

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR

DOCTORADO EN ESTUDIOS CULTURALES  
LATINOAMERICANOS

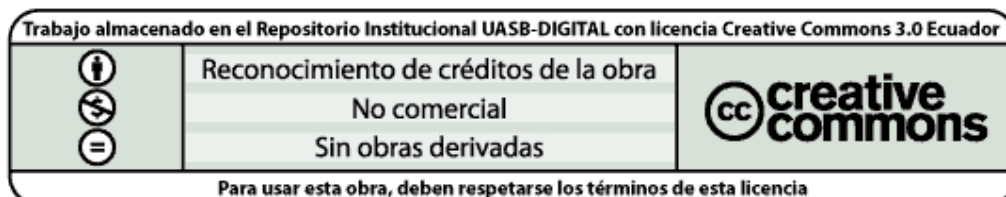
OJO DE JÍBARO

Conocimiento desde el tercer espacio visual:

El escenario del Eje Cafetero colombiano

MARIO ARMANDO VALENCIA CARDONA

Marzo 1° de 2013



## CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Mario Armando Valencia Cardona, autor de la tesis intitulada “*OJO DE JIBARO: Conocimiento desde el tercer espacio visual: el escenario del Eje Cafetero colombiano*”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de doctor en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra ante referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital.

Marzo 1° de 2013

---

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

DOCTORADO EN ESTUDIOS CULTURALES

LATINOAMERICANOS

OJO DE JÍBARO

Conocimiento desde el tercer espacio visual:

El escenario del Eje Cafetero colombiano

MARIO ARMANDO VALENCIA CARDONA

Marzo 1° de 2013

DOCTOR ADOLFO ALBÁN ACHINTE

Director

Popayán, Cauca, Colombia

## ABSTRACT/RESUMEN

La investigación denominada “*OJO DE JIBARO: Conocimiento desde el tercer espacio visual, el escenario del Eje Cafetero colombiano*”, constituye una investigación estructurada y desplegada en tres capítulos y en aproximadamente cuatrocientas paginas cuyo tema central gira en torno a las dinámicas de conocimiento desplegadas en el campo de los saberes y practicas visuales consideradas en relación con las artes plásticas del Eje cafetero colombiano, durante los últimos veinte años.

Desde un enfoque intercultural critico, en dialogo con diversos pensamientos del sur global, la investigación expone y desarrolla en el primer capítulo las formas de codificación visual que han dado origen a las dinámicas de control de la mirada, desplegadas en el campo de las practicas realizadas desde y para la sensibilidad visual, operantes en este campo en dicha región de Colombia. Tal análisis se refiere a las instituciones, a los procesos, a los y las artistas y a los regímenes de producción de saberes-haceres que han moldeado la sensibilidad visual de la región y especialmente la configuración trascendental de sus modos de mirar en tres componentes: una mirada pura, una mirada sucia y una mirada limpia.

El segundo capítulo (también estructurado con base en una triada) trata sobre los modos de saber/hacer histórica y profundamente articulados a estos tres tipos de mirada a los que alude el capítulo primero, y cuyos desarrollos corresponden, a su vez, a tres tipos de modelos, formas y modos de producción (espacios de conocimiento visual) en el campo de las dinámicas visuales-plásticas de la región: el modelo de la caja negra, el modelo de la caja de cristal y el modelo abierto critico. Para este último componente de la segunda triada, la investigación presenta diversas unidades de análisis y nociones nuevas para fundamentar y pensar ese tercer espacio como ruta de afirmación gnoseológica en este terreno.

En el tercer capítulo y en relación deliberada y directa con la estructura tripartita de la investigación se desarrolla una propuesta de producción de saberes y conocimientos desde un tercer espacio, situado en una exterioridad relativa y en tensión con los modos de concepción del conocimiento y las prácticas visuales tanto desde la modernidad como desde la postmodernidad, desde una articulación solida con algunas de las más importantes propuestas de pensamiento crítico latinoamericano.

Sobre la base de un extenso y prolongado contacto directo con los actores y practicas de esta zona y dese la autoconciencia de la pertenencia a este lugar de Colombia, además de la revisión de archivos, de los diálogos interindividuales, la investigación se apoya en la hermenéutica analógica, el dialogo de saberes, y en general en el pensamiento indirecto para procesar y posteriormente presentar los resultados, por lo cual, la presencia de metáforas, imágenes y símbolos es constante y recurrente a lo largo del trabajo.

Finalmente, la investigación presenta las conclusiones buscando abrir aun más el campo de reflexión y de construcción de conocimiento desde y para la sensibilidad visual, sobre todo pretendiendo apuntalar y fortalecer horizontes futuros, articulados a dinámicas, procesos y movimientos interculturalizadores de estos saberes y de estas prácticas.

**Dedicatoria**

Al asombroso cielo azul de Quito,  
A Isabela, que allí, me abrió el lado sur de su corazón,  
A Bruno que lleva el nombre.  
Y a mi hija Celeste que recoge toda la epifanía.

## **Agradecimientos**

Mis más sinceros agradecimientos a los artistas, gestores y actores del mundo cultural y artístico de Pereira, Armenia y Manizales, que me acogieron, en especial a la doctora Margarita Calle que me abrió las puertas del mundo académico en esa región. A Marta Gonzales en Armenia por todas sus complicidades y por su generoso respeto y colaboración. A los muchachos de Hojas Anchas en Manizales que vieron en mí una especie de avanzada y me regalaron su aliento desde las orillas. A Marisol Rendón que siempre creyó en mí. A Ulises Giraldo y su amable apertura de archivos que sólo él tenía.

Agradezco profundamente al doctor Adolfo Albán, quien se dio sus mañas para meterme en este espinoso asunto y acompañarme hasta el final y en el nuevo comienzo. A la doctora Walsh por su integridad y firmeza sin la cual no hubiera sido posible terminar. A mi compadre, amigo y compañero Andres Corredor que me levantó y me lanzó de nuevo. A mis dos mujeres: Celeste e Isabela por el calor de su amor, que es por lo que, al fin y al cabo, uno hace todo esto.

## CONTENIDO

<b>Introducción</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo I</b>	
<b>Codificación colonial de la mirada en el Eje Cafetero.</b>	
<b>Colonialidad de la mirada y crítica objetiva</b>	
Las máculas de la mirada pura	21
Focalización y narración colonial	30
La percepción fina de la historia del ojo	35
La mirada vacía sobre la región	45
La re-potenciación postmoderna	54
<b>Miradas alternativas y colonialidad del poder</b>	
La heterogeneidad histórico-estructural del codificador de la mirada	58
La mirada multitudinaria: El intelecto general como curador	64
La mirada comunitaria	75
<b>Dinámica crítica de recuperación de la mirada</b>	
Codificación global de la mirada	81
Primer movimiento: Des-ensimismamiento	84
Segundo movimiento: Mirada sucia, lectura sucia, historia sucia	89
Tercer movimiento: Mirada limpia	100
Mirada colectiva como potencia	105
Jibareo de imaginarios	108
<b>Capítulo II</b>	
<b>De la caja negra al modelo abierto crítico</b>	114
Estudios visuales y modos otros de saber-hacer	115
<b>1. Lo hermético excluyente: Ejes y estructuras</b>	
Los ejes de la caja negra	123
La oscuridad del origen sin lugar	126
La “superior” estructura de la pintura metropolitana	132
El oscuro lirismo de un yo escindido de la naturaleza	138
El agujero negro de una polifonía fallida	142
La sombra de un cuerpo poroso y un alma de madera	146
La opaca fragmentación: Entre lo barroco y lo abstracto	149

La insondable lejanía de lo sofisticado	152
Paisajismo colonial	155
La caja negra en el fondo del mar: Ni público, ni urbano	160
<b>2. La transparencia del cristal: Develamientos, quiebres, alteridades</b>	
La cercanía y la levedad de lo transparente	164
El objeto de cristal	168
Lo que deja ver el camino hacia el otro	176
Transparencia visual y reconocimiento funcional	180
Un lugar de enunciación peligrosamente móvil	183
La herida infectada y a la vista	190
<b>3. Lo abierto crítico: Tramos y trochas</b>	
Apertura crítica	196
Lo abierto como disrupción estética, quiebre radical y memoria crítica	203
Tiempo cósmico y biopolítica de re(ex)sistencia	213
Lo efímero crítico como contra-hegemonía a las lógicas del terror	221
Lo abierto al dialogo intergnoseológico y a la extradisciplinariedad	226
Mapas curvos y emboscadas	239
Lo abierto como disolución estética crítica de la identidad hermenéutica:	
Errancia y deriva hermenéutica	249
Lo abierto como desgarré epistémico y realismo analógico radical	259
Lo abierto como susurro epistémico y racionalidad de la experiencia mítica	267
La verdad como flujo	274
De la exterioridad a la re-existencia	280
<b>Capítulo III</b>	
<b>Investigación-creación desde el tercer espacio visual</b>	<b>290</b>
Tercer espacio visual	291
<b>La memoria como lugar investigativo de enunciación</b>	<b>297</b>
La búsqueda interior del tema	297
Auto-re-conocimiento	301
Confrontación del vacío, el shock, el trauma	305
Una verdad incompleta y vinculante	307
Elección de procedimientos, técnicas, resultados	311
<b>Recuperación del mundo como totalidad</b>	<b>317</b>

La organización de la bio-grafia de la vivencia	317
Emergencia e iluminación de la totalidad	321
<b>Traducción hermenéutico/semiótica: La superación de las distancias</b>	<b>327</b>
Generación de inteligibilidades comunes y traducción	328
Traducción simbólica	335
La epistémica de las distancias	341
<b>La vida proyectada como creación-formación</b>	<b>345</b>
Vacío y equilibrio fluído	345
Creación sanadora	350
La vida proyectada	354
Abiertamente críticos, críticamente abiertos	357
<b>Investigación lenta</b>	<b>359</b>
Movilidad y transferencia	361
Control biopolítico de los ritmos del corazón de la investigación	365
Aceleración, nihilismo y trauma: La muerte como límite de la investigación	369
Ampliación del presente, emergencia de las memorias y visualización de la esperanza	372
El lugar del tiempo cósmico en la redefinición de la experiencia estética	375
<b>Conclusiones</b>	
<b>Profundidad de campo</b>	
Transformaciones del valor de las prácticas de la sensibilidad visual	382
Dynamis intercultural	387
Fallos y oportunidades	389
Hacia una vivencia colectiva y crítica de la sensibilidad visual	391
<b>Bibliografía</b>	<b>394</b>

## Introducción

### 1.

En el marco de la trigésima quinta sesión del comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO, celebrada en París en junio de 2011, el Paisaje Cultural del Eje Cafetero colombiano fue declarado Patrimonio Histórico de la Humanidad. Con un área de más de 30.000 hectáreas en cuatro departamentos, habitada por aproximadamente 2.4 millones de personas en las tres conurbaciones mas importantes. Aparte de los 38 municipios de los pueblos, montañas y valles interandinos de Caldas, Quindío y Risaralda, la declaratoria incluyó nueve municipios del Valle del Cauca: Ulloa, Alcalá, El Cairo, El Águila, Caicedonia, Sevilla, Riofrío, Trujillo y Argelia. Hablamos de un territorio neurálgico (en todos los aspectos) para la vida nacional, cuyos epicentros urbanos los constituyen las ciudades de Manizales, Pereira y Armenia, en otro tiempo constitutivas de una sola unidad político-administrativa que por mucho tiempo se denominó el “Viejo Caldas”, hoy dividido en los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío, con autonomía política y cuya población metropolitana oscila entre cuatrocientos mil y un millón de habitantes por ciudad, separadas entre ellas por recorridos de tiempo cuyo promedio es de una hora de distancia.

Una zona subtropical andina históricamente destinada al monocultivo del café y motor propulsor de su emergencia económica durante los primeros cincuenta años del siglo XX, fue relegada en las últimas décadas, y por las nuevas dinámicas del capitalismo global, a territorio potencialmente explotable por la industria turística. La región constituyó también un importante eje cultural y político en la consolidación de la “cultura nacional”, que durante largo tiempo fue simbolizada por una mula cargada

de café llamada “Conchita” y su arriero neoyorquino<sup>1</sup> (hoy mundialmente conocido y comercializado como “Juan Valdez”). A partir de la crisis cafetera que comenzó en la década del ochenta, acompañada por el “terremoto” mediático y publicitario que significó el reconocimiento de la literatura mágico-realista de Gabriel García Márquez y el sombrero “vueltaio” fabricado a mano por artesanos costeños, que se impuso como nuevo megasímbolo de identidad nacional. Durante su auge económico, la mariposa verde, como también se llama a la región, impuso de manera significativa muchos de los núcleos ideológicos de sectores políticamente muy potentes que rigieron los destinos del país durante ese período. El grupo de “Los Leopardos” en política, y la amplia producción literaria peyorativamente denominada “greco-caldense”, constituyen dos ejemplos paradigmáticos del talante y la dimensión de lo que llegó a representar esta región para el país.

Bajo el enérgico tutelaje del siempre furioso y nunca dormido león-volcán-nevado del Ruiz, se incubaron las letras y arengas políticas de Silvio Villegas, Rafael Arango Villegas, Gilberto Alzate Avendaño, Otto Morales Benítez, ente otros, como también la proscripción y asesinato simbólico de Bernardo Arias Trujillo por sus heterodoxas preferencias sexuales. Así también, entre el choque de la rancia moralidad manizaleña con el librepensamiento pereirano, emergió el desprestigio de la mujer pereirana y el estigma “matriarcal” para la mujer “cuyabra” (de Quindío).

---

1 “...la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia le asignó la misión a la agencia de publicidad Doyle Dan Bernbach de crear una campaña para promocionar el Café de Colombia. La agencia creó un personaje ficticio llamado Juan Valdez, para simbolizar y personificar los más de 300.000 “cafeteros” y trabajadores manuales colombianos que dependen del café para subsistir. El elegido para cumplir con la misión fue José Duval, un actor cubano radicado en New York, quien salía por el mundo promocionando el que desde ese momento empezaría a ser conocido como el mejor café del mundo. Pero pese al buen trabajo de Duval, el actor no era colombiano. Por esa razón, la búsqueda de un Juan Valdez criollo se hizo inminente y empezó la exploración en todas las agencias de modelos, de publicidad y escuelas de actores y de teatro. En una de las últimas academias que visitaron no hizo falta mucho esfuerzo para darse cuenta de que en ese lugar, entre la fila de candidatos, estaba un hombre imponente, agradable, con carisma, que desde hace más de 30 años, continúa dándole vida, alma y fama al caficultor colombiano” (La historia de Juan Valdez, documento en la red)

La siempre deseada ascendencia antioqueña fungió como cuna de orgullo, sin que la importancia de esta filiación genealógica encontrara reciprocidad y correspondencia en la afirmación identitaria de los antioqueños, para quienes los habitantes del Eje Cafetero no figuran en el mapa de su historia sino como proeza anecdótica del pasado, en la vena pintoresca y en la vanidad aventurera del colono, y nunca como componente estructural de lo que hoy en día son.

Teniendo de fondo como paisaje cultural el Festival del Pasillo en Aguadas, el Encuentro de la Palabra y el Carnaval del Diablo en Riosucio, las Fiestas de la Cosecha en Pereira, el Encuentro de Escritores en Calarcá y la Feria de Manizales; entre los vahos y la neblina donde se encumbra la palma de cera del Quindío (aún símbolo nacional); bajo el misterio de las siete lagunas del Parque Nacional Natural de los Nevados y la tibieza del valle del río Consota, aparecieron y crecieron figuras como Lucy Tejada, David Manzur, Maripaz Jaramillo, Luciano Jaramillo, y se impulsaron eventos como Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, al tiempo que se abrieron programas de artes y letras, salas de exposiciones y museos supuestamente para potenciar la riqueza cultural de la región.

Queda claro que la separación y constitución de los departamentos de Risaralda y Quindío, como entes política y administrativamente independientes, y las dinámicas de rivalidad producto de heridas históricas, políticas y económicas, entre los grupos que alternaron el poder en la región, señalaron recorridos históricos diferentes para las tres subregiones durante la segunda mitad del siglo XX y lo recorrido hasta hoy del siglo XXI. Ante la crisis general del café, Caldas apostó a la consolidación de sus fortalezas culturales-educativas, Risaralda a su espíritu empresarial y comercial y el Quindío a la belleza de su territorio como capital turístico. Pese a estos giros económicos, la gran conectividad entre las regiones y sus

genealogías, memorias y sedimentos sociales profundos persisten y han obligado a los tres territorios a mantener altos niveles de flujo, intercambio, mezcla y retroalimentación, sobretodo de tipo cultural, hasta el punto que, sin que el sisma y las diferencias hayan desaparecido, desde hace varias décadas se habla en términos generales de una ciudad-región. Por otro lado, los radicalismos y mecanismos de negación mutua, empiezan a dar lugar a una mentalidad integracionista alimentada por corredores viales potentes y por relaciones de intercambio laboral, comercial y de servicios de todo tipo.

Estas huellas históricas de diferenciación y de flujo-reflujo cultural y económico, tienen como escenario una memoria común de colonialismo interno antioqueño y unos articuladores extremadamente potentes en términos de lugar de enunciación (paisaje, comida, habla, imaginarios, símbolos, música y sensibilidad visual, entre otros), que nos permiten seguir hablando de estos territorios como una región, y de sus elaboraciones artificiales como una cultura.

Desde estos presupuestos emprendí la investigación de las dinámicas de los saberes/haceres desde y para la sensibilidad visual en estas tres ciudades en los últimos veinte años, asumidas como fragmentos distintos dotados de características parecidas, análogas, en ocasiones iguales, frente a los cuales he buscado comprender, más que su linealidad histórica, los núcleos profundos que rigen sus procesos diferenciadores y simultáneos, y sobre todo los patrones gnoseológicos que rigen las prácticas, que determinan las concepciones de arte coexistentes y en tensión, sus modos y estrategias de producción y circulación, las concepciones del arte enfrentadas y las concepciones de las prácticas en tanto conocimiento, así como las tendencias que las movilizan.

El resultado de la investigación es, entonces, no una historia del arte contemporáneo en el Eje Cafetero, ni una historia de las ideas estéticas contemporáneas de la región, ni tampoco un disciplinado trabajo de crítica de arte. Lo presentado aquí es un cuadro de crisis y fragmentos, de discontinuidades y contrastes, de alternancias y yuxtaposiciones que he configurado como una policromía des-armónica, en diálogo necesario, casi obligado y complejo, de los saberes/haceres que rigen nuestras nociones de visualidad y belleza en el momento actual. En consecuencia, esta investigación no hace un recorrido histórico lineal y totalizante del origen, evolución y desarrollo de procesos, sino se sitúa frente a las realidades existentes y, a partir de ellas, emprende un análisis y una arquitectónica sobre los elementos centrales constitutivos de las prácticas artísticas simultáneamente localizadas.

## 2.

La institución arte, referida puntualmente y, en particular, a las artes visuales, en el seno del modelo civilizatorio occidental dominante, constituye en el mundo contemporáneo, una institución de conocimiento. Esta institución como sistema está fundamentada estructuralmente, por lo menos, sobre tres ejes articuladores centrales que la configuran: 1) Modos, formas y procesos de producción, circulación, exhibición y consumo; 2) Naturaleza de las prácticas; y, 3) Concepción de la investigación. Nuestra apuesta consiste en mostrar que sobre estas tres poderosas columnas se ensambla todo el sistema que dinamiza, promueve, legitima y celebra los modos de saber/hacer asociados a la sensibilidad en el terreno general de la visualidad. A la luz del pensamiento crítico latinoamericano y de los Estudios Culturales Latinoamericanos, estos tres soportes gnoseológicos, no constituyen

elaboraciones aisladas de procesos históricos, políticos, sociales, raciales, culturales, perceptuales, emocionales, de clase y género. Por el contrario, esta institución de conocimiento y de producción económica ha consolidado sus estatutos de validación y legitimación en una profunda imbricación de intereses de poder y conocimiento institucionalizados académica, política y socialmente.

Esta investigación ausculta estas tres columnas vertebrales del sistema gnoseológico que fundamenta las prácticas estéticas dominantes en esta región colombiana, dotada de las características puntuales señaladas anteriormente, y para ello dispone tres capítulos que dan cuenta de ello así: en el primer capítulo se hace la analítica del codificador colonial de la mirada occidental determinante de las prácticas estéticas (visuales-plásticas) del Eje Cafetero colombiano, sus estrategias de funcionamiento y posicionamiento, así como de sus regímenes de poder; analítica a partir de la cual el capítulo se cierra visualizando un escenario no-colonial<sup>2</sup> a partir de una teoría de la mirada de enfoque intercultural crítico latinoamericano. El segundo capítulo, constituido por tres partes, analiza a fondo la naturaleza de las prácticas, el estatuto del arte dominante en actores y casos significativos para la

---

2 A mi juicio, lo no-colonial comparte con lo decolonial el punto de partida de la conciencia de estado de colonialidad y su total rechazo, pero se diferencia de algunas versiones para las cuales, buena parte de sus esfuerzos se concentran en una analítica crítica de lo colonial, en términos de refutación, socavamiento, rechazo y desprendimiento; distinto de ello, lo no-colonial se entiende aquí, como una afirmación autodeterminada y creativa de la conciencia crítica y de todas sus dimensiones de humanidad; para lo cual se concentra más que en desprenderse (de...), en prenderse (de...) la construcción de lo propio, lo cual determina que se concentren los esfuerzos más en la imaginación epistémica para la autoconstitución y constitución colectiva de escenarios sociales, culturales, políticos, de la sensibilidad, otros, que en la refutación dialéctica de los patrones dominantes. La reconfiguración total de los estilos de vida que ha producido el actual modelo civilizatorio vigente, como parte de una total y distinta cosmovisión centrada en relaciones fraternas con la naturaleza, exige de la puesta en marcha constante de la utopística como recurso metodológico-técnico de creación de nuevos lugares sociales y de pensamiento, la traducción, la seducción y el convencimiento como movilizadores persuasivos en la tramitación de los conflictos, la puesta en práctica de la analéctica y todas las formas de pensamiento analógico como racionalidades comunicativas a fin de potenciar más lo que nos une que lo que nos separa, y el sagrado goce de la vida como corazón de todo el proceso. Esta vivencia de la energía vital y espiritual, así concebida, postula lo no-colonial como práctica canalizadora y combustible necesario en la trayectoria histórica y vital de la realización efectiva de la re-existencia.

región, así como sus relaciones y tensiones, y finalmente, visibiliza las propuestas insurgentes de procesos que señalan rutas, senderos, trochas, posibles caminos de interculturalización de los saberes/haceres desde y para la sensibilidad visual, no controlados por la institución arte. Finalmente, el tercer capítulo da cuenta de algunos casos paradigmáticos en la región, en los cuales se han adelantado procesos de investigación-creación a contracorriente de los modelos de investigación propios de capitalismo cognitivo dominante y que, como tal, constituyen *per se* propuestas críticas de los patrones de conocimiento e investigación hegemónicos.

