sí mismo, fragmentado. Mucho menos el lenguaje entendido como totalidad cerrada. Hace falta algo más, ese no-se-qué sentido del cual se habló a lo largo del siglo del gusto (Dickie, 2003). Sin duda, se trata de un anuncio cínico. Como la ética de los filósofos cínicos, con un texto menor performántico se despliega una campaña contracultural. De los movimientos artísticos de hoy no se sabe lo que son, pues, se pierden en sus estéticas experimentales al modo de Kant, es decir, en sus prácticas sin experiencia real, entregadas a los discursos. La práctica artística, política o social no garantiza la experiencia. Al contrario: su función es ponerle límites. La experiencia acontece cuando el yo discursivo deja que lo real político o social lo disuelva. Llamo performancia al proceso mediante el cual la poeta desconfigura el yo que gobierna sus múltiples y diversos cuerpos y transita infinitamente a través de otros cuerpos. Llamo performancia *drag* al acto de parirse a sí misma como sujeta *desujetada*. El ser se declina mediante múltiples actos femeninos.

Un texto menor performántico consiste en el registro figural de un abismo, aquel que emerge del encuentro de la poeta consigo misma, una vez la presión de la realidad significada la expulsa del horizonte de significación que gobierna su yo y sus cuerpos de sentido. Un *twitter* es una golondrina que quizá no haga verano, pero expresa la libertad de ser actual en cuerpos otros, puestos en acto diversamente.

Las redes sociales son expresión contemporánea de este impulso por la excritura mínima como experiencia de ser sentido en los bordes del abismo del habla que se hunde en el sinsentido del sentido de ser de las redes de la realidad virtual, realidad en la cual no existe interioridad, solo exterioridad corporal, performancia interminable. Los textos menores que acompañan el día a día de aquellas mujeres y hombres, como aquellos que registra Caravaggio en sus pinturas, aligeran el equipaje del caminante que presiente la extrema extensión del recorrido que con su gesto inicia.

En este sentido, y como todo ejercicio de experiencia, esta práctica escritural se puede considerar un texto menor, atormentado, *drag*, extraño, intempestivo, *queer*, *trans*, raro, concebido para el día a día de los artistas contraculturales como Diógenes, o como las artistas *drag*, *queer* o *trans*, hablantes que se arrastran hasta los bordes de su ser sujetado por el dispositivo del sujeto puritano moderno. El presente, es un excrito ligero de ropas: ¡vaya expresión! Ligero porque la lucha en la existencia tal como se despliega en la actualidad, es ardua, laboriosa y requiere flexibilidad. Esta ligereza permite apreciar los cuerpos de aquellas y aquellos que se encuentran a sí mismos en su escritura excrita, arrebatada, desbordada, *drag*, otra. Excribir es ceder a la tentación de los arrebatos que promete la locura, consiste en desbordar los límites impuestos por el significante cosificado, sin sentido ni significado. La performancia de las artistas de acción lleva sentido a los signos cosificados en las ferias de arte.

Excribir consiste en una acción-ser que se despliega como experiencia de devenir ser cuerpo sentido. Llamo hablante *drag* a este cuerpo sentido. Llamo performancia *drag* a los cuerpos abiertos a los sentidos. Devenir hablante para la excritura consiste en ganar la calle mediante una lucha cuerpo a cuerpo con las diferencias que se tensan en este encuentro con los límites que se configuran en los espacios codificados, con los dogmas significantes del sentido común. La poeta performántica se abre espacio entre otros cuerpos. En la salida de las redes del significante acontece sentido. Llamo performancia *drag* a esa salida del cuerpo a través de cuerpos otros. Esta investigación da cuenta del encuentro con cuerpos sentidos con sentido de existencia. Entre aquellos, los cuerpos *drag* salen a nuestro encuentro y nos ofrecen la palabra libre en una imagen.

Presento a continuación algunos ejercicios *drag*, *queer* y trans, apuestas adecuadas para comprender la actualidad que denomino poscontemporaneidad. Sin figuras que hablen por sí mismas, que den cuenta del sentido de ser realidades interminables, los cuerpos en acción son siempre presa fácil de la voracidad discursiva de su propia actualidad. Entregados al consumo neoliberal, los cuerpos pierden su sí mismo, su diferencia. Especialmente, presento el trabajo solidario y colaborativo con el artista y fotógrafo Hernando Toro y los diferentes colectivos *drag* que nos salieron al encuentro.

Al encuentro de las escrituras artísticas

Los resultados del proyecto de investigación *Escrituras artísticas* evidencian la relevancia de las formas del arte para encausar las luchas por la igualdad que reivindican muchas comunidades por fuera del régimen ético, político y social hegemónicos. Asimismo, muestran cómo esta apropiación de las formas del arte por parte de muchos colectivos sociales vitaliza unas prácticas artísticas que solo interesan a los artistas del régimen, que no tienen ningún efecto transfigurador de la realidad ética, política y social del país. Por otro lado, llaman la atención acerca de la necesidad de explorar conceptos y figuras de comprensión y análisis, alternas a aquellas que propaga actualmente el mercado del arte. Las prácticas culturales como lo *drag*, lo *queer* y lo *trans* muestran la irrelevancia del régimen del arte contemporáneo, retan sus imposturas y transforman sus protocolos de exclusión. A este respecto se puede hablar de apropiacionismo invertido. Dicho de otro modo: las culturas marginales se toman los protocolos del arte y desconfiguran los imaginarios de élite mediante los cuales la producción de arte contemporáneo se justifica ante el Estado y la ciudadanía en general.

La investigación *Escrituras artísticas* sigue los pasos de varias comunidades artísticas y diversas (LGBTI) que de una u otra manera se piensan mutuamente, en especial, se centra en los colectivos *drag*. Culmina con la exposición "La noche y las luciérnagas", evento *drag* realizado en Bogotá el 10 de noviembre de 2017. Registra la experiencia de salir al encuentro de destacados artistas, cuyas propuestas circulan en galerías de arte o museos, y artivistas del mundo *drag* colombiano. Acompaña a unos y otros durante su producción estética y ética. Experiencia es aquel sentir que nos saca del maquinismo con el cual se marcan nuestras prácticas más habituales (Agamben, 2007a). La llamada experiencia estética no es una experiencia real. Cuando un artista-investigador sigue un proceso regido por protocolos que silencian la multiplicad de voces que a diario le salen al encuentro, deslegitima su propia práctica. "La noche y las luciérnagas" es un encuentro de luces y sombras. El grupo de investigación explora los universos *drag* con el artista y fotógrafo Hernando Toro. Las luces de galería acompañan las sombras del cabaret. Unas y otras configuran la realidad del arte de hoy.



Figura 3. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche de las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

Con base en los conceptos de excritura y sentido vivo elaborados por el filósofo Jean-Luc Nancy (2003), la investigación estudia y contrasta las *performance drag* de Bogotá, Barcelona, Cali, Medellín y Pereira. En la escena colombiana, se ponen en marcha estrategias políticas y sociales que irrumpen dentro de la vida cotidiana de los hombres y las mujeres de la calle, pero también dentro de la pesada cotidianidad del mundo del arte. Mediante estrategias artísticas, la sensibilidad *drag* desafía el sentido común, reta la imaginación del caminante del centro de Bogotá, desafía los protocolos de exhibición de arte contemporáneo y sorprende a los discursos académicos despojados de experiencia y sentido real. Lo drag sacude, desestabiliza, conmueve, divierte, maravilla, revitaliza, nos conmina a pensar en muchos sentidos. En este sentido, la sensibilidad *drag* produce metáforas, maneras de existir otras, por ello mismo configura un guiño a la escritura artística, pone en escena unos ritmos visuales a través de los cuales nos miramos y comprendemos aquello innombrable que pretendemos ser hoy sin tener el coraje para ponerlo en marcha.



Figura 4. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche de las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

Torito en "Barcelona de noche"

Hernando Toro es un fotógrafo muy activo dentro del arte colombiano desde los años ochenta del siglo XX. Sus amigos y allegados le llaman "Torito". Junto con otros

artistas del momento, es testigo de una época en la cual el arte colombiano afronta y resuelve múltiples retos: a nivel conceptual, crítico, espacial, discursivo, formal y político. Viaja a España en 1976 y se residencia en Barcelona. Allí realiza prácticas como fotógrafo y galerista. Sus series más conocidas son "La modelo" y "Barcelona de noche". La primera la realiza en los predios de la cárcel local, en 1993; la segunda se pone en marcha en diálogo con las *drag queens* que animan la escena nocturna de Barcelona, en 1995.

"Barcelona de noche" es una idea que se gesta en Nueva York. En 1968, Hernando Toro visita a Arturo Esguerra en esta ciudad, un amigo de la familia a quien considera el abuelo del *drag*. La revolución sexual de los años sesenta propicia la aparición de un movimiento *drag* que hace eco en muchas de las producciones cinematográficas de Andy Warhol. En 1977, Esguerra visita a Toro en Barcelona y realiza una *performance drag* con ropas prestadas de la esposa de Toro. A partir de entonces, la producción visual del fotógrafo comienza a hacer eco de estos primeros diálogos *drag*, tanto con Esguerra como con la estética *drag* de Nueva York. Toro conoce las *drags* de Barcelona y de inmediato despiertan su interés. Como estudioso de la imagen, aprecia en las acciones *drag* un gran potencial artístico y expresivo. En especial, comienza una amistad profesional con el colectivo Drag Stress, cuatro *drag queens* que animaban las noches en el bar Fellini de Barcelona.

Toro regresa a Bogotá en septiembre de 2015. Realiza varias exposiciones en galerías de mucho prestigio. En 2016, muestra la serie de *La modelo* en la galería Alonso Garcés. En 2017, entra en contacto con el mundo *drag* colombiano e inicia un diálogo con la academia, en especial, con la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital. Allí encuentra jóvenes interesados en su obra y proyectos de investigación que lo animan a actualizar la serie "Barcelona de noche". De este diálogo con la juventud colombiana y los activistas LGBTI surge la serie de exposiciones "La noche y las luciérnagas". En 2017, tiene lugar la primera exposición performática en el edificio Malkita, emblema arquitéctoníco del centro histórico de Bogotá. En 2018, bajo el subtítulo *Perfografías*, homenaje a Lady Zunga, se realiza la segunda edición en la Facultad de artes ASAB. En 2019, en este último espacio, tiene lugar *Heterografías, Homenaje a Sergio Urrego*. En 2020, se realiza la *Edición Espacial, Manifiestas*, para los medios virtuales, en alianza con el Taller de Cine y Televisión de la Escuela de cine de la Universidad Nacional de Colombia.

Toro encuentra diferencias entre las dos propuestas, especialmente éticas, formales, políticas y visuales. Como artista, su ojo está entrenado para modelar con la luz imágenes que piensen el acceso a aquello que no sabemos que sabemos. Su pasión es el retrato, el retrato no como representación retórica sino como experiencia de sí mismo (Nancy, 2006). Toro ayuda a que el retratado se encuentre con su sí mismo. Cabe preguntar: ¿cómo acceder a ese sí mismo que se muestra tan esquivo al *Yo*? Un trabajo de tal envergadura requiere paciencia. Toro cree en el trabajo, no

en los proyectos. El trabajo se localiza en el hoy. El proyecto en el mañana. Las esperanzas no dan espera: hay que trabajar en el aquí-ahora.

Las *drags* de Barcelona enfocan su práctica desde el horizonte del espectáculo o de la prostitución. Esta perspectiva logra que la propuesta visual de este colectivo se desprenda de la estética transformista, es decir, de aquellas prácticas miméticas que se construyen con base en la estética de conocidas divas del espectáculo. Pese a que entre la serie "Barcelona de noche" y "La noche y las luciérnagas" transcurren dos décadas, las *drags* colombianas no logran desprenderse de la estética de las grandes divas. Llama la atención de Toro el enfoque político que aprecia en las *drags* colombianas. En su opinión, estas tienen más formación académica que las *drags* de Barcelona, muchas de ellas son profesionales o artistas. El componente político en las propuestas de las *drags* colombianas anima a Toro a actualizar su trabajo visual con estos colectivos.

La concepción y ejecución de la primera edición de "La noche y las luciérnagas" dura un año. Un año de estudios visuales, diálogos académicos, colaboraciones artísticas, viajes de trabajo y mucha práctica fotográfica. El pintor Fabio Rosso interviene algunas fotografías de "Barcelona de noche" y los fotógrafos Ricardo Muñoz y Meira del Busto realizan la producción de la exposición "La noche y las luciérnagas". Este evento aglutina a un grupo amplio de artivistas de Bogotá, Cali y Medellín: Yecid Calderón, Tina Pit, Billy Murcia, colectivo Casa Orquídea, colectivo Mis Amigas Drag, Katrina Zerolimit, Cultura Drag Medellín, Bulgaria Amore, Alejandro Jaramillo, Fabio Rosso, Alejandra Díaz Guzmán, Hernando Toro, Ana María Barragán, Carlos Pinzón, Coro Asab, colectivo Maché Maché, Daniel Uribe, Sandra Bernal Moor y La Colibri Lab.

Kuir Bogotá: ejercicios previos

Los encuentros Bogotá post-porno, el proyecto Kuir Bogotá, las marchas del orgullo LGBTI, el Transcabaretazo en sus tres versiones, "La noche y las luciérnagas" en sus cuatro ediciones, entre muchos otros eventos culturales, concebidos desde una perspectiva artística, han visibilizado prácticas hasta hace poco perseguidas legal y culturalmente. Hoy muchas de ellas son legales pero siguen siendo perseguidas culturalmente, en muchos casos con crueldad fatal. Estos encuentros culturales enriquecen la comprensión que de sí mismos y sí mismas tienen hombres y mujeres en general. A la vez, producen efectos positivos en la sensibilidad social, pues, la vistosidad estética que estos colectivos despliegan invita a pensar de otro modo la diferencia en sus múltiples configuraciones.

Las prácticas culturales de los colectivos LGBTI se consolidan como espacios escriturales en los cuales se exploran subjetividades diversas, evidencian la emergencia de un conflicto aún silenciado por la cultura hegemónica, por lo general, clasista, homofóbica, lesbofóbica, misógina, racista y transfóbica. Mediante el dispositivo

heterosexual que demoniza la diferencia, se reprime y violenta los cuerpos de miles de mujeres y hombres colombianos, no solo de las comunidades LGBTI. De igual manera, esta violencia física y simbólica que se ejerce en nuestras comunidades, afecta a otras maneras de orientar la ética heterosexual. Si la feminidad violenta a las mujeres, otro tanto padecen los hombres con la masculinidad. Las comunidades heterosexuales también son violentadas por este dispositivo moral institucionalizado dentro del Estado colombiano.

Durante los últimos años, las bogotanas y los bogotanos tuvieron la oportunidad de apreciar varios eventos semejantes en sus modalidades expresivas y propósitos pero diferentes en su concepto. Desde prácticas culturales vitales pero invisibles tanto para públicos amplios como para los gestores de espacios densamente codificados y teorizados como la academia y las galerías de arte, muchas agentes culturales modelan otras maneras de hablar y de relacionarse. Con una actitud semejante a la que asumen muchas artistas, en diálogo con comunidades heterosexuales, las comunidades LGBTI logran que el Estado, a regañadientes, poco a poco las reconozca como un conjunto de prácticas comunicativas que generan actitudes éticas alternas de sentido y prácticas de socialización tan legítimas como aquellas que son respaldadas por un sentido común rígidamente codificado por la estética, la ética y la política católicas. He aquí algunas de estas prácticas culturales.



Figura 5. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche de las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

Las culturas marginales salen de su armario

En sus diferentes versiones, durante los encuentros de Kuir Bogotá, las comunidades LGBTI reivindican una manera de ser y sentir singulares, pero, sobre todo, comparten entre sí mismos y sí mismas una ética y una cultura, unas maneras de inventarse y mirarse a sí mismos y a sí mismas, las cuales se gestan con base en la experiencia de represión y violencia que padecen muchos y muchas de quienes optan por explorar otras éticas, otras maneras de sentirse y pensarse como agentes de goce transdiscursivo, es decir, con sentido de existencia.

Dentro de la programación anual de la semana *queer,* algunos agentes culturales sacan a las culturas LGBTI de sus nichos marginales y las exponen a miradas extrañas, a los juicios raros que formula el sentido común encarnado en el ciudadano que recorre día a día la ciudad. Lo raro es una manera de ver al otro en mí y de verse a sí mismo quien tiene el coraje de mirarse. Lo raro, lo abierto, es un reto para el pensamiento. Como lugar de encuentro con comunidades heterosexuales, Kuir Bogotá muestra que la marcha anual del orgullo LGBTI es importante, pero no es suficiente para cambiar la percepción de rareza que los hombres y las mujeres enclaustrados en la ética cristiana —católica y protestante— tienen de sí mismos, de las comunidades LGBTI y con otros horizontes éticos.