### 3.

La analítica y la arquitectónica aquí propuesta, se han gestado desde los márgenes y exterioridades relativas y dinámicas que he vivido, desde mi lugar de enunciación, es decir desde el lugar tanto geográfico como cultural del Eje Cafetero colombiano en el que ha transcurrido la mayor parte de mi vida, en donde he crecido y por el cual me he transformado. Se apela a las diversas articulaciones corporeo-estéticas vividas, asumidas estas como experiencias profundas, determinantes de los modos de saber/hacer desde y para la sensibilidad visual constituidos por más de treinta años, durante los cuales el investigador ha estado inmerso, en relación y contacto directo con la mayoría de procesos, grupos y personas mencionadas en esta investigación. En consecuencia, la mirada crítica desde lo popular-marginal y desde el pensamiento político crítico latinoamericano, es claramente visible y éticamente comprometida en la configuración de una propuesta teórico/práctica que parte de las realidades concretas del Eje Cafetero colombiano y que tiene dimensiones políticas.

Metodológicamente, la investigación se gesta desde la exploración profunda y autoconsciente de ese lugar de enunciación (incluidos los desplazamientos,

articulaciones y agenciamientos que toda cultura viva supone) y de la reflexión subsiguiente sobre todo el cúmulo de vivencias experimentadas directamente en los últimos veinte años (1990-2010). Para su concreción académica nos basamos en los diversos recursos que los Estudios Culturales Latinoamericanos provee para estos casos: la indagación a fondo de la memoria, el reconocimiento de las realidades propias y sus saberes para producir, a partir de ello, teoría en el enfrentamiento con los traumas y dolores histórico-estructurales, producto de las negaciones sociales y epistémicas, el reconocimiento del otro, aún en las más absoluta diferencia, la comunión en la desesperanza y en la esperanza para tramitar culturalmente la desazón y la indignación que en muchos momentos acompaña nuestra búsqueda. En busca de la agencia histórica se hizo uso de la imaginación epistémica para crear desde las fisuras, desde los baches y desde las irregularidades. Mucho de lo generado aquí ha partido de experiencias compartidas con buena parte de los actores y nombres que en este trabajo aparecen, y desde allí hablo e interpreto, sin ninguna pretensión de que mi voz secuestre la verdad sobre lo acontecido.

Ahora bien, operar la voz, nivelados el investigador y los investigados por el lugar de enunciación, no es suficiente para generar inteligibilidades compartidas. Así que para la concreción material del resultado final de los análisis, me he valido también de los recursos que proveen las epistemologías críticas del sur global, de algunos planteamientos concretos de la filosofía de la liberación, de los principios de la hermenéutica analógica y la etnografía crítica y de la filosofía y la crítica cultural latinoamericana, cuyos reconocimientos son explícitos a lo largo del trabajo.

En coherencia con una crítica a la filosofía del arte logocentrada y a la estética racionalista occidental, el lenguaje central empleado en la exposición y sustentación de las ideas expresadas aquí, y la estructura misma del documento (y

hasta donde las posibilidades académicas comunicativas lo posibilitan en un trabajo de este tipo) son críticos del lenguaje proto-categorial occidental. En primer lugar, me aparto de la clásica estructura académica que presentan los trabajos de investigación antecedida de un marco teórico preliminar para luego exponer los resultados heurísticos. En este trabajo, las digresiones teóricas han sido articuladas, trenzadas y fundidas con los contextos propios de las realidades investigadas, las cuales cobran el pleno protagonismo, reservado en otros enfoques a la escenificación teórica aislada. En segundo lugar, me valgo del pensamiento indirecto y analógico. Es por eso que para el desarrollo del primer capítulo utilizamos la metáfora-concepto del “codificador”, proveniente de los lenguajes informáticos y de sistemas ampliamente masivos en el mundo de hoy y, como tal, generalizadamente cercano a la mayoría de la personas. Creo que el uso de esta metáfora nos permite auscultar a fondo la estructura profunda de los modos en que operan los sistemas de circulación, exhibición, valoración y consumo del sistema moderno/colonial de las prácticas estéticas actuales en el Eje Cafetero colombiano, así como las características de sus funciones y sus modos de producción de valor comercial y poético.

Así mismo procedo en el segundo capítulo, donde me valgo de las metáforas de “la caja negra”, “la caja de cristal” y de la unidad de análisis “modelo abierto crítico”, todas propuestas por Enrique Dussel. Las dos primeras proceden del lenguaje de la aeronáutica, y me permiten visualizar las connotaciones de dos tipos de formas de producción artística y de dos estatutos del arte: El primero es asociado a la estética del genio kantiano-romántica (crítica-objetiva) dominante en Europa desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX; el segundo alude a la aparente voluntad de transparencia (de la mirada alternativa) constitutiva de los componentes centrales de las nociones de arte y prácticas, propios del mundo postindustrial euro-

norteamericano, cuya proyección de dominio atraviesa las prácticas en la región. Del análisis analéctico de estas dos metáforas reveladoras del aparato epistémico que rige la mirada, resulta un tercer escenario y una tercera unidad de análisis: El “modelo abierto crítico”, donde la mirada limpia emerge crítica y creativamente para señalar rutas esperanzadoras hacia modos otros de asumir la sensibilidad visual. Sus sugerencias inacabadas me dan la posibilidad de proponer y proyectar toda una serie de metáforas, imágenes y unidades de análisis desensimismadas de las retóricas que han dominado el mundo de la sensibilidad en occidente: Dis-ruptión estética, efímero crítico, extradisciplinariedad poiética, mapa curvo, errancia y deriva hermenéutica, desgarré epistémico, realismo analógico radical, susurro epistémico, y verdad como flujo, son algunas de ellas. Descentramientos filosófico-lingüísticos que me permitieron, por tanto, lograr considerables avances en la política y arquitectónica del nombrar procesos, ideas, elementos, características, funciones, sentidos y objetos, en los terrenos de las sensibilidades visuales, situadas desde una perspectiva crítica no-colonial.

Finalmente, en el último capítulo apelo a la metáfora-proceso “creación-sanación”, para hacer desbordar críticamente dos instituciones categoriales de la filosofía del arte y de la estética occidental: tanto la mesiánica “creación genial” del lenguaje moderno centroeuropeo, como la materialista prosaica “producción” (reducida a lo económico) del lenguaje moderno/posmoderno. Esta fricción y deslizamiento semántico dio como resultado la exploración de este proceso de potenciación de vida, la elaboración y proposición de la unidad de análisis “Investigación-creación estética-crítica con enfoque intercultural” como opción metodológica para la generación de conocimiento visual desde un tercer escenario distinto del moderno y del postmoderno, unidad de análisis que desplegamos

extensamente a fin de mostrar procesos en franca dinámica disruptiva frente a la forma colonial de concebir, vivir y expresar las prácticas realizadas desde y para la sensibilidad, concretando, en la práctica teórica, una propuesta investigativa no-colonial.

No obstante el esfuerzo creativo desplegado en un tipo de trabajo como este, escrito con el espíritu y desde la memoria del pensamiento filosófico crítico latinoamericano, en diálogo con el sur global, aunque también en diálogo crítico (necesario) con lo hegemónico, y la inevitable crítica de la modernidad, ésta investigación eventualmente puede dar la sensación de convergencia con ciertas propuestas vigentes en la tradición estética occidental: La repolitización y reconexión de las prácticas con la vida, así como la producción relacional y colectiva de conocimientos sensibles-visuales, argumentadas aquí, son también defendidas desde lugares epistémicos y culturales en España, Francia y Estados Unidos y no exclusivamente desde América Latina. Sin embargo, pese a la aparente cercanía, enfrentamos de manera distinta los temas y procedimientos discutidos. El color local y la concepción abiertamente otra sobre el conocimiento, la textura propia de nuestro mundo revelada en las prácticas artísticas, el sentido y el alcance de nuestro contexto y sus particulares relaciones con los sistemas de poder estructural, totalmente producidos por nuestras realidades e intereses, pretende dejar explícitas las diferencias cualitativas esenciales que tenemos con los modelos euro-norteamericanos respecto a la posición epistémica política, social y cultural del problema investigado.

## Capítulo I

### EL CODIFICADOR COLONIAL DE LA MIRADA EN EL EJE CAFETERO COLONIALIDAD DE LA MIRADA Y CRÍTICA OBJETIVA

*“¿-Qué debemos imaginar, pues, -dijo- si le fuera posible a alguno ver la belleza en sí, pura limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas, ni de colores ni, en suma, de otras muchas fruslerías mortales, y pudiera contemplar la divina belleza en sí, específicamente única? ¿Acaso crees que es vana la vida de un hombre que mira en esa dirección, que contempla esa belleza con lo que es necesario contemplarla y vive en su compañía?”*

(Platón, Banquete, 211e, citado por Eco, Humberto, Historia de la Belleza, Lumen, Madrid, pg. 41.)

#### **Las máculas de la mirada pura**

El decurso de la gnoseología occidental, particularmente en el momento del denominado ascenso del “sujeto moderno”, reservó un lugar especial al papel de la sensibilidad en el proceso general de la producción de conocimiento. Esta sensibilidad a su vez, desde la tradición griega asignó un lugar privilegiado al ojo. Desde ese momento, los procesos de percepción visual, como estadíos y partes constitutivas del conocimiento, también fueron sujeto de observación, regulación, medición y control; desde el empirismo inglés hasta las videoculturas contemporáneas lo acontecido y procesado por la vista ha sido objeto de análisis. Sin embargo, muchas de las reflexiones realizadas sobre el ver, se han remitido a sus explicaciones empíricas o psicológicas, relegando a un segundo plano el papel trascendental del ojo en la producción de conocimiento.

Estas tendencias en su mayoría asociadas a las epistemologías y filosofías de la ciencia logocentrada, no evitaron, a pesar del dominio científico naturalista, que las instituciones que tomaron el control y comando sobre los procesos de producción de saber/hacer ligados a la institución arte, respaldados por la estética filosófica, hicieran una compleja y profunda elaboración de los procesos de ver en su doble fase de producción y recepción, y que pasaran de las explicaciones puramente biológicas y físicas (retíneas) y perceptuales a la elaboración de instrumentos cognitivos altamente complejos que codifican la totalidad de la experiencia, no sólo de sus fases corporales y psicológicas sino de sus fases mentales-rationales, en síntesis, de la experiencia trascendental del ver, esto es: Del mirar.

Es decir, las epistemologías del arte, las teorías del arte, la crítica y las prácticas artísticas instituyentes construyeron, como parte del proyecto de toma del control sobre el saber/hacer sensible, desde los orígenes de la estética moderna y de la historia del arte, un sólido aparato codificador de la mirada. Tal aparato fue paulatinamente ensamblado, utilizando todo un conjunto de patrones que reglan, regulan y sistematizan el ver; instaurando y controlando los criterios a través de los cuales el ver fue admitido como elemento constitutivo del conocimiento; y regulando los criterios de legitimación de la experiencia visual, todo ello especialmente referido a las prácticas del saber/hacer desde y para la sensibilidad visual.

Desde el renacimiento, en la tradición occidental el mundo de lo visual estuvo centrado en el problema de la re-presentación y éste, reducido a problemas de formas y símbolos, dejando el estudio de sus dinámicas tanto a la historia de estas formas como a los sentidos que las mismas pudieran emitir. El cuestionamiento de este modo de concebir la sensibilidad visual, sólo fue tocado estructuralmente por la “Fenomenología de la percepción” y por las corrientes marxistas y post-marxista,

particularmente de la Escuela de Frankfurt. La primera dándole un enfoque trascendental al problema, al buscarle causas últimas y fundamentos universales de forma análoga a como la ilustración lo hizo con los temas referidos al conocimiento científico, y las segundas al pasar del problema de la re-presentación al de la producción, introduciendo variantes económicas y psicológicas como elementos importantes en los regímenes de visualidad estético-artística. Ninguna de estas corrientes, sin embargo, intuyeron que el problema de la visualidad respondía a dinámicas culturales asociadas a los lugares geopolíticos en donde estos regímenes se producían, y mucho menos reconocieron que los fenómenos artísticos estaban estructuralmente ligados a fenómenos etno-raciales, de género, geográficos e históricos, estructurales, que determinaban, a través del ojo, el control y dominio total de una subjetividad particular sobre otra.

En el mismo lugar de origen de los estudios culturales en Inglaterra, particularmente con Stuard Hall (Hall; 2010), el problema de la representación empieza a ser analizado como un problema que no puede quedar reducido a la semiótica y a la historia de las formas y los estilos y que implica reflexiones profundas sobre las distintas dimensiones de la cultura. Tales planteamientos son recogidos posteriormente por distintas fuentes en Hispanoamérica, y es probablemente Joaquín Barriandos quien con mayor visibilidad los ha posicionado actualmente. Sin embargo nos parece que, en los planteamientos de éste último, las denuncias sobre colonialidad se quedan en análisis sobre los regímenes semióticos de re-presentación, especialmente sobre los sentidos etno-raciales, esto a través del análisis de imágenes y obras, por lo tanto circunscritos al marco de la semiótica, sin tocar los componentes estructurales de la codificación trascendental de la mirada: La focalización y narración, la selección, valoración y producción de sentido y la

celebración, que constituyen todo el fenómeno y que abren el problema a otras disciplinas, prácticas y fuentes.<sup>3</sup>

Este codificador colonial de la mirada amplia, trascendental y culturalmente entendida, constituye la matriz epistémica que da origen a los dos modelos hegemónicos de producción de saber/hacer agenciados desde la poética occidental: el modelo de la “caja negra” y el modelo de la “caja de cristal”, que analizaremos en el capítulo siguiente. Así mismo constituye la base epistemológica que regula los criterios de investigación en artes actualmente vigentes en el campo de las estéticas modernas y las estéticas en campo expandido, frente a los cuales, en la última parte

---

3 Para quien escribe esta investigación, el codificador colonial de la mirada pura está constituido por el sistema de encuadre (lugar de enunciación), focalización y narración (curaduría: selección clasificación y jerarquización), visión (percepción y valoración retinal de lo que está dentro y fuera del campo de visión) y finalmente la mirada, entendida como el sistema configurado por la totalidad de las anteriores funciones, Incluyendo como uno de sus elementos importantes, sus contenidos conceptuales histórico-estructurales puros, en el seno de la estética pura, tal y como lo ha desarrollado Bourdieu (Bourdieu, 2002). Este dispositivo de diferenciación, está repensado aquí, como un aparato codificable y decodificable, graduable (hacia lo sucio y/o hacia lo limpio), indistintamente, siempre con referencia a lugares de pensamiento, raciales, políticos, de género, sociales y culturales y, en consecuencia, en una perspectiva colonial/ no colonial. Como tal, entiendo la mirada colonial como algo más que la colonialidad del ver (Cf. Barriandos, J.; 2008, *Apetitos extremos*, translate eipcp.net), cuyos alcances se reducen al control y dominación de los criterios del ver y del representar visual colonial, sin ocuparse de los procesos estructurales (mencionados atrás) que anteceden y determinan todo ver y que constituyen el mirar en el campo de las prácticas estético/artísticas occidentales.

Aunque convergen en muchos aspectos, en términos de lenguaje y método analéctico, lo cual es normal para investigaciones localizadas dentro del mismo horizonte crítico intercultural, mi planteamiento de las “tres miradas” se proyecta con base en aspiraciones teóricas distintas a las del boliviano Javier Sanjines (2005) sobre el “mirar con los dos ojos”. En primer lugar, hay similitud y equivalencia en lo referente a la convergencia crítica sobre la mirada centrista-ocular que critica Sanjines, la cual tiene características y equivalencias con algunos aspectos que tipifican lo que denomino “mirada pura”: logocentrismo, conocimiento descorporalizado y deslocalizado e interioridad racial y políticamente hegemónica en su medio; frente a la cual Sanjines sostiene que el “mirar con los dos ojos” pretende restablecer simetrías entre esta mirada colonial y las formas de conocer subalternas propias de las naciones indígenas y de los otros estamentos sociales marginalizados. En segundo lugar, ese “segundo ojo”, en términos de filosofía de la historia, expone contenidos críticos análogos a lo que he llamado “mirada sucia”, en el sentido de dar profundidad histórica y abrir el registro al reconocimiento profundo de las diferencias, así como a dar cabida a la simultaneidad epistémica, puesto que hace emerger el pluralismo temporal, crítico de la linealidad de la historia occidental. Sin embargo, mientras la propuesta gnoseológica de Sanjines acentúa y privilegia como telos el mundo de la etno-política boliviana (para lo cual se vale de referentes estéticos), aquí, a la inversa, se hace énfasis en los componentes socio-estéticos (para lo cual utilizo referentes políticos), de la dinámica de codificación/decodificación de la mirada para el escenario del eje cafetero colombiano. Todo lo cual, a nuestro juicio, antes que mostrar contradicciones, representa teorizaciones epistémicas críticas con acentos diferentes y dialogales pero complementarios entre el campo de la estética y la política desde lugares geo y corporalmente distintos.

de esta investigación se presenta un modelo crítico. Sin embargo es frente al papel que este codificador ha jugado y juega, en el escenario del Eje Cafetero colombiano, con respecto a los modos de circulación, exhibición, crítica y valoración de los saberes/haceres desde y para la sensibilidad visual, que nos referiremos en la primera parte de este trabajo.

El ascenso de la subjetividad estética moderna está ligado, entre otras muchas concepciones del mundo y filiaciones conceptuales, a la idea, visualización y promesa de que los hombres podríamos participar de un orden ético-social perfeccionado por los logros de la razón, y respondería a una conciencia particularmente elevada de un nivel moral superior, respecto a responsabilidades tanto individuales como públicas. La posibilidad de una subjetividad así definida, en el seno de la sociedad burguesa ilustrada, fue la que le dio legitimidad al ejercicio de la crítica como elemento regulador y mediador (en términos de juicio razonado), entre los intereses estéticos individuales y los intereses del público. La crítica (por lo menos en teoría), encarnaba un orden moral superior que subyacía a toda la constitución del sujeto estético moderno; con lo cual se buscaba un equilibrio en la esfera de la acción práctica, entre lo privado y lo público, equilibrio que la modernidad histórica jamás consiguió plenamente y que, como se sabe, se consolidó, por el contrario, como desequilibrio en el seno mismo y de acuerdo a las dinámicas transformativas del capitalismo triunfante.

Entre la producción plástica del artista y la recepción y posterior consumo de arte bajo los parámetros del mercado, fungía como intermediario en la generación de legitimidad y valor estético, en la mitad, como válvula reguladora, el discernimiento del crítico: El hombre de juicio estético válido. Era la del crítico, desde su aparición en el contexto de la sociedad de masas del siglo XIX, una subjetividad puesta en

tensión, puesto que, por más despersonalizado que pretendiera ser su juicio, al no ser un juicio de conocimiento, jamás pudo ostentar (primero para la ilustración y luego para el positivismo) el rango de verdad universal, única instancia filosófica reconocida como parámetro de validez epistemológica en el seno mismo del disentimiento del gusto. El conflicto, reveló con claridad los términos de tensión entre lo individual y lo público: Fue imposible defender el gusto individual en los emergentes estados liberales y al mismo tiempo legitimar la belleza como realidad universal.

Sin embargo la crítica y la curaduría han sido sólo algunos de los complejos elementos que estructuran el sistema de codificación colonial que regula la mirada. Además de estos operan otros sólidamente articulados en funciones complementarias, que este patrón de conocimiento ha necesitado para su total control sobre todas las todas las dimensiones de la mirada, funcionando en operaciones continuas y prolongadas por varios siglos de historia colonial, tanto como línea dominante al interior de la historia de la estética europea y de Estados Unidos, como de sus prolongaciones coloniales en los lugares donde se construyó y se construye la enunciación estética visual regulada por ese patrón.

Es por estas razones que se hace necesaria la re-visión de los procesos mediante los cuales la crítica de arte, se constituyó en dispositivo, técnica y práctica del control de la mirada para el mundo subregional, regional y latinoamericano.

El narcisismo hermenéutico textual del XIX y la naciente semiología y, posteriormente, fenomenología de la percepción en su versión específica de la estética de la recepción, la crítica de arte y la curaduría, como productos disciplinarios de las humanidades, mantienen una perspectiva a-histórica e inmanente sobre la codificación estructural de la mirada en el contexto de la memoria de la

región, que universaliza las condiciones de posibilidad del conocimiento de lo visual plástico, dando origen a una manera de producir, percibir, leer e interpretar el texto, como un ojo puro, universal y objetivo, en apariencia, desprovisto de lugar de enunciación.

Ahora, sabemos bien que el filón fundamental constitutivo del lugar de enunciación lo constituye la memoria: la memoria corta y la memoria larga, en sus dos formas fundamentales: *La memoria individual* (o episódica) y *la memoria colectiva* (o semántica). Ambas múltiplemente constituidas por los planos corporal, físico, geográfico, emocional, y por los imaginarios<sup>4</sup> semánticos, sociales, políticos, lingüísticos.

Como parte de la tradición latinoamericana, en el eje cafetero colombiano, este filón, en lo que tiene que ver con la génesis de la mirada propia, es decir con las historias de los saberes y prácticas desde y para la sensibilidad propias, en lugar de ser una veta de identidad recuperada, protegida y cuidadosamente esculpida por los individuos y los grupos humanos, ha sido considerada un tema superficial de segundo orden.

Bajo la presunción de una identidad sabida y cultivada por los pro-hombres locales, cuya práctica del mirar y del ver no explora ni se interesa por las génesis propias que las historias de los saberes y prácticas de la sensibilidad han tenido en la región cafetera colombiana, se ha sepultado en la invisibilización y el olvido, con el paso del tiempo, dicha memoria, encubriéndola, bajo la sombra de una modernidad

---

4 Entendemos por imaginario no un universo de imágenes producido artificialmente o fabricado por la imaginación, sino el universo o cúmulo de imágenes-vivencia producidas por la interacción del cuerpo individual y colectivo, con el mundo, ese punto intermedio entre lo material y lo mental resuelto en forma de imagen, pero que tiene su génesis y origen en las prácticas sociales, culturales, económicas, políticas y estéticas. El rastreo de un imaginario entonces implica el rastreo o arqueología de las prácticas de las que provienen y no sólo su historiografía.

que se presume asimilada. La apreciación, custodia, conservación y valoración (episódica e intermitente), en los escasos momentos que se ha intentado, de esa memoria cultural suplantada, ha sido celosamente vigilada, encuadrada y catalogada por la mirada colonial pura del patrón estético dominante en la región, incorporándola y exhibiéndola como parte de la vitrina nacional/internacional.

El codificador colonial que rige la mirada curatorial, ejecutada desde un patrón civilizatorio particular, esto es el proveniente de la tradición euro-norteamericana hegemónica, a través de una ruta sociogenésica puntual: el sistema moderno/postmoderno de las artes, originado en el siglo XVII como parte del plan de constitución cultural de la idea de nación y de Estado, estableció, omniscientemente, el punto desde el cual proyectó su visión valorativa de todos los aspectos del arte. Así por ejemplo, el patrón curatorial (como tarjeta madre de la versión actual del codificador), en sus aspectos estructurales se mantiene desde hace más de un siglo

(...) un sistema muy centralizado en grandes circuitos de museos, galerías, publicaciones, coleccionistas, mercados, etcétera., que ejercen el poder legitimador a escala internacional desde criterios euro-céntricos y aun Manhattan-céntricos. Estos circuitos centrales tienen el dinero y lo invierten en la construcción de “valor universal” desde sus puntos de vista y los del mercado. (Mosquera, Gerardo, 2010: 72)

Este vórtice, que Mosquera acertadamente identifica como “*el punto de vista*”, sirvió como punta de lanza a la modernidad estética ilustrada de la tradición semiótico-hermenéutica occidental, para elevar su codificador al lugar de privilegio y al rango, desde el cual (y para los otros), determinar lo qué es arte con relación al hacer-producir-fabricar plástico y visual, y se enunció como mirada pura: lo que en

adelante denominaremos la constitución del *grado cero de la mirada*;<sup>5</sup> que no es otra cosa que aquel lugar único, desde el cual el sujeto que mira y narra el mundo de las producciones plásticas/visuales, es poseedor de una neutralidad, objetividad y universalidad (descorporalizada), racionalmente diseñada contra toda falibilidad moral y cuya visión es resistente a toda prueba, operación ejercida particularmente, primero por el crítico y luego por el curador.<sup>6</sup>

El sistema operativo de este patrón epistémico euro-occidental, ha sido estructural y dominante, como base filosófica de las formas de comprender y practicar la crítica y la curaduría no sólo en el Eje Cafetero sino en Colombia, Latinoamérica y buena parte del mundo. La analítica cultural profunda y completa de este codificador la sugirió y emprendió Raymond Williams en una conferencia dictada en la Universidad de Bristol en 1987 (Williams, Raymond, 1989): “¿Cuándo fue el modernismo?”, igual que en otros documentos posteriores, desde los cuales hemos identificado por lo menos siete formas de universalismos abstractos que fundamentaron el sistema operativo para la configuración de la mirada pura y su consolidación. Sostenemos que esta base filosófica y este potente y complejo dispositivo es el mismo que ha configurado y operado para producir la pureza de la

---

5 Una mirada para la cual la representación (en tanto crítica escrita-verbal, y posteriormente como curaduría) da cuenta y valida las representaciones (visuales para el caso que nos ocupa) y la cual no acepta, operativamente, otro nivel de validación que dé cuenta de ella. Un lugar político y estético análogo al lugar epistémico, como lo ha mostrado Castro-Gómez, históricamente naturalizado como punto de vista objetivo-verdadero que representa y valora, y sobre el cual, sin embargo no es posible ningún punto de vista que lo represente y menos que lo determine. Análogamente al mundo de las ciencias naturales, este lugar privilegiado para el mundo del arte, significa la preeminencia de la mirada crítica/objetiva (como punto cero, deslocalizado y descorporalizado (Castro-Gómez, Santiago 2005).) en su dimensión de relato (curatorial) erigido como dispositivo de validación y consolidación de toda práctica estética visuales/plásticas en occidente.

6 Subyace a nuestra argumentación, la tesis de que la crítica de arte, diferenciada radicalmente dentro del sistema moderno de las artes, de la práctica curatorial, en tanto práctica valorativa que para escoger o seleccionar, tenía necesariamente que valorar, excluir y celebrar (tal como lo hacía la crítica tradicional), ejercida desde una racionalidad ilustrada, devino históricamente práctica curatorial. Sostenemos que la aparente *superación* de la figura del crítico como juez de belleza, promulgada por la postmodernidad, en la práctica no se da, dado que, como lo hemos mostrado en otro lugar (Valencia, M.; 2008), el curador sigue ejerciendo, sin reconocerlo y bajo el modelo post-fordista del trabajo flexible-inmaterial, las veces de crítico de arte.

mirada local en el Eje Cafetero colombiano y el que ha generado el poder para su control integral.<sup>7</sup>

## FOCALIZACIÓN Y NARRACIÓN COLONIAL

El régimen dominante de valoración que opera en el Eje Cafetero y en Colombia, mantiene intactas los sistemas jerárquicos de clasificación, el valor del juicio y la celebración mediante la aplicación de la mirada pura desde su grado cero. El estímulo de la competencia y la premiación, constituye una forma indirecta de selección y crítica a la manera ilustrada, en este sentido el rol del jurado no se distingue del rol del crítico, pues ambos dirimen, a través de la opinión como expertos, actúan como savants (los que saben), los procesos creativos plásticos, del mismo modo que sucedió en los siglos XIX y XX en Europa.

El escenario principal en el que se ha centralizado la actividad de exhibición, valoración y celebración de las prácticas en esta región de Colombia, ha sido el Salón Regional en sus diversas versiones: en principio, articulando al Eje Cafetero con el

---

7 En la tipificación crítica que Raymond Williams hizo del modernismo europeo como patrón de conocimiento, saber hegemónico y sistema de control de las prácticas y los saberes artísticos en Occidente, el codificador reveló la presencia de por lo menos siete tipos de universalismos abstractos, en los que se basó el modernismo para configurar su patrón colonial de la mirada, a saber: 1- Lo Moderno-universal sería concebido como la historia de las rupturas (y contra-rupturas) en la forma. (Williams, R.; 1989: 65), 2- Lo Moderno-Universal estaría asociado en sus orígenes con cierta forma de imperialismo, en el sentido de estar ligado a una dinámica de "concentración magnética de la riqueza y poder en las capitales imperiales." (Williams, R.; 1989:65), 3- Lo Moderno-Universal se bifurcaría en dos tipos de modernos: los subordinados estructuralmente y los que comenzaron siendo subordinados y posteriormente se plegaron al poder. En este sentido, habría un modernismo que se ha visibilizado y uno que no se ha estudiado porque fue eclipsado por los grupos y las corrientes que se impusieron. (Williams, R.; 1989: 66), 4- Lo Moderno-Universal sería lo que migró a la metrópoli. (Williams, R.; 1989: 67), 5- Lo Moderno-Universal se expresó en la obra de arte como artefacto y mercancía a expensas de los lenguajes particulares y de las culturas nativas. (Williams, R.; 1989: 67), 6- Lo Moderno-Universal emergió en el complejo medio (campo) social, que definía de una manera sin precedentes el arte. (Williams, R.; 1989: 68), 7- Lo Moderno-Universal estaría determinado por la imposición de la percepción metropolitana para la cual lo excepcional y contradictorio se convirtió en lugar privilegiado y posteriormente en lugar común incorporado y naturalizado. (Williams, R.; 1989: 68).

Tolima, El Huila y el Chocó, hasta las versiones actuales que lo articulan con Antioquia en la denominada región centro-occidente. Sin embargo, antes del Salón Regional, el escenario principal lo constituyeron las diversas versiones del Salón del Viejo Caldas en las década del ochenta, realizado en Manizales y patrocinado por el Banco de Caldas.<sup>8</sup>

Paralelo a estos dos salones, han cumplido papel importante el Salón de Agosto y el Salón Talentos Carlos Drews Castro en Pereira y los salones “Imagen Regional” promovidos desde Bogotá, con el auspicio del Banco de la República, para las diversas regiones del país desde 1995, el Salón Pro-renovación del Arte en Caldas y el Salón de Artistas del Quindío; el Salón de Artistas risaraldenses y las diversas muestras y exhibiciones siempre adjetivadas regionalmente con el fin de resaltar, según se expresa siempre en catálogos y convocatorias, el esfuerzo por visibilizar, promover y apoyar el trabajo plástico y visual en el ámbito local y proyectarlo más allá de la región.

---

8 El auspicio de los salones de arte en el viejo Caldas en la década del ochenta, corrió por cuenta del Banco de Caldas, y el auspicio del salón Imagen Regional, es un programa del Banco de la República. Los salones regionales provienen de recursos centrales del Estado colombiano, lo que ha establecido una dependencia directa de las políticas culturales artísticas y los sectores económicos pudientes de la región y el país. Ello se refleja en la relación que el sistema ha establecido entre lucro y éxito artístico, como queda expresado claramente en el balance que hace Alberto Moreno Armella sobre el Primer Salón de Artistas del Eje Cafetero (1989), en el cual, lo primero que se antepone como criterio de rigor en la concepción y realización del salón es el aspecto económico, al señalar que la premiación es de vital importancia, que la cuantía del dinero entregado en la premiación estimula o desestimula los jóvenes artistas. Pero además explicita que esa es una de las características del circuito de los salones nacionales y como tal es pertinente imitar: “No olvidemos que hoy en día los salones que se están realizando, por ejemplo, el de artistas nacionales es un salón amplio, generoso en sus premios. (Moreno A., 1989:6)



*Catálogos del sexto y séptimo salones del “Viejo Caldas”.*

Sin embargo y pese a los propósitos iniciales expresados por los convocantes, desde el primer Salón de Artistas del Eje Cafetero en 1989, por lo menos hasta mediados de la década recién concluida, los agentes externos a la región han sido las figuras determinantes que han protagonizado la construcción y validación de la mirada local. Su juicio exógeno e importado es el que ha primado y permanecido como criterio central; personas ajenas a la región, sin mayores conocimientos de la sensibilidad local no codificada colonialmente,<sup>9</sup> es decir, aquellas expresiones de nuestra forma de sentir corporal y mentalmente que no han sido objeto de cooptación a través de la reducción exotista comercial y exhibitiva del sistema, son los que, en general, han impuesto los criterios de valoración y juicio, desde el desconocimiento

---

9 Lo que primero expresan crítica y peyorativamente los jurados y curadores metropolitanos es su asombro ante el culto al paisaje local: la pintura de la montaña, el río, el paraje, el agua, los cuadros de costumbre locales, frente a los cuales oponen, como referente a seguir: el estado del arte internacional, las rupturas históricas en Europa sobre asuntos de realidad, representación y forma, para demandar generalizadamente y con urgencia la adopción de temas y lenguajes internacionales. Esto sin distinguir entre las prácticas exotistas y exhibitivas comerciales y aquellas que no lo son en términos generales, el jurado y curador metropolitano, desprecia *per se*, la tendencia reflexiva local procedente del culto permanente a los ritmos visuales producidos por la observación desde el infinito número de ventanas que produce su geografía, desde las innumerables vistas y percepciones de la montaña, el valle, la colina, la que convierte en meditación narrativa sobre las cosas, (de ninguna manera cuadro abstracto), imagen coloquial, casual, y que siempre irrumpe en las obras, como lo ha hecho históricamente en la literatura. El foráneo no entiende la temperatura emocional que el lugareño plasma en sus obras, el ritmo lacónico del pasillo, del tango y la música de carrilera; se confunde frente a una inteligencia emocional-social que oscila entre lo frío y lo cálido, en una especie de tibieza social, particular, que lo hace amable, abierto, ligero, pícaro y anecdótico, pero trascendental, cuyas características son prescritas y censuradas, relegadas con desdén e infravaloradas artísticamente, cuando son presentadas como fundamentos de la expresión de nuestra sensibilidad.

de esa doble condición, y de las dinámicas profundas de las prácticas nuestras.<sup>10</sup> Y, en principio, el argumento legitimador de los nombres que seleccionan, juzgan y valoran, no ha sido otro que el prestigio “nacional” e internacional que los acompaña, lo que según el análisis del crítico basta para autorizarlos: “Cualquiera de los dos - Germán Rubiano y Miguel Gonzáles- tiene méritos suficientes para juzgar objetivamente las obras que se presentarán al salón” (Moreno A., 1989: 6). Luego de cuya aceptación irrestricta, el articulista esboza una tímida protesta que suena mucho más a petición de ser incluido, que a una exigencia de trato equitativo y simétrico, al expresar el deseo de que se hubiera nombrado por lo menos una persona radicada en la región en el jurado y... “con esto estaríamos afirmando nuestra presencia y nuestra voluntad de participación en el campo de las artes plásticas y no esa falta de autoestima de no considerarnos capaces de ser miembros de un jurado de la región” (Moreno A. 1989:6). Con lo cual queda en evidencia, al asignarle la responsabilidad de la ausencia de jurados locales en el salón a la “falta de autoestima”, la aceptación de la superioridad crítica del agente externo y la minusvaloración de la mirada local. Estamos hablando del culto a la percepción metropolitana y de criterios como el de gusto refinado, pericia visual, roce internacional, como parámetro de verdad y patrones de conocimiento que paulatinamente, en el ámbito de la proliferación de las estéticas expandidas, han adoptado, en el momento actual, la forma refinada de investigación.<sup>11</sup>

---

10 Algunos de los nombres protagonistas, que han fungido durante las dos últimas décadas como curadores, jurados, acompañante, asesores, etcétera, son: Luis Fernando Peláez, Adolfo Cifuentes, José Horacio Martínez, Nadin Ospina, José Ignacio Roca, María Belén Sáez, David Manzur, Luis Fernando Valencia, Diego Mazuera, Raúl Cristancho, María de la Paz Jaramillo, entre otros. Todos ellos exógenos a la región o algunos de ellos (Manzur y Maripaz Jaramillo), aunque nacidos en ella, radicados desde largo tiempo en Bogotá o fuera del país y sin contactos significativos con la región del Eje Cafetero.

11 Sobre el XI Salón Regional de artistas, el crítico Octavio Hernández Jiménez escribe: “Por más de treinta años un jurado nacional o internacional premió con medallas y en efectivo obras individuales que los artistas enviaban a la capital del país. Ahora se ofrecen becas de carácter

Las credenciales de respaldo de los seleccionadores y valoradores es transferida consecuentemente a los participantes; Alberto Moreno Armella,<sup>12</sup> reclama como argumento central en la selección curatorial del Primer Salón Regional de Artistas de Risaralda, Quindío y Caldas (1991), la trayectoria de participación del artista, en lugares y circuitos reconocidos por el sistema y la validación mayor o menor que las obras hayan tenido por los expertos; de este modo, según lo escribe el barranquillero, lo que determinó la escogencia final de los nombres de ese primer salón fue: “Un seguimiento riguroso de las trayectorias de esos artistas, a través de los archivos de los cinco últimos salones nacionales, de la Bienal de Medellín y de Cali y las dos, hasta hora realizadas, bienales de Bogotá y, finalmente, los catálogos de exposiciones individuales y colectivas, así como de notas y reseñas críticas aparecidas y publicaciones especializadas....”. (Moreno, A., 1991:6).

Premisas desde las cuales, para este patrón de inclusión, legitimación y celebración, el resultado principal, como es apenas previsible, según la focalización de este codificador aquí expresada, la preeminencia quedaba asegurada para los nombres ya reconocidos y posicionados: Sergio Trujillo Magnenat, David Manzur, Luciano Jaramillo, entre otros, a cuya sombra serían seleccionados otros artistas que

---

curatorial basadas en la investigación, características culturales y académicas de las regiones, relación con las obras entre sí, gestión, circulación de las obras y público.” (Hernández, O., “XI Salón Regional de Artistas”, Quehacer Cultural, 2005).

12 El arquitecto Alberto Moreno Armella, oriundo de Barranquilla y radicado en la región desde hace más de 30 años como profesor de la Universidad Nacional de Colombia, adscrito a la facultad de Arquitectura, sede Manizales, ha sido la figura central que ha ejercido la crítica y la curaduría en toda la región del Eje Cafetero. Su participación en las dinámicas de los salones regionales, hasta hace muy poco (2005 aproximadamente), fue central, y su ejercicio de la curaduría, la selección, la promoción y el posicionamiento ha fungido como condición medular en la aparición y posicionamiento de cualquier figura relevante en la plástica regional. Primero desde el ejercicio de sus cátedras de historia del arte en la facultad de Arquitectura, luego como director de la oficina de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional y posteriormente como curador oficial del Museo de Arte de Caldas. Aunque con apariciones escritas, medidas y reguladas en su número y extensión, sobretudo en periódicos y revistas locales, durante décadas, sus planteamientos parcos, austeros y categóricos, y sus juicios lapidarios, no sólo han sido escuchados por las instancias de poder y control, sino acatados, prácticamente sin discusión conocida, por los artistas de la región, en la que aun figura como actor central de las dinámicas de los haceres y las prácticas artísticas locales.

siguen la misma trayectoria de los “maestros”, imitando sus prácticas en los aspectos esenciales y diferenciándose de ellos por las innovaciones sobre la historia abstracta del universalismo de la forma. La mirada pura (objetiva), establece entonces el catálogo de nombres válidos y el mapa “oficial” de los procesos dignos de ser tenidos en cuenta y valorados en la región: “hemos organizado este certamen con la finalidad básica de tener una percepción real y objetiva de la situación de las artes plásticas de la región y así podernos tomar el mapa de sus logros, errores y su futuro” (Quehacer Cultural, Moreno, A., 1991:7).

#### LA PERCEPCIÓN FINA DE LA HISTORIA DEL OJO

Este tipo de objetividad, que es como autodenomina este codificador la pureza de la mirada, proviene de la universalización abstracta moderna centroeuropea, de la percepción retinal de la obra de arte, regulada por la semiótica occidental y por la historia secuencial de sus procesos, desarrollos y rupturas en las formas, asumido todo ello como dinámica histórica progresiva e infalible de la mirada y de las prácticas universalmente válidas, independientemente de lugares geográficos, contextos políticos, raciales, sexuales y demás.

Al hablar de una artista local, ocupada temáticamente de la mitología occidental, el crítico establece su “grado cero” con relación a la distancia existente, con respecto a la articulación, entre su práctica y la habilidad técnica ideal en la técnica del esgrafiado: “Lo interesante en el conjunto de las obras de Margoth Márquez, consiste en que podemos observar todo un proceso de cambio en el conocimiento y en el dominio de esta técnica” (Quehacer Cultural, Moreno, A. 1989:7). Y al referirse a un dibujante que expone ese mismo año apunta: “En

realidad, si observamos con detenimiento los retratos no dejan de ser otra cosa que el trabajo de un aficionado que demuestra muy poco desarrollo técnico, muy poco refinamiento en el dibujo y muy poca limpieza en las intenciones, en los resultados, en la factura de las obras. (Quehacer Cultural, Moreno, A. 1989:7).

Este tipo de legitimación abstracta universal, además de basarse en el análisis sistemático-retinal de la capacidad técnica, se apoya en la autoridad de la historia y en la figura canónica de los maestros, como queda instaurada desde los criterios de selección implementados desde el Salon regional de artistas Risaralda Quindio, Caldas de 1991, para el cual se prescribe:

Uno de los criterios que hemos tenido en nuestro afán de mostrar una visión del conjunto del devenir de la plástica en la región, ha sido el de apoyarnos en una concepción histórica representada por cinco personalidades reconocidas en sus distintas manifestaciones: Teodoro Jaramillo en acuarela, Sergio Trujillo Magnenat en la ilustración y el dibujo, Alipio Jaramillo en el muralismo, David Manzur en el dibujo y el grabado de magnífica factura, y Luciano Jaramillo en la pintura... (Moreno A, 1991:7)

Entre 1989 y 2005, fechas en las que se realizan el Primer salón del Eje Cafetero y el 2005 cuando se celebran los cien años del departamento, el patrón curatorial, basado en el grado cero de la mirada pura, no sólo no cambia sino emblemata sus principios celebratorios y de legitimación cerrándose a los nombres ilustres de la región y a la historia de los géneros plásticos, de sus devenires y rupturas, como queda ratificado en el catalogo de exposición de la muestra 5 Maestros del Arte caldense curado por Moreno A (Moreno A, 2005), que ratifica y

fortalece los regímenes histórico-estructurales canónicos para occidente.<sup>13</sup> De este modo, los demás artistas “incluidos” lo son, en la medida en que sus obras resaltan en relación mimética con los modelos de los maestros antes señalados u otros nacionales o internacionales legitimados por el mismo régimen de la mirada.

La mirada pura como percepción fina se apoya en el culto a la historia lineal occidental del arte, a la historia de sus formas, de sus ismos, a la celebración de sus técnicas, ejecutadas por los “grandes maestros”, cuyos émulos corresponden a las celebridades locales, lo cual lógicamente desemboca en el culto a la personalidad y en la elevación del artista al rango de ser especial.

La presentación del catálogo de la Primera muestra de Artes Visuales de Caldas, 2005, reproduce el mismo y único patrón historicista canónico: “La curaduría definitiva surge de una preselección realizada entre el 22 y 23 de abril en la que se tuvo en cuenta lo clásico, lo tradicional y lo contemporáneo al considerar que la muestra departamental debe reflejar las diferentes expresiones y manifestaciones artísticas del departamento (...) El reto es concientizar a la sociedad de la importancia del artista quien pone todo el empeño en encontrar nuevos significados a su entorno. (Juan

---

13 De similar manera procede Octavio Hernández, para sopesar la calidad del “Salón Generación Intermedia”, realizado por el Museo de Arte de Caldas en el contexto de la misma celebración onomástica en 2006: “Hay jóvenes que se han estancado y algunos han retrocedido...” (Hernández: “Vitalidad de la generación intermedia, en Quehacer Cultural, 2006), y sigue afirmando: “En cuanto al contenido, no se presenta documentación de fenómenos históricos como la violencia y la persistente guerra, el humor es escaso a excepción de esporádicos casos de ironía y de sarcasmo. La figura humana absorbe la generalidad de la muestra” (Hernández: “Vitalidad de la generación intermedia, en Quehacer Cultural 2006). Y al referirse al XI Salón Regional de Artistas, cuando critica el bajo nivel del arte local a razón de no escandalizar ni romper: “Los representantes del Eje Cafetero no muestran una experimentación que llame la atención ni una vitalidad que nos haga soñar con un auge de la plástica contemporánea entre nosotros.” (Hernández, O. “XI Salón Regional de Artistas” Quehacer Cultural, 2005). Lo mismo que Gabriel Barreneche Ramos, presidente de la junta directiva del museo, que escribe sobre la exposición “Generación intermedia”: “Una valoración de la formas históricas de expresar en el arte, es lo que quiero resaltar de esta exposición” (Barreneche, Generación intermedia de artistas caldenses, presidente Consejo Directivo, Museo de Arte de Caldas). Y para la primera muestra departamental de artes visuales de Caldas, la cual buscaba visibilizar la producción plástica de los municipios y las zonas apartadas del departamento (contrario a las exposiciones itinerantes del departamento de artes plásticas), el curador reproduce el mismo y único patrón historicista canónico.

Carlos Salas, catálogo “Primera muestra departamental de artes visuales, Caldas, 2005.)