Figura 6. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche de las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

En 2015, luego de doce años de gobiernos sociales, centrados en el drama del día a día de las mujeres y hombres que habitan Bogotá, hoy la ciudad muestra sus avances políticos y sociales respecto a la condición *queer*, LGTBI, trans, *drag*, BDSM, otras heterosexualidades y nuevas masculinidades. Se trata de explorar escrituras diversas de ser, de desbordar los márgenes de la escritura permitida por un sentido común que dejó de ser común. La escritura no solo crea mundos posibles. Fundamentalmente, abre liberando realidades inéditas. Pone en marcha aquellas maneras de ser en las cuales hombres y mujeres se atreven a poner en juego una existencia, que contra viento y marea, le apuestan al reto de reinventarse a sí mismos y a sí mismas permanentemente mediante la reconfiguración de la regla ética y política que los reconoce como sujetos de derechos, pero culturalmente los excluye.

Por una parte, como programación paralela al evento Kuir Bogotá –2015, el Teatro Tecal acoge el proyecto Treparte, del colectivo Gaadejo, un festival artístico disidente. Se trata de prácticas que reivindican el transformismo y la estética *drag* y *queer* como escrituras corporales (actos de fabulación) de un yo frágil, cambiante, efímero y volátil. Se presentan propuestas miméticas en las cuales las *performers* despliegan mucho talento e iniciativas reflexivas que piensan la condición *drag, trans y queer,* no solo como una realidad estética de mucha actualidad. Principalmente, evidencian un problema político necesitado de ideas estéticas, conceptos, espacios y escrituras, para comprender mejor a unas comunidades muy diversas y dispersas como efecto de las persecuciones de las cuales son objeto, comunidades que unas a otras se imponen violencias físicas y protocolos de exclusión simbólica. Las comunidades LGBTI demandan acuerdos para constituirse como cuerpo político. Asimismo, en el mismo evento, el Tecal acogió propuestas concebidas para la *performance* teatral pero enmarcadas dentro de las lógicas expositivas del arte contemporáneo, por ejemplo, las performancias de Alejandro Jaramillo y Tina Pit.

Por otra parte, también en 2015, un grupo de artistas jóvenes logran realizar la segunda versión de aquella práctica artística y expositiva denominada "posporno" y por Diana Torres como "pornoterrorismo" (2013), unas prácticas que piensan y deconstruyen el lenguaje logofalocrático que impera en la construcción del lenguaje visual porno heterosexual (Torres, 2015). La estética posporno usa el porno para hacer crítica política. En Colombia, Nadia Granados en una de las artistas más adelantadas en en esta estética (Peñuela, 2017). Muchos jóvenes llegan al corazón del porno en Bogotá la noche del 20 de noviembre. Siguiendo las pistas dejadas por el colectivo artístico Üniseks, recorren la carrera séptima entre calles 19 y 24. Se abren paso entre la multitud de expresiones culturales y políticas que allí se dan cita. Muchos regresan y bajan por la calle veintidós hasta alcanzar El Oasis, un espacio señalado con la nomenclaura 8-85, un centro de entretenimiento en donde se consumen todo tipo de imaginarios porno y juguetes sexuales.



Figura 7. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche de las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

Durante estos recorridos dentro del corazón palpitante de la ciudad, los jóvenes rompen las imposiciones impuestas en los protocolos de etnia, clase, raza y sexo, los cuales imperan en la ciudad separando y marginando a colectivos importantes de sujetas y sujetos hablantes. Sorprende la manera como los jóvenes están reconfigurando con su sola presencia uno de los sectores más peligrosos de Bogotá: las calles 22, 23 y 24 entre carreras tercera y veinticuatro. Peligrosos por la carga histórica que penosamente su arquitectura arrastra y por la marginalidad en la cual se dispersan todos aquellos que se resguardan en sus destartalados andenes y sus viejos aleros. Todos aquellos que al percatarse de su precariedad, encuentran finalmente un alero escondido en una casa vieja, un hueco en la calle o un agujero en su cuerpo para aferrarse a una existencia mínima y lograr de esta manera sobrevivir.

Llama la atención que sean los artistas jóvenes desplazados de los discursos académicos quienes están activando la idea según la cual otros espacios culturales son posibles en Bogotá, espacios más igualitariamente diversos, libres y solidarios. Se destaca la manera especial como estos artistas se apropian de los imaginarios sexuales denominados porno y cómo los han presionado para que develen las reglas de exclusión y sumisión que esconden, que los hacen posibles. A la vez, los artivistas transforman esta estética en una herramienta política. Usan el lenguaje porno para hacer una crítica de la misoginia, la lesbofobia, la homofobia y la transfobia.



Figura 8. Mis Amigas Drag con Hernando Toro, preparación de "La noche de las luciérnagas"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

Apropiarse de un imaginario o una simbólica no es destruirlos en los demás, en la realidad física en donde encarnan. Apropiar un imaginario o una simbólica consiste en desapropiarlos en sí mismos y en sí mismas mediante su exposición abierta. Consiste en comprender su regla y reconfiguar sus signos mediante otras estrategias de espaciación colectiva y simbólica. Michel Foucault (2004) denomina con el nombre de "arqueología" a esta estrategia, y con el concepto de "genealogía", al arte de localizar fracturas, sumisiones olvidadas como tales y violencias silenciadas por el poder. Esta es la tarea que tienen en mente el colectivo *Üniseks coordinador de* Postporno Bogotá y el centro de arte contemporáneo El Parche, coordinadores de Kuir Bogotá. La mirada artística al porno como herramienta política es aquello que en el campo del arte se conoce como el movimiento posporno. La artista Nadia Granados se destaca con este tipo de propuestas.

Sorprende la libertad que cada uno de las asistentes reinventa y reivindica en los recorridos por un sector en el cual los transeúntes asaltan lo real con sus miradas abiertas a lo inesperado que aquél promete. No se trata solo de la exhibición de una simbólica erótica transfigurada, transdiscursiva, liberada de sus atavismos e imaginarios feudales y de sus cadenas puritanas. No se invita a una experiencia voyerista en cabinas privadas de videos estigmatizados bajo la categoría porno, expuestos en un sector temido por licencioso. Una mirada desprevenida y con sus

prejuicios evidenciados y controlados, puede apreciar algo más en estos escarceos de los y las artistas jóvenes de Bogotá.

La apuesta del colectivo Üniseks —María Camila Amado y Camilo Acosta, artistas egresados de la Facultad de Artes ASAB— perturba la comodidad en que se afincan muchos artistas y, en general, la precaria cultura bogotana. Es atrevida e intensa y por ello mismo marginal. Como cualquier rito iniciático, se trata de recuperar la existencia por medio de la experiencia de lo real silenciado o reprimido. Esta experiencia está vedada al espectador lego, a aquellas y aquellos que aún no comprenden el sentido emancipador y renovador que se detona dentro del sentido común y rompe los límites del lenguaje ideologizado, límites impuestos por discursos hegemónicos a mujeres y hombres que intentan excribirse, que luchan por desbordar sus propios límites en una época determinada, cuestionando las reglas del lenguaje que configuran los cuerpos de mujeres y hombres. En esta fractura de las ficciones del régimen heterosexual y sus discursos, se localizan unas prácticas que vale la pena seguir investigando con una perspectiva académica, artística y cultural.

Estos límites configuran lo propio en la comprensión que cada hablante tiene de sí mismo o sí misma. Lo propio es la diferencia, esa diferencia que emerge una vez se atraviesan los límites del lenguaje, esa diferencia que nadie en su sano juicio puede explicar sin violentarla. Al hablarse de esta experiencia de diferencia se pierde la intimidad que reclama cualquier rito y se corre el riesgo de profanarla imponiéndole dispositivos discursivos como activo, pasivo, blanco, negro, masculino, femenino, heterosexual, homosexual, loca o loco, entre las herramientas más recurridas socialmente para excluir, oprimir, someter y violentar. La diferencia es más que esta catalogación ideológica. Los rituales instaurados para salir de los límites impuestos por la vida cotidiana constituyen fuente de experiencia. La experiencia es algo que uno adquiere por sí mismo en diálogo con la verdad de ser otros, expuestes, expuestos y expuestas a y en esos límites.

La noche y las luciérnagas



Figura 9. Cartel "La noche de las luciérnagas I"

Fuente: archivo del grupo de investigación Malinche.

"La noche y las luciérnagas" consistió en una exposición fotoperformántica realizada en el edificio Malkita de Bogotá, una bella antigüedad arquitectónica. El evento tuvo lugar el 10 de noviembre de 2017. Siguiendo las reglas para la circulación del arte contemporáneo, este espacio se adecuó para un encuentro artístico de tal manera que en él se pudieran cruzar dos estéticas antagónicas, una de élite, la otra popular. En efecto, se cruzaron dos protocolos de socialización artística y cultural: la lógica formalista del mundo del arte y la lógica de cabaret propia *de los universos drag*. A instancias del proyecto de investigación *Escrituras artísticas*, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas invitó al fotógrafo Hernando Toro a realizar estudios fotográficos de artistas destacados de los *universos drag* colombianos. En Bogotá, se reunieron artivistas de Cali, Medellín y del Distrito Capital. Además de la producción fotográfica, los artivistas realizaron una performancia en el edificio Malkita la noche de la inauguración de la exposición. Con esta actividad, la Universidad respondió a sectores populares que producen cultura por fuera de los protocolos tradicionales de circulación artística en Bogotá. Aportó elementos de comprensión para contribuir a la configuración de un campo de estudios en torno a las culturas, éticas y estéticas diversas (LBGTI). Destacó la creatividad y el optimismo de las artivistas *drag*, pese al marco de exclusión social que enmarca sus acciones. Lo *drag* no es un disfraz de feria, es una actitud, una opción de vida ante el oprobio cultural. La actitud *drag* es una acción política, aunque es más preciso decir que tiene efectos políticos, que su propósito no es político *per se*. Desde esta perspectiva, con la actitud *drag* se apuesta ante todo a la creación artística, a la invención de sí, a la apertura a otros estados de ser.

Las artivistas *drag* exponen su piel en cada una de las imágenes corporeizadas. Si la piel no queda expuesta con autenticidad en una performancia *drag* o en cualquier otro tipo de expresión artística, no aparece esa imagen que activa el sentimiento que llamamos arte. Hay algo doloroso en el ejercicio de exponerse a la mirada de los otros, pero ellos y ellas lo hacen con alegría, generosidad, gracia y optimismo: no se dejan someter, ni por el dolor individual ni por los discursos que, o les victimizan o les marginan. La crítica más efectiva es aquella que se realiza con alegría, generosidad, gracia y optimismo. Lo *drag* no es una estética de victimización. Es una propuesta de igualdad en la libertad para la diversidad y la solidaridad. La libertad cultural que reclama *lo drag* no se la niega a las demás expresiones estéticas y culturales.

"La noche y las luciérnagas" consiste en un trabajo cooperativo que relaciona a muchas personas. Sin excepción, con generosidad, todos y todas aportan alegrías, anécdotas, experiencias, ideas y sinsabores. Pese al dolor que marca muchas de sus experiencias más personales, todas ellas y ellos miran nuestro entorno con optimismo, aunque de manera crítica. La invención de los cuerpos *drag* es un auténtico acto de libertad que se puede emular en las sociedades democráticas que queremos hoy. En particular, en la colombiana.

Como se ha mostrado, el horizonte cultural en donde se localizan las comunidades diversas (LGBTI) es amplio y honra su eslogan: la diversidad es el camino. Allí pululan escrituras artísticas que reivindican otras maneras de expresar la sensibilidad heterosexual. Pese a sus prolíficas diferencias, estos colectivos se mantienen juntos y continúan con la expansión de sus ideas estéticas.

Homenaje a Lady Zunga

La Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá comprende la importancia de promover políticas institucionales con perspectiva diferencial. En concordancia con este horizonte de justicia ciudadana e inclusión cultural, auspicia la producción de "La noche de las luciérnagas II", una exposición perfográfica en la cual se socializan trabajos solidarios de investigación y de cooperación artística y cultural entre las comunidades LGBTI de Bogotá, Medellín, Cali y Pereira, artistas de carrera y artistas en formación.

Llamamos perfografía a la acción de una artivista modulada por la acción de un fotógrafo. Como cualquier otra práctica artística, la fotografía es una apuesta colectiva por la libertad en la igualdad. Artivista es quien asume, en primer lugar, la producción de imagen como una demanda de verdad dirigida hacia sí misma y, en segundo lugar, como una exigencia de justicia a los demás, como un ejercicio colectivo de inclusión ciudadana y cultural dentro de una sociedad que aún sueña con la igualdad cultural, ética, política y social.

La luciérnaga es una figura que tomamos del poeta Pier Paolo Pasolini y del filósofo Georges Didi-Huberman (2012). En opinión de este último, la luciérnaga porta una lucecilla de libertad, una potencialidad que le permite resistir la luz de los reflectores dictatoriales y rimbombantes que oscurecen y silencian nuestra época. En este encuentro de resistencias sobrevive la fuerza de la libertad dispersa en la memoria de quienes en aquél participan.

"La noche de las luciérnagas II" acerca públicos amplios a la apuesta política que plantean las estéticas *drag*, trans y *queer*. Recoge e interpreta lo mejor de estas prácticas de imagen poscontemporáneas. 61 artistas *drag* son fotografiadas por dos fotógrafos representativos de su respectiva generación. A su manera y sin claudicar ante el ímpetu de lo real político que les propusimos, cada uno se destaca por su compromiso con las formas estéticas y las luchas por la igualdad de derechos civiles. Se trata de un encuentro entre resistencias, es decir, entre sobrevivencias.

Los artistas de imagen saben que el pensamiento emerge solo en un entre alejado de los extremos. Hernando Toro resiste el vértigo de la imagen digital desde una estética de estudio, sosegada y de luz clásica. Ricardo Muñoz resiste la cosificación de la realidad desde la mirada de la Otra, desde el contexto cultural, político y social de cada una de ellas, contexto que el artista hace propio. Las artivistas resisten desde la exclusión ciudadana y cultural. Ponen en vilo las reglas ocultas que rigen una tradición falocrática y misógina. En este orden de figuras pensantes, esta exposición

de luciérnagas sale al encuentro del movimiento universitario que resiste con coraje las políticas de mercantilización de la educación pública.

Esta iniciativa artística, cultural y estética destaca la pertinencia política y social de las prácticas de imagen *drag*, trans y *queer*. Asimismo, evidencia la alta calidad artística, estética y figural en cada una de las propuestas. El sentido del arte hace presencia en las figuras y en los personajes que las artivistas modelan. Por otro lado, los diferentes colectivos salen a este encuentro cultural y ciudadano, rinden homenaje a la artivista Lady Zunga, una corajuda pensadora de imágenes quien falleció en 2017. Muy apreciada dentro de las comunidades LGBTI y en los ámbitos artísticos, tanto en Bogotá como en Cali y Medellín, su legado estético y político aún sigue vivo. Muchas de las artivistas aquí convocadas ven en Lady Zunga su madre conceptual, estética y política.

Versión 50 años de Stonewall: homenaje a Sergio Urrego

La noche y las luciérnagas III recuerda que las revueltas de Stonewall constituyen unos de los referentes más importantes de las luchas por la igualdad y los derechos ciudadanos de las comunidades diversas. Los hechos mencionados tuvieron lugar en Nueva York el 30 de junio de 1969. Precisamente, 50 años atrás. Con este referente, las comunidades diversas de Bogotá, Cali, Medellín y Pereira vienen trabajando colaborativa y solidariamente con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Mediante el diálogo, sus propuestas relacionan prácticas culturales vitales como las que realizan las comunidades LGBTI+, con aquellas propuestas artísticas formales que son elaboradas en la academia. "La noche de las luciérnagas III" conversa para diversar con lo otro aislado, marginado, en lucha permanente, triunfando una y otra vez en medio de los desastres sociales.

En esta oportunidad, trabajamos bajo la modalidad Ciudad Invitada. Por su gran trabajo creativo, invitamos a varias casas de activistas de Pereira. No nos equivocamos con la elección de esta bella ciudad. Allí encontramos unas familias de activistas con unas estéticas muy potentes, con una voluntad de cooperación ejemplar. Juli Muñoz, Niki Hudson, Yoselin Ferrer, Dana Ferrer, Violet Drag, Silvana Guerra, Demetrix Atkinson, Alteridades, Otredades, Altocalcifílico, Nayla Adalid, Jugo Rosa y Tita Kumsr, con generosidad sacaron tiempo para la realización de la idea que se espació en la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Muchas gracias a todas ellas. Especial gratitud le expresamos a Sagitario Drag, uno de los pioneros del activismo LGBTI+ en Pereira. Su colaboración fue invaluable. Asímismo, sin el apoyo del Museo de Arte de Pereira, este proyecto hubiera sido más dificil de lo que fue, pues, no es fácil apaciguar los espantos de la cultura hegemónica, aquellos atavismos silenciosos con los cuales los cuerpos de mujeres y hombres se disciplinan, se regulan, se controlan, se someten y se violentan, muchas veces de manera letal.

En Colombia, se pueden apreciar a diario muestras de arte social. Solidarias, realmente cooperativas y formalmente impecables, muy pocas. Sin asomo del menor sarcasmo, podemos decir, que Torito es un fotógrafo de *queens*. El artista capta las lucecillas de las reinas que sobreviven dentro de lo real político y social de nuestros días. Reina es toda aquella que sobrevive a sus propios miedos y al acoso de los demás, es quien no se conforma con la oprobiosa etiqueta estética de moda: víctima. Las *queens* salen a nuestro encuentro, son unas triunfadoras. Con sus vistosos atuendos y el vigor de las coreografías, las reinas de las cuales Torito y Meirea del Busto dan cuenta cada uno por su lado, pero en diálogo social, interpelan paródicamente al pueblo que las segrega y violenta. Con su arte, ellas triunfan sobre la opresión, muchas veces sobre la muerte.

Siguiendo algunas ideas de Michel Foucault, pensamos la imagen *drag*, trans y *queer* bajo el concepto de *heterografías*. Las imágenes de "La noche y las luciérnagas III" modelan lugares otros, escrituras otras, cuerpos otros, subjetividades otras. Imagen, lugar, escritura, cuerpo y subjetividad constituyen las cinco caras de la actualidad que socializamos en esa oportunidad.

Edición espacial: Manifiestas

En esta oportunidad, en colaboración con el profesor Alejandro Jaramillo y con el apoyo del Taller de realización de televisión, escuela de cine y televisión, de la Universidad Nacional de Colombia, "La noche y las luciérnagas" se unió a la campaña "Quédate en casa". Convocamos a las artistas *drag* a explorar una técnica no explorada en las ediciones anteriores: el video. La acogida fue sorprendente. Igual los resultados, para las artistas, para los organizadores y para el equipo de cine y televisión. El concepto *Manifiestas* nos indica que cada propuesta *drag, queer* o transformista es una apuesta política, con la cual los y las artistas nos reiteran la urgencia de la igualdad de derechos entre hombres, mujeres y personas LGBTI. *Mani-fiestas* pone en escena estéticas diversas, colaborativas y solidarias. Se presentó como una Gala Pre-Pride sarcástica y, adicionalmente, como apoyo a las marchas del Orgullo LGBTI 2020. La actividad tuvo lugar en la plataforma vMix a través de Facebook y YouTube, el 26 de junio de 6 p. m. a 9 p. m.

Segunda parte



Figura 10. María José Arjona, "Hay que saberse infinito"

Foto: archivo grupo de investigación Maliche.

"Hay que saberse infinito", retrospectiva de María José Arjona, en el Mambo

Por lo general, Arjona realiza ejercicios performánticos de larga duración. Uno de los últimos que presenciamos en Bogotá duró doce horas. Se trata de *Camine despacio*

realizado en el Museo de Arte del Banco de la República, en 2011, para la curaduría Arte / Vida. Aproximadamente dos horas después de iniciada la performancia, la acción de la artista fue intervenida por un grupo de espontáneos impacientes con la necesaria e incomprendida inutilidad del arte. Imperturbable, la artista continuó con su meditación y los impacientes visitantes desolados, volvieron al vértigo propio de la vida cotidiana. Arjona, que como ninguna otra artista trabaja con su cuerpo a la perfección, no logró tocar y retener aquello que se resiste a ser tocado: los cuerpos otros.

El ejercicio puesto en marcha durante la inauguración de "Hay que saberse infinito" dura cuatro horas e introduce un campo sonoro deslocalizador, bellamente ensordecedor. Sería un cliché acrítico afirmar que la artista conmueve con su acción. Así la presión de las modas intenten encorsetarla, Arjona está lejos de este tipo de prácticas "correctamente políticas", bella y falsamente conmovedoras. Ni siquiera aprovecha la coyuntura política internacional para nombrar su acción "Hay que saberse infinito". Pese a que es una artista de trayectoria, no es fácil etiquetar sus inquietudes, ni por parte de la crítica especializada ni por parte del mercado de bienes suntuarios. Si hay política, la política de sus imágenes se detona en espacios diseñados cuidadosamente pero reclamando ser perfectamente inútiles para la vida práctica. En las artes, es más importante la perfección que la utilidad. No obstante, si tenemos que escoger entre la perfección de la forma y el tocar la realidad que agobia los cuerpos, optamos por esta última deriva que abre mundos.

"Hay que saberse infinito" no se concibe para resolver problemas en los que otros y otras prácticas son más eficientes y pertinentes. La política de Arjona no es la conmoción. Sus búsquedas giran en torno a otras necesidades. En efecto, la propuesta conceptual de la artista es relevante para conservar la libertad de ser sí misma, la libertad de parirse a sí misma, una y otra vez, en cada una de sus acciones. Se localiza dentro de un paisaje dinámico que no distrae a los visitantes con florituras artísticas ni los disuelve por medio de terapias estéticas. "Hay que saberse infinito" es uno más de sus prolíficos partos.

El cuerpo de Arjona se expande en los espacios que perlabora. Sus performancias son perlaboraciones, constituyen giros infinitos en entorno a su finitud, alrededor de sí misma, que tienen la potencia de sacar a flote problemas personales anclados en necesidades sociales. Las artistas saben que lo subjetivo está determinado por lo social, por eso mismo, lo interpelan mediante formas que tienen la virtud de parecer inútiles. En este caso específico, sería mejor decir que la artista se arrastra sobre la profundidad de cuerpos infinitos, flotantes y superficiales. Durante su parto de sí en el Mambo, Arjona logra afectar de manera singular la imaginación de los visitantes activando zonas a las cuales no tiene acceso la estética de la conmoción propia del arte contemporáneo, aquel en que se especializan las bienales y las documentas. La artista sobrevive a su parto mediante este "toque" a lo real de la existencia en otros

cuerpos. Todo tocar comienza en la imaginación. Emulando a los leones marinos, la performancia en el Mambo es un acto de sobrevivencia animal.

Arjona no busca conmover. Este tipo de finalidad compromete las libertades del arte pues la conmoción adoctrina y somete. El arte de hacer pensar opera por medio de metáforas visuales, no se activa por medio de conmociones discursivas, tal y como divulga la crítica de Salón comercial. Más que conmover, Arjona sorprende. Sus figuras tocan los cuerpos de los visitantes activando en ellos múltiples y lacónicas preguntas. Sin preguntas de este tipo, la realidad se estanca. La pregunta visual agita la realidad. En este sentido, sin proponerse ser agitadora de cartón ni de cartel para Salón, Arjona es una agitadora de superficies profundas.

"Hay que saberse infinito" es una coreografía que sin exagerar se acerca a una obra de arte total, así lo expresa el crítico y curador Ricardo Arcos-Palma en la parte final del registro de la acción. Tiene sus referentes empíricos en una experiencia de la artista en las islas Galápagos durante una residencia. De allí toma el movimiento ligero e infinito mediante el cual los leones marinos sobreviven en este complejo hábitat. Arjona perlabora metáforas, hoy en día una actividad venida a menos. Perlabora una meritoria reflexión acerca del hundimiento del tiempo moderno dentro del espacio actual. Sus movimientos evocan el juego eterno de la existencia, del ir y venir de todo lo que existe, de la repetición incesante de la diferencia que lucha por no ser silenciada por las modas discursivas en boga.

Durante horas, Arjona se desplaza sin cesar a lo largo y ancho de una instalación que simula el deambular de un cuerpo sin órganos dentro de un hábitat marino. Este cuerpo sin órganos es silenciosamente sonoro. Mediante un sencillo pero ingenioso recurso instalativo y visual, logra que la visitante perciba la superficie profunda del cuerpo del tiempo. En juego libre, el tiempo deviene superficie y viceversa. Arjona logra imbricarlos para que el visitante perciba que lo profundo es superficial y lo superficial intensamente profundo. La acción invita a mirar hacia abajo, hacia sí mismos, hacia la profunda superficie de la existencia; invita a poner los ojos a ras del suelo. No se percibe en la performancia del Mambo ningún tipo de consigna. El visitante es emancipado para darle la responsabilidad de indagar por sí mismo su finita infinitud mediante la experiencia de otras lenguas.

"Hay que saberse infinito" es perfectamente interactiva. Mediante el sonido envolvente de una instalación activada por los movimientos de los cuerpos en trance de la artista, Arjona logra desprenderse de sus referentes empíricos produciendo sin cesar en la imaginación de los visitantes múltiples figuras que no hacen parte de lo conocido e interpretado. Arjona introduce la posibilidad de explorar nuevas lenguas. Logra activar en los cuerpos de los visitantes una experiencia placentera pocas veces lograda por los artistas contemporáneos. El placer propicia el acontecimiento de lenguas inéditas. Arjona piensa en los cuerpos ya fatigados de los visitantes jóvenes y les ofrece el placer de la distensión. Puestos en libertad, los cuerpos se activan

produciendo diversas lenguas. La actividad de estos cuerpos es lo que llamamos alma, afirma Jean-Luc Nancy (2003).

Después de esta, muy pocos artistas serios se atreverán a realizar una performancia. Arjona deja los estándares muy altos. De alguna manera, arregla cuentas con todos aquellos que dicen hacer performancias, pero quedan atrapados en activismos de ocasión o para Salón.

Bogotá queda gratamente sorprendida con la performancia de Arjona y le agradece a la artista que ponga su talento e ideas al alcance de sus ciudadanas y ciudadanos.

La performancia tuvo lugar el sábado 10 de marzo de 2018.



Figura 11. "Falto de palabra", colectivo Maski

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2018.

"Falto de palabra": colectivo Maski, no, pero sí. Luís Camnitzer: sí, pero no...

En NC-arte, Claudia Segura pone en escena una idea en la cual se relacionan no solo dos generaciones de artistas. Principalmente, se muestran dos maneras de pensar y escribir con imágenes-signo. Ambas escrituras abrevan en la misma ontología

estética: las vanguardias del siglo XX. Por un lado, Camnitzer aborda los juegos del lenguaje que introducen las primeras vanguardias; por el otro, Maski elabora los problemas del espacio explorados por el minimalismo. Por varias razones, la propuesta en conjunto es arriesgada para todos los artistas involucrados. Cuando el artista asume riesgos muestra el coraje que requiere todo pensamiento libre. El riesgo es la opción que tienen los jóvenes para decir aquello que en otras condiciones sería imposible articular. Sin embargo, los visitantes a una exposición muchas veces no cuentan con las herramientas culturales para percibir con propiedad los riesgos que el artista asume. La formación de esta percepción desapareció con la crítica.

Camnitzer muestra en Bogotá una propuesta que perpetúa la inquietud del pensamiento anglosajón por el lenguaje a partir de los años sesenta del siglo XX. Hoy sabemos un poco más a este respecto. El lenguaje produce formas de existir, de relacionarse. Ninguna obra es capaz de sostenerse por sí misma, requiere un visitante que sepa leer y sentir en su cuerpo la escritura que le sale al encuentro. La lectura se realiza en un lecho espacial que a su vez es otro tipo de escritura.

La trayectoria profesional de Camnitzer es un insumo importante para comprender su última propuesta, pero no es suficiente cuando se trata de llegar y tocar visitantes que han sentido diversamente su ciudad. Más importante que leer y nombrar, en el arte de hoy lo primero es sentir el espacio en el cual se inscribirán o reinscribirán los signos de una existencia cada vez más nuda. A pesar de la maestría que se le reconoce a Camnitzer, el primer riesgo que un artista de trayectoria asume es la crítica. Como cualquier crítico puede sospechar, Camnitzer no es solo una marca sostenida por el mercado y la propaganda. Es joven y no teme serlo. Es arriesgado. Así lo muestra en sus intervenciones discursivas en espacios universitarios, críticos por definición. Asimismo, en NC-Arte.

Camnitzer acepta dialogar con artistas jóvenes tan coherentes políticamente como él mismo, como lo es el colectivo Maski (Juan David Laserna fue distinguido con el IX Premio Luís Caballero). Debe hacer frente a un espacio cuyas condiciones de existencia están muy lejos de ser la universalidad que preconiza el arte moderno, estética en la cual siguen enraizando sus imágenes-signo. Las condiciones de existencia de NC-arte son otras, así las leyes del mercado jueguen allí su juego mortal. Las condiciones culturales no se pueden evadir. Camnitzer afronta el reto de aterrizar una escritura abstracta dentro de una percepción espacial socialmente muy problemática. Los problemas de Colombia no son ajenos a NC-arte, así muchos artistas se las arreglen para esquivarlos o para estetizarlos a la medida de las exigencias del mercado. Por lo general, los buenos artistas no claudican ni sucumben ante sus condiciones culturales, pero sí las evidencian.

A pesar del refinamiento de la idea explorada, la instalación de Camnitzer no toca la sensibilidad de una ciudad acicateada con todo tipo de fobias aristocráticas e intereses populares. A pesar de que los visitantes responden la invitación del artista,

el juego de desnombrar y volver a nombrar propuesto, no logra transgredir el horizonte teórico dentro del cual se han forjado sus imágenes-signo a lo largo de su vida profesional. A estas alturas de la exploración espacial contemporánea, Camnitzer luce ingenuo, lo cual es muy bueno para todo artista. La ingenuidad es la zona de ignorancia en la cual germina la verdad del arte, tópico del cual habló en la Lección inaugural de la Maestría de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital (Facultad de Artes ASAB, 2018). Según Camnitzer, en esta zona de ignorancia acontece lo poético, la verdad del arte. No hay arte sin poesía.

Las reflexiones visuales de Camnitzer acerca del lenguaje siguen siendo modernas, es decir, problematizan en abstracto la relación del lenguaje con la realidad. Desidentificar los objetos para luego reidentificarlos no resuelve nuestras luchas con las palabras, con sus regímenes, con sus escribientes, con sus ferias y censuras. A pesar de que su propuesta introduce al visitante dentro del juego que implementa, los cuerpos no constituyen el foco de su atención, no logran enlazarse con el dispositivo propuesto, no pueden hacer parte de la obra. El interés del artista es la lógica del juego, es decir, el juego por sí mismo. El visitante no tiene ninguna experiencia real porque el espacio no logra alcanzar ni fertilizar ningún cuerpo. Camnitzer no se percata de que está sometido por una pulsión conceptual, la cual le demanda una y otra vez la puesta en escena de un discurso cerrado sobre sí mismo, sobre el trauma del artista que lo lleva a crear el conceptualismo latinoamericano radicado en Nueva York. Mucha crítica decolonial evidencia este síndrome.

Maski (Camilo Ordóñez, Juan David Laserna, Jairo Suárez), también se arriesga. Con este diálogo conceptual, espacial, formal y perceptual, los ejercicios previos del colectivo quedan comprometidos con un formalismo y unas lógicas de circulación estética muy cuestionadas hoy en día, así los artistas no tengan más espacios, o precisamente debido a esta carencia. En Colombia, artistas y agentes culturales critican persistentemente las políticas de NC-arte, su compromiso con el economicismo neoliberal que se chupa la imaginación de los artistas contemporáneos. Por supuesto, NC-Arte no está solo. El Estado colombiano lo acompaña. Sin duda alguna, estas críticas y relaciones afectan la percepción de quienes vistan sus espacios. Este es el riesgo de Maski: parecer crítico de Salón.

Maski aborda el problema que plantea Segura no tanto desde la lógica del lenguaje como desde la especificidad de los signos. El lenguaje es a la modernidad lo que el signo es a la contemporaneidad. Su instalación devela una opresión larvada: los sujetos que entran en relación con la arquitectura interna de los buses de Transmilenio quedan atravesados, empalados por sus signos, sus esperanzas son silenciadas. Los artistas piensan un dispositivo en donde se evidencia la manera como los signos marcan los cuerpos, los disciplinan y los normativizan.

Maski se apropia de un signo de opresión como lo es aquel con el cual se diseña la estructura interna de la flotilla roja de la ciudad. Se trata de los pasamanos con

sus respectivos amarres, una metáfora del inconsciente social: todos se transportan soportando algún amarre. Los amarres terminan por producir placer haciendo imposible la insurgencia ciudadana. Los artistas liberan el signo de su carga opresiva y lo usan para escribir algo que solo se puede leer si se comprende la serie de planos de edificios expuestos en los alrededores de la instalación. Se trata de un grupo de edificios que evidencian fallas estructurales. Maski quiere contaminar la instalación con los signos de los planos. La metáfora es contundente: la ciudad de Bogotá tiene fallas estructurales. Es una ciudad fallida. Como se espera de los edificios documentados por el colectivo, Bogotá en cualquier momento se va a derrumbar. Sin embargo, al visitante no le queda fácil comprender la intensidad que se expresa en la metáfora. Su sentido existencial y real pasa por desapercibido. A pesar de este quiebre del sentido, los visitantes hacen de esta tubería amarilla un lugar de juego libre. No se trata de otro espacio relacional. En el juego el hombre y la mujer se desrelacionan por medio de una regla que acuerdan: así son libres como niños y niñas. La respuesta de los visitantes a la instalación muestra que son los niños quienes nos enseñan a mirar de manera desprejuiciada una propuesta artística sencilla en su construcción, pero compleja para su intelección.

"Falto de palabra" se despliega en dos instalaciones que pese a la propuesta conceptual tienen poco en común, imprevisto que favorece a los dos colectivos. A manera de una cascada, un telón de Maski impreso con significantes relaciona los dos espacios. En principio, se pensó que los audios de Camnitzer irrumpieran en la instalación de Maski. A última hora se rompió este enlace. Sin duda alguna, la idea de filtrar las voces de los ciudadanos que captura Camnitzer dentro del dispositivo de Maski hubiera relacionado los dos espacios de manera más intensa. Al romperse el enlace, se potencia la instalación de Maski, pues sus signos quedan liberados de la estética conceptual en la cual las ideas de Camnitzer se apalancan. Maski cuestiona el lenguaje desde los cuerpos que habitan sitios específicos, dentro de problemas reales, esos que afectan la existencia de mujeres y hombres. Camnitzer aún no logra salir de sí, del círculo mágico de la lógica del Círculo de Viena.