Estableciendo así lo que en la semántica de Santos (Santos, B; 2009), se denomina líneas abismales de separación entre lo que es y lo que no es arte y entre quienes son y no son artistas.<sup>14</sup>

La división del eje cafetero, en tanto cartografía geoestética<sup>15</sup> de un territorio, revela el establecimiento de esas líneas visibles/invisibles, a través de la construcción de deferencias reales y diferencias ideológicas (falsas/imaginarias), para fines de control hegemónico de poderes. Las ubicaciones en términos de un “más allá” de la línea, como formas socioestéticas,<sup>16</sup> como haceres desde la sensibilidad, subalternizando, como no saberes artísticos, prácticas limítrofes y/o marginales, muestran abundantes líneas de diferenciación, trazadas en ciento cincuenta años de existencia del departamento de Caldas (el Gran Caldas), conformado, como se sabe a su vez por varios departamentos, ciudades, abolengos, filiaciones políticas y otros

---

14 Desde la epistemología crítica de Boaventura de Sousa Santos se entiende que la epistemología occidental ha monopolizado los criterios de demarcación entre lo verdadero y lo falso a través de líneas visibles/invisibles globales, estableciendo cartografías legales y cartografías epistemológicas de exclusión. Con relación a la línea de demarcación lo que hay más acá de la línea (epistémica occidental) constituye lo verdadero y lo que hay más allá de la línea (lo no-occidental) se convierte por contrastación en falso. Del lado de acá hay conocimiento, del lado de allá creencias, del lado de acá legalidad, del lado de allá un mundo sin ley. Santos sostiene que las líneas abismales continúan estructurando el mundo moderno y el derecho moderno y son constitutivas de las relaciones políticas y culturales y de las demás interacciones sociales en occidente. (Santos, de Sousa Boaventura, 2009: 31-84).

15 Por geoestética, aludimos aquí a la comprensión y teorización sobre los asuntos de la sensibilidad (particularmente visual) cruzada y determinada por factores geográficos, de hábitat y territorio, pero también por los imaginarios enraizados en las tradiciones del lugar al que se pertenece, ligadas a los lenguajes propios y a la historia personal y colectiva de las vivencias corporales de los individuos y las comunidades.

16 Asumiendo por socioestética, en la línea de Jens Kastner (2008), de Martínez Gorriarán y otros pensadores y pensadoras críticos de las prácticas instituyentes (Lipard, 2001; Borriaud, 2001; Brea, 2009, entre otros), la comprensión y teorización de los asuntos de la sensibilidad y el arte, que da cuenta, desde una dimensión reflexiva, del carácter vinculante existente entre los movimientos sociales y los fenómenos concretos de las prácticas estético/artísticas, de sus dinámicas de mutua transformación y permeabilidad, apartándose radicalmente de los últimos vestigios que permanecían en el mundo estético contemporáneo de la idea canónica moderna del arte como esfera autónoma especial.

dispositivos de poder y control que han impedido el encuentro y fortalecimiento de personas y grupos cuyas condiciones de exclusión han sido comunes en todos los lugares de la región.

El control de la mirada bajo la forma institucional de lo artístico/académico, sobre lo popular (línea imaginaria abismal entendida por Santos como fascismo social) se ha dado, como ya lo hemos expuesto, a través de las formas de organización, regulación y control que han impuesto un sistema de privilegios normalizados en las regulaciones y normas culturales (fascismo contractual) que entregan el control de las prácticas a personas o grupos privilegiados o a través de negociaciones realizadas en condiciones desiguales y asimétricas, dando todas las ventajas a los patrones epistémicos y socioculturales hegemónicos con los cuales se han definido los territorios legítimos e ilegítimos del arte (fascismo territorial), y gracias a los cuales se ha perpetuado y agudizado la posición de vulnerabilidad de amplios sectores poblacionales en este campo en toda la región del Eje Cafetero colombiano.<sup>17</sup>

La vida artística así controlada ha naturalizado el estatuto excluyente de lo artístico, los sistemas de regulación, circulación, exhibición y celebración de

---

17 Estas líneas abismales entre lo que es arte y lo que no, entre el que es artista y el que no lo es proviene de la Europa central en el siglo XVI: "El termino *arti del disegno*, sobre el que se basó probablemente el de "bellas artes", fue una invención de Vasari, quien lo empleó como concepto guía en la famosa colección de biografías. Y este cambio en la teoría halló su expresión institucional en el año 1563, cuando en Florencia, de nuevo bajo el influjo personal de Vasari, los pintores, los escultores y los arquitectos cortaron los lazos anteriores con los gremios de los artesanos y formaron una *academia del disegno...*" (Kristeller, Paul Oskar, 1986: 197). Antes del ascenso de las denominadas ciencias sociales modernas, la clasificación del saber correspondía a la clasificación de las artes, esto desde el establecimiento del trívium y el cuatrívium medieval, que recogió la clasificación de Marciano Capella para quien el esquema definitivo de las siete artes liberales lo conformaban la gramática, la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música (Cf. Capella, M. cit. por Kristeller, P.O., 1986: 188). Sin embargo, "El paso decisivo en la construcción del sistema de las bellas artes lo dio el abate Batteaux en su tratado tan famoso como influyente, *Les beaux arts réduits a un meme principe* (1746). Es cierto que muchos elementos de su sistema se derivan de autores anteriores, pero al mismo tiempo no se debe olvidar que fue él el primero en presentar un claro sistema de las bellas artes en un tratado dedicado exclusivamente a ese tema." (Kristeller, P.O., 1986: 23-214).

prácticas y nombres, frente a los cuales todo un conjunto de fenómenos, propuestas, prácticas, redes, iniciativas, organizaciones y movimientos que luchan contra la exclusión económica, social, política y cultural han quedado neutralizados, además porque se ha alimentado en ellos, como parte de su estrategia de neutralización, un regionalismo radical que al mismo tiempo ha servido para señalar las personas y grupos que los practican de insulsos, inmóviles, absurdos, anacrónicos, lo que ha redundado en la imposibilidad de potenciación y emergencia de procesos más fuertes y críticos, que transformen sustantivamente el campo.<sup>18</sup>

Estas decantadas divisiones (clasificaciones) sobre la naturaleza, el movimiento, enfoque e intensidad receptiva de la mirada y del gusto, han sido detalladamente labradas desde la infancia, primero a través de la escuela y de la tutoría del ver en la vida cotidiana. De modo que, desde este patrón de pensamiento, tanto a nivel individual como colectivo, el logro de la mayoría de edad estética está dado por la puesta a punto del sistema perceptual que la tradición moderna occidental determina, por las modernidades que sucesivamente han cambiado (como refrescamiento estratégico) los paradigmas y han transformado los gustos de acuerdo a sus intereses históricos.

Todos estos procesos se han constituido en máquinas de control de la mirada a través del diseño, desarrollo e implementación de todo un arsenal de categorías para someterla: mimesis, medida, armonía, claridad, luminosidad, gusto, producción,

---

18 Esta cartografía abismal, además, se fundamenta en el disciplinamiento académico que jerarquiza las prácticas de acuerdo a intereses de poder y control, cuyo origen se remonta a la catalogación de las ciencias sociales y humanas como disciplinas, catalogación que hoy incluye también a las artes. Aunque, desde la semántica de Wallerstein, se entiende, que no se puede hablar de una existencia *per se* de las disciplinas que constituyen las denominadas ciencias sociales, a lo sumo se puede hablar de disciplinas en tanto prácticas a partir de las cuales se han levantado límites, pues no “existen criterios que permitan determinar de manera relativamente clara y defendible, los límites entre las supuestas cuatro disciplinas: antropología, economía, ciencias políticas y sociología.” (Wallerstein: pág. 138), pues los supuestos criterios para la delimitación de esos saberes han dejado de ser válidos en la práctica o si se mantienen representan más una barrera para la ampliación del conocimiento que una posibilidad de avance.

perspectiva, ilusión, autonomía, finalidad sin fin, juego, simulacro, campo, forma relacional, comunitas, multitud etcétera. Categorías que operan como soportes de una arquitectura que establece una cartografía epistémica<sup>19</sup> colonialmente diferenciadora, convertida en umbral entre lo que se considera arte y cultura y lo que no es susceptible de ser considerado como tal:

En el seno de dicha tradición, arte designa las obras originales y singulares que interesan a los conocedores, los museos y los mercados del arte; cultura a las producciones colectivas tradicionales, cultura material y artesanía, que interesa a los museos etnográficos; no-arte, a los artículos comerciales producidos en serie y “no-cultura” a las falsificaciones, invenciones y objetos propios de los museos tecnológicos. (Méndez, Pérez, Lourdes; 2006: 28)

La taxonomía refleja el sentido profundo del *umbral de la mirada pura*, que funciona como válvula reguladora de la calidad de la producción estética. La historia de las prácticas, desde este codificador, es narrada y focalizada apoyándose en las versiones livianas de estas categorías duras, impuesta desde la retórica de los críticos y curadores, quienes hablan en términos de factura, limpieza, acabado, coherencia, pertinencia. Conceptos derogatorios y marginalizadores de otras sensibilidades y formas de entender los haceres y las prácticas y convertidos en imperativos de gusto, refinamiento y educación artística, tanto para los artistas como para el público en general, al punto de reclamar con vehemencia, como necesidades en la base de la educación y de la sensibilidad de la región, como señalan claramente las

---

19 Aunque el término lo usa De la Campa, lo que yo pretendo significar por epistémico, lo defino, llanamente, como la coexistencia tensa, en el espacio de la representación, del conocimiento y del poder.

conclusiones consignadas en el acta redactada por el jurado de la I Muestra de artistas caldenses, realizada en Manizales en 1995, donde dice que:

1- Esta muestra deja en claro la profunda crisis y estado de postración en que se encuentran las artes plásticas en el área. 2- En nuestra sociedad contemporánea el artista necesita una formación integral, que no puede asumir el artista en forma autodidacta, ni en talleres particulares de educación parcial. 3- La enseñanza del arte en la ciudad, a través de sus programas curriculares debe asumir el manejo de este grave diagnóstico, realizando un replanteamiento y propiciando los eventos que señalen salidas dignas y adecuadas para los jóvenes de hoy. 4- La actitud del Banco de la República al propiciar este evento contribuye a detectar una situación y por tanto a seguir trabajando para mejorar este estado de cosas.<sup>20</sup> (Valencia y Mazuera; catálogo de la exposición, Manizales, Noviembre de 1995)

De este modo los críticos metropolitanos dejan claramente establecida la prescripción de todo tipo de formación no controlada formalmente por el saber académico, e impelen fuertemente a los centros epistémicos y educativos a ejercer control, salvando la imagen y dejando explícitamente la salvaguarda para los centros económicos, en este caso el Banco de la República, quienes financian y promueven dicha política.

Así, las tres exposiciones celebradas como conmemoración de los cien años del departamento de Caldas que recogieron un grupo de nombres de acuerdo a los parámetros señalados, termina presentándose como paradigmática de los haceres y las prácticas estético/artísticas locales, como lo expresa el Secretario de Cultura de Caldas al referirse a la conmemoración, señalando que "...de toda la producción de

---

20 Luis Fernando Valencia de Medellín y Diego Mazuera de Bogotá.

este siglo pasado, seleccionar unos artistas paradigmáticos de momento relevantes, fue la labor del curador de la exposición...”, ( Sarmiento Nova, Juan Manuel, 2005), opinión refrendada con exaltación, por Gabriel Barreneche Ramos, presidente de la junta directiva del Museo de Arte de Caldas, quien con visible emoción expresa: “qué gran acierto ésta exposición, no solamente porque pone en evidencia la participación de estos cinco caldenses en la plástica nacional e internacional, sino también porque permite ver y comprender la tradición plástica en este departamento ...” (Barreneche, 2005.) Y de esta forma ofrecer a su publico “...una visión totalizadora del devenir histórico de las artes en el departamento durante los últimos 65 años” (Moreno, 2005:3).

La presencia del grado cero de la mirada pura, como codificador colonial, reproducido por agentes locales encuentra resonancia y sentido en la articulación estratégica que la mirada pura nacional/internacional tiene con las dinámicas regionales del circuito de poder, y con la cual los actores nacionales interactúan con los locales y mantiene actualizados los criterios, los dispositivos y los ritmos de los procesos, en una consonancia reguladora que garantiza el funcionamiento y el control. Sobre el Salón Regional de Artistas de 1999, Raúl Crisancho, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, y curador del mismo, reflexiona:

(...) por tratarse de una exposición de convocatoria amplia, no existe un concepto curatorial determinado. Se trata entonces de propiciar un espacio amplio de exposición donde se reúnen obras heterogéneas, cuya validez se sostiene en dos instancias: Primero en la Justificación y dominio de los medios utilizados; y segundo, en la capacidad de señalar propuestas o posibilidades de desarrollo. (Crisancho, catálogo del Salón Regional de Artistas de 1999)

Los mismos criterios constitutivos del patrón de selección que configuran el codificador de la mirada pura, se mantendrán incólumes durante las dos décadas a las que esta investigación se refiere: 1990-2010, período que configura la etapa contemporánea de las prácticas en la región. Así, en la selección de una de las exposiciones paradigmáticas realizada en 2005-2006 titulada “Generación intermedia de artistas caldenses”, el catálogo vuelve y se expresa en los mismos términos historicistas, canónicos y retíales puros:

Para la exposición “Generación intermedia de artistas caldenses”, se ha buscado presentar un panorama de los artistas situados por edad y recorrido entre los grandes maestros y los jóvenes artistas actuales; para ello, ‘se convocó por invitación un grupo de 43 artistas de los cuales 27 respondieron afirmativamente y cuyas edades fluctuaban entre los treinta y cincuenta y cinco años de edad’ (...) y entre otros requerimientos de origen y residencia se tomó en cuenta: ‘...que las obras que presentaran reunieran las cualidades técnicas, conceptuales y de realización máximas que les mereciera la calificación de obras de arte’. (Moreno A. 2005)

Reiterando no sólo el criterio historicista presentado quince años atrás, sino perpetuando el peritazgo retinal del grado cero de la mirada, lo que explica el crítico de la siguiente manera:

(...) todo gran arte debe desarrollarse a lo largo de dos ejes estructurales: el de los conceptos y el de la realización material. Para el primero nos apoyamos en los soportes que acompañan las obras, en ellos podremos evaluar la pertinencia, la vigencia y la coherencia de la idea que yace detrás de cada propuesta presentada. Para el segundo eje nos apoyamos en la percepción directa que, como espectadores,

tenemos de la obra en su realización ‘material objetiva’. (Moreno A. Generación intermedia de artistas caldenses, noviembre/enero de 2005)

Reduccion de la experiencia sensible plástica a la racionalidad crítica y a la percepción visual subjetiva, sin embargo presentada como pura objetividad y como criterio de verdad artística.

## LA MIRADA VACÍA SOBRE LA REGIÓN

Luego del colapso manifiesto de múltiples formas promediando la mitad de la década (2000-2010), las políticas culturales nacionales le apuntaron a la modificación substancial de la estructura de los salones, buscando descentralizar las dinámicas de selección y los roles de control y comando. Para ello promovieron concursos de Curadurías locales a través de convocatorias públicas en las cuales se marcaban claramente los patrones a tener en cuenta a partir de entonces: “la investigación, la formación artística y la divulgación en medios masivos”. (40 Salón Nacional de Artistas, 2006). Con lo cual se pretendía marcar un viraje de los procesos curatoriales basados en el gusto refinado de curadores, hacia una práctica curatorial basada en las investigaciones locales de forma tal que: “la distintas regiones del país nos entregan una lectura visual de sí mismas conformando su diálogo de perspectivas y una oportunidad para acercarse y comprender regiones que habitualmente no alcanzan visibilidad más allá del ámbito local.” (40 Salón Nacional de Artistas, XI Salón Regionales de Artistas, 2006).



Catálogo 40 Salón Nacional de Artistas y 11 Salón Regional de Artistas.

Sin embargo estos cuadros de investigadores locales continuaron siendo preparados de acuerdo a los diseños epistémicos nacionales metropolitanos, desplegados a través de talleres regionales de curaduría, investigación, formación y difusión, pensados, configurados y ejecutados por expertos nacionales e internacionales y sus delegados.<sup>21</sup>

Una de las categorías centrales en que se apoyaba la nueva versión del mismo patrón de conocimiento la constituía el concepto de “campo” que Rodríguez definía así: “una definición de arte como campo debe apuntar no sólo a mostrar el proceso continuo de la resignificación a que están sometidos sus objetos, discursos e instituciones, sino también a establecer cómo diversas definiciones movilizan prácticas sociales, culturales y políticas...” (Rodríguez, Víctor M; 2004), en donde, aparte de que se advierte una clarísima procedencia de las ideas muy en boga en ese

---

21 De hecho, el diseño nacional de este programa, en sus inicios fue realizado y ejecutado por un equipo liderado por Víctor Manuel Rodríguez, quien por entonces se desempeñaba como coordinador del Observatorio de Cultura Urbana de Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y apuntalaba una línea de investigación en arte y patrimonio. Cabría preguntarse hasta qué punto este investigador ha mantenido estas mismas posiciones, y hasta qué punto las ha modificado, toda vez que, en los últimos años, aparece en los programas de acompañamiento al doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos de Quito-Ecuador, el cual, como se sabe, propone claramente una línea intercultural crítica.

momento de Bourdieu, se hace una articulación con los enfoques de los estudios culturales sobre el tema. Sin embargo, ese principio de reconocimiento de los campos regionales, empezó a tambalear desde el mismo momento en el que las categorías, nociones y patrones de conocimiento que regularían el “nuevo esquema descentralizado”, se impusieron desde el centro, sin ningún tipo de diálogo simétrico inter-epistémico, sino como socializaciones de nociones dadas por las “autoridades” centrales y asumidas como programas de reproducción en cascada de modelos metropolitanos.

Lamentablemente los impulsores de esta idea nunca estuvieron seriamente convencidos ni dispuestos, ni cultural, ni políticamente a otorgar ese reconocimiento pleno a la región y mucho menos a establecer una relación simétrica con sus pares regionales a ningún nivel, todo ello porque, simplemente el codificador de la mirada pura en el orden internacional, seguía fundamentando sus prácticas. El curador de “Imagen Regional 3”, evento paralelo al de salones regionales e inspirador de las reformas descentralizadas posteriores al 2004 (Mayo 21 de 2001), señala lo siguiente:

En realidad, definir hoy los límites entre lo que es y lo que no es regional presenta muchas dificultades. Equivaldría a identificar lo que es estrictamente local y lo universal, lo provinciano y lo internacional como categorías estrictas bipolares antagónicas entre sí y no sus interacciones, transversalidades e hibridaciones. (...) Hoy se podría decir: ‘soy de aquí y soy de allá’, ‘no soy del centro ni de la periferia’, ‘no soy cosmopolita, no soy exótico’. (Cristancho, R., curador de la exposición)

Revelando claramente una posición de ubicuidad enunciativa que relativiza en extremo el lugar de enunciación, proponiendo un terreno incierto, sin límites, que

prescinde de las caracterizaciones puntuales de todo tipo que diferencian culturalmente una región; condiciones geopolíticas específicas que desaparecen en beneficio de un no-lugar caracterizado por “mutaciones insospechadas” (Cristancho, R., curador de la exposición).

Bajo la apariencia descentralizada, los patrones curatoriales de la mirada pura bogotana se siguieron imponiendo en el Eje Cafetero, desde el 2004 hasta hoy, 2012. Desde la noción de lo que significa curar, hasta las formas de legitimación y valoración: Decimonómicamente se lee en una de las cartillas difundidas en todo el país por los curadores metropolitanos: “el curador esta semánticamente relacionado con el curar, pero, anteriormente el concepto de curador proviene del término conservador...” (Víctor Bernardo Ortiz, 2005); así como las de museo, crítica, proyecto, residencia, investigación y demás categorías que estructuran una parte esencial de la gnoseología estética de la mirada localizada en su grado cero. Estructura ineludible para quienes participaron y participan en las convocatorias curatoriales regionales, para las cuales Bogotá diseña inclusive los formatos y las dinámicas de participación de las personas en las mesas de trabajo, las mecánicas de sistematización de lo que allí se produce, además, por supuesto, de garantizar el tutelaje de los resultados a través de delegados expertos y supervisores.

En realidad los esfuerzos que se hicieron para descentralizar las curadurías en el país nunca superaron la diferencia clasificatoria colonial entre el patrón de conocimiento validación, legitimación y celebración metropolitano, como codificador único, y controlador de la mirada, y la necesidad de reconocimiento pleno y legítimo de las prácticas estético/artísticas locales. Todo lo contrario, acentuó la diferencia colonial al utilizar como criterio de juzgamiento y selección, el falso dilema entre el valor de las producciones realizadas en la metrópoli y las

realizaciones locales, estableciendo, como petición de principio, la superioridad de lo metropolitano, pues se decidió firmemente nunca confrontarlas, por el contrario, lo local debió ser curado al lado de lo metropolitano como muestra, con el fin de que éste último iluminara lo local y diera luces sobre los caminos a seguir y, en ningún caso, en plano de simetría y mucho menos como par de competencia.<sup>22</sup>

El discurso internacional del arte que enfrentó en las últimas décadas una fuerte arremetida que pugnaba por el reconocimiento de lo local frente a la hegemonía avasallante de los lenguajes internacionales se remasterizó y refrescó poniéndose a tono con las nuevas demandas geopolíticas, promoviendo la globalización de lo local (el glocal). Los salones conocidos como “Imagen regional”, entonces pasaron de ser espacios concebidos en términos reivindicativos de miradas propias como lo fueron en un comienzo, para convertirse en plataformas de salida y desterritorialización postmoderna:

Debo recordar que en las primeras revisiones el proyecto tenía un carácter casi vindicativo. Iba un tanto en contravía de las aspiraciones internacionalistas de nuestra plástica. (...) La tarea continúa demarcando rutas y territorios que se dibujan y desdibujan, se materializan y se transforman según los ritmos cambiantes de la vida de hoy marcada por la ubicuidad, la movilidad, la informática, la comunicación, la virtualidad. Categorías que nos conectan con el mundo, con un espíritu de época, pero

---

22 En la dinámica regional, los centros locales, a su vez, reprodujeron el patrón con los municipios y regiones apartadas de las capitales regionales con curiosas singularidades. Por ejemplo, se puso a rodar un programa curatorial que en lugar de desplazar las producciones locales diaspóricas y periféricas de los márgenes hacia el centro, como forma de refrescamiento e inclusión multicultural, en realidad funcionó de manera inversa. Desde el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas se impulsó un programa de exposiciones itinerantes de artistas formados en esa escuela, hacia municipios y veredas apartados de la capital con el fin de sensibilizar las comunidades rurales y campesinas frente al arte académico. (Proyecto itinerancia de exposiciones por los municipios de Caldas, 2007). El proyecto fue coordinado por las profesoras Norma Lucía Patiño y Claudia García y en sus catálogos se escribía lo siguiente: “Este proyecto buscó un acercamiento entre las personas del sector rural y los estudiantes que realizan exposiciones en las salas La Rotonda y la Pinacoteca del Palacio de Bellas Artes...” (Ídem).

que a la vez requieren una mayor participación de la práctica del arte más allá de sus propios límites en el complejo ámbito de lo social o lo político. (Cristancho, R., 2007)

En un alejamiento de lo social y político activado desde las dimensiones mediáticas, tecnológicas y de movilidad social y cultural que paulatinamente termina por configurar un re-acoplamiento de las periferias a los centros y a sus consecuentes estructuras jerárquicas y de subordinación. La reconfiguración de la mirada pura, la transformación del crítico en curador termina por homologar sus pretensiones y patrones de conocimiento: “Imagen Regional es el resultado de evaluar lo que se devela ante nuestros ojos por los artistas en las regiones de nuestro país y así poder comprender más coherentemente la relación con lo global.” (Cristancho, R., 2007)



Catálogo Imagen Regional V. 2007

Pero además, la mirada pura remasterizada, clasifica, valora y discrimina sin ambages la idea e imagen de los actores y agentes de las prácticas que se quedan, moran y habilitan el lugar, y aquellos que migran a la metrópoli. Al observar y analizar los dos grupos conformados por los artistas que han permanecido en sus lugares de origen y aquellos que han buscado otras latitudes dónde explorar y

confrontarse con realidades, vivencias y experiencias distintas a las que pudiera ofrecer la cotidianidad de sus principios, la diferenciación entre lo metropolitano y lo periférico es evidente.