La inauguración de la exposición tuvo lugar el 17 de febrero de 2018.



Figura 12. Julián Santana, "Museo decolonial"

Foto: archivo grupo de investigación Malinche.

Julián Santana: "Museo decolonial". Flechas dirigidas al dispositivo museo

Julián Santana es un artista joven que con persistencia y trabajo esmerado poco a poco se abre paso dentro del complejo dispositivo que actualmente administra el arte colombiano. Recientemente lo hemos visto en varios ejercicios de arte contemporáneo, como artista, curador y gestor. Santana orienta sus actividades de investigación-creación a pensar los códigos que cubren crímenes imperiales y silencian las huellas dejadas en miles de cuerpos de mujeres y hombres. Sus imágenes cuestionan el paso glorioso de la espada, la cruz y el pendón coloniales que se reseñan en los museos del mundo, en especial de Bogotá y Berlín, concebidos todos ellos sin pecado. Su intervención en el Museo Colonial recalca *in situ* no solo la brutalidad del proceso colonizador y evangelizador de la sensibilidad prehispánica, nos permite inteligir también la pesada carga mercantil que configura la realidad artística, política y social que padecemos hoy.

En 2017, Santana participa con solvencia conceptual en el II Salón de Arte Joven (II SAJ). Lleva una propuesta concebida para sitio específico, tal y como se debe plantear este estímulo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, si en verdad quiere diferenciarse de otros estímulos al arte joven. A pesar de la fuerza y la generosidad del Salón Central en donde instala sus ideas estéticas, el historicismo de las vecindades a su alrededor no le favorece. En este tipo de ejercicios colectivos, nadie sale favorecido. Todos pierden.

El II SAJ es una exposición colectiva cuyo propósito consiste en mostrar los imaginarios de aquellos y aquellas artistas que tocan con insistencia las puertas siempre cerradas de la simbolización artística. No existe arte sin imaginación. Tampoco sin simbolización. Siguiendo algunas ideas de Lacan, el primer registro corresponde a un gesto individual, el último reclama una construcción social. Llamamos "obra" al encuentro de lo imaginario con lo simbólico. La potencia imaginaria del gesto artístico requiere un pacto simbólico, el cual es social, se realiza dentro del lenguaje, y este no depende del ego del artista. Al contrario, el artista se arroja al lenguaje, como Empédocles ante el Etna. Solo así, lo imaginario se vuelve real. Cuando el artista por sí mismo simboliza sus imaginarios no logra trascenderlos. No alcanza realidad más allá de sí. Para desgracia de los artistas jóvenes de las dos últimas generaciones, sus imaginarios no han encontrado respuesta alguna dentro de los espacios de simbolización colombianos.

El II SAJ se realiza en dos fases. En cada una de las dos exposiciones realizadas chocan muchas ontologías estéticas y se ponen a prueba algunas de las estrategias artísticas mejor ubicadas dentro de los imaginarios historicistas que más influyen en los artistas de hoy. La propuesta de Santana no alcanza a ser decodificada ni comprendida en los términos que propone el artista. En realidad, en este contexto ninguna propuesta puede ser comprendida ni leída. He aquí la dificultad de evaluar este tipo de ejercicios. Aquí se evidencia la confusión conceptual a que se prestan en este tipo de exposiciones colectivas que terminan con una premiación. He aquí la insatisfacción con los artistas premiados, sean quiénes sean.

Las ideas que Santana presenta en el II SAJ se amplían con vigor en su exposición del Museo Colonial. A diferencia de muchos artistas poscontemporáneos, Santana evita cosificar los signos de las simbólicas vencidas que sobreviven dentro de la historia colombiana, se resiste a traficar con las imágenes sensibles que le salen al encuentro, ya se trate de un campo devastado por el extractivismo cultural, minero y sensible, ya sean las luchas por el derecho a la cultura en un barrio popular o grupo étnico, o aborde el estudio iconográfico en un Museo como el de Berlín. Santana piensa decolonialmente. En arte, el asunto no es lo decolonial: el problema que debe abordar un artista poscontemporáneo consiste el exceso de "pseudoactivismos" y la ausencia de un pensar desideologizado, nos dice provocadoramente Slavov Zizek

(2018). Este es el reto para el arte por venir. Las acciones sociales son fáciles de llevar a cabo cualquier día, lo es menos pensar visualmente.

El riesgo que corren muchos artistas que tienen como horizonte de comprensión los estudios culturales consiste en que terminan ilustrando sus teorías, sus simbolizaciones, en detrimento de los procesos propios de la imaginación. Santana logra esquivar con relativo éxito esta pesada carga teórica y logra pensar por sí mismo algunas de las imágenes que le salen al encuentro. Siguiendo el nuevo guion curatorial del Museo Colonial, entabla un diálogo con sus curadores e instala estratégicamente dentro de los signos reordenados un conjunto de videos, los cuales se destacan por su factura técnica, su perspicacia conceptual e icónica, y por la relación que algunos de sus signos logran establecer con el entorno. En especial, los videos instalados en el primer piso activan prolíficamente los múltiples significantes[1] que los rodean y jalonan los procesos mentales de los espectadores. *Sin pecado concebida* es uno de ellos, es el más libre y por ello mismo, el más impactante. En él, el artista logra desprenderse de la retórica que se puede apreciar en otras de las propuestas visuales instaladas en el segundo piso. *Sin pecado concebida* capta la esencialidad plástica y conceptual del ícono dentro de la tradición cristiana. Sin lugar a dudas, es el video que logra mayor autonomía dentro de su propuesta.

Santana trabaja a sus anchas dentro del museo, luce cómodo pese a la densidad simbólica de los espacios intervenidos y a la ideología que en general este espacio encarna. En Colombia, no es fácil intervenir un espacio como este, tampoco pensar con la aparente libertad con que trabaja el artista, a no ser que se haga parte del Premio Luis Caballero. Explora la relación entre diferentes técnicas de expresión artística (video, fotografía, instalación, cartel). Se aprecia la urgencia de aprovechar el apoyo y confianza recibidos, y cómo trata de copar la mayor parte de espacios posibles, lo cual tiene como resultado el que se evidencie un mejor manejo de unos medios que otros.

Respecto a los contenidos, aquello que hoy llamamos significados, esta reseña se los deja a la actividad propia del espectador. No se trata de readoctrinar al adoctrinado sino de emancipar la imaginación en los cuerpos sometidos. Con sus imágenes, Santana aporta un plus de sentido que cada visitante debe elaborar por sí mismo. Por supuesto, es imprescindible pasar por la doctrina de la historia, pero al artista le urge dejarla atrás lo más rápido posible y remontarse hasta la esfera en donde el signo se libera de sus lastres ideológicos. Al respecto, como ya se dijo, *Sin pecado concebida* es la pieza mejor lograda en lo formal y en lo conceptual. Asumimos esta actitud de distancia, pese a que el artista hace énfasis en su trabajo directo con comunidades tradicionalmente subyugadas y arrastradas hasta la marginalidad, en

1 Significante: imagen sensible aislada de su significado, todo significado es impuesto por algún dispositivo de poder.

especial, le interesan las autóctonas prehispánicas y las de origen afro. Esta indagación es importante, pero su relato debe ser desbordado en la elaboración artística.

El ejercicio de Santana es importante para el arte y la cultura de hoy por varias razones. En primer lugar, porque activa unos espacios que suelen ser indiferentes para la ciudadanía en general. No es arte relacional. Al contrario, es una propuesta desrelacional, decolonial. Debemos tener el coraje de desrelacionarnos con nosotros mismos. Los apegos someten, en muchos casos matan. En segundo lugar, porque Santana envía un mensaje a los artistas interesados en este tipo de propuestas: aún se puede dialogar con algunas de las instituciones que administran la historia, la cultura y el arte colombiano. Aún se puede acceder a los restos de nuestros cuerpos disueltos en la historia de los vencedores. Sin embargo, a este respecto, se requieren ideas e imaginación si se quiere aportar ese plus de sentido que aportan los artistas a los regímenes hegemónicos. Ese plus de sentido en la poética de la propuesta. Sin poética no hay obra. No se trata de programar acciones de intervención *per se* para redocumentar lo documentado, o reideologizar lo ideologizado, solo por molestar al señor burgués que todas y todos llevamos dentro. Como nos conmina Zizek (2018), en la actualidad, el asunto central de toda cultura es pensar en medio de la desesperanza. Santana piensa, así no luzca desesperanzado. En tercer lugar, porque el artista logra relacionar el mundo marginal del arte colombiano con amplios sectores de opinión que miran con indiferencia el activismo de los artistas, un público que aún no se entera en qué consisten tales activismos. Recordemos una vez más que Zizek los denomina "pseudoactivismos".

El Museo Colonial comprende que su irrealidad simbólica —concebida sin pecado original— puede llegar al mundo real por medio de propuestas imaginativas como la de Julián Santana. A los museos colombianos les falta el toque de lo real, de ese día a día que flagela despiadadamente la sensibilidad de hombres y mujeres. Ojalá el programa de estímulos del Ministerio de Cultura considere girar recursos tanto al Museo Colonial como al Museo Santa Clara para que este tipo de ejercicios no sean esporádicos, sino, por el contrario, entren a formar parte de un programa estatal para estimular a los artistas a pensar *in situ* los signos fragmentados de nuestra historia, esos restos de sentido que llamamos historia colonial de Colombia. Es fácil apreciar que las directivas de los museos mencionados tienen la voluntad de salir al encuentro de la ciudad, pero no cuentan con el programa ni tampoco tienen los recursos para animar a los artistas a presentar propuestas de investigación decolonizadas, es decir, informadas en lo formal y libres de los protocolos de cosificación de otros campos.

La visita guía realizada por Julián Santana el día 25 de enero de 2018 fue muy concurrida. De esta manera, los artistas se constituyen en el enlace entre la irrealidad de nuestros museos y la realidad colonial y mercantil que cada uno y cada una encarnamos. El proceso de colonización no cesa. Tampoco la inclemente mercantilización

del arte y la cultura. Además de logros visuales que se aprecian en la concepción de los videos y la exploración estética que se pone en marcha, la gran respuesta del público no artístico a la guía programada constituye otro de los méritos de la exposición "Museo decolonial". Muestra con claridad que Colombia requiere arte, cultura e historia desideologizada. Los nuestros son tiempos que exigen pensar esa colonialidad que día a día luchamos por reforzar.

La exposición estuvo abierta desde diciembre de 2017 hasta enero de 2018.



Figura 13. Dayro Carrasquilla, "Territorios en resistencia"

Foto: archivo grupo de investigación Malinche.

Dayro Carrasquilla, "Territorios en resistencia", en el Museo de Arte Moderno de Cartagena y en Bordeaux, Francia

Por medio de un conjunto de alegorías, el artista elabora el pesimismo que marca nuestra época. El pesimismo es una condición global. Anula la experiencia y extingue la imaginación (Agamben, 2007a). El pesimismo es igualitario. Marca a todas y a todos por igual. El pesimismo restaura la bestialidad perdida.

Carrasquilla piensa en la deriva que el pesimismo introduce dentro de la mecánica social y la dinámica artística, tanto en la necesidad impuesta por el mercado contemporáneo como en la libertad de quien logran sobrevivirlo: algunos artistas. Le extrae su verdad, la verdad de las verdades que hoy agitan la opinión general, es

decir, la no-opinión. Lo piensa poéticamente para impedirle que de manera selectiva asfixie los imaginarios libres que aún sobreviven en las historias no contadas de hombres y mujeres al margen del Estado social de derecho refundido en los escritorios de los jueces. Solo aquello que se elabora poéticamente tiene la potencia de renovar la existencia vagabunda, casi perdida de un pueblo que se siente libre pero confundido.

Una y otra vez, hoy nos preguntamos: ¿quién es artista? Carrasquilla lo muestra en su exposición: solo quien tiene la potencia de mediar entre el olvido y la memoria. Esta potencia se entiende como la potencia de no (Agamben, 2007a). La potencia de no ceder a las imposturas ideológicas de la época. El artista de hoy muestra aquello que se niega a ser mostrado: el habla que relaciona, que une y diferencia. Renueva sus mitos y sus ritos. Piensa los acontecimientos que lo marcan, pero no los ilustra. Sus imágenes son una poética de la existencia arrastrada a sus prolíficos mínimos. Toda escritura artística es una transacción con lo real, una lucha con aquello que se rehúsa a entrar en el lenguaje.

A diferencia de muchas propuestas artísticas contemporáneas, la de Carrasquilla parte de un pensamiento situado de verdad y con verdad: habla de sí mismo y de los otros comunes. El artista habla de algo singular como su experiencia de vida pero simultáneamente también revela una condición universal de existencia. Parte de una decisión: cambiar el mundo, es decir, transfigurarlo. Digo transfiguración porque Carrasquilla es creyente. Pregunto: ¿creyente? ¡Anatema en un mundo de críticos descreídos! Responde el artista con una sabiduría que silencia a los apóstatas del arte contemporáneo. ¿Cómo no ser creyente en un contexto en donde el Estado provee pocos apoyos, en muchos casos, ninguno? En efecto, se es creyente o no se existe. El artista sabe que este cambio general con el cual sueña, solo es posible cambiándose a sí mismo, examinándose, analizando sus verdades últimas, mirando en la profundidad que se expresa en las superficies de su entorno. La superficie de los cuerpos que interesan al artista, es profunda. Comprenderla requiere mucho sentimiento y pensamiento.

Carrasquilla sitúa su práctica artística como una práctica de conversación social. A través de esta última, sentimiento y pensamiento se enlazan. El artista no pretende hacer política pero sus gestos tienen efectos políticos, sus gestos no son morales pero repercuten en la ética de las personas, tal y como exigía Fassbinder a las artes.

Carrasquilla cuestiona la autonomía del arte, pero comprende que este último es un recurso de análisis que le permite relacionar de otro modo a su comunidad. Los recursos del arte median entre la necesidad de olvidar y la libertad de recordar. Sirven para abstraer de lo real algunas imágenes que ayudan a pensar la verdad de nuestra época y las cargas de historia profunda que la lastran. La historia espectacularizada es una carga profunda, sumerge a hombres y mujeres en el olvido. Como persona, Carrasquilla no es un mediador. Como artista, transporta los recursos de las

artes hasta un lugar sentido en la superficie más profunda: sus pies. Esos pies que transitaron por calles enlodadas antes de entrar a la escuela en donde las maestras exigían a los niños llegar con los zapatos limpios. Las formas y las figuras de las artes le permiten a la comunidad de la cual hace parte, comenzar a comprenderse y repensarse de otro modo. La escritura de Carrasquilla es colectiva. Lo común orienta las singularidades que se ponen en escena en una escritura. Cuando el artista agradece la presencia de "su gente", la noche de inauguración en el museo, les dice con afecto, "yo soy parte de ustedes": "yo les pertenezco". Reitera la poética de Rimbaud: "yo soy otro". Ese otro es múltiple, es aquello que el artista llama "mi gente". En este orden de ideas, Carrasquilla elabora otra manera de ser artista. Se piensa con otros y otras mirándose a sí mismo.

Carrasquilla piensa en contexto las duras luchas, en muchos casos mortales, de una comunidad específica que lucha por sobrevivir, la que hace parte de aquello que algunos llaman la "otra Cartagena", aquellas memorias dispersas de hombres y mujeres que llegaron al barrio Nelson Mándela hace veinte años, desplazados de todo el país por todo tipo de violencias. El barrio Mandela, como se le conoce en Cartagena, es un barrio de invasión, es decir, es un espacio legítimo pero declarado 'ilegal'. A la comunidad se le exige usar zapatos limpios así sobrevivan en lodazales. El artista reside allí, en esta condición, desde hace veinte años, entre la ilegalidad impuesta y la legitimidad emancipadora. Este entre es el lugar de todo artista.

Carrasquilla dirige unas pocas palabras a los asistentes la noche de la inauguración. Les informó que esa misma tarde del 5 de octubre, un líder comunal de Mándela había sido asesinado. Interpreta el crimen como una advertencia a toda la comunidad, la cual se alarma. La prensa local recoge este sentir. Sin embargo, como artista, Carrasquilla no se deja amedrentar, aunque es prudente. Los recursos del arte contribuyen a la prudencia que demanda la situación. Las imágenes que produce son pensadas con esmero, emergen del juego estético entre abstracción y figuración, entre lo ético y lo político, entre la sabiduría de la meditación y la furia que se traga a pedazos la vida cotidiana. Solo la libertad del juego puede garantizar el acontecimiento de la verdad dentro de los problemas que el artista tiene el coraje de mirar de frente, en sí mismo. En sí mismo, porque sabe que es otro. Se trata de tener acceso a la otra verdad que reclama la comunidad, así la verdad ame esconderse, como decía Heráclito.

En la propuesta "Territorios en resistencia", se aprecian intuiciones de mucha relevancia. Todo artista se mueve dentro de múltiples intuiciones. Por ejemplo, una idea que está en los imaginarios de los hombres y mujeres del común, pero que aún no se puede simbolizar: existen dos Cartagenas, quizá múltiples. Con esta idea se alude poéticamente a dos tipos de memoria. Por un lado, una memoria que es una carga. Por otro lado, una memoria que es una fuerza (Didi-Huberman, 2012). Carrasquilla medita en esta última. No le interesa la memoria mercancía, como escenografía de una gran

película para los vaqueros globales que llegan a Cartagena a robarse sus paisajes. Nada más pesado que cargar la utilería de los montajes históricos de la posverdad que anima los mercados. Carrasquilla recoge una fuerza libre que halla dispersa por doquier, en especial en Mandela. La limpia, elaborando cuidadosamente sus heridas por medio de las imágenes que piensa, tal y como se cuida el cuerpo de un muerto para mantenerlo con vida. En ese cuidado, la memoria se hace fuerza y le otorga inmortalidad a un pueblo.

Mediante un conjunto de figuras, las cuales propician la emergencia de subjetividades inéditas, Carrasquilla elabora un relato que muestra cómo hombres y mujeres sobreviven en Mandela. Con su alegoría (conjunto de metáforas) entrega a su comunidad otras estrategias para configurar espacios de juego, igualitarios e incluyentes.

Carrasquilla no es un artista político. Se piensa a sí mismo antes de dar el paso a la política. El verdadero artista es aquel que no termina de dar ese paso, el paso fatal hacia la política. Una y otra vez, el artista insiste en pensarse a sí mismo en sus imágenes. Solo así transfigura el entorno.

Si bien la exposición hace parte del IX Congreso Internacional de las Artes del Caribe, realizado del 5 al 7 de octubre de 2017, en Bellas Artes de Cartagena, el trabajo de Carrasquilla fue posible, en primer lugar, gracias a la bolsa de trabajo otorgada por la Fundación Sara Modiano, y, en segundo lugar, a la gestión personal del artista en el Museo de Arte Moderno de Cartagena y ante otras instituciones que apoyaron su propuesta. El Museo muestra su actualidad moderna tensionando su discurso con propuestas como la de Dayro Carrasquilla.

La inauguración de la exposición tuvo lugar el 5 de octubre de 2017.
La exposición en Francia se da como muestra no oficial del año Colombia-Francia, 2017.



Figura 14. Rodrigo Echeverri, "Ejercicios de sustracción"

Foto: Ricardo Muñoz Martinez, 2018.

“Ejercicios de sustracción” de Rodrigo Echeverry en el Museo Santa Clara de Bogotá

Con “Ejercicios de sustracción”, del artista Rodrigo Echeverri, comienza propiamente el IX Premio Luis Caballero. Decimos comienza, porque solo en la crítica sobrevive el artista y su obra. El premio tiene muy poca crítica, pero mucho más que cualquier otro evento artístico nacional. Con la crítica el artista accede al sistema del arte. La propuesta de Echeverri suscita crítica, pues tiene la pretensión de entrar en nuestros imaginarios estéticos, políticos, plásticos y sociales, y lo más importante, como todo artista, legítimamente quiere transfigurarlos. En la crítica se activa y sobrevive el pensamiento del artista.

La visitante ingresa directamente por la puerta lateral de la antigua capilla de las clarisas, aquella que da a la carrera octava. Se encuentra en la nave central con unas videoinstalaciones que extraen pequeñas historias acerca de la vida de quienes padecen la minería colombiana, sus desgracias y sus avatares. Queda inquieta por el formalismo al que recurre el artista para instalar sus videos. Se pregunta acerca de la relación de estas pequeñas historias, con otras pequeñas historias de mujeres del siglo XVIII. No logra hilar nada respecto a esta relación. Refuerza su escepticismo acerca del arte contemporáneo en su modalidad “trabajo *in situ*”. Piensa y con suspicacia se pregunta: ¿en verdad esta exposición no es una muestra del extractivismo artístico y estético tan en moda en nuestros días?

Hasta este momento del recorrido, ni la visitante ni las clarisas hacen parte del pensamiento del artista: una y otras quedan marginadas, reducidas a espectadoras modernas, pero despojadas de los goces que ofrece el arte moderno. Se la aprecia deambular aburrida. A veces se entretiene mirando las bellas pinturas del lugar. Sospecha que el artista solo ha usado la devoción y los imaginarios de las clarisas para provecho personal. Se perturba con la idea, según la cual el artista no logra pensar los imaginarios de estas monjas ilustradas.

De pronto la visitante sale de la nave central e ingresa a la antigua sacristía. Se encuentra con el corredor por el cual transitaban las monjas cuando debían salir a confesarse en esta capilla colonial. El largo corredor permanece a oscuras. Habitualmente es iluminado con lámparas fijas que hacen visible alguna guía o alguna imagen. Echeverri suspende esta iluminación fija y se la entrega al visitante: lo emancipa diría Rancière. Esto es lo que hace un arte de imaginación: como Prometeo, el artista roba la imaginación a los dioses y se la entrega al vulgo, a los vulgares, a aquellos que son reprimidos como comenta con frecuencia Rafael Escallón en sus notas acerca de la champeta y los “champetúos”.

Mediante este gesto, de inmediato, el artista activa los imaginarios de la visitante y se apropia de ellos. Aquella se sume en la oscuridad y comienza a jugar con las luces, a pesar de que el artista busca adoctrinarla en una ideología específica que da réditos

estéticos y económicos. Finalmente, Echeverri logra tocarla, porque al tener la luz del entendimiento en sus propias manos lo comprende todo. Se develan varias verdades: la de las clarisas y las de los mineros. Unas y otras sobrevivieron en túneles de amor y dolor, entretejiendo este último con el primero. Pero se muestra una verdad más fundamental: la venalidad de la época, la compraventa de emociones estéticas.

La comprensión de la visitante se activa cuando el artista toca la imaginación de su interlocutora. No solamente los imaginarios de las "las olvidadas" por el artista. También la imaginación de aquel cuerpo que en vivo se conmueve con la historia ingratamente olvidada de las clarisas. En lugar de las espermas y cirios, Echeverri recurre a linternas portátiles que la visitante usa para desplazarse a lo largo del corredor. La visitante se siente transitando por el túnel, o como una monja devota o como un minero resignado. A cada paso se encuentra con fotografías que una vez son modeladas con bisturí, el artista dispone en los nichos del corredor de sombras vivientes. La visitante siente que dispersa su luz sobre la oscuridad del arte que Echeverri castiga y enclaustra.

Hasta ahora, ninguna de las exposiciones del IX Premio Luis Caballero ha pensado la visitante. A pesar de los olvidos del artista debidos al régimen cultural que opera en silencio en los imaginarios del arte contemporáneo, esta propuesta la toca y se la apropia. Echeverri gana la apuesta del reto de trabajar *in situ*, pues con las lámparas que entrega a la visitante, estas se sienten a sí mismas dentro este espacio y se involucra como parte de esta propuesta crítica con la actualidad. En este momento, la visitante luce alegre. No se ve como el ignorante que produce algunos discursos de arte contemporáneo.

"Ejercicios de sustracción" recibe apoyo de la curadora María Alejandra Tapia. Los días 19, 20 y 21 de octubre, Rodrigo Echeverri programó un foro en el cual participaron expertos en el problema de la minería y algunos artistas que han producido imágenes a este respecto, como Chócolo, Camilo Bojacá y Eduard Moreno Sánchez y el curador Santiago Rueda. Moderado por Hannah Jane Ahern.

No sobra destacar que Santiago Rueda y el artista Julián Santana presentaron una propuesta para el 44 SNA acerca de los estragos de la minería extractivista. Los artistas no pasaron el examen. El Estado colombiano no reconoce los efectos de la extracción como paisaje.

En este orden de ideas, Rodrigo Echeverri acertó con la invitación a los artistas, a que contaran sus experiencias al respecto, a que elaboraran en público aquello que habían pensado acerca de este problema. Pensar es poner en común los problemas que configuran actualidad.

Para terminar, preguntamos: ¿qué buscan obras políticas y sociales como las de Doris Salcedo y Ana María Escallón para el Hospital San Juan de Dios de Bogotá? ¿Han aportado algo a la comprensión de los problemas que rozan? Preguntamos: ¿entrar en las grandes colecciones de arte internacional como la del Banco de la República exige la ilustración de algunos temas de interés para las ideologías en boga?

La exposición estuvo abierta desde el 28 de septiembre hasta el 12 de noviembre de 2017.



Figura 15. Jorge Zapata, "Levantamientos"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

El infrarrealismo de Jorge Zapata

La exposición "Levantamientos" de Jorge Zapata, en La Silueta Casa, es una exposición importante para Bogotá. Muestra a los artistas universitarios que la tradición de la pintura occidental sobrevive en el pensamiento de artistas que manifiestan poco interés en ella para concentrarse en la gente. La pintura recobra su pertinencia estética, política y social cuando se relaciona con las personas, cuando sus imágenes abordan la más cruda cotidianidad de aquellos hombres y mujeres que nunca harán parte del dosier publicitario con el cual las grandes ciudades ocultan su infrarrealidad. El arte se legitima políticamente en el momento cuando el visitante exclama "¡esta es la gente!, ¡ese soy yo!, ¡ahí está el Parque Bolívar!", como afirma con entusiasmo el sociólogo Armando Rodríguez, visitante de la exposición la noche de inauguración.

Jorge Zapata localiza la tradición de la pintura occidental por fuera de la contaminación estética que padecen Medellín y otras metrópolis como Bogotá. Contrario al protocolo estético que rige la producción de arte universitario, Zapata lleva el arte a la gente. Su propuesta es relevante por varios motivos. En primer lugar, porque el artista despliega su sensibilidad en un espacio que comprende con generosidad, sin juicos previos y sin ánimo de lucrarse estética o materialmente. En segundo lugar, porque satisface la búsqueda de sentido que clama el arte de nuestros días, el cual ha sido despojado de cualquier relevancia ética o política, así hoy se hable profusamente acerca de "arte político" y "arte ético". En tercer lugar, porque muestra que la estética moderna —técnica y conceptualmente— se queda corta cuando se trata de hablar con verdad.

El arte de Zapata es una propuesta alegre, no porque el contexto sea jocoso sino porque las gentes colombianas son alegres y generosas en medio de los desastres que a diario las humillan y sangran. Asimismo, es joven porque interesa a los jóvenes, porque los toca y anima su imaginación. Cuando el arte joven solo interesa a los académicos, los curadores o expertos, como suele ocurrir con mucho arte universitario, está muerto.

Con sus ejercicios de carácter callejero, Zapata muestra que lejos de las grandes urbes metropolitanas la pintura es una actividad muy prolífica en imágenes inéditas para la historia del arte, potente en su sentido, generosa en ideas y vehemente en su búsqueda de verdad. En este momento en el cual, el arte contemporáneo es objeto de muchas críticas por parte de una ciudadanía que lo siente alejado de ella, Zapata muestra que se puede sentir el contexto de otro modo y pintarlo con pasión meditada y sin prejuicios, es decir, con amor por unas gentes y unas prácticas de sentido precarias, subvaloradas por la crítica y despreciadas en muchos espacios institucionales. Zapata permite que lo real se manifieste en la imagen. Llamo infrarrealismo a

esta manifestación de lo real. Zapata es uno de sus poetas. A lo real solo se accede a través de una escritura poética. Zapata escribe una poesía acerca de la gente.

Sin necesidad de enajenarse en ninguna teología, La Silueta Casa manda un mensaje claro a los artistas universitarios y al sistema artístico colombiano: o se renuevan en historia de la actualidad acercándose al hombre y la mujer del común, o serán desplazados por aquellos artistas que, sin pompas estéticas, silencian sus egos académicos para que la realidad se deshaga de sus velos, hable y muestre su verdad, es decir, su represión cultural. El maestro David Lozano respalda este enfoque (2017, comunicación personal).[2]

Ahora bien, los artistas y críticos se preguntan con qué criterios podemos abordar la legitimidad de una imagen dentro del arte colombiano actual. Se proponen diversos enfoques, con los cuales se estudian conceptos e ideas que provienen desde la tradición clásica y llegan hasta examinar la apuesta poscontemporánea. Si se trata de dialogar razonablemente (de tú a tú) con la tradición clásica o moderna, sería importante volver a leer la *Poética* de Aristóteles. Este filósofo comprende a cabalidad la importancia que tienen las artes para mantener, incrementar o remediar la salud pública. O el arte reivindica su condición pública o no se le puede considerar arte. David Lozano afirma que en Colombia no hay arte público. Es decir, el arte no hace parte de la vida de hombres y mujeres. Por un lado, no significa para ellos ninguna mejoría anímica, ética ni estética. Por otro lado, no es expresión de emancipación política.

Aristóteles (1988) comenta que más allá del espectáculo y la técnica, lo esencial en el arte es la historia específica que sostiene a toda imagen verosímil. La historia en la imagen relaciona lo individual con lo público. La técnica importa, incluso el espectáculo, pero lo esencial en arte es la historia que habla en la imagen. Solo la historia tiene la potencia de hablar. El arte que molesta a muchos artistas y críticos del arte contemporáneo, es aquel que no tiene historia. Sin historia solo queda el espectáculo, la mercancía. No se trata de las referencias a la historia del arte que suelen realizar los artistas universitarios. Me refiero a la infrahistoria del día a día, a la historia de la actualidad que hombres y mujeres padecen sin clemencia.

Jorge Zapata es un historiador de la actualidad. Su exposición en La Silueta Casa es un conjunto de pequeñas historias que hacen grandes y memorables al hombre y a la mujer del común. Ahora, a mi modo de ver, el arte contemporáneo o comercial exige un arte sin historia (Doris Salcedo). Críticos del arte contemporáneo como Dimo García tienen razón: el artista contemporáneo menciona tangencialmente la historia, solo para desaparecerla por medio de una historia global (la historia de las víctimas, por ejemplo). Y con un propósito: que la forma silencie el ruido y el vértigo que produce lo real, la infrarrealidad. Las imágenes de Zapata permiten que lo real hable.

---

2 Entrevista con el maestro David Lozano el día de la inauguración.

Recientemente, bajo el nombre de "Crónica centro" y con curaduría de Oscar Roldán-Alzate, Jorge Zapata muestra en el paraninfo de la Universidad de Antioquia un amplio repertorio de imágenes populares que reflejan la gente. Son historias imaginadas a partir de su relación diaria con hombres y mujeres que luchan permanentemente por un pequeño espacio en las grandes urbes de Colombia. De este pequeño espacio depende la existencia de cientos de hombres y mujeres en Medellín, pero también en Cali, Barranquilla y Bogotá. El montaje (Aristóteles lo llama escenografía) de "Crónica centro" es precario, pues trata de estar acorde con el *ethos* social de las gentes retratadas y con la precariedad técnica que se evidencia en la construcción de la imagen. Incluye imágenes con pretensión de cuadros, algunos de formato grande. Una acción legítima, si se trata de otro interés del artista. Sin embargo, estos cuadros debilitan la propuesta gráfica en aquellas imágenes que se presentan como apuntes rápidos de la singularidad propia de la cotidianidad de Medellín. Por otro lado, el exceso de luz externa e interna, produce reflejos que impiden gozar el color, apreciar la gracia en el dibujo y comprender la pertinencia de la composición que el artista pone en escena.

En la exposición de los relatos de Zapata se goza, lo cual es algo que sucede con poca frecuencia en una exposición, pues los artistas contemporáneos nos prohíben gozar y nos exigen pensar sus duelos a su manera. En términos de Rancière (2010), Zapata emancipa al espectador, para que goce en libertad las propiedades de la imagen y la intensidad que el artista capa en cada historia. Finalmente, la precariedad del montaje deja de estorbar y molestar. La potencia de la historia de todas estas pequeñas grandes historias que Zapata recoge, concentra la atención del visitante, lo deslumbra y lo compulsa a pensar.

En Bogotá, el concepto, el formato y el montaje cambian. En primer lugar, no se presentan imágenes en formatos grandes. Hay unidad formal en medio de la diversidad de imágenes, motivos y problemas. En segundo lugar, el concepto de "Levantamiento" suple al de "Crónica". El concepto que recoge las imágenes que llegan a Bogotá aún deja translucir la afección luctuosa con que la academia, el Estado y el mercado marcan la producción de imagen artística en las últimas décadas. Sin embargo, bajo la presión del color sobre la sensibilidad del visitante, finalmente, este olvida el duelo y el luto impuestos a la producción de imagen por parte de la triada colombiana (academia, Estado, mercado). El concepto de crónica es más diverso. La crónica puede ser alegre, colorida y placentera, el visitante puede gozar en medio de la tragedia que Zapata recoge con cariño en sus imágenes. La "Crónica" que se muestra en Medellín es algo acerca de la vida. El "Levantamiento" del que se habla en Bogotá refuerza la tanatopolítica de los artistas políticos. Aunque cabe pensar el "Levantamiento" de Zapata, menos como un acto administrativo y más como una insurrección política.