En los primeros encontramos la condición existencial de reconocer su destino y afianzar su identidad. (...) A su vez, en los artistas que conforman el segundo grupo (los migrantes) descubrimos la verdad de confrontarse y confrontar sus trabajos al rigor de criterios universales y, además, a través de la difusión de sus concepciones más allá del ámbito regional. (Moreno, Armella, A.; 1991:7)

Se adjetiva allí claramente y con cierto sino de fatalidad la “residencia en la tierra”, y expresando asombro y admiración por quienes viven en los centros. Los curadores y jurados, en su afán de imponer sus criterios, y/o al no atinar con los núcleos profundos de las dinámicas, de las prácticas, procesos y sensibilidades locales, muchas veces terminan contradiciéndose. Es decir, sobre la misma trayectoria y en general sobre los mismos criterios y nombres, en donde uno ve una línea de renacimiento y promesas, el otro sólo ve descensos y decadencia, en una lectura antagónica de las razones histórico-estructurales profundas que rigen las prácticas. Ese es uno de los motivos por los cuales los eventos serializados cambian levemente de nombre (salón, muestra, mirada, etcétera.) y se repiten en un ciclo sinfín, que siempre parte del olvido y arranca proponiéndose como si fuera el primero, siempre con el mismo diagnóstico, lo que podemos cotejar de los juicios valorativos de dos críticos sobre dos salones separados sólo por una década y con similar alcance: El Salón de Artistas del Gran Caldas, 1995, y el XI Salón Regional de artistas, 2005, que también incluía muestras de los tres departamentos. Sobre el primero escribe Alberto Moreno Armella:

...el estado de salud de la plástica y la cultura regional es excelente. Pero habría que hacer una salvedad. Gran parte de esa plástica y esa cultura no se encuentra entre nosotros, ha trascendido los límites regionales y se ha insertado en el contexto nacional e internacional. (Moreno, Armella, A. 1995:10)

Y sobre el XI Salón Regional de Artistas de 2005, juzga Octavio Hernández:

Los representantes del Eje Cafetero no muestran una experimentación que llame la atención, ni una vitalidad que nos haga soñar con un auge de la plástica contemporánea entre nosotros. A excepción de un caso y, esto por cuestiones no relacionadas con la estética, no se vislumbra el afán manifiesto, en otros salones, por escandalizar. Salón, a nivel mundial y desde finales del siglo XIX, fue sinónimo de escándalo, de novedad. (Hernández, O, 2005:5)

Y refrenda su punto de vista al escribir sobre la exposición “Generación intermedia”, sobre la cual Hernandez apunta lo siguiente: “La generación situada entre el tercero y quinto piso de la existencia se ha dedicado al cultivo de las técnicas tradicionales: oleo, esmalte, acrílico, carbón, tinta, hierro forjado. Algunas mezclas de ellas y escasa experimentación” (Hernández, O., 2005: 3).

Esto explica por qué las justificaciones para señalar nuevos comienzos, se repiten una y otra vez; así, Carlos Arboleda avala la realización del salón de 1991 de la siguiente manera:

La intención de éste concurso de pintura es reavivar esta actividad en el departamento, que ha sido prodigo en autores y en obras (...) porque es necesario volver a establecer

un clima propio para que las nuevas generaciones y las que permanecen en la ciudad trabajando por el arte, encuentren de nuevo un espacio propio para su manifestación.  
(Arboleda, G. Carlos, 1999)

Lo que no se encuentra nada distante de las razones que esgrimía Moreno Armella como necesidad del salón de 1991: "...retomamos el espíritu por que hoy más que nunca sentimos la necesidad de una aproximación regional que aune los esfuerzos separados para lograr metas necesarias para su desarrollo y destinos comunes." (Moreno, A. 1991:7)

Todo ello dentro de un ciclo repetitivo cuyas valoraciones opinativas se centran en percepciones individuales no consultadas con las sensibilidades de los públicos y comunidades de la región. Diástoles y sístoles determinadas desde los centros de poder en un contexto que, para el momento, parecía dejar vislumbrar salidas hacia enfoques menos cerrados y rutas con caminos laterales más cercanos a un mapa mas real de la región.

En síntesis, la pretendida descentralización y democratización de los procesos de selección ocurridos a mediados de la primera década del presente siglo, lo único que ha hecho es diferir, mediatizar, y delegar las funciones valorativas a expertos locales, quienes además siempre están bajo el tutelaje, orientación y control de los expertos metropolitanos de Bogotá, nunca a la propia comunidad. En una clara reproducción a escala del *modus operandi* de las curadurías internacionales, globales y transculturales en donde: "La mayor parte de las exposiciones de una cultura o culturas, para ser presentada ante otra u otras se produce en los ejes verticales de los centros hacia las periferias, financiadas organizadas y curadas por instituciones y especialistas de los centros...". (Mosquera, G; 2010: 74). Para tal fin, esos centros de poder o control, promueven competencias entre especialistas locales, los cuales

son favorecidos de acuerdo al mayor o menor grado, que estos tengan de reproducir los esquemas centrales cuidadosamente diseñados y estipulados en las bases de las convocatorias; y al lado de ellos todavía el tutelaje de la mirada objetiva pura de la crítica y del curador tradicional.

## LA REPOTENCIACIÓN POSTMODERNA

Sabemos sin embargo que no es posible ese grado cero de la mirada sino como ideología y como estrategia de control y dominación del mundo de las prácticas. No es cultural, social, económica ni políticamente posible una mirada pura ni una crítica pura. El discurso (visual, verbal, multimedial) de hoy, producido desde el respaldo académico (cuando se trata de profesores o investigadores), político (cuando se trata de periodistas, gestores o empresarios), o mediático, no es un objeto sin génesis o dotado de sentido en sí mismo, sino todo un paquete cultural producido como correlato de un imaginario remitido a un *target* de subjetividades e intereses localizados; una versión, más compleja y sofisticada si se quiere, de un pensamiento cuidadosamente estructurado, formado y producido durante siglos en el seno de nuestras sociedades culturalmente penetradas por los cánones occidentales metropolitanos.

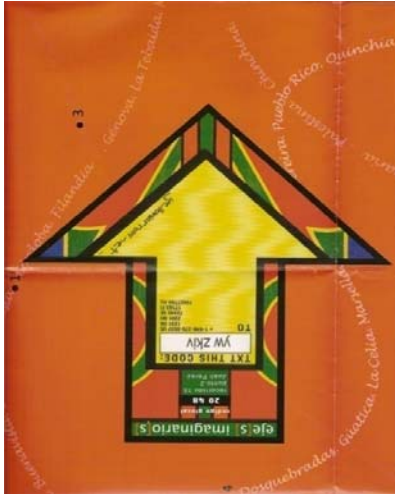
Para el Eje Cafetero colombiano, el episodio curatorial que tipifica el *modus operandi* de la mirada pura curatorial como encubrimiento objetivista postmoderno de un lugar de enunciación específico, ligado a intereses de tipo social, cultural, político y económico específicos, lo constituye, la curaduría denominada “Ejes

imaginarios” del Grupo Poker<sup>23</sup>, quien vinculó en el 2007 diferentes alternativas artísticas al concepto de viaje, al promover la creación de “nuevas narraciones y cartografías” desde la modificación de nuestros “acuerdos perceptivos” con el fin de producir una nueva mirada sobre la región.

La idea central convocó a los artistas de la región y a los grupos conformados para tal fin, a participar desde sus diversas disciplinas en un proyecto que planteara “nuevas formas de leer el paisaje, la historia, la cultura y la idiosincrasia”, criterios en principio desestructuradores y transgresores que, sin embargo, habrían de ampliar y potenciar el tradicional mapa paisajístico de la región para la explotación industrial turística. Los nuevos conceptos cartográficos, al mismo tiempo que reemplazaban el anquilosado lenguaje contemplativo de la crítica pura tradicional, reconfiguraban los procedimientos de producción y generación de valor de cambio, en el contexto de las prácticas de la sensibilidad, abriéndose a las “plataformas de trabajo multidisciplinario”, cruzadas por la investigación incentivada y controlado por un grupo de expertos.

---

23 Este proyecto ejemplifica el grado de flexibilización que ha alcanzado el papel del crítico en el capitalismo multinacional. La forma de producción conseguida a través de este trabajo da cuenta de la planificación del mercado artístico por parte de los curadores que crean un nicho de necesidades lo suficientemente sólido como para producir, al mismo tiempo, dos niveles de consumo: de una parte un primer nivel de consumo llenado por los artistas que atienden la convocatoria impuesta por el Estado y la empresa privada, y un segundo nivel de consumidores que lo llenaría el público en general. En el caso de este proyecto curatorial, la manipulación del afecto, por parte de intereses particulares es evidente. La propuesta del grupo “Poker” fue una articulación y prolongación de un proyecto mixto entre el Estado y la empresa privada para recobrar accesibilidad y cobertura turística, ampliamente conocido bajo el aviso de “Colombia es pasión”. A este respecto, los curadores reconocen en su catálogo de convocatoria y con claridad meridiana, lo siguiente: “Ejes imaginarios” está inspirado en parte en el programa: “Vive Colombia, viaja por ella”, y en el desarrollo de la marca País: “Colombia es pasión” y la postulación del “Paisaje Cultural Cafetero” como patrimonio de la humanidad ante la UNESCO, sumado a la industrialización del turismo en la región.” (Catálogo de la convocatoria, 2007).



Fragmento del afiche de convocatoria de la curaduría “Ejes Imaginarios”, Grupo Poker.

El mapa curatorial del Grupo Poker se configuró a través de la identificación, visibilización y “señalamientos” de sitios locales de interés (cuya identificación además fue inducida por “libros y películas recomendadas para que los participantes se inspiren”), señalizaciones posteriormente subidas a los espacios virtuales masmediáticos para su divulgación masiva:

*Yellow Arrow@* es un proyecto de arte público global sobre experiencias locales, en el que todos pueden participar pegando flechas amarillas en su ciudad o región para señalar puntos de interés, recorridos o proyectos artísticos. Quien hace el señalamiento envía a un número internacional el código de la flecha y un texto que explica por qué lo señalado es especial. Cuando alguien encuentra la flecha, envía al mismo número el mensaje de texto con el código de la flecha, y en momentos recibe el texto descriptivo, estableciendo un diálogo directo entre el artista y el espectador. (Catálogo, Grupo Poker, Ejes Imaginarios, 2007)



Tres de las Flechas-obras, participantes en la convocatoria.

Nada de conservar o proteger, mucho menos de recuperar memorias o rutas de sentido crítico, se trató de valorizar para vender. Aparte de ser un proyecto abierta y directamente exhibitivo con fines comerciales, esta curaduría tuvo la característica de refinar los patrones de control de la mirada. La estrategia fue combinar hábil y complejamente, de una parte, preocupaciones latentes para subjetividades contemporáneas críticas y, de otra, el marketing comercial: nuevas cartografías, acuerdos perceptivos, territorio, etcétera., e industrialización artística del paisaje. Esto lo consiguió gracias a la articulación (imperceptible a primera vista) de dos operaciones en principio opuestas, para el control del *sí mismo* y de la subjetividad del que mira: una, incentivar la mirada del otro (dejada en aparente libertad) para que revele y muestre lo propio y, dos, controlarla, no a través de la intervención del ojo que produjo la obra individual (crítica tradicional), sino a través de la manipulación de las obras individuales y de todos los elementos producidos por distintas personas y grupos para el nuevo mapa general. Con lo cual, a la mejor manera neoliberal de articular falsamente en el discurso, libertad individual y justicia social, no se perturbó

la visión individual que registraba el lugar, pero se controló y manipuló la mirada de todo el grupo, al configurar con el conjunto de miradas individuales, un sólo paquete publicitario subido a las vitrinas internacionales para promover el capitalismo turístico global, de tal manera que con todos estos elementos se construyó un nuevo “trotamundos”, como catálogo paisajístico-comercial de la región.

Llegamos con esto, en la región, al refinamiento de la colonialidad de la mirada situada en su grado cero, a la gran paradoja de la remasterización de los patrones coloniales del control de la mirada: el “interés general comercial” producido inclusive, a partir de la manipulación de subjetividades, individualmente críticas.

#### MIRADAS ALTERNATIVAS Y COLONIALIDAD DEL PODER

##### *La heterogeneidad histórico-estructural del codificador de la mirada*

Partiendo de la premisa gruesa de Quijano, según la cual, las relaciones de explotación/dominación/conflicto constituyen la estructura del poder capitalista (Quijano; 2000: 347), y de que el resultado sobre las operaciones de dominación y control de los esquemas de percepción reflejados en la colonialidad de la mirada, como los demás fenómenos de colonialidad, tiene sus orígenes en la diferencia colonial en términos de raza, género, clase social, sensibilidad, etcétera., instaurada a través de largos procesos histórico-estructurales, dentro de los cuales el control del trabajo y sus productos, es uno de los más relevantes, podemos también deducir que estos procesos, referidos a las prácticas estético/artísticas en el Eje Cafetero colombiano, proceden y se articulan sobre el control del hacer-producir-fabricar

desde y para la sensibilidad en aquellos campos en donde la visualidad ha sido y es la protagonista.

A diferencia del materialismo histórico para el cual estas condiciones son universales fijas, des-historizadas y descontextualizadas,<sup>24</sup> entendemos con Quijano que hay que transitar hacia una concepción de las dinámicas históricas de producción de conocimiento enmarcadas en complejas luchas por el poder, por desplazamientos, transformaciones, alternancias, tensiones sociales, políticas, económicas, entre las cuales, la dinámica contemporánea de las prácticas estéticas en el Eje Cafetero, entendidas como relaciones asimétricas de poder y de diferencia colonial, no son la excepción.

Se trata siempre de una articulación estructural entre elementos históricamente heterogéneos. Es decir, de elementos que provienen de historias específicas y de espacios-tiempos distintos y distantes entre sí, que de ese modo tienen formas y caracteres no sólo diferentes, sino discontinuos, incoherentes y aún conflictivos entre sí, en cada momento y en el largo tiempo (Quijano, A.; 2000: 347). En este sentido, no todos los pueblos ni las historias presentan una composición claramente diferenciable, en la que se puedan percibir líneas culturalmente puras, como en este caso, en donde las opacidades constitutivas son la constante general.

El conjunto de instituciones, organizaciones, prácticas, actores y procesos que constituyen el medio vivo en el que suceden los saberes y haceres de la sensibilidad, representan un tipo de totalidad que determina todos los movimientos internos

---

24 Para Quijano es claro que a la luz del materialismo histórico "... subyace la idea de que de algún modo las relaciones entre los componentes de una estructura societal son dadas, ahistóricas, eso es, son el producto de la actuación de algún agente anterior a la historia de las relaciones entre las gentes" (Quijano; A. 2000: 346), de lo que se sigue que la estructura profunda de esas relaciones son previas a toda experiencia histórica, y además de carácter objetivo: "Toda estructura societal es, en esa perspectiva, orgánica o sistémica, mecánica. Y esa es, exactamente, la opción preferencial del eurocentrismo en la producción del conocimiento histórico." (Quijano; A., 2000: 346).

individuales y colectivos, una totalidad agenciada desde políticas culturales hegemónicas. Estas tienen matices particulares en el contexto de la memoria larga de la región y datan, de los anhelos y utopías que muchos de los pro-hombres de las tres ciudades (Manizales, Pereira y Armenia), tuvieron alrededor de los talleres de artes y oficios, de los palacios de bellas artes, de los museos de artes y antigüedades o de los museos de arte moderno. Desde la Sociedad de Amigos del Arte de Pereira, hasta el inmaterial “Museo de Arte de Caldas”, las políticas culturales de hombres “cultos”, damas de sociedad y grupos de élite siempre centraron sus esfuerzos en la construcción de lugares especializados en la exhibición, promoción y celebración de las “bellas artes”.

Era la visualización culta de un paso que la región debía dar de los espacios profanos como la galería de “La Nacional de Seguros” en Manizales, los salones improvisados de Pereira y Armenia, hacia sitios nacional e internacionalmente reconocidos y consagrados para la circulación de estos saberes y prácticas. El camino vislumbrado por unos y otros(as) siempre ha sido el de buscar la profesionalización de las prácticas, regulándolas a través de la intervención de instituciones y programas formalmente incluida en los corpus disciplinares de la universidad o de los centros especializados.<sup>25</sup>

Estas dinámicas, más cívicas que políticas, oscilan siempre en forma de vaivenes y retrocesos hasta el momento actual. Sus configuraciones disciplinares, pese a las inclusiones en programas académicos formales y su consecuente

---

25 Para quien desee ahondar en el tema recomendamos *Perspectiva histórica del desarrollo de las artes plásticas en Pereira* (Calle y Mejía, U.T.P. Pereira, 2006). Y *De la figuración a la búsqueda de otros lenguajes: Historia de la plástica en el Quindío 1966-2007*, Marta Gonzáles, Gobernación del Quindío, Armenia, 2007.

profesionalización y disciplinamiento,<sup>26</sup> son considerados proyectos inacabados y por realizarse:

“Podemos decir que la visión de cultura que estimuló el trabajo de la Sociedad de Amigos del Arte de Pereira quedó como un proyecto aplazado, suspendido en la maraña de políticas intrascendentes y embaucamientos oficiales que hoy no permiten articular señales para nuestro reconocimiento e identidad estética. “(Calle y Mejía; 2006: 53).

Procesos que no obstante su inacabamiento moderno han sido suficientes para ejercer el poder necesario para establecer todo tipo de controles a fin de mantener el dominio sobre la mirada.

Esa totalidad socio-cultural requiere para su funcionamiento óptimo la producción de un tipo de subjetividad estética, esto es, la producción de una mirada adecuada a sus fines. Esa subjetividad, se labra básicamente de dos maneras, a través de la educación y a través del control del trabajo en ese campo. Lo primero forjado gracias a la implementación formal e informal del codificador de la mirada pura en su grado cero como único legitimador de las prácticas, y lo segundo, estableciendo el disciplinamiento<sup>27</sup> y asegurando que el trabajo estético/artístico quede inscrito en una

---

26 Según los datos recogidos por el maestro Guillermo Rendón García, en la página 109 de su libro “Ramón Cardona García: del romanticismo de campo a la armonía ciudadana”, cita: “El día 11 de noviembre de 1931 fue fundada como entidad particular la Escuela de Bellas Artes. Más tarde fue subvencionada por el municipio de Manizales y por la Sociedad de Mejoras Públicas de la misma. El maestro Gonzalo Quintero, pintor, quien había regresado de cursar estudios de bellas artes en Francia, fue fundador de la Escuela de Bellas Artes de Manizales, en opinión de personas que vivieron en esa época. No encontré información vinculada al nombre del maestro Gonzalo Quintero. Recuerdo sí muy bien que él dirigía esa entidad hasta el año de 1954, en la casa situada en la carrera 23 con calle 26. Mediante Ordenanza 24 del mes de julio de 1937, la Asamblea Departamental de Caldas, reconoció la Escuela de Bellas Artes como plantel departamental”. (Cf. Rendón, G.; Ramón Cardona García; Editorial Universidad de Caldas, 2005, pág. 109.) Sin embargo, la escuela sólo pasó a ser departamento, según Decreto 0856 del 12 de julio de 1957, siendo rector Arturo Gómez Jaramillo y Gobernador de Caldas el coronel Gerardo Ayerbe. Por su parte, la facultad de Bellas Artes y Humanidades de Pereira fue creada en 1981 y el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío en 1994.

27 Desde este principio, Calle y Mejía explican como “La creación en 1981 de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades definió el espacio que, por su naturaleza, le correspondería incorporar las

dinámica de producción regulada por las leyes hegemónicas, porque: “De ese modo, el movimiento conjunto de esa totalidad, el sentido de su desenvolvimiento, abarca, trasciende, en ese sentido específico, a cada uno de sus componentes. Es decir, determinado campo de relaciones sociales se comporta como una totalidad.” (Quijano, 2000, 351).

El mundo del arte, como totalidad societal específica, es un particular y complejo campo de relaciones de poder, en cuyo contexto un determinado fenómeno práctico encuentra explicación y sentido siempre con relación a los principios que lo rigen. Como tal, por estar atravesado por pulsiones de afecto, emotividad, creación, no es posible totalmente su cierre ni su previsibilidad y es difícil de encuadrar definitivamente por prolongados espacios de tiempo dentro de un modelo totalmente hermético o mecanicista (como lo veremos en el siguiente capítulo). En su versión eurocéntrica esta totalidad estética de la región, promulga la primacía de la totalidad sobre cada una de sus partes a través de una sola lógica, la lógica del codificador de la mirada pura en su grado cero, presentada como natural e incuestionable pero en tensión y conflicto permanente con miradas subyugadas emergentes, por movimientos espoleantes, espacios fisurados y por pulsiones que se fugan al dominio pleno del poder colonial.

Este inacabamiento interno del sistema en este terreno como en los demás, es el que hace posible los postulados de una interculturalización transmoderna<sup>28</sup> como

---

artes a la universidad, como una manera de responder a las aspiraciones culturales y estéticas de Pereira. Desde su apertura la oferta académica de esta facultad ha estado enfocada a la formación de licenciados en artes y en música, todavía con una perspectiva pedagógica que restringe el espectro de posibilidades para quienes proyectan su desempeño artístico por fuera de la docencia. (Calle y Mejía, págs. 56-57).