A "Levantamientos", le antecede una esmerada selección de historias de vida por parte de Andrés Fresneda, director de La Silueta Casa, agente cultural que no

tiene la pretensión de fungir como curador. Asimismo, la exposición se favorece por ser el evento con el cual La Silueta Casa abre este espacio a la ciudad. Se trata de un espacio pensado de manera esmerada para sacar lo mejor de las imágenes de los artistas. El montaje de "Levantamientos" supera de lejos la precariedad de "Crónica centro", la exposición de Medellín. Así el concepto que agrupa las imágenes sea luctuoso, el montaje en Bogotá es discreto, elegante, sencillo y resalta cada una de las historias en particular, y a todas ellas en conjunto. Esta unidad diversa toca al visitante y lo lleva a reconocer estas imágenes como algo propio.

Como dice Marlon Brando en ¡Viva Zapata!, la icónica película de Elia Kazan, imágenes como aquellas que recoge Jorge Zapata son nuestras, nos pertenecen, por ello mismo las cuidamos ampliando su sentido. Nuestro deber como espectadoras es defenderlas. En las imágenes de Zapata sobreviven las historias que el arte contemporáneo volatiza. Las últimas palabras e imágenes que vemos en La Silueta Casa, son las primeras de otra manera de mirar artísticamente el entorno, con sensibildiad social. Ser sensible significa comprender el entorno propio en lo ajeno. El contexto actual necesita una mirada más limpia, una sensibilidad descontaminada de las afecciones que la enclaustran. Jorge Zapata tiene la mirada que requiere la nueva fase que actualmente exploramos con esperanza las colombianas y los colombianos.
La exposición tuvo lugar en agosto de 2017.



Figura 16. Simón Susacón, "Imaginarios", en Art Studio

Foto: archivo grupo de investigación Malinche.

"Imaginarios": una exposición en Art Studio que teje vacíos

En 2016, Jorge Jurado abrió las puertas del espacio de arte contemporáneo Art Studio, del cual actualmente es su director. Adquirir un ejercicio artístico exige confianza en el ser humano y demanda generosidad consigo mismo. Comprar obras de arte consiste en aceptar que el arte es un producto del mercado, en reconocer que las obras promocionadas se vuelven relevantes de manera artificiosa, pues se construyen con base en una trama publicitaria y no a partir del pensamiento del artista. Por su juventud, Art Studio se puede caracterizar como un espacio para poner en escena los ejercicios de los artistas.

Abrir un espacio como Art Studio muestra que, en Colombia, la esperanza vuelve a tomarse los corazones de hombres y mujeres. Los galeristas serios saben que no es fácil asumir las responsabilidades estéticas, morales y económicas que implica aventurarse en este tipo proyectos. Todo aquello que tiene que ver con arte es una aventura. Esta condición legitima la práctica del artista y de todos aquellos que le acompañan o intervienen en el proceso de concebir, imaginar, pensar, simbolizar y exponer una idea en arte.

Con cocuraduría del artista y fotógrafo Orlando Salgado, Jorge Jurado convoca un grupo de artistas a que respondan con sus imágenes e imaginarios asuntos puntuales acerca de la actualidad. Los artistas convocados son expuestos bajo la expresión "Imaginarios". Marcela Blanco, Paola Cárdenas, Simón Susacón y Sebastián Rojas se exponen en sus imágenes, quizá a su pesar. No es fácil exponerse de manera abierta, tal y como hacen los artistas. No muchos artistas se exponen hoy, en el sentido fuerte y vital de la expresión.

"Imaginarios" muestra artistas jóvenes que no se avergüenzan del oficio ni del pensamiento con imágenes y metáforas. Esta convicción estética y ética distingue a los artistas y les otorga un lugar en las escrituras del arte. Los artistas de "Imaginarios" exaltan el oficio como una forma de vida y lo exploran como herramienta para pensar el día a día de comunidades específicas. En este sentido, los artistas se desmarcan del régimen del arte, controlado por los discursos que suministra el mercado académico. Finalmente, el arte no importa. Actualmente, aquello que hace diferencia y, por ello mismo importa, no es otra cosa que la imagen parlante, pensante, doliente, sintiente. Mucho más en este momento en el cual la profusión mecánica de imágenes asfixia el pensamiento libre. Un artista de oficio es un artista que realiza sus ejercicios por vocación, no solo por compensación.

Los artistas reunidos en "Imaginarios" tienen en común varios aspectos. En primer lugar, apreciamos el ya mencionado gusto por el oficio, por el juego de imaginar mundos mediante imaginarios que tienen la potencia de sacarnos del agujero al cual nos arroja la violencia. En segundo lugar, comparten el concepto de vacío asociado

a la imagen. Esta relación entre imagen y vacío la aporta el espectador que llega al espacio como crítico, como testigo de la crisis en la que está inmerso el artista. Un imaginario consiste en la disposición de un conjunto de imágenes que emergen de una experiencia fundamental, por lo general violenta, del vacío que se abre a los pies de quien intenta expandir el mundo. En el trasfondo de toda existencia subyacen restos de antiguas violencias. Una y otra vez, la imagen elabora esos restos activados por el pensamiento del artista. Ese resto nunca se satisface con la imagen que se le acerca. Por ello mismo, una y otra vez, los artistas deben actualizar las imágenes que dan cuenta de esos restos de ser, de esas insurgencias reprimidas. La imagen es una figura, como tal, una entidad abierta. Al contrario, las formas son entidades cerradas, acabadas. En arte, las formas constituyen obras. En tercer lugar, los artistas comparten su juventud, su esperanza de poder abrir puertas a realidades más igualitarias, por ello mismo, más justas.

Marcela Blanco es pintora. Su sensibilidad es atraída por el color local de sectores que no tienen imagen o han sido despojadas de ella, que deambulan a través de los múltiples vacíos en los cuales sobreviven. Toma los colores de las barriadas que nadie visita, aquellas realidades de las cuales muchos jóvenes quieren escapar. El relato visual que Blanco expone, le permite mirar su realidad, la Colombia real, la cual piensa desde otra perspectiva. Blanco trabaja el vacío a través de placas de cemento a las cuales les inscribe su sensibilidad. Tiene el propósito de que le ayuden a comprender y nombrar lo innombrable. En arte, nombrar consiste en figurar. La artista activa esos restos de violencia que la animan, que animan a todo un país a modelar imaginarios incluyentes. La activación tiene un propósito: actualizar el relato del vacío en el que está inmersa. Blanco se apoya en algunos *rady made*. Si es que se le puede dar el nombre de *ready made* a los calderos que Blanco convoca dentro de sus pinturas. Por el contexto en el cual la artista piensa, los *ready made* que ella instala en algunas pinturas deben tener historia, un aspecto que solo el tiempo tiene la potestad de develar.

Paola Cárdenas modela en la piel de la pintura sus propios vacíos. Se trata de arrastrar el lenguaje escrito hasta la imagen. Durante este ejercicio la imagen se rompe y se renueva. La artista dispone un conjunto de imágenes que piensan y exponen su realidad a la manera de Aby Warburg. Teje historias que quedan abiertas, que se mueven en múltiples direcciones y en donde el norte está en todas partes.

Cárdenas no instala una perspectiva privilegiada para realizar la lectura del panel. Al romperlas con breviarios filosóficos, emancipa las imágenes, y a la vez, detona el pensamiento que se despliega mediante un juego entre imagen y palabra. No menos importante es el aspecto estético. Algunas de sus pinturas, en formato pequeño, son de calidad y de interés visual. Llaman mi atención sus pinturas blancas. El blanco es un color al cual muchos artistas temen. No es el caso de Cárdenas.

Simón Susacón mueve sus ideas en varias direcciones. Explora lenguajes tradicionales como el dibujo y el grabado, los cuales azuza con ensambles sugestivos mucho más contemporáneos. Con sus ejercicios, el artista da cuenta de personajes en fuga o en clausura; en algunos casos, se trata del relato de experiencias personales. Llaman la atención algunas piezas localizadas en el espacio como instalaciones. Otras dispuestas en pedestal no tienen la misma fuerza de aquellas que se inmiscuyen en el espacio del espectador, que lo cuestionan, que lo sacan de la cómoda distancia que el pedestal impone. Susacón juega un juego interesante: relaciona estéticas conceptuales con dibujos que dan la impresión de ser una expresión *naif*: inocente. Si es así, ¡mucho mejor! Nada más eficiente que una estética *naif* para erosionar, para fertilizar el formalismo moderno. Y viceversa. A su manera, cada uno abre un vacío en el otro, un vacío a través del cual pueden respirar.

Sebastián Rojas es un artista que nace en la era digital, como tal, es el más joven del colectivo, pero no por ello es menos perspicaz. Su interés por el cine de terror lo lleva a explorar figuras míticas dentro de la Historia del Cine, una de ellas es Nosferatu. Con este tipo de figuras, el artista pone en escena los fantasmas que pueblan los imaginarios de aquella especie que se niega a desaparecer, que muere. El animal desaparece, el hombre muere, dice Heidegger (2001). En este orden ideas, Rojas saca del armario los fantasmas del ser que se niega a desaparecer, que aspira a vivir eternamente bajo su condición de ser para la muerte. Se vive eternamente en la imagen, a través de los imaginarios que una y otra vez los artistas suturan o retejen. Rojas emplea técnicas de grabado no tradicional. No desconoce estas técnicas ni otras tan antiguas como estas, pero explora los adelantos que la época pone a su disposición. Sus grabados son en vidrio y son impresos con técnicas láser. El resultado es inquietante. Evoca la presencia del fantasma ausente.

Muchos nos peguntamos con suspicacia en dónde se halla eso que el régimen del mercado llama "*boom* artístico". La suspicacia proviene del escepticismo de encontrarnos día a día con los mismos artistas que reiteran los mismos problemas anclados a las mismas formas. La exposición "Imaginarios" muestra que, en Colombia, en verdad existe un "*boom* artístico", pero que este se encuentra en lugares insurgentes cercanos a la propuesta y apuesta de Art Studio. Es insurgente porque es una provocación apostarles a los artistas jóvenes que creen en su vocación, que se arremangan para lanzarse a la aventura del arte cuando se alía a la existencia.

En efecto, hay *boom*, pero sus artistas no se encuentran en los mapas que las ferias de arte distribuyen. Como los artistas de "Imaginarios" debe haber más, pero es necesario buscarlos por fuera de este mercado de obras de arte, que en verdad no es arte con sentido. El *boom* existe, pero es más de orden político. Consiste en la expresión de una esperanza que caracteriza a la época reciente: los artistas jóvenes quieren ayudar a contar la historia de la actualidad. El *boom* se refiere a que es

posible contar un relato diferente de las experiencias de vacío que animan la existencia de los sobrevivientes de la violencia.

No hay artista que no reciba un estímulo económico a su pensamiento. La danza, la música, el teatro, cuando presentan sus ideas al público requieren un pequeño importe. El artista plástico y visual no, con excepción de aquellos espacios como el Museo Nacional y el Museo de Arte Moderno, para hablar solo de Bogotá, los cuales exhiben obras de arte y cobran por apreciarlas.

Desconozco los precios de los ejercicios de los artistas que hoy pueden apreciarse en Art Studio. Reitero: no son obras. No son productos del discurso, de ese valor agregado que se moviliza cuando el ejercicio del artista deja dudas. Distingo entre ejercicios y obras, porque en el ejercicio hay verdad esencial, no domesticada, y en la obra solo hay formas discursivas. Pienso que los precios pueden ser asequibles a ciudadanas y ciudadanos del común que ven en este *boom* la oportunidad de comenzar a tejer su propia historia.

La exposición estuvo abierta durante junio y julio de 2017.



Figura 17. Yury Forero, "Ebullición-basamento"

Foto: Meira del Busto.

Yury Forero: *un ser* entre el mundo

Ebullición - basamento es una instalación performativa en la cual Yury Forero se pregunta por el ser de la palabra. Aquello que ebulle es la palabra en acto. El basamento es el discurso que la hace perceptible. Forero es una ebullición que insurge en el basamento contemporáneo, en los discursos que someten la palabra

libre. La palabra sin libertad es discurso, consigna ideológica. La palabra libre no es un canto individual. Al contrario, es coro de hablantes.

Durante el ejercicio colectivo realizado en las instalaciones de Estudio 74, queda clara la pregunta del artista: en arte, ¿quién habla hoy? El maestro pregunta y quienes pueden hablar con libertad deben responder. La libertad en la palabra obliga. Actualmente, el mercado pretende hablar a nombre del coro de hablantes que configura el ser humano. Sin embargo, en los bordes del mercado insurgen acciones habladas como aquellas que propician artistas como Yury Forero. He ahí la importancia del arte poscontemporáneo. Forero no es un artista contemporáneo. Contemporáneos son quienes intentan pensar solo para vender. El artista contemporáneo es un ser para la feria. Forero está prometido a la palabra. Sin él saberlo, algún dios lo prometió al habla. Piensa para comprenderse y habilitarse como poeta, como transfigurador de realidades, de basamentos. Este compromiso consigo mismo lo habilita para tocar el mundo, para dislocarlo, para reinstalar en él la palabra del poeta. En este tocar mundo insurge la política. Fernando Pertúz acompaña a Forero en esta aventura. Uno al otro se acompañan mostrando que uno no es compañía. Pertuz aparece como curador en "Ebullición-basamento", pero se siente incómodo con esta nominación. No es para menos. Por otro lado, durante el tiempo que la propuesta estuvo abierta, los artistas estuvieron acompañados por la comunidad artística, en especial por Ana María Villate, Adrian Hueso y Diana Carolina Romero.

Forero pone en acto conversado y coreografiado lo real, ese disloque que intuitivamente llamamos "la realidad". Lo real —el disloque—, consiste en aquello que es silenciado por las imágenes institucionales. El artista lleva la palabra a lo real. La palabra configura la realidad. Con la palabra acontece lo político y la política. Sin palabra no hay política. La palabra expone lo real en sus múltiples juegos, aquellos que insurgen entre ebullición y basamento. Las sociedades libres, aquellas que reivindican la multiplicidad como principio de la acción, se configuran en el juego que se da entre uno y otro estado, entre la fuerza que atrae y sedimenta y aquella otra que dispersa y disuelve, entre lo abierto y lo cerrado, entre lo ligero y lo pesado, entre la palabra abierta del poeta y el discurso cerrado de la ciencia del arte. Las citas que Forero toma de la historia del arte son ejemplos de este juego.

Las diferentes figuras que componen la propuesta artística reiteran la multiplicad de sentires que emergen en el juego de los opuestos que pierden su rol de tales durante este juego mortal, pues una vez se entra en juego la realidad queda disuelta. Todo juego es mortal. El juego es movimiento incesante. Quien se detiene pierde su ser, es decir, el movimiento de la huella que le da ser. El juego cambia la realidad permanentemente. Así es una instalación performativa de Forero: se abre a públicos amplios y se sedimenta en aquello que Fernando Pertúz llama una pieza, evocando con esta nominación una composición musical encarnada en cuerpos que se coreografían a sí mismos. En el juego, siempre estamos cambiando de lugar y de posición.

El compromiso del artista por el cual preguntamos hoy en día, no lo encontramos en los contrarios. Ni en las ideologías políticas que se expresan en los discursos de los grandes medios de formación de públicos sumisos, ni en las teorías estéticas que, de oficio, las ilustran de manera profesional. El compromiso es con el movimiento, con la huella de libertad que se resiste a desaparecer y habita a todo artista. El artista de verdad no produce seres sumisos. Cuando el artista sale de lo real y se encuentra con la palabra que une y separa, se constituye en un emancipador de sí y de los otros.

Yury Forero no es un artista sumiso. Tampoco quiere mujeres ni hombres sumisos. Tampoco es un profesional, en el sentido que abajo explicaremos. Fernando Pertúz sigue la misma ruta. Los dos artistas que se acompañan mutuamente en esta propuesta artística son rebeldes con causa. Exploran signos que les permiten configurar una realidad otra, una que sea incluyente, que resuelva aquellas dialécticas modernas que crean amos, feudos y siervos para el mercado de arte profesional. Ambos quieren tocar la realidad cosificada para abrirla y transfigurarla. Forero es un insurgente que trabaja en las entrañas de ser con otros, allí en donde la injusticia no se camufla. Allí en donde se muestra sin pudor y con descaro, es decir, sin palabra, sin libertad.

Pertúz transporta las ideas de Forero a otros mundos. Las inserta en otras dinámicas. Lleva a Forero a explorar los mundos virtuales que conflictúan con el orden mercantil establecido. Hoy no hay sociedad. Solo el mercado existe. Este salir desde sí mismos de los dos artistas, este movimiento, es un salir al encuentro de los otros, los ascépticos que se aíslan en las redes sociales. Este es el compromiso. Dar un paso en el fuera de sí, en aquello que aún no tiene signo, o lo ha perdido, consiste en transitar hacia el encuentro del otro u otra. El compromiso del artista consigo mismo está orientado hacia aquellos seres que están en los lindes del mundo cosificado. Aquellos y aquellas que resisten los procesos de cosificación que impone el mercado global. El siglo XX le exige al artista compromiso, pero siempre como respuesta a las necesidades y esperanzas de cada época. El hombre y la mujer de hoy habitan sin habitar aún, están en la ebullición de la red que Forero espera que sedimente en un mundo igualitario.