28 La modernidad “*ad intra*”, pero vista mundialmente, constituye para Dussel un mito que se expresa de siete maneras, a saber: “1) Un modelo civilizatorio que se autocomprende como más desarrollado, superior. 2) Su “superioridad” obliga a desarrollar a los más primitivos, rudos, bárbaros, como exigencia moral. 3) El camino de dicho proceso educativo de desarrollo debe ser el seguido por Europa. 4) Como el bárbaro se opone al proceso civilizador, la praxis moderna debe ejercer en último

horizonte utópico de realización y el que hace que la totalidad dominante se estremezca y transforme periódicamente. Las realidades socioculturales del Eje cafetero han permitido justamente la emergencia de miradas alternativas al poder hegemónico y unas modificaciones significativas a sus dispositivos de focalización y narración (curaduría: selección, clasificación y jerarquización), visión (percepción y valoración retinar de lo que está dentro y fuera del campo de visión) y, finalmente, mirada, aparato codificador compuesto por la totalidad de los anteriores elementos y funciones.

Como ejemplo de ello, en la zona cafetera colombiana, ante el dominio de la mirada pura, tal y como la hemos analizado, y al interior de la misma, en condiciones desiguales y de marginalidad, se han movido y se mueven otras fuerzas contradictorias, disidentes y emergentes que, en sus relacionamientos, han dado origen a rutas diferentes que entran en pugna con los paradigmas hegemónicos. Un panorama como el actual en donde interactúan e intervienen, en una dinámica que, leída desde el lugar desde donde aquí se enfoca, (como agentes históricamente activos en muchos de estos procesos), revela trayectorias y movimientos de

---

caso la violencia si fuera necesario, para destruir los obstáculos de la tal modernización. 5) Esta dominación produce víctimas. 6) Para el moderno, el bárbaro tiene una "culpa". Y 7) Por último, y por el carácter "civilizador" de la "Modernidad", se interpretan como inevitables los sufrimientos o sacrificios (los costos) de la "modernización" de los otros pueblos "atrasados". (Cf., Dussel, 2000: 246). Con total claridad y contundencia afirma que, por tanto, si se pretende la superación de la "Modernidad" será necesario negar la negación del mito de la Modernidad. Y para ello, la "otra-cara" negada y victimada de la "modernidad" (piensa el filósofo de la liberación), debe primeramente descubrirse como "inocente": (Cf, Dussel, 2000: 246.). Ahora bien, el desmonte estructural de ese sistema histórico, y de ese modelo civilizatorio encuentra respuesta para el proyecto decolonial, en la utopía civilizatoria de la transmodernidad propuesta teóricamente por Dussel. Sin embargo, esta instancia de esperanza no es posible para Dussel sino desde la autoconciencia de la exterioridad y del trabajo que se haga desde ella a todos los niveles: político, económico, social, cultural, espiritual, estético. La exterioridad es la condición de posibilidad de la transmodernidad, y la transmodernidad es un postulado (no un principio) proyectado como horizonte y objetivo que, "En primer lugar, indica la afirmación, como autovalorización, de los momentos culturales propios negados o simplemente despreciados que se encuentran en la exterioridad de la Modernidad; que aún han quedado *fuera* de la consideración destructiva de esa pretendida cultura moderna universal. En segundo lugar, esos valores tradicionales ignorados por la modernidad deben ser el punto de arranque de una crítica interna, desde las posibilidades hermenéuticas propias de la misma cultura." (Dussel; 2005:25).

interculturalización entre absolutos opuestos: la mirada pura y la mirada limpia, en cuyo tercer espacio se resuelven a través del debate, escenarios propiciadores de simetrías que produzcan terceros analógicos, en donde los marcos en disputa, aparentemente irreconciliables, encuentran canales por donde fluye la experiencia y la verdad. Entendiendo que una historia es siempre “...una historia de necesidades, pero igualmente de intenciones, de deseos, de conocimientos o ignorancias, de opciones y preferencias, de decisiones certeras o erróneas, de victorias y derrotas. De ningún modo, en consecuencia, de la acción de factores extrahistóricos.” (Quijano, A.; 2000: 348).

Sin soslayar los componentes coloniales que aun subyacen en el medio,<sup>29</sup> no podemos ignorar que para la proyección, transmoderna (y en consecuencia a futuro) de un escenario intercultural en donde prime la mirada limpia sobre las vivencias del hacer-producir-fabricar desde y para la sensibilidad, precisa el reconocimiento del valor de un estadio transicional, de un escenario intermedio entre el reconocimiento pleno y la negación absoluta, parte del cual lo propician algunos actores y procesos cuya mirada alternativa se ha desplegado en las últimas dos décadas en el Eje Cafetero.

*La mirada multitudinaria: el intelecto general como curador*

Las tendencias curatoriales posteriores a las políticas culturales impulsadas desde Bogotá a partir de 2004, producidas a la luz de la sociosemiótica de P. Bourdieu y de

---

29 Por ejemplo, como uno de los principales mentores y promotores del “Salón de Agosto”, en Pereira, el poeta Eduardo López Jaramillo, una de las figuras centrales de las artes y la literatura en la región y quien dinamiza en buena parte la movida cultural de Pereira “...Estaba enclavado en la tradición académica europensante tanto en la literatura como en las artes plásticas. En este sentido se podía reconocer claramente la dicotomía existente entre la internacionalidad de los artistas y la factura de sus obras, en relación con las bases conceptuales que determinaban la curaduría de los eventos, algunos sin coherencia con el desarrollo y las tendencias del arte nacional”. (Calle y Mejía, Pág. 61).

Duglas Crimp, particularmente la idea de arte como “campo” (que introducía modificaciones “substanciales” a la concepción expandida del arte), y de la estética relacional de procedencia del post-marxismo franco-italiano (Debord, Negri, Lazzaratto, Virno), introdujo en la región del Eje Cafetero colombiano una concepción reformista de la curaduría, entendida, tanto desde la izquierda como desde la derecha, como una nueva forma de trabajo inmaterial, que dejaba de ser exclusivamente individual y buscaba ser colectiva. En este contexto de la mirada alternativa postmarxista, la crítica devenida curaduría aspiraba a concebirse entonces como trabajo estético realizado por el *general intellect*, esto es, por la mirada de la multitud.

Agora-Lep en el año 2006, en el contexto de esa reconfiguración planteada desde Bogotá, como colofón de un proceso iniciado en 2002, en Manizales, en la Universidad de Caldas, por doctorandos de la Universidad de Barcelona,<sup>30</sup> planteó una mirada relacional que buscó reacomodar las actuales relaciones y modos de producción en el terreno de la curaduría y de los modos de hacer, sin que lamentablemente lograra superar estructuralmente el patrón de la mirada pura, pero proponiendo salidas alternativas al patrón curatorial propio de la mirada ubicada en su estricto grado cero:

Desde la perspectiva que proponemos es vigente la función curatorial en tanto sea entendida como función en proceso, más allá del evento, no centrada sino más bien socializada en las comunidades artísticas mismas y en otros agentes y organizaciones

---

30 Hablamos de Iñaky Vásquez y Francisco Gil, quienes fueron recibidos en el año 2002, por quien realiza y escribe esta investigación, a fin de facilitar un proceso de actualización del pensamiento sobre los saberes y las prácticas en el campo del arte, desde los presupuestos de la estética relacional, a través de un seminario aplicado denominado OCA (Otros Comportamientos Artísticos). Este seminario desembocó en la creación de un grupo interdisciplinario que finalmente adoptó el nombre de Agora-Lep, grupo que finalmente ganó la convocatoria para becas curatoriales del año 2006.

que trabajan en el ámbito de lo creativo: grupos culturales comunitarios, casas de cultura, ONGs, entre otros, que invitan a otras maneras de publicidad e institucionalidad artística, menos rígida y más incluyente. (Proceso de investigación curatorial para el XI Salón Regional de Artistas, Agora-Lep)

En cuya formulación se expresa claramente la voluntad de descentramiento en tensión con el circuito de producción de sentido dominante, es decir, con la mirada pura de los salones regionales-nacionales, que como ya se ha analizado continuaron ejerciendo pleno dominio sobre la mira local.

De hecho, la estética relacional, subyacente a la propuesta de Agora-Lep, enfrentó una parte del núcleo duro del modelo civilizatorio en lo referente al trabajo artístico, esto es, el concepto de arte y producción estética del sistema postmoderno de las artes, sobre todo su limpieza indolente y buscando la re-politización de las prácticas. Dado que el paradigma que subyace al codificador de la mirada desde la estética relacional es crítico de la reducción mercadotécnica capitalista, la propuesta de su mirada se centró en la formulación ideológica y en los contenidos teóricos de ese orden, pero descuidó la realización objetiva, la concreción material coherente de todo el proyecto. Se privilegió nuevamente la estética limpia, es decir, la teoría estética relacional y se relegó la construcción concreta de nuevas formas de socialización y relación en torno a las sensibilidades visuales, que modificaran estructuralmente el campo.<sup>31</sup>

---

31 Objetivos centrales en este paradigma, que así definió Bourriaud: "Hace un par de años el crítico francés Nicolás Bourriaud (co-director del Palais de Tokio y fundador de las publicaciones independientes *Revue Perpendiculaire* y *Documentes sur l'art*) publicó su libro *Estética Relacional*, el cual ofrece un enfoque particular del complejo mundo de las prácticas artísticas más recientes. Bourriaud participó en el encuentro *Nuevos Territorios para el Arte*. A continuación apartes de su intervención: "Para comprender la noción de estética relacional, podemos poner en relación dos pensamientos que, a priori, son totalmente divergentes y distantes, uno viene de Duchamp y otro de Marx. Duchamp decía: "El arte es un juego entre todos los hombres y todas las épocas", lo que

Las categorías de “comunitas”, “contrapoder”, “guerrilla comunicacional”, “pedagogía de situación”, “eficacia simbólica”, “arte colaborativo” y “multitud”, entre otras referenciadas aquí desde el corpus teórico de N. Borriaud, pero antes formuladas, expuestas y debatidas ampliamente por otros autores (Negri, A; 1992, 1993, 2000; Virno, 2002, entre otros), marcan variaciones significativas en el plan de re-formar la mirada pura colonial desde una crítica de izquierda, toda vez que se contraponen a los dispositivos categoriales duros que mantiene el pensamiento conservador dominante de las prácticas curatoriales en nuestro medio. Sin embargo, y pese a este significativo avance, la estética relacional mantiene un fondo *desarrollista y primermundista* que anima las concepciones de trabajo, de política y de crítica, desconectadas de marcos históricos concretos y de contextualizaciones sociales, culturales, raciales, de género, propias de la región, características que el proyecto curatorial de Agora-Lep, también mostró en sus resultados.

Esta mirada alternativa del salón curado por Agora-Lep expuso un guión curatorial estructurado a través de

(...) cuatro ‘dispositivos’ temáticos y técnicos que buscaban asegurar sus objetivos críticos a través de las funciones de selección, clasificación, valoración, y narración que, finalmente, configuraron el espacio de visibilidad deseado por esta curaduría: 1- Dispositivo de exposición uno: Vestigios de lo urbano, 2- Dispositivo de exposición dos: Pasos y pesos de las violencias, 3- Dispositivo de exposición tres: Ambientes, cuerpos y fetiches y, 4- Dispositivo de exposición cuatro: Lugares, expulsiones y

---

introduce la posibilidad de un diálogo entre alguien de hoy en día y Rembrandt ó Vermeer, por ejemplo, por otra parte está la idea de Marx, en la que la sociedad y, por qué no, la misma humanidad, se entiende simplemente como el juego de relaciones que se dan entre todos los actores del campo social. Estas son las bases teóricas de lo que entiendo como estética relacional; es decir, la estética relacional no es otra cosa que el conjunto de relaciones producidas por la obras.” (Citado en “Nuevos territorios”, [www.geocities.com](http://www.geocities.com)).

cicatrices. (Agora-Lep, guión curatorial, XI Salón Regional de Artistas, Pereira, Armenia, Manizales, 2006)



*Curaduría Agora-Lep, Germán Eduardo Gómez, Felipe Álvarez, José Fernando Tangarife: Chica plástica, técnica instalación, dimensiones, 3m largo x 1m alto x 1,80 m.*

Como se pudo observar claramente, los cuatro ángulos de visión están codificados desde los lenguajes artísticos postmodernos dominantes en los circuitos internacionales y sus respectivos registros: Cada uno de los artistas consignó la visión que tuvo sobre cuatro temas específicos:

- 1) 'El primer dispositivo de exposición, muestra las reflexiones que se hacen desde lo plástico y lo visual sobre la ciudad y la vida urbana'
- 2) '...los artistas plantean su propia mirada a las distintas formas de aparición de las violencias en lo local y lo regional'
- 3) '...la mirada clínica sobre el cuerpo y la sexualidad y la subversión de esta mirada'
- 4) 'Estas prácticas se preguntan por incidentes, incidencias y expulsiones forzadas de diversos habitantes (humanos y no), mostrando la brecha abierta entre planificación y experiencias del espacio que configuran la ciudad de lo vivo y lo vivido'. (Agora-Lep, 2006.)

El espíritu deliberante frente a los patrones curatoriales tradicionales, continuó siendo dominado por las jeraquizaciones excluyentes y las valoraciones del juicio racionalcentrado (esta vez de origen postmarxista), revelaciones evidentes en los criterios de valoración de las obras ceñidos a la vigencia y sostenibilidad de las retóricas expresadas por las mismas obras, frente a los contextos nacionales/internacionales dominantes. Trazando de esta forma nuevamente, la línea cartográfica “abismal”, entre lo que es válido como obra digna de ser incluida en un salón y lo que no lo es. Revelaciones cuyos contenidos son más visibles a contra luz, más por lo que fue excluido que por las características de las obras admitidas, a excepción de un par de obras de técnica mixta (Ana María Llano y Edwin Morales), la pintura tradicional, la escultura tradicional, el grabado, la acuarela, la talla, etcétera., han sido por completo borrados, y nada que decir de propuestas más descentradas y/o limítrofes con lo artesanal, lo popular, lo comunicacional, el diseño y lo visual amplio, en general, así como los distintos modos otros de saber/hacer, no catalogados por los cánones del sistema postmoderno de las artes, invirtiendo, de esta manera las zonas de exclusión antes dominadas por el crítico objetivo y el curador tradicional, quienes en su momento también excluyeron los lenguajes contemporáneos en beneficio de las prácticas tradicionales.



*Curaduría Agora-Lep. Álvaro Julián Cardona: A plomo, técnica, escultura, dimensiones: 2,80 x 2,80 x 2,70 m.*

La estética relacional de Agora-Lep, intentó en la línea de Negri, sustituir el artista-creador por el operador estético, en tanto que sujeto abstracto internacional, sin rostro específico, denominado multitud. Sin embargo, en la concreción material de la curaduría, el paso hacia esta subjetividad, que en el contexto de la estética relacional, escoge el enfoque y los criterios de narración, así como sus contenidos, y además construye colectivamente la propuesta (imperativos de esta mirada alternativa), no se cumplió. La curaduría presentó una sumatoria de individualidades (aisladamente algunas de ellas con auténticas búsquedas críticas), pero de ningún modo un proceso de construcción colectiva de saberes desde y para la sensibilidad; por el contrario lo colectivo continuó siendo completamente suplantado por la individualidad de los artistas que, en su mayoría, registraron, plasmaron y comentaron o bien, su punto de vista personal, o las impresiones que tenían del sentir de los otros sobre temas locales, sobre ciudad, memoria, cuerpo y violencia, silenciando doblemente la voz del otro a través de un ejercicio etnográfico tradicional que tomó la alteridad por objeto de investigación, simbolización y exhibición.

El propósito de la curaduría alternativa relacional de Agora -Lep, como lo señala en su informe final presentado al Ministerio de Cultura, consistió en:

El desenvolvimiento de un trabajo de investigación curatorial en el marco de un salón regional de artistas (que) debe (debía) exceder, sin abandonarlo, el trabajo de metarrelato discursivo y práctica expositiva convencional para realizar:

1. Un sondeo sobre el estado actual de la práctica artística regional más allá de la mirada sesgada de experticias y preconcepciones, de ahí la importancia de la convocatoria pública y de una muestra inicial panorámica e itinerante.

2. Un acopio, interpretación y traducciones de intereses y prácticas expositivas o de relación propuestas por los artistas, encontradas en los laboratorios y en los procesos formativos.

3. Una mediación institucional para que esos intereses expositivos y/o de relación sean articulados como narración espacial y llevados a cabo en el marco de un evento.

(Agora-Lep, informe curatorial, XI Salón Regional de artistas.)

Lo cual representó un importante avance hacia posteriores rutas más disruptivas críticas de la colonialidad del saber/poder a nivel de la focalización y narración del codificador colonial de la mirada. Sin embargo, la distancia entre los planteamientos teóricos y la praxis estética fue grande; al cotejar los objetivos presentados en el informe final del grupo y los logros materiales de las exposiciones por ellos organizadas, fue evidente que su trabajo continuó reproduciendo, bajo un *paradigma alternativo*, tres patrones esenciales que configuran el modelo curatorial canónico hegemónico dominante: la función de seleccionar (y por tanto juzgar);<sup>32</sup> la función de traducir (apropiando a través de un grupo particular el sentido colectivo de toda la comunidad); y, la función de apropiación de la voz del otro, al abogar, a través de la mediación, por una inclusión de lo distinto, dentro del marco dominante de lo hegemónico, con las naturales implicaciones de subalternidad que esta operación cultural conlleva.

---

32 Esto además se hizo totalmente palpable en la forma como fue diseñada la convocatoria, la cual se presentó en los siguientes términos: "Se realiza a través de invitación pública para la presentación de obras y proyectos de intervención artística. El marco de referencia formal es la convocatoria al anterior salón, no obstante se le han agregado algunos requisitos adicionales como completar un formulario respondiendo preguntas específicas acerca de los campos de indagación de la investigación y la asistencia a una entrevista personal con el equipo curatorial, así como el compromiso de participar en las actividades que se organicen para la socialización de los trabajos artísticos." (XI Salón Regional de Artistas, región centro occidente, convocatoria para artistas de Caldas, Quindío y Risaralda, Agora-Lep, 2006).

En estos casos si se indagara por responsabilidades éticas sobre un proyecto que habla por la comunidad, por la sociedad, por la equidad, y que se presenta como crítico de los paradigmas hegemónicos, sin que estas promesas se hagan realidad, no se encontrarían con claridad. Los artistas lo suelen delegar a los curadores y los curadores al sistema central y a los artistas. Lo cual nos permite observar palmariamente que, el fracaso en la realización objetiva de la idea de *intelecto general* como curador y sus fugas hacia la ubicuidad enunciativa, como otras tantas configuraciones del sujeto y del trabajador inmaterial postfordista, tiene como dimensiones negativas, detrás de la flexibilización y/o desterritorialización de las funciones del curador, la producción sociocultural de un anonimato relativo (aparece de acuerdo a la situación construida), la movilidad práctica dentro del grupo, que queda a merced de las conveniencias ideológicas y el aprovechamiento individual/colectivo, oportuno y ocasional, del éxito social dentro del campo. Fenómenos indirectos que contribuyen a la perpetuación del mismo patrón de poder estético (tradicional), que en esta variación abusa del lo móvil y lo liso sin que las contradicciones estructurales entre los lugares y roles que ocupan (paralela o simultáneamente), lesionen o neutralicen su práctica.<sup>33</sup>

---

33 Da la sensación de que esa ambigüedad del espíritu crítico reinante en el campo, está lejos de circunscribirse a la estética relacional centroeuropea, y que, inclusive, acompaña algunas propuestas curatoriales enunciadas como "decoloniales", por ejemplo, la presentada bajo el nombre de "Estéticas Decoloniales", montada y curada por Walter Mignolo en Bogotá-Colombia en el año 2010. La adopción del codificador colonial de la mirada a nivel de selección, narración y valoración, presente en esta curaduría, da lugar a varios interrogantes: ¿por qué encontramos agentes del campo inscritos en un doble contexto claramente contradictorio, de una parte la utilización y fortalecimiento de escenarios como los museos, galerías (y otros espacios hegemónicos) y, por otra, la reivindicación de escenarios donde se defiende la educación popular, pública y crítica de los espacios consagrados y hegemónicos del arte?; ¿cómo se resuelve la coherencia ética, cuando se acepta resueltamente la obra de arte (y la curaduría) como practica y bien individual y privado y, al mismo tiempo, se reclama la agencia desde lo colectivo de las comunidades marginales y excluidas?; ¿qué dimensión tiene la resistencia a la colonialidad estética, cuando se funge como asesor de proyectos de fortalecimiento del sistema hegemónico y conservacionista de las artes, pero se reclama la decolonización de la sensibilidad?; ¿es compatible ética y políticamente articularse a actores y esquemas codificadores visuales claramente reaccionarios (catalogar, clasificar, narrar juzgar, valorar, en el contexto académico y de museos y galerías), desde las practicas, en un rol claramente funcional a los intereses y la

Parte de las limitantes y obstáculos centrales de este tipo de curaduría encuentran su explicación si se recuerda que el ascenso de esta “nueva subjetividad”, que tanto Paolo Virno como Antonio Negri identifican con la “multitud”,<sup>34</sup> sólo se reconoce como propio de sociedades informatizadas, donde predomina un paisaje saturado de “instrumentos cognitivos y autoconciencia poética de un nuevo medio ambiente y cooperación” (Negri, Antonio; 1992: 3), lo que deja por fuera, otra vez en la exterioridad, a medio mundo, al que llega por imposición epistémica de aristocracias académicas nacionales/internacionales o por sus satelitales en los contextos locales, a reproducir la negación de la memoria profunda de los pueblos y comunidades pero que hablan por ellos y a su favor.

El patrón de conocimiento que subyace a esta dimensión alternativa frente a la colonialidad del poder, constituye una *alternatividad relativa, pero aún subordinada a la dimensión colonial del codificador hegemónico occidental de la mirada*. Es cierto que se emprende una arremetida contra el capitalismo material, pero se celebra el capitalismo cognitivo y el trabajo flexible inmaterial como generador de riqueza, éxito selectivo (reducido a grupos selectos) y ganancia económica a través de la producción de conocimiento refinado. Su tácita y explícita

---

imagen del sistema curatorial internacional, pero al mismo tiempo atacarlo teóricamente? Preguntas de urgente solución si se desea un desmarcage real (no a nivel de discurso) de las dinámicas postmodernas dominantes.