Al igual que a Diógenes le bastaba un cuenco y un tonel para existir en el pensar, para Forero es suficiente un cambuche o un pedazo de roca, o un guijarro inmensamente simple. Forero piensa en conversación con otros, abre a los otros su pensamiento. Las figuras mediante las cuales ofrece su manera de pensar plantean a los visitantes muchas preguntas. La principal de sus inquietudes conceptuales se esboza en un vidrio circular en el cual está inscrita la siguiente pregunta: "¿Historia hoy?". La escritura que escruta el entendimiento del lector se localiza en la parte superior del círculo. Forero quiere que el espectador escriba con él, que esboce sobre el vidrio un intento de respuesta a los problemas de hoy, en especial, respecto a la ausencia de los artistas como él y Pertúz dentro el lenguaje institucional. Sin embargo, no se

trata de ellos solos. No es una querella egoísta por un mendrugo de pan, por sobras estéticas que ArtBO le deja al Ministerio de Cultura. Saben que son muchos los artistas que son marginalizados por el arte institucional o profesional.

Al parecer, Forero pregunta: ¿se puede configurar una historia del presente que sea más igualitaria? ¿Quién la escribe? ¿Acaso el historiador? No, pues el objeto del historiador es el documento mediante el cual se hace presente el pasado en aquel hoy, atrapado como está en todo tipo de conflictos. ¿Quién entonces puede escribir la historia del presente? Evidentemente, los artistas. Estos pensadores de espacios móviles se sumergen en la actualidad para escucharla. Como se sabe, la escucha es una de las modalidades como se nos da la comprensión del sentido de aquello que queremos ser hoy. Forero medita. Meditar consiste en descolocar el yo para que el cuerpo se expanda, para que regrese a sí, al flujo de la existencia. Forero insiste una y otra vez en este término: la dislocación. Durante su instalación performativa, la inquietud por el otro, la vuelve hacía sí, sale al encuentro del olvido de su sí mismo. Forero es un meditador: un filósofo. Meditar no es argumentar egóticamente. Consiste en el acto de emanciparse del sí mismo colonizado por todo tipo de filosofías. En el sí mismo, Forero expande su cuerpo, solo así se puede pensar. El suyo es un cuerpo que ha sido tallado no solo con agravios estéticos, políticos o sociales. También las ideas de otros pensadores han modelado su cuerpo, Beuys y Duchamp, principalmente. Estos artistas asaltan con frecuencia su espacio y lo dinamizan. Mediante este ejercicio comprende lo que somos en un mundo controlado por agentes mercantiles.

Durante la conversación entre Yury Forero, Fernando Pertuz, Orlando Salgado, Jorge Peñuela, Liliana Caycedo, Diana Carolina Ochoa y los asistentes a este encuentro, se configuró una comunidad de habla en la cual se tramitaron emociones, experiencias, ideas, prejuicios y tensiones. Para orientar el ejercicio de estar con otros, nos preguntamos lo siguiente: ¿cómo se compromete un artista hoy? De inmediato, la pregunta genera tensiones, disloca la realidad de la instalación performativa, pues en la actualidad se expresa poco cuando se dice que el compromiso es con la sociedad o con la vida. Es necesario hacer la pregunta y los dos artistas asumen el reto de responderla. No eluden este compromiso consigo mismos.

El talón de Aquiles del llamado arte político consiste en que no se cuestiona a sí mismo. Muchos artistas políticos olvidan que, para transfigurar el mundo, primero hay que tener el coraje de cuestionarse a sí mismo, de modificar las verdades del yo neoliberal que todos y todas llevamos dentro, régimen económico por el cual inconscientemente luchamos, en especial, los artistas profesionales. La meditación propicia la deconstrucción del sí mismo colonizado. Aunque el artista no tiene que responder a este tipo de preguntas o cuestionamientos, a mi manera de ver, durante el encuentro en Estudio 74, artista y curador respondieron de manera satisfactoria, en el sentido fuerte de responder: se responde por el sí mismo, por aquello que

nos hace ser. Los artistas escuchan la advertencia con que el crítico interrumpe su realidad. El compromiso social o político, expresado a secas, es un discurso demasiado amplio y, por su bastedad, no se puede cumplir. Queda reducido a arenga inane, sin potencia de tocar aquello que se quiere transfigurar.

El artista de hoy no se resigna a ser un ser sin compromisos, sin nada qué soñar o decir. Nuestra época exige compromisos, sueños y palabras. Quizá toda época. Talvez aquello que llamamos "época" solo sea una relación diferente entre compromisos, sueños y palabras. He aquí la ética que muchos artistas reclaman hoy en día como una manera de ser artista actual. El fracaso del artista de otras épocas a este respecto, nos lleva a pensar nuestros propios problemas de manera diferente.

Marta Traba aseguraba que Obregón tenía un compromiso con la pintura. Considero legítima la afirmación, entre otras cosas, debido a que Traba argumentaba desde la sensibilidad estética que su época exigía. Toda época tiene sus compromisos, sus sueños, sus palabras, su estética, su política. También su ontología. Hoy los problemas son otros, uno de ellos, la ausencia de palabra, la ausencia del otro, la ausencia de política. Sin el otro no hay compromisos, tampoco sueños, mucho menos palabras. Hoy no hay otros. El hombre y la mujer de hoy sobreviven sin mundo. Por ello mismo, el artista poscontemporáneo debe llevar sus grafías hasta la palabra que le sale gozosa a su encuentro. Con sus grafías, el artista anuncia la palabra que desjerarquiza, que modela una sociedad otra, una más igualitaria, más incluyente y justa. En este momento insurge la política del artista. Solo en la palabra hay política. Una vez más, Forero llama dislocación a esta insurgencia que clama por palabra. Su acción cambia la relación entre historia y ficción. Muestra el oficio del historiador como ficción, y la acción del artista como el lugar en donde resplandece la verdad. Respecto a esta idea, Forero cita a Beuys, un artista inquieto por su sociedad y los problemas de su tiempo.

Yury Forero es un artista colombiano que tiene mucho que aportar a nuestras prácticas, pero por ello mismo, aquí, a pesar de ser colombiano, no tiene acogida en los espacios institucionales. Aporta experiencias que ayudan a comprender problemas álgidos del arte colombiano. Actualmente, dentro del régimen que controla el destino de los artistas, es muy importante la profesionalización del artista, y por su puesto la acreditación de la escuela. En Colombia, la escuela te da un barniz, una especie de *glam* que te hace superior a los demás mortales, así no tengas compromisos ni sueños o nada qué decir. Los que tienen compromisos, sueños o algo que decir, como Forero y Pertúz, se quejan de esta indiferencia institucional hacia ellos. Los artistas profesionales no comprenden que el *glam* con el cual se cubren, en su esencia es una experiencia de libertad, una manera de relacionarse con uno mismo de manera diferente.

Actualmente, quien controla la profesión del artista es la "Señora Usura", que dirige las ferias de arte. Un ciudadano del común no puede tener una pintura de un

artista que aprecia. En un foro de Facebook, Federico Daza, director del espacio de arte contemporáneo El Validadero Artístico, lo expresó de manera elegantemente descarnada: la profesión en artes es una Bolsa de Valores (2018, comunicación personal). Es un campo de especulación. Las acciones de unas empresas valen más que otras. Este control institucional de la profesión por parte del Estado social de mercado por medio de un *glam* vaciado de su sentido de libertad es importante para el régimen neoliberal. En primer lugar, porque clasifica y segrega. En segundo lugar, porque clasifica y sectoriza. En tercer lugar, porque masifica y esclaviza. En cuarto lugar, porque tecnifica y banaliza. En quinto lugar, porque venaliza. Sin ambigüedades, Forero y Pertúz toman distancia con respecto al régimen que controla las ferias de arte profesional.

La instalación performativa de Yury Forero es un canto de libertad, son hojas de yerba: es decir, un ser para el viento. Aquí contradigo a Heidegger: el artista-hombre-mujer no es un ser para la muerte, ¡es un ser para el viento! ¡Qué más libre que la yerba! Mucho del arte profesional que apreciamos en muchos salones es amanerado, cerebral, pretensioso y venal. Muchos de sus promotores no saben lo que es el canto. Forero sabe que el asunto central de todo arte es propiciar una experiencia de canto. El artista profesional no canta. La conversación en Espacio 74 entre público y artistas fue un canto que Forero supo coreografiar.

En conclusión, el arte profesional solo es un servidor, aquello que algunos artistas como Dimo García, llaman bufones de corte renacentista. ¡Ay, la escuela! ¡Ay, las ferias de arte! ¡En alguno de esos no-lugares nos darán a beber la cicuta! Pero no importa. Forero y Pertúz saben que lo importante en arte es la igualdad en libertad. **La exposición se realizó del 10 al 18 de julio de 2017.**



Figura 18. Alberto Baraya, "Estudios comparados de paisaje"

Foto: Ricardo Muñoz Martínez, 2017.

Alberto Baraya: el regreso de lo reprimido

I am very interested in art but I am instinctively more interested in truth [...] The more I work, the more I see differently.
Alberto Giacometti

Con respecto al ejercicio *Ornitología bolivariana, la fábula de los pájaros*, en una reseña crítica planteé que Alberto Baraya es uno de los artistas más imaginativos, prolíficos y rigurosos con que cuenta el actual régimen artístico colombiano. El rigor reta a la imaginación. Del juego mortal entre estas dos potencias insurge el pensamiento del artista. En arte, prolífico quiere decir que el artista no es un asalariado del mercado. Al contrario, el artista con rigor imaginativo se exige a sí mismo, el tiempo necesario que requiere la verdad que se promete en todo ejercicio plástico. La cabeza de Baraya no es un banco de proyectos, no es una actividad de producción estética.

En 2015, por segunda vez Baraya se presenta al Premio Luis Caballero con *Ornitología bolivariana.* La primera vez que participó en este evento nacional fue en 2005. La propuesta registrada para esta última convocatoria fue *Expedición*. En ambas oportunidades, Baraya muestra que piensa sus imágenes mediante herramientas del filósofo-historiador contemporáneo. La historia que narra es la historia de

hoy. Sabe que a ese hoy solo se accede desde las ideas que son silenciadas en otras épocas. Sus metodologías son sarcasmos a la figura del científico, la institución más venerada dentro de las liturgias estéticas que promueve el Ministerio de Cultura a través del régimen de las curadurías de investigación artística. Baraya no es un investigador regido por el modelo geométrico. Al contrario, piensa las imágenes de aquello que somos en la actualidad. Es decir, explora con delicadeza los bordes del lenguaje para apreciar la claridad oscura de las ideas que actúan y afectan los cuerpos que modelan su época: los nuestros. Saca del olvido aquellas revueltas de sentido que han sido sepultadas en los discursos de la historia. Baraya relaciona con éxito el oficio de arqueólogo con la práctica del genealogista. Sus montajes evidencian el sentido de lo político en el arte de aquello que es lo común. En Colombia, la idea de lo común aún no se entiende, a pesar de que los artistas repiten acríticamente la consigna según la cual "todo arte es político". El mérito de todo pensamiento artístico consiste en producir vacíos dentro de la existencia domesticada, en abrir abismos dentro del lenguaje. Artistas como Baraya no pintan con base en "hechos de la vida real". Saben que ser artista es todo lo contrario. Se es artista por las ficciones que se inscriben en su imaginación. Siguiendo las ideas de Giacometti, la verdad solo acontece en las figuras de ficción que produce la imaginación.

La exposición "Estudios comparados de paisaje" de Alberto Baraya, en Espacio Odeón se trata de una muestra transdiciplinar inédita en cuanto a sus motivaciones plásticas (la alegría de pintar y soñar); prometedora respecto a sus propósitos políticos (lo político del arte es mantener distancia con respecto a la política de lo común vuelto común, o reducido a comunidad). La política artística y estética de Baraya rompe con el cliché del artista político. La política del juego de metáforas que Baraya pone en acción rompe con el consenso en torno a "lo común", según las lógicas de Estado y de su aliado estratégico, el mercado. En arte, "lo común" no es común. Al contrario, es apertura, dispersión y diferencia (Esposito, 2009). Asimismo, la muestra de Odeón es ingeniosa en cuanto al uso de las herramientas contemporáneas de montaje, y, lo más importante, generosa con el espectador. Pocas veces los artistas de hoy piensan en los espectadores. En esta oportunidad feliz, Baraya se muestra en Odeón como un artista alegre, burlesco, jovial, sencillo y terrenal. En sus recorridos por los infiernos ocultos de la historia del paisaje colombiano, se hace acompañar por varios poetas: Melissa Vargas, Luis Alfonso Morales y Diego Castillo, entre otros. Estos tres pianistas sonorizan los paisajes comparados de Baraya y contaminan el espacio y la sensibilidad de quienes asisten a esta performancia pictórica.

Dentro de los relatos acerca de la propuesta artística de Baraya, nunca se filtró la potencia pictórica del artista. Al respecto, Agamben (2007b) habla de la potencia-de-no, propia del pensar sin supuestos comunes. Se reprimió al artista, se le "normalizó" dentro de la estética de "lo contemporáneo" estatal. Se encasilla a un sensible y talentoso artista en un discurso fuerte, pero, por ello mismo, muy débil y precario,

inútil dentro del sistema del arte real, aquel que hace espacios a "lo común" como diferencia sentida e imaginada. La imaginación del artista fue sometida a unos conceptos interesantes para el mercado internacional, pero queda limitada en cuanto al acceso a ideas de emancipación común.

Ahora bien, pienso que Alberto Baraya no solo quiere hablar del paisaje. Sería una obviedad superflua e ingenua pretenderlo. El artista, dos veces nominado al Premio Luis Caballero, no tiene un pelo de ingenuo (en el peor sentido, porque hay una ingenuidad inteligente y muy potente). Sin embargo, él sabe que el tema del paisaje lo agota el 44 SNA sin mayores resultados. Al respecto, algunos hablan de fiasco, por ejemplo, en Bucaramanga, el artista Carlos Eduardo Serrano. La pifia estatal —una más dentro de este sacro rosario— sería razón suficiente para mandar un mensaje sutil a quienes hacen un pegote discursivo de los salones nacionales. Con estas notas, Baraya nos quiere decir algo más acerca del 44 SNA. El paisaje colombiano aún no logra ser pensado. La exposición "Estudios comparados de paisaje" retoma el problema del paisaje y el artista hace un esfuerzo por pensarlo adentrándose en sus infiernos. Sin embargo, esto último no es muy relevante. En segundo plano, así el artista no lo sepa, Baraya quiere sacar a la pintura del silencio que le impuso el mercado. Y lo logra con destreza e ingenio. Lo vi haciendo una performancia no prevista (quizá sí). Durante la performancia de inauguración, en varias oportunidades cambió las "partituras" dispuestas en los pianos. En medio de la multitud, vestido para no llamar la atención sobre lo accesorio, lo vi rondando con sus paisajes "al hombro", como cualquier campesino cargando sobre sus espaldas un bello racimo de plátanos verdes por las veredas de Dios. Baraya conoce muy bien este tipo de paisajes humanizados.

Baraya nos hace notar que el arte, y en particular el de paisajes, tiene voz, una voz que requiere ser leída y comprendida. Por primera vez, nos damos cuenta de que el arte contemporáneo no tiene voz. Por ello mismo, nadie lo comprende. Ahora, esa voz que le llega a los paisajes, sale de las manos diestras y siniestras de los pianistas Melissa Vargas, Luis Alfonso Morales y Diego Castillo, entre otros, sin contar con los espontáneos que el evento activa. Esta voz colmó los espacios de Odeón y creó la conmoción que se puede apreciar en el registro, tanto en Odeón como en quienes generosamente siguieron la transmisión del evento en directo, a través de Facebook.

Los pianistas reinterpretan las notas pictóricas de Baraya, pero no se ponen a su servicio. Esto sería servil. Al contrario, creo que al ejercitar su libertad de pensamiento de la potencia de no, nos dicen mucho más de aquello que los paisajes pueden decir. La exposición deja mucho que pensar. Ojalá nos pongamos en esa tarea. Los artistas involucrados lo merecen. Haber trabajado con músicos del talento como aquellos que estuvieron en la inauguración es un gran logro. Urge explorar mucho más estos lazos con la música. Sin embargo, en mi opinión, los pianistas no se limitaron a acompañar los paisajes de Baraya. Hicieron su propia propuesta, así muchos

aún no lo hayan notado. Baraya sabe que mantuvo un *tête a tête* con los pianistas invitados. No podía ser de otra manera.

Compartimos en YouTube la conversación que Alberto Baraya concedió al colectivo Liberatorio Arte Contemporáneo. Durante el coloquio, muestra que es uno de los artistas mejor preparados con que cuenta Colombia, en lo plástico (es pintor), en lo estético (comprende a cabalidad los regímenes que se ponen en escena en la Historia), en lo político (tiene la sabiduría para no caer en la bocaza de la politiquería criolla, de medios y de mercados), en lo sensible (comprende la necesidad de alegría que tiene del espectador de arte en todos los tiempos).

La exposición estuvo abierta del 26 de abril al 10 de junio de 2017, en el Espacio Odeón.