34 Según la teoría “Los predicados atribuibles al sujeto gramatical “multitud” son: a) el principio de individuación, es decir, la antigua cuestión filosófica que trata sobre qué cosa vuelve singular a una singularidad, individual a un individuo; b) la noción foucaltiana de “biopolítica”; c) la tonalidad emotiva o *stimmungen*, que califica hoy a la forma de vida de los “muchos”: oportunismo y cinismo (atención: por tonalidad emotiva no entiendo un rasgo psicológico pasajero sino una relación característica con su propio estar en el mundo); d) y, en fin, dos fenómenos que, también analizados por Agustín y Pascal, ascendieron al rango de términos filosóficos en *El Ser y el tiempo* de Heidegger: la charla y la curiosidad” (Virno, Paolo., Gramática de la multitud, Rebelión, PDF, documento en la red, p. 29). Concebida además, desde el punto de vista ontológico, como nueva subjetividad colectiva, como una nueva forma de ser, de relacionarse y de vivir, de carácter ambivalente: en la semántica axiológica de Virno, puede ser buena o mala, en la medida en que es potencia (Spinoza), principio de posibilidad, lo que quiere decir que puede ser potencia de bien o potencia de mal, posibilidad de transformación hacia lo bueno o hacia lo malo.

negación de la historia de prácticas, saberes e ideas sobre la sensibilidad provenientes del pensamiento latinoamericano y popular<sup>35</sup>, de las prácticas estético/artísticas generadas durante siglos al interior de movimientos sociales, así como la sujeción a la historia de las ideas estético-artísticas de origen centro europeo y la inserción y aceptación de la inclusión en los circuitos de poder, entre otras características, demuestran que *esa alternatividad es funcional* al sistema y que las estructuras de poder, históricas, profundas, vivas en sus concepciones epistémicas, sociales, económicas, políticas, coloniales, dominantes, han quedado intactas.

La eficacia simbólica que exige la ética que subyace a la estética relacional, es decir, el imperativo según el cual cada función simbólica debe cumplir exitosamente funciones de discurso político, conduce el trabajo curatorial como trabajo colectivo, basado en la noción de multitud, a deformaciones y traumas, extrañamientos y desorientaciones. En el intento de reorientar esa multitud, que en un proyecto revolucionario de procedencia post-marxista, aspira a provocar el salto de una multitud, manipulada (por el capitalismo) hacia el mal, para re-dirigirse hacia el bien, a través de una “inversión sistemática de sentidos y valores”, reduciendo al máximo la equivalencia entre lo simbólico y la mercancía, termina por re-producir mecanismos de colonialidad, no sólo epistémica, sino axiológica y del poder.<sup>36</sup>

---

35 Como participante activo en ese momento, de las dinámicas que introdujeron la estética relacional en el Eje Cafetero asistí a la negación pública, absoluta, de la historia y del pensamiento latinoamericano por parte de Iñaki Vásquez y Francisco Gil, cabezas visibles del proceso, acontecimiento que, en lo personal condujo a mi ruptura y posterior separación del grupo.

36 A este fenómeno lo hemos denominado *eclipse de la distancia crítica*, (Cf. Valencia, M; “Éxodo y curaduría estética postfordista”, Utopía, No. 28, Popayán, Colombia, octubre, 2008), que incluye a la postcrítica de derecha, cuya característica central la constituye su *ubicuidad enunciativa*, posible gracias a su gran opacidad, a la práctica de valoración indirecta (en ningún caso por la desaparición de la valoración, del acto de juzgar, del papel de seleccionar, clasificar, estratificar), por la gran movilidad del trabajo y del trabajador estético, el cual permanentemente se fuga de su lugar de enunciación sin que se le pueda ubicar en un sitio fijo. Movilidad y relativismo que le permite potenciar al máximo no sólo su energía vital creativa (su ausencia de compromiso le permite ocupar y validar, prolíficamente lugares de trabajo, creación y poder), sino construir un blindaje ético extraordinario, al convertirse en blanco móvil, *i-localizable*, lo que le permite evadir, en un momento dado, cualquier tipo

La paradoja más visible en esta versión colectiva de la mirada expresada en la focalización y narración curatorial, consiste en que la construcción de esos valores y sentidos del bien de los que hablan Hardt y Negri, no se dan como resultado de la producción de sentido de la comunidad, sino gracias a determinación de los curadores. Una de las aspiraciones más significativas, por no decir la más importante de este paradigma para las prácticas estéticas, la cual sería la desaparición del crítico de arte tradicional, lamentablemente fracasa.

### *La mirada comunitaria*

Los proyectos de La Cuadra en Pereira y la Calle Bohemia en Armenia,<sup>37</sup> al situarse en un espacio de frontera móvil y dinámica frente a la totalidad dominante del Estado y la empresa privada, constituyen una forma de lucha social cuyo resultado es, desde otros lugares, la reconfiguración parcial de los modos de puesta en escena y exhibición y circulación del arte, y en tanto que esto, de modificación también parcial del codificador de la mirada, en una dimensión definitiva: como un giro de descentraje crítico, de la codificación de la mirada pura hacia su decodificación como mirada colectiva.

Las relaciones históricas de los artistas con el establecimiento, caracterizadas por la dependencia y la total protección del Estado y la empresa privada, en estos proyectos son reemplazadas por el trabajo colectivo comunitario, la autogestión y el énfasis social de los acontecimientos, lo que configura relaciones de trabajo

---

de responsabilidad, en el juego de intereses que se mueven dentro del complejo circuito de producción.

37 Así como el de otros movimientos de menor visibilidad, pero de similar valor, como el de la Ex Cuadra y Corto Circuito (en Pereira), De Ronda y las Peñas Culturales (en Manizales), sobre los cuales, por razones de extensión no podemos detenernos aquí, que están inspirados en la misma dinámica de tensión entre el sistema hegemónico y las miradas emergentes.

diferentes a las promovidas por el sistema hegemónico, ya no totalmente controladas ni determinadas por el mismo y en consecuencia con mejores posibilidades de autodeterminación del “sí mismo” de la mirada. Estamos hablando, entonces, de procesos ya no regulados por las categorías histórico-políticas señaladas desde marcos ideológico estrictos (ni de derecha ni de izquierda), de clara procedencia centro-europea, sino de formas de organización sociales determinadas por las circunstancias precisas del contexto local.

El orden natural del codificador, que establecía jerárquicamente un determinador: el *savant*, que ordenaba hacia dónde dirigir el ojo y, en consecuencia, qué debía visibilizarse, reconocerse y valorarse, y a partir del cual se promulgaban todas las directrices de celebración, cambia. En estos procesos la focalización de la mirada para seleccionar nombres y procesos, es un asunto sometido a deliberación comunitaria y, en consecuencia, los regímenes de regulación se disuelven en la comunidad suprimiendo la mirada todopoderosa del curador experto desde categorías ya dadas y administradas consuetudinariamente.

El proyecto “La Cuadra”, entidad sin ánimo de lucro, surge el 4 de marzo de 2000 en Pereira, como “alternativa cultural y estética para una ciudad movida por las permanentes demandas de transformación y readaptación impuestas por el contexto global y el pragmatismo moderno” (La Cuadra, 2007). Esta “readaptación” como ellos mismos la llaman, inició y se sostiene bajo la responsabilidad de cuatro artistas locales reconocidos en la región y en el país.<sup>38</sup>

---

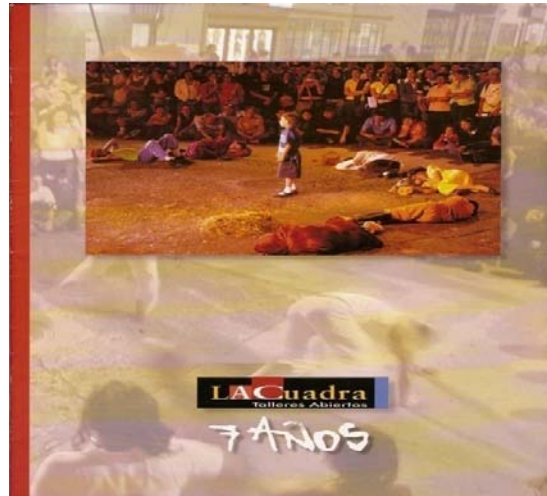
38 Hablamos de Viviana Ángel Chuffi, Jesús Calle, Javier García Jaramillo y Carlos Alberto Hoyos, a los cuales pronto se unirían, Lucía Molina de Botero y Martín Eduardo Ibañez, y otros nombres, entidades y personas, atraídas por el proyecto: “Es así como en el año 2002 la Asociación Raíces, ONG cuyo objeto social es trabajar en pro de la ecología y el medio ambiente, la fundación cultural Germinando, ONG ocupada de desarrollar proyectos de intervención social en comunidades vulnerables, el artista Alfonso Silva, el Colegio Americano, y la EPM-Telefónica de Pereira, se vinculan al proyecto con nuevas ofertas culturales: sala de lectura, talleres experimentales, espacios para

La apertura de las casas de vivienda, para que literalmente penetrara en ellas el ambiente y la vivencia de la calle, para que coexistieran en los mismos lugares lo reconocido y lo no reconocido, lo joven y lo tradicional, lo culto y lo popular, lo sofisticado y lo artesanal, durante toda una década, ha potenciado como en ningún otro momento de la historia moderna las prácticas de la región, el encuentro y la comunicación y lógicamente abrió otros sentidos a las prácticas y potenció los imaginarios. Abrir de este modo el encuadre de la mirada significó, transformar el espacio personal, periódicamente (una vez al mes) en un lugar comunitario de encuentro, circulación, muestra, de propuestas estéticas y culturales de toda índole,<sup>39</sup> haciendo de este escenario en un espacio no convencional, familiar y social dispuesto para el dialogo: “La idea surge de la necesidad de articular una comunidad de diálogo entre artistas, gestores culturales, intelectuales, académicos y público en general, capaz de interactuar en un espacio específico, alrededor de sus prácticas y saberes, con independencia de intereses y compromisos institucionales. (La Cuadra, 7 años. Corporación “La Cuadra”, 2007).

---

conciertos, etcétera. La vinculación de la EPM se mantuvo hasta el 2004 y estuvo básicamente circunscrita al patrocinio de la edición de la tarjeta promocional de cada evento. Por tratarse de un espacio de amplia convocatoria el proyecto ha construido alianzas con Caracol y RCN Radio para la difusión de los eventos. Así mismo, la emisora Cultural Remigio Antonio Cañarte, los periódicos La Tarde y El Diario del Otún y otros medios impresos de la ciudad, participan mensualmente del cubrimiento de las actividades.” (La Cuadra, 7 años, Corporación “La Cuadra”, 2007).

39 Por los talleres de “La Cuadra”, se calcula que han pasado aproximadamente 700 artistas plásticos y visuales, músicos, escritores, poetas, gestores culturales y creativos de diferentes y disimiles procedencias.



*La cuadra, 7 años. Corporación “La Cuadra”, 2007.*

El sistema dominado por la mirada pura, ante estos nuevos dispositivos reguladores emergiendo desde la frontera (no como exterioridad plena), empieza a ser atravesada por realidades sociales y culturales geoestéticamente localizadas y a dar cabida a otras experiencias de la sensibilidad históricamente ignoradas, soslayadas o relegadas. Ello se logra, en sus propias palabras, gracias a la generación de “relaciones de vecindad, de interacción y de corresponsabilidad con lo público que nos hacen interdependientes entre sí, activando un principio ético de reconocimiento y compromiso con el otro, que se contrapone a la individualidad, a la indiferencia, al anonimato, propios de las ciudades modernas.” (La Cuadra, 7 años, Corporación La Cuadra, 2007.)

Principio ético cuya activación genera para la recuperación de una mirada limpia, otro tipo de relacionamiento crítico entre las prácticas de la sensibilidad y sus intencionalidades con la naturaleza, el trabajo, el género, la subjetividad y la autoridad, ámbitos todos estos, intercomunicados e interdependientes como ejes definitivos estructurantes de la colonialidad del poder. El giro que marca “La Cuadra” es un giro de carácter social que produce otra clasificación para el artista,

dado que la clasificación social obedece a la articulación del poder con relación a la naturaleza, el trabajo, el sexo, la subjetividad y la autoridad; articulación colonialmente dada en términos de relaciones de explotación/dominación/conflicto y cuyas disputas, históricas y heterogéneamente determinadas, así como sus subsecuentes configuraciones, son las que determinan las clasificaciones sociales. (Cf, Quijano, A.; 200: 368).

Aquí, la mirada pura empieza un proceso de relocalización; el sí mismo, consciente de sus limitaciones y de sus heridas, se desplaza de lo individual a lo colectivo, del interés personal hacia el interés social, y de la homogeneización hacia la búsqueda de identidad. El ojo de estos procesos empieza a ser determinado por lo comunitario, realizando una labor de “sutura” en donde antes operaba el bisturí fragmentador de la razón abstracta universal del crítico objetivo y del curador. Entonces la comunidad, en lugar de fomentar las diferencias y las estratificaciones, busca semejanzas en las diferencias, que los hagan fuertes, porque

(...) cuando los artistas y los gestores culturales ubican al público en el centro de sus prácticas, se opera un movimiento expansivo en el que, además del reconocimiento, también se está apostando por la identidad, entendida esta, en la perspectiva de Stuard Hall, no como encuentro en la homogeneidad, sino como encuentro en la diferencia...” (La Cuadra, 7 años, Corporación “La Cuadra”, 2007).

Otro tanto aconteció con el proyecto denominado “Calle Bohemia” en la ciudad de Armenia. Aunque con un liderazgo mucho más marcado que el proyecto de “La Cuadra”, “Calle Bohemia” creada en 2004 por incitativa de Marta Gonzáles, una intelectual local, docente universitaria y gestora cultural, también ha logrado reunir en torno a políticas culturales alternativas un significativo número de artistas,

gestores, intelectuales, líderes culturales locales, e instituciones alrededor de una propuesta que desde su nombre anuncia transgresiones frente al codificador de la mirada pura establecida en su grado cero. De hecho las labores desarrolladas durante siete años de existencia del proyecto han arrojado como uno de sus resultados la producción de la primera historia aproximada de las prácticas en la región, a través de la publicación de *De la figuración a la búsqueda de otros lenguajes: Historia de la plástica en el Quindío 1966-2007* y de la realización de casi un centenar de exposiciones y eventos animados por preocupaciones sociales, comunitarias y de crítica frente a los patrones de poder dominantes en el contexto de las prácticas en la región:

La Fundación Calle Bohemia reúne en su espacio alternativo de exhibición, que le permite itinerancia por toda la ciudad, alrededor de quinientas personas en el día de su apertura, puesto que este evento se ha constituido en sitio de encuentro cultural y de convivencia para la ciudadanía de Armenia y su zona de influencia. (Calle Bohemia, documento legal de constitución de la fundación)

Todo ello bajo una filosofía preocupada por:

(...) la educación cultural, el bienestar y el entretenimiento productivo, realizando proyectos económicamente viables y programas que vinculen a particulares, empresas, instituciones, organizaciones gubernamentales, no gubernamentales y medios de comunicación, buscando la valoración de las manifestaciones culturales y de convivencia, propias de la comunidad. (Calle Bohemia, documento legal de constitución de la fundación).

No cabe duda entonces que estos procesos, propuestos desde la calle, a la intemperie, a contracorriente con las políticas públicas oficiales y sujetos a los vaivenes de los esfuerzos descentrados, han contribuido de manera significativa a generar un necesario desplazamiento de los patrones hegemónicos de conocimiento y de poder sobre los cuales se fundamenta, tanto la institución arte como el medio social en el que ella tiene sus raíces en el Eje Cafetero colombiano, pero sobretodo, a trazar las líneas cartográficas iniciales de un mapa que permita la recuperación de la mirada limpia desde el duro comienzo de desestructurar el potente codificador de la mirada pura.

#### DINÁMICA CRÍTICA DE RECUPERACIÓN DE LA MIRADA

*“Quizás haya que fracasar como artista para avanzar como hombre.”*  
Vásquez Rocca; 2008: 127.

*“Cuando salgas de viaje, recuerda siempre llevar la mirada limpia.”*  
Pierre Paolo Pasolini.

#### *Codificación global de la mirada*

La constitución de las humanidades como campo de conocimiento poderoso no se da sino hasta el siglo XIX, en el mismo contexto en el que Diderot funda la crítica de arte. La emergencia de un tipo de cultura como esta, respondía a la pervivencia de los textos clásicos antiguos, griegos y romanos, potenciados por el pensamiento europeo que actualizó lo mejor de su tradición, como parte del fortalecimiento de sus patrones de conocimiento, todo ello en el marco de la naciente sociedad de masas en cuyo seno se origina la opinión pública. De este corpus de teorías y pensamientos emergen los tópicos universales y necesarios para pensar todo tipo de problemas, sobre la

premisa fundamental de que el hombre es el mismo en cualquier espacio o geografía, por tanto

Todo debía mantener a la juventud en la convicción de que el hombre es siempre y en todo lugar semejante a sí mismo; de que los únicos cambios que presenta a lo largo de la historia se reducen a modificaciones externas y superficiales (...) No se podía por lo tanto, tras acabar la escuela, concebir la naturaleza humana de otro modo que como una especie de realidad eterna, inmutable, invariable, independiente del tiempo y del espacio, porque la diversidad de lugares y de condiciones no le afecta. (Durkheim, E., en Bourdieu, 1995: 446)

La mirada pura universal, se levanta como un imposible gnoseológico y una negación de las condiciones de posibilidad (en términos materiales concretos) de acceso y conocimiento de las sensibilidades del otro, pues al concebirse como una conciencia cognitiva universal absoluta, genera a su vez patrones de conocimiento y recepción universales absolutos. Estos patrones que son en realidad productos socio-históricos de la experiencia localizada, son impuestos a otros sujetos en otros contextos y culturas de modo que, donde el sujeto estético moderno europeo cree ver al otro, en realidad se ve a sí mismo en una consumación radical de lo que Bourdieu denomina gráficamente “narcisismo hermenéutico”. (Bourdieu; 2005)

Uno de los mecanismos centrales que el dispositivo colonial de la mirada pura implementó en su empresa colonial, fue la construcción de la subjetividad artística no europea (y su mirada) como *periferia*, sobretudo en su versión final postmoderna, desde la cual, la periferia, colonialmente constituida como tal, concentró toda su fuerza vital creativa en una lucha suicida por volverse centro, facilitando, la mayoría

de la vez inconscientemente, la tarea biopolítica de dominación de la estética, la crítica, la curaduría y el arte eurocentrado sobre el resto del mundo.

De este modo la lucha inicial por lograr un reconocimiento, una catalogación y valoración equivalente a la europea, de la sensibilidad americana corporal y geográficamente localizada, se degradó en una lucha por la homologación del lenguaje producido desde estos lugares excluidos como lenguajes internacionales, dignos de ser incorporados a las narrativas estéticas globales. El codificador logró que la sensibilidad excluida deseara y peleara (aceptando la interiorización del patrón colonial) porque una categoría peyorativa como la de “arte de provincia” tuviera la posibilidad de moverse, transformarse e incorporarse, gracias a la adopción de los lenguajes artísticos dominantes, en “arte universal”, en una negación de la mirada del “sí mismo”, gracias a la incorporación de un ojo dominado y asimilado.

Desde la categorización de “arte de periferia”, a su vez, se cartografía la localización de la belleza. La mirada pura extiende las unidades de valoración y análisis a todos los lugares y sobre la base del control económico de la circulación de la producción estética (devenida mercancía), reconfigura, de acuerdo a sus intereses, los paradigmas de belleza, estableciendo una historia (universal) de la belleza y una historia (universal) de la fealdad para todos los sitios del planeta. Un despliegue de colonialidad reforzado paralelamente con la reconfiguración del discurso (la estética), que pasa de los grandes relatos a la muerte del arte, y de la valoración (la crítica) decimonónica, a la curaduría y la postcrítica, todo ello con el fin de no perder el control de la mirada.

Ante este estado de cosas, y a partir de los análisis de estos procesos en el Eje Cafetero colombiano, esta investigación visualiza varios movimientos necesarios

como postulados<sup>40</sup> cuyo alcance nos situaría en un lugar no-colonial de la mirada, alcanzado previa de-codificación estructural de este patrón de conocimiento.<sup>41</sup> El conjunto de ellos, nos indica que, para retomar el control sobre el movimiento de la visión del “sí mismo”, es preciso retomar el control sobre los comandos que determinan la conciencia trascendental del mirar, empezando por aquellos, tan básicos, como fundamentales, de mover críticamente el encuadre (poder de narración), cambiar de focalización (selección y discernimiento) y volver a ver autodeterminadamente (poder de valoración y representación plena). La dinámica local antes analizada, aporta algunos elementos que dan pistas sobre esta ruta.

*Primer movimiento: des-ensimismamiento*

El *primer movimiento* obedece a la necesidad de desensimismar al sujeto de ese “sí mismo” colonial que no auto-registramos, gracias a las cataratas que lo nublan como conciencia trascendental de la propia realidad, moviéndose hacia una mirada tendiente a re-establecer corporal y mentalmente las relaciones con el mundo real que se ha dejado de ver. Esto quiere decir que un movimiento fundamental en la recuperación de la mirada, consiste en el movimiento de encuadre sobre el campo de visión que me reactiva la conciencia del lugar al que pertenecemos en el mundo, al papel que podemos jugar y a las capacidades propias que podemos desplegar en el

---

40 Entendiendo como principio una realidad teórico/práctica asumida como punto de partida, a diferencia de un postulado, comprendido aquí como una enunciación situada en un horizonte futuro, formulada como visualización y posibilidad.

41 En este sentido, la teoría de las tres miradas aquí propuestas, tiene como correlato, la teoría de los tres sujetos de Fanon (Fanon, F.; 1974), sobre los que habla Maldonado Torres: Sujeto conscientemente pasivo (mirada pura), sujeto inconcientemente activo (mirada sucia) y sujeto en dinámica interculturalizadora (mirada limpia). Triada planteadas por Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* y desarrollada por Maldonado Torres en distintos lugares y escenarios (Maldonado T.; 2006).

terreno de lo visual, re-estableciendo mi conciencia sobre él, necesaria para poder mirar lo que consideramos es necesario y vale la pena de ver.

Hacia el año 2002 y como producto de los avatares del medio artístico local, se emprendieron varios procesos pedagógico-formativos cuyo objetivo final consistió en descentrar el poder de la mirada reticular hegemónica que imponía la valoración de las prácticas en la región. Con esta intención, emprendimos en compañía de algunos escritores, artistas y gestores culturales,<sup>42</sup> un proceso denominado “Escuela alternativa de formación de opinión pública calificada en el terreno de las prácticas estéticas y/o artísticas contemporáneas. (E.A.O.P)”. La idea era desarrollar elementos críticos que generaran niveles mínimos de independencia del juicio crítico de la mirada pura, entre la comunidad. Para ello se gestionaron becas y se distribuyeron gratuitamente cupos, de tal manera, que los recursos “arrancados” a los institutos de cultura y a la empresa privada, pero en su mayoría logrados por alianzas solidarias con amigos del proyecto, pudieran cubrir un número significativo de participantes que no tuvieran que pagar.