Figura 19. Nicolás Mendoza, *Über Coca*

Foto: archivo grupo de investigación Malinche.

Elogios a las piedras que somos hoy: exposición colectiva en El Validadero Artístico

A pesar de que Federico Daza es el artista que gestiona este espacio de encuentro localizado en una zona de riesgo en Bogotá, sus palabras dejan entrever su incomodidad con su papel de agente convocante. Sin lugar a dudas, dejan claro que su actividad no

es una práctica curatorial. Por lo menos, no pretende serlo. Daza no juega a ser el editor de la escritura de los artistas que se hospedan en El Validadero. Sus reservas y malestar me permiten inferir su sentir: el dispositivo curatorial como recurso administrativo y comercial, le resta relevancia a las propuestas de los artistas que hacen parte del ejercicio propuesto. Nada menos que pensar la relación del ser humano con las piedras, aquella deuda impagable que les debemos. Algunos de los cuerpos que hoy salen al encuentro en El Validadero no serían cuerpos sin la mediación de las piedras. Sin embargo, la mayoría de quienes hoy nos reclaman ser cuerpos, en verdad no lo son ellos mismos: están atados a discursos e ideologías que les impiden ser actuales. Son solo piedras usadas como soporte de perfumes y prendas desechables, que no dicen nada que merezca ser conservado. La exposición actual en El Validadero nos susurra quedamente una blasfemia: en el comienzo nunca hizo presencia el logos (la idea). Aquel comienzo con el cual acontecen los cuerpos es obra inacabada de la piedra. ¡Todo un manifiesto político!

Otro aspecto llama mi atención del diálogo fugaz que mantuve con Federico Daza, la noche de apertura. Este no es el momento más oportuno para escuchar y tramitar preguntas, pero el artista accedió a entablar una pequeña conversación. Daza se coloca más acá de las consejas con que se trata de bloquear y reprimir la crítica artística, aquellas prácticas que se realizan al margen del comercio de estímulos artísticos. Creo que Daza sospecha algo terrible: los tráficos que sostienen el mercado del arte favorecen, por un lado, la aparición de traficantes inéditos y oportunistas, y, por otro lado, facilitan el refuerzo de aquellos tráficos que impiden la insurgencia de propuestas imaginativas y emancipadoras dentro del arte colombiano. Esta época de tinieblas arropa las mercancías artísticas.[3] En opinión de Daza, la crítica independiente es una perspectiva relevante para comprender los ejercicios artísticos y la penuria imaginativa y sensible que afecta a las grandes ciudades como Bogotá. Quien aprecia y respeta la crítica artística merece aprecio y respeto porque muestra aprecio y respeto por su propia actividad. Por supuesto, alguien así merece una crítica elaborada. Quien grita todo el tiempo y no respeta la crítica no merece salir de su engaño.

Los artistas que responden a la voz del arte que los nombra se reúnen en torno a una inquietud claramente materialista.[4] Toman distancia con respecto a ese imperio que se levanta con el arte de ideas, esa ideología con la cual se evapora cualquier asomo de libertad real para la imaginación mediante la cual los cuerpos se despliegan configurando mundos. Con sus propuestas, marcan un giro hacia los cuerpos reales, hacia esas materialidades que cruzan o atraviesan sus existencias, la mayoría de las veces, sin su consentimiento. No puede ser de otro modo. El sector en donde

3 El colectivo Traficantes elabora estos problemas en su proyecto escritural para Experimenta Sur.

4 Marcelo Verastegui, Verónica Giraldo, Andrés Pongutá, Liliana Caycedo, Rafael Medina, Siu Vásquez, Giorgio Simone, Lina Montoya, Germán Rodríguez, Nicolás Mendoza, Nora Renaud, Federico Daza.

se localiza El Validadero es una constelación de lugares en donde los cuerpos viven su día a día en constante peligro. Allí las ideas no cuentan. No son comienzo de nada. Los cuerpos están expuestos a múltiples peligros. Los cuerpos expanden por doquier todo tipo de contagios. Allí peligra la vida del artista de salón, de aquel ser que es todo idea, que no existe porque fue despojado de ser y existencia, que teme los contagios del mundo material. No cabe duda: los cuerpos en acto hacen palidecer las ideas de los artistas conceptuales. Llamo cuerpo en acto a aquella realidad que puede hacer uso de una piedra, o de aquella realidad que hace las veces de tal.

Los artistas invocan la piedra mediante unas figuras que insurgen entre los intersticios de la relación naturaleza-ciencia. Figura es aquella realidad móvil que insurge en la relación que mantiene un cuerpo con otro cuerpo. Llamo sujeto a la figura que surge en este encuentro. El artista poscontemporáneo constata en sí la caída de la idea como realidad real, su develamiento como ficción ideológica. Se desprende de la ideología de las formas y se comprende mediante las figuras insurgentes que su imaginación produce.

La inquietud de los artistas convocados a El Validadero se expresa mediante dos enunciados: la naturaleza de las piedras, la ciencia de las rocas… Los enunciados configuran mundos contrapuestos. Por un lado, la materialidad de las piedras. Por otro, las ideologizaciones de la ciencia.

En las propuestas, los artistas meditan acerca de las herramientas que los cuerpos usan para perpetuar sus experiencias, para elaborarles una escritura y fijarlas en la memoria. Como es propio de un evento artístico, cada artista aborda el problema desde sus propios vacíos, a partir de sus mismas angustias y penurias. A diferencia del científico, el artista no tiene preguntas. Su trabajo se alimenta del vacío y la angustia de sus locuras. Los artistas más perspicaces en este encuentro, exploran en profundidad sus manías (locuras del cuerpo), sus esperanzas (locuras de la imaginación) o sus frustraciones (locuras del entendimiento). En esta oportunidad, no me detengo a explorar quién es quién en esta propuesta, porque hacerlo implica un estudio detallado de cada obra. Además, considero que los artistas de esta exposición no exponen obras. Sería frustrante que un lugar de resistencia entrara a coquetear con esta lógica burguesa, según la cual los pensamientos se desactivan cosificándolos, para luego venderlos como arte al mejor postor. Al contrario, ellos mismos se exponen como realidades inacabadas, como seres móviles, en permanente configuración.

Espacio independiente es una denominación vaga para un espacio donde se tramitan necesidades afectivas, artísticas, políticas y sociales. Impide apreciar aquello que se siente en El Validadero, en cada uno de los recorridos que los visitantes realizan, en cada uno de los susurros que merodean atravesando sus rincones, en cada uno de los silencios que las propuestas producen. Las gestualidades que allí se despliegan son actos de resistencia, son gritos silenciosos de independencia contenida

o reprimida, son actitudes contundentes frente al lustre artificioso y ominoso del régimen de mármol que en las ferias de arte se traga la imaginación de los mejores artistas. Por tal razón, la crítica artística se desplaza de la obra al movimiento que su presencia genera para inacabar la misma obra.

He aquí la importancia de las propuestas que los artistas llevan a El Validadero: nos ayudan a comprender una actualidad que no es nuestra, que es construida en las academias, en las galerías, en los periódicos, en los museos, o en un programa de televisión. Esta actualidad mercantil crea no-acontecimientos, es decir, eventos sin potencial emancipador. La actualidad mercantil es proclive a disfrazarse permanentemente, se encuentra obsesionada con enmascarar la indigencia material que afecta a los muchos, usando todo tipo de afeites estéticos. Incluso, los del arte. Quizá sería mejor decir: usando de manera preferencial los afeites del arte, con beneplácito de algunos artistas. Tal vez, con la aprobación de muchos.

El Validadero Artístico se constituye en un lugar de resistencia. No es un espacio para mostrar obras, así encontremos obras. Sus obras no son obras porque están concebidas para no acabarse, son obras inacabadas, son procesos abiertos que deben pensarse una y otra vez, que no satisfacen a los artistas. A pesar del cuidado con el cual se conciben e instalan las obras; a pesar del esmero técnico y formal que se pone en escena; el conjunto de la exposición evidencia la precariedad profunda que mantiene con vida al arte colombiano, precisamente, en el momento que el cuerpo del arte está en peligro. Sin libertad no hay arte. Solo se puede pensar en libertad desde la precariedad. El lujo de las estolas y las pieles perfumadas que salen a escena en nuestras galerías y museos, ciega la inteligencia, tal y como se puede apreciar en algunas exposiciones recientes. Cabe esperar que El Validadero se consolide como un espacio de resistencia y que no caiga en las manos de algún hábil traficante de afectos y emociones.

Conclusiones

En Colombia, las prácticas culturales como aquellas que realizan los colectivos diversos (LGBTI) y las prácticas artísticas formales, denominadas "arte contemporáneo", comparten un mismo *ethos*: son expresión de minorías que buscan comprenderse con base en un examen exhaustivo y un cuidado de sí mismas y sí mismos. Se diferencian en que las primeras no se encuentran reguladas estéticamente ni cuentan con respaldo económico, político ni social. De alguna manera, las primeras expresiones son más libres que estas últimas, paradógicamente, porque son una necesidad.

Las dos propuestas estéticas expuestas aquí, se asemejan, entre otros aspectos, por su voluntad de imagen, por su actitud crítica y por sus búsquedas de espacios y lenguajes abiertos a la diferencia. Desde esta perspectiva, los dos conjuntos de artistas promueven comprender el sentido común con el cual se regula la vida cotidiana como un sentido poco común. Al comprender se hace apertura a una crítica que tiene el propósito de mejorar las prácticas artísticas y las relaciones sociales que afectan la vida de mujeres y hombres, relegados a los márgenes de la cultura dominante, aquella que se destaca por su homofobia y su misoginia.

Los cruces formales que se dan con frecuencia entre estas dos minorías propician la configuración de éticas más incluyentes. Los artistas contemporáneos centrados en el estudio de la forma aprecian las luchas de los colectivos diversos (LGBTI), en cierto grado envidian su coraje, espontaneidad y sinceridad. En este sentido, el arte político auténtico se aprecia dentro de los colectivos LGBTI. Los artivistas recelan de los protocolos estéticos y de las formas museísticas, pero sienten una gran atracción hacia ellos. Estos puntos de contacto hacen posible un encuentro de sentidos, un reencuentro con algo más común que el sentido común. Lo más común es la diferencia.

En medio de la exclusión impuesta por un régimen político centrado en el dispositivo fálico que administra los cuerpos de mujeres y hombres de hoy, son muchas y muchos los que luchan por la libertad de crearse a sí mismos y a sí mismas venciendo resistencias y derribando todo tipo de obstáculos con arte, imaginación y paciencia. Ninguno de los encuentros reseñados aquí se ha logrado sin tener que lidiar con todo tipo de resistencias; en el caso de las comunidades LGBTI, con la homofobia y la

transfobia larvadas, solapadas o explícitas de quienes regulan la aparición de lo diferente dentro de un espacio público. Al igual que los artistas contemporáneos, los artivistas que dinamizan las culturas diversas (LGBTI) plantean preguntas que golpean insistentemente en las puertas del sentido común que obstruye la expresión de lo diverso. Sus acciones reconfiguran lo común sentido, aquello que nos relaciona con la multiplicidad de maneras de sentir y pensar que pueblan de esperanza nuestro país.

Los diálogos realizados con los artistas contemporáneos y las comunidades *drag, queer* y trans colombianas se orientan creativamente, es decir, por medio de imágenes pensantes. Los estudios que socializamos en las exposiciones "La noche y las luciérnagas" destacan la vitalidad y el sentido de las luchas de las estéticas *drag*. En todos los casos estudiados de arte formal, se muestran alternativas artísticas, literarias y discursivas a la propaganda del régimen del arte mercantil. Este encuentro de una Facultad de Artes como la ASAB, con sentido de realidad, y unas comunidades artísticas y culturales, con sentido de diferencia, es una propuesta de creación e investigación, escritural y artística, política y social que se resuelve como invención de sí.

Si la tercera versión Post-porno Bogotá logra realizarse podría mejorar, no obstante, ser mejor no quiere decir desmarginalizar —blanquear la expresión irreverente—, pues en esta condición *queer* está la esencia, la fuerza de este tipo de expresiones. Las condiciones *queer*, *drag*, *trans*, BDSM retan la sensibilidad de salón que anacrónicamente impera aun en el arte colombiano actual. La academia colombiana, en especial la Facultad de Artes ASAB, debe salir de su nicho marginal y comenzar a pensar estas problemáticas en diálogo con todos los colectivos LGBTI, pues son varios los y las estudiantes que llegan a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas con estas inquietudes de investigación-creación.

Referencias

Agamben, G. (2007a). *Infancia e historia.* (Trads. Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D´Meza). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2007b). *La potencia del pensamiento.* (Trads. Flavia Costa y Edgardo Castro). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aristóteles. (1988). *Poética.* (Ed. Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.

Barthes, R. (2012). *El grado cero de la escritura; seguido de nuevos ensayos críticos.* México: Siglo XXI.

Brea, J. L. (26 de octubre de 2007). La tarea de la crítica (en siete tesis). [Mensaje en un blog]. Recuperado de: http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/10/la-tarea-de-la-crtica-en-siete-tesis.html

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación.* Madrid: Arena Libros.

Dickie, G. (2003). *El siglo del gusto: la odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII.* Madrid: Machado Libros.

Didi-Huberman, G. (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. (Trad. Juan Calatrava). Madrid: Abada.

Esposito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica.* Madrid: Herder.

Finaldi, G. (2008). Pittori e valent 'huomini, en Fundación Amigos del Museo del Prado *El Museo del Prado: los pintores de lo real: de Caravaggio a Goya: ciclo de conferencias.* Madrid: Círculo de Lectores.

Facultad de Artes ASAB. (2018). Luis Camnitzer en Lección inaugural 2018-1. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=FLJ7VNlNMRM

Foucault, M. (2003). *El yo minimalista y otras conversaciones*. (Trad. Graciela Staps). Buenos Aires: La Marca.

Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad.* (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2015). *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Siglo XXI.

Goldsmith, K. (Ed.) (2010). *Andy Warhol. Entrevistas.* (Trad. Ferran Esteve). Barcelona: Blackie Books.

Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. (Trad. Eustaquio Barjau). Barcelona: Ediciones del Serval.

Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido.* Barcelona: Paidós.

Nancy, J. -L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.

Nancy, J. -L. (2003). *Corpus.* (Trad. Patricio Bulnes). Madrid: Arena Libros.

Nancy, J. -L. (2006). *La mirada del retrato.* (Trad. Irene Agoff). Buenos Aires: Amorrortu.

Nancy, J. -L. (2008). *Las musas.* (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu.

Paz, O. (2000). *Laberinto de la soledad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2014). Itinerario poético. Seis conferencias inéditas. Colegio Nacional de México, 1975. Girona, España: Ediciones Atalanta, S.L.

Peñuela, J. (2017). *Anarqueografía del pensamiento artístico*. Bogotá: Editorial UD.

Sylvester, D. (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. (Trad. José Manuel Álvarez Flórez). Barcelona: Polígrafa.

Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad.* (Trad. Mario Eskenazy y Pablo Martín). Barcelona: Paidós.

Torres, D. (2013). *Pornoterrosimo.* México, D. F: Txalaparta.

Torres, D. (2015). *Pucha Potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*. México, D. F.: Papayita ediciones.

Zizek, S. (2018). *El coraje de la desespereanza*. (Trad. Adamià Alou). Barcelona: Anagrama.

Jorge Peñuela

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Filosofía de la misma universidad y doctor en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Director del grupo de investigación Malinche de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Adelanta investigaciones acerca del lugar de la escritura en la configuración y simbolización de la experiencia artística contemporánea y poscontemporánea. Asimismo, diseña espacios performánticos donde se cruzan prácticas artísticas formales y prácticas culturales, y donde unas y otras se retan y se reconfiguran mutuamente. La línea de investigación en la cual se inscriben sus trabajos de investigación es la de estudios artísticos, en el núcleo *Excrituras* artísticas y goces *trans* discursivos, de la Maestría y el Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá.

Durante los últimos cinco años ha trabajado las *políticas vivas*, aunque ignoradas y silenciadas, que emergen en las estéticas *drag*, *queer* y *trans*. En 2017, 2018, 2019 y 2010 llevó a cabo cuatro exposiciones fotoperformánticas en las cuales se encuentran artistas de academia con colectivos culturales que mediante el arte promueven políticas de igualdad en los sectores LGBTI+, como se experiencian en Colombia.

Los resultados de investigación-creación han sido publicados en varios libros y en artículos para la *Revista Científica*, publicación del Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital; en la *Revista Calle 14*, publicación de la Facultad de Artes ASAB y en la revista *Ciudad Paz-ando*, del Instituto para la Pedagogía, la Paz y el Conflicto Urbano (Ipazud), entre otras publicaciones. Asimismo, semanalmente realiza una publicación en la página web del grupo de investigación: www.liberatorio.org. Actualmente es profesor de Teoría e Historia del Arte del programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Distrital, y director de los seminarios Cuerpo, Arte, Ciudadanía y Poder, y Pensamiento Artístico Contemporáneo, de la Maestría y del Doctorado en Estudios Artísticos de la misma institución.

Este libro se
terminó de imprimir
en septiembre de 2020
en la Editorial UD
Bogotá, Colombia