Este proceso de de-codificación de la mirada, *al nivel primario de separarse del control político y social de la mirada pura hegemónica*, y procurar establecer distancia de ella, desde un lugar independiente, se desarrolló durante cuatro cohortes desde el año 2000 hasta el año 2003, a manera de diplomado, tres de ellos en la ciudad de Manizales y uno en la ciudad de Pereira. Las dinámicas exitosas de este des-ensimismamiento están cercanamente relacionadas con el surgimiento posterior

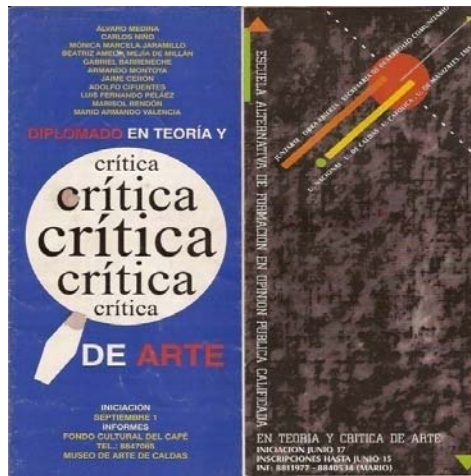
---

42 Hablamos de actores situado al margen de las instituciones de poder: museos, galerías, departamentos de artes, etcétera., entre los cuales se contó con el colectivo “Hojas Anchas”, el centro de estudios e investigaciones “Obra Abierta” y la fundación “Nuevo Arco Iris”, junto a las cuales, algunos artistas marginales como Carlos Ayala, Ulises Giraldo, Ángela María Peláez y escritores de la misma condición como: León Darío Gil, Martín Rodas Valencia, Jairo Hernán Uribe Márquez y quien esto escribe, a los cuales se sumaron las complicidades de Marisol Rendón (en principio) y Margarita Calle y Beatriz Amelia Mejía de Millán (en la última fase), quienes desde la universidad apoyaron la comunidad que empujó en sus orígenes el proyecto.

de la actual maestría en estética y creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, liderada por Margarita Calle, y al surgimiento del proyecto “Calle Bohemia”, liderado por Marta Gonzáles, en Armenia, toda vez que ambas gestoras culturales aparecieron en el contexto de estas escuelas de formación.

Este movimiento de des-ensimismamiento, auto-reconocimiento y reconocimiento crítico del otro, se concibió a partir de la reflexión entendida, en ese momento, como un problema social producido por el relajamiento postmoderno frente al ejercicio crítico puesto que:

El mundo contemporáneo hace décadas abandonó una actitud central en la modernidad: la crítica, y de que tal postura, producto del desprestigio de los grandes sistemas de pensamiento, dejó un enorme vacío, no sólo en los individuos inclinados a la reflexión, sino a la comunidad en general, el cual no encuentra referentes públicos rigurosos y calificados para cotejar sus propias opiniones y construir solventemente opinión pública (O.P.) e imagen del mundo. Tal fenómeno en el mundo de la cultura se refleja en la ausencia de pensamiento crítico (P.C) en todos los campos pero particularmente en el de las prácticas estéticas y/o artísticas (P. E/A) en general. No hay crítica literaria, ni plástica, ni dramática, ni musical, hecho que condena a una muerte simbólica a las producciones estéticas y/o artísticas en todos los campos, pero particularmente en el de las artes visuales, que sin contar con instrumentos para afinar la reflexión social fracasa y permite que se instrumentalice ideológicamente ese importante segmento del espacio público como lo es el de la opinión y el debate de ideas. (Escuela alternativa de formación de opinión pública calificada en el terreno de las prácticas estéticas y/o artísticas contemporáneas. (E.A.O.P), proyecto presentado al Instituto Caldense de Cultura, 2002)



*Plegables de convocatoria de las escuelas en sus primeras dos cohortes.*

La naturaleza del programa respondía a la concepción de ese espacio como una escuela abierta de crítica, a través de la disposición e implementación epistémica y pedagógica de nueve escenarios de dialogo, discusión y debate así: 1) La crítica y la postcrítica de arte. 2) Lo natural y lo artificial. 3) Forma y contenido. 4) Experiencia estética. 5) Arte y verdad. 6) Arte y tecnología. 7) La imagen. 8) Arte y ciudad. 9) La explosión de las estéticas. Las sesiones de trabajo se desarrollaban bajo la articulación de la conferencia tradicional y el trabajo grupal por talleres. La primera parte encargada a invitados nacionales y la segunda desarrollada por el coordinador de la escuela,<sup>43</sup> de manera tal que se pudiera confrontar el discurso y las retóricas canónicas con el punto de vista propio. Al final del diplomado, cada participante, producía un trabajo con arreglo a sus propios intereses, capacidades y desde el lugar de su mirada.

---

43 Durante los tres diplomados realizados, por la escuela pasaron muchos de los críticos y artistas más importantes del país en el momento, algunos de los nombres que allí se dieron cita fueron: Álvaro Medina, Adolfo Cifuentes, Natalia Gutiérrez, Luis Fernando Peláez, Armando Montoya, Carlos Niño Murcia, Marisol Rendón, Mónica Marcela Jaramillo, Carlos Santa, Adolfo León Grisales, entre otros.

Pese a que las retóricas que dominaron los escenarios de diálogos y de formación, aún estaban centradas en las estéticas modernas europeas, el movimiento de separación del tutelaje de los centros de poder, con quienes posteriormente se hicieron alianzas estrategias y simétricas,<sup>44</sup> y la separación del control del codificador fue políticamente real. A este nivel los contenidos, el espíritu abiertamente crítico del sistema, de la concepción del trabajo artístico y sus productos, de los sistemas de control y de los patrones legitimatorios fue una realidad, en cuanto realización autónoma de las expectativas que el proyecto se trazó. De hecho, los diplomados siempre estuvieron bajo el control epistémico y pedagógico de los proponentes, y las estrategias educativas y discursivas, así como las prácticas que allí se realizaron gozaron de total independencia y autonomía del poder colonial institucional.



Plegable de la convocatoria de la cuarta y última cohorte de la escuela.

Fue en estos escenarios, a principios de la década del 2000, donde se comenzaron a abrir las reflexiones hacia lugares de pensamiento más críticos y a

---

<sup>44</sup> Museo de Arte de Caldas, Museo de Arte de Pereira, Universidad Nacional de Manizales, Universidad de Caldas y Universidad Tecnológica de Pereira, entre otros.

sanar la autoestima de la mirada valorativa propia, de agentes del medio que, en otro lugar jamás hubieran sido escuchados. Se empezaba a comprender que la voz y la palabra sobre los saberes y haceres, desde y para la sensibilidad, no quedaba en poder exclusivo del experto oficial (al que se confrontó) y que era posible separarse de él y de sus criterios de control y legitimación, construyendo espacios de sentido no dominados totalmente por la mirada pura establecida al nivel de su grado cero.

*Segundo movimiento: Mirada sucia, lectura sucia, historia sucia*

Este paso anterior, necesario en nuestro contexto, devuelve la posibilidad de comprender y tramitar el trauma inicial de cooptación, captura, aprisionamiento de la mirada, centrada hasta entonces exclusivamente en el crítico objetivo de la mirada pura y abre la ruta para su alteración crítica imprescindible para la ejecución de un *segundo movimiento*: ensuciar la mirada. La mirada pura opera desde una de las disciplinas más potentes en la versión de las humanidades contemporáneas: La semiótica. Y desde ella establece los criterios del ver y el leer, según los cuales, en términos de comunicación

(...) en arte no existe el *requisito de formalidad*, o mejor dicho aun existiendo no tiene importancia para evaluar una obra de arte. Así, desconocer las funciones rituales y el contexto mitológico de una máscara africana no nos impide en absoluto valorarla y disfrutarla como obra de arte; un cuadro que representa una ciudad imaginaria no carece de valor porque no exista en el mundo la imagen que el cuadro muestra; no es necesario ser un experto en geometría para ‘entender’ las obras de Piero de la Francesca o de Max Bill, desconocer el Evangelio no impide disfrutar la audición de El Mesías de Haendel. (Martínez Gorriaran, Carlos: 1991: 28)

Situados en este umbral todavía de la mirada pura, aunque desplazados de su centro de poder político y social, la dinámica de descentraje de un proceso de ensuciamiento de la mirada exige la superación de este nivel de colonialidad, su todavía grado cero, en el orden de lo semiótico-retinal y del gusto. Este desplazamiento plantea un movimiento estratégico de desmarcaje hacia *el grado menos uno*, lo cual significa prescindir de los criterios y estatutos formales de la semiótica como parámetro exclusivo de valoración y, en consecuencia, dejar de ver la historia del arte como una historia de las formas (y de los ismos), para pasar a percibirla como genealogía de las prácticas, dando lugar a criterios extraformales como elementos de valoración y constitución de la mirada.

Todo un proceso asumido siempre como paso transitorio, preliminar e incompleto, para luego ascender finalmente al mínimo grado afirmativo de la mirada: *el grado uno y mínimo* de afirmación en un contexto de saber/hacer, desde y para la sensibilidad, no-colonial. Ese *menos uno* es lo que denominamos *ensuciar la mirada*, entendiendo por esto *un desaprendizaje voluntario y crítico, un autoconsciente rebajamiento de la calidad estandarizada por la percepción fina de la mirada pura*. Desplazamiento en el que el “sí mismo” asume un desprestigiamiento estratégico, en el que el agente de las prácticas asume un costo que hay que pagar, pues como lo afirma Vásquez Rocca: “Quizás haya que fracasar como artista para avanzar como hombre” (Vásquez Rocca; 2008: 127).<sup>45</sup>

---

45 Es desde este lugar epistémico desde donde encuentran sentido toda una serie de prácticas que se dan en el mundo actual: las suspensiones corporales por ejemplo, la marca del cuerpo tomado como lienzo en sus versiones extremas y todo tipo de “modificaciones e intervenciones corporales” cuya motivación es la búsqueda de identidad, las representaciones visuales/pictóricas aéreas monumentales, realizadas utilizando sembradíos enteros, y toda una serie de prácticas ligadas a la naturaleza, al cuerpo y a la sociedad que no encuentran clasificación en los ya extensos catálogos de

Episodios curatoriales aislados de los marcos generales de las prácticas de la región dan pistas sobre ello: La exposición de pintura “Encuentro de pensamientos: los pueblos indígenas y el sector académico”, realizada en Manizales en noviembre de 2003 por Juan Andres Jamioy y Germán Salazar, como homenaje a *Metetsen*, “El taita que tomó de Tsebatsana Mama, la tunda para hacer la flauta y del abuelo Vinyia la fuerza para hacer el bambuco Camentsa. Música de betskanate o Día Grande, que traza los pasos de la vida Camentsa. Pasos de vidas pasadas, de vida de hoy, de mañana.” (Hugo Jamioy, catálogo de la exposición Encuentro de pensamientos: Los pueblos indígenas y el sector académico, Manizales 2003), realizada por el Departamento de Desarrollo Rural del Centro de Estudios Rurales de la Universidad de Caldas. La exposición de pintura “Sólo Mujeres” presentada como trabajo de grado en la escuela de Bellas Artes de Manizales por Darly Milena Sánchez, Paola Andrea Castro, Carolina Vallejo y Estrella Laserna en el año de 2006 en Manizales, o la visibilización del trabajo artesanal/estético realizado por mujeres, y la reivindicación de lo femenino en la exposición de Gloria Inés Duque en Armenia en 2008, cuya presencia por parte de la curadora, se justificó en los siguientes términos: “Las mujeres han tejido un mundo para sí que tradicionalmente ha sido ignorado por la sociedad la cual impone patrones que se rigen por el patriarcalismo.” (González, M.; 2008) La toma paulatina de los parques en la ciudad y en los pueblos para apropiarlos como espacios vivos para la circulación de los saberes y haceres, desde y para la sensibilidad realizada bajo los nombres de “Arte al Parque” y “Peñas Culturales” en Manizales, así como “La Cuadra” en Pereira y la “Calle Bohemia” en Armenia, son algunos de estos eventos que sugieren la toma de riesgos en un rebajamiento consciente y estratégico de la percepción fina de la mirada pura, para la

---

las estéticas expandidas occidentales, pero que repelen, desencajan y problematizan los cánones instituidos.

cual, como se ha explicado, estas propuestas, no reúnen la totalidad de los requisitos formales que configuran lo que es arte para la mirada pura, ni alcanzan su valor pleno como tal, mucho menos cuando están asociadas a localizaciones enunciativas precisas: políticas, sociales, raciales, de género, y por tanto alejadas de lo que la mirada pura reconoce como “gran arte universal”.

Para el éxito estratégico de este movimiento de ensuciamiento de la mirada, no pensamos que se deba prescindir de la semiótica, sino recogerla críticamente repensándola como socio-semiótica, etno-semiotica, corpo-semiotica. En una redimension decodificadora del símbolo y del signo puro, situado en su grado cero, situándolo ahora en un *menos uno*, que indica que ya no son entidades aisladas y cerradas, entidades puras e incontaminadas, separadas del mundo, sino re-pensadas gracias a una *herejía semiótica* que concibe el signo y el símbolo, contaminados, sucios, alterados, opacos, amorfos, imprecisos, politizados, coloreados étnicamente, sexuados, humanizados en últimas. Lo cual significa comprender básicamente que “para abarcar en todas sus dimensiones el fenómeno del arte es preciso situar el discurso en el contexto cultural, dentro del curso general de la vida social que es donde, tanto el arte como el resto de las actividades humanas, adquieren significación plena.” (Aguirre, Arriaga, I: 163)

### *Lectura.*

Este ensuciamiento, implica también el desarrollo de una praxis de lectura sucia; pues la lectura pura fundamenta la recepción pura desde el grado cero de la mirada, lo que occidente formalizó como estética de la recepción. Como todos los demás componentes del engranaje de la mirada colonial, el de la lectura pura tiene una

racionalidad específica que se impone a través de técnicas y prácticas implementadas al interior de los procesos de aprendizaje del observar, contemplar, analizar, comprender, ver, en síntesis, del mirar como leer.

En una dirección diferente, una propuesta desde la búsqueda de la mirada limpia que pasa por la lectura sucia, se centra en dis-rumpir en los procesos de internalización de las técnicas mencionadas, a fin de reinsertar la experiencia estética de lectura en contextos específicos, ligando tanto la realización de la obra como su lectura, asumidas como partes de un todo integrado, tanto a las urgencias inmediatas de la vida cotidiana como a las prácticas de la vida sencilla, material y espiritual. Reconectando, volviendo a sembrar la práctica estética en el mundo, en términos de expresión de sus fortalezas y necesidades, lo que es posible si se retoma el hilo narrativo de los desajustes y vacíos producidos por el régimen colonial de la mirada, como práctica vital que incorpore las historias colectivas excluidas y los sujetos no nombrados, dándole al “sí mismo” que ve, un curso de formación hacia otro rumbo, no controlable por la racionalidad contemplativa de la mirada pura.

Entonces, si la primera técnica de la mirada pura consiste en *aislar los elementos* que intervienen en el proceso constitutivo de la mirada para producir, desconectadamente, el sentido del objeto leído, nuestra dis-rupción práctica consistirá en *integrarlos*. Las instituciones hegemónicas de legitimación de las obras de arte como los museos tienen la función de establecer el corte y aislamiento físico y semiótico con lo social, sacando las obras de su contexto a fin de desagregar (aislar) los otros componentes no puros de la experiencia estética: lo religioso, lo político y lo socioeconómico, entonces nuestra táctica deberá ser la de construir escenarios que rearticulen dichas experiencias, para lo cual es necesario romper con la racionalidad de dichas instituciones, transformándolas estructuralmente, reemplazarlas por otras,

y/o prescindir definitivamente de ellas. Sobre esta técnica de re-existencia contra el aislamiento analítico, lo que quizás más vale la pena tener en cuenta, es que para el codificador colonial, el sentido y el valor estético es el resultado de la desagregación de forma y función, de la desagregación de realidad ontológica del objeto y sus usos, con el resultado lógico de la desarticulación de la práctica estética de la totalidad de la vida social.

Las instituciones-instrumento que operan como dispositivos aislantes de control y dominación son básicamente el museo y la galería, a través de sus agentes específicos: el crítico (inicialmente) y el curador-empresario (en la actualidad), quienes han sido formados en el espacio escolar calificado que entrena y faculta al sujeto para las prácticas específicas de la contemplación, la observación, el análisis, la síntesis, la degustación del ver, separadas de su totalidad cultural; y quiénes son los encargados, a través de sus juicios y valoraciones, de activar el umbral de lectura entre lo que es arte y lo que no lo es, estableciendo la polaridad dialéctica consagración/rechazo.

La fusión *empático-hermenéutica* (dupla central de la producción/recepción pura), entre una experiencia vivida por un sujeto que da origen a una obra y la percepción de la obra, por parte de otro sujeto, establece la polaridad producción/recepción, que a su vez provocó, por su agotamiento, la desecularización de la genialidad, puesta luego de su crisis histórica, a un alcance relativamente general, como experiencia cotidianamente vivida de conexión entre artista y espectador. Esta práctica de la empatía hermenéutica, posible gracias a la “concretización virtual” (Ingarden, R en Egelton; 1998), fue concebida por el codificador de la mirada pura, como encuentro “mágico”, sólo posible en el escenario de la escisión de la mirada pura, gracias a la mediación del experto y/o del espectador

académicamente culto; sin embargo en un contexto no dominado por la dicotomía producción/recepción, la contemplación como apropiación y valoración (lectura de expertos) no es necesaria.

En este desplazamiento de descentraje y rebajamiento, en el plano de la lectura, como parte de la estrategia decodificadora crítica, la “concretización virtual” en la que se da la empatía como acontecimiento de producción de sentido, debe ser reemplazada por la “concretización real” (sin mediación del experto). La primera es presentada como el resultado de la interacción del observador-analista-contemplador con las partes y unidades de lectura de la obra, lo que Ingarden denomina “correlatos oracionales intencionales”, que constituyen el mundo presente de la obra, en cambio, en la segunda, el lector como parte socialmente viva de la obra, es él mismo su propio traductor y como tal, no necesita de la regulación especializada del intermediario.

En la perspectiva de la mirada pura, la búsqueda del lector se centra en propiciar las coincidencias y los encuentros entre las “pre-intenciones” del autor y las “expectativas” del lector, siendo así que el autor será más genial cuanto más potente sea su obra en la producción de esos encuentros con sus lectores, y el lector será más lúcido cuantos más y mejores encuentros sea capaz de establecer con las intenciones del autor. En la ruta de búsqueda de la mirada, en el momento de la lectura sucia, las intenciones y expectativas del grupo social, constituyen un todo indiscriminado, desmarcado de la administración de la racionalidad que opera desde el corazón de la mirada pura. Esto, como lo veremos más adelante, será posible a través de la disolución de la identidad hermenéutica.

La lectura desde la mirada pura entonces, legitima y valida la genialidad del autor quien, a su vez, no ha hecho otra cosa más allá que interpretar (alimentar, en

términos de crear necesidades, al lector). Frente a este proceso, desde luego, para que se desplace una lectura hacia la mirada limpia, es necesario incluir no sólo la reflexión social sino la política, la étnica, la racial, etcétera, por ser elementos inherentes y constituyentes del fenómeno estético interculturalmente complejo. La interpretación puede variar, pero siempre desbordando los límites impuestos por la inmanencia estética y por la identidad hermenéutica del texto, la obra y la práctica.

Nuestra visualización de lectura sucia se aparta de la variación de la concepción de lectura fenomenológica en la recepción postmarxista de la estética relacional, que reemplaza la empatía hermenéutica por la noción de formaciones relacionales generadas por el autor productor (Benjamin, 1975), devolviéndole la dimensión de *homus economicus*, tanto al artista como al lector. La mirada postmarxista, lamentablemente, se diluye en un materialismo que le niega toda trascendencia a la experiencia de los saberes/haceres de la sensibilidad y a la obra, despojándolos de todo valor cultural, ritual, espiritual, y cuyos resultados se acercan a lo que podríamos denominar un extraño materialismo teísta, deficador de lo material y empobrecedor de la vida interior humana, en el que la experiencia desde y para la sensibilidad, queda reducida a una más de las prácticas de trabajo inscrita en el contexto integral de la producción social y, en ese sentido, reducida a la racionalidad económica.

Más que constituir la *gestalt* del texto, una mirada sucia (situada en el grado menos uno de la mirada que hemos lanzado arriba), lo que pretende es deformar la práctica, el texto y su lectura, en una transvaloración de lo que la mirada pura denomina coherencia semiótica. Al re-articular lo que la mirada pura desarticula, provocamos un caos estratégico que opera como régimen regenerativo de la mirada que, al prescindir del valor absoluto de la ilusión (un ojo libre de catarata), reemplaza

esta categoría central para el arte occidental-retinal, por la potencia de la realidad limpiamente mirada y vista, como productora de sentido estético .

### *Historia*

Practicar una mirada sucia de la historia del arte y las prácticas estéticas, significa emprender la reconstrucción de la memoria, no siguiendo el curso de lo establecido como “normal” sino desde la identificación de lo negado históricamente: Atrofias y anomalías, irregularidades y herejías, lo que en el lenguaje de Nelly Richard, significa instalarse en los lugares del “trauma” y en las “fracturas de la memoria” (Richard; 2007). Una de esas negaciones fue la escisión estratégica, con arreglo a intereses de todo tipo, del arte de la vida: la ética de la estética. Separación que tenía como propósito borrar las conexiones entre la epistemología y la política, entre la representación de la mirada y los intereses concretos de esa mirada en el mundo de la vida cotidiana: un maquillaje del juicio revestido de desinterés y apartado de los asuntos mundanos, a fin de hacerlo aparecer intocable y sagrado.

Siguiendo, entonces, la estrategia de ensuciamiento y desmarcaje que hemos sugerido en este trabajo, es preciso adoptar estratégica y críticamente una mirada sucia del “sí mismo” impuesto por esa colectividad, como movimiento preliminar de recuperación del “sí mismo” autodeterminado, una mirada que implica, en principio, una crítica profunda del dispositivo biopolítico postmoderno de la ubicuidad, como lugar de enunciación del relativismo postmoderno dominante en la actualidad y presente en casi todos los actores del campo. Dispositivo que opera en el sistema contemporáneo de las artes a través de la flexibilización del trabajo afectivo que

impide localizar y asignar responsabilidades éticas y en consecuencia localizar el poder epistémico hegemónico en el campo de las artes.

Esto implica retomar lugares y secuencias históricas coherentes estructuralmente con las nuevas focalizaciones de la mirada, con sus nuevos regímenes de valor y celebración. Significa moverse, teniendo en el horizonte la utopía transmoderna, hacia una ética de la vida cotidiana que apueste radicalmente a la vida y que atraviese estructuralmente la totalidad cultural que rige la cotidianidad de nuestras prácticas. Una reinversión del “sí mismo” sin eufemismos académicos, o políticos que sirvan de salvoconductos para relativizar la mirada.

En este segundo movimiento podríamos decir que se *aviva el fuego de las memorias y las memorias del fuego*, por un lado se recupera el fuego de la memoria viva desde la cual podemos reconocernos y encontrarnos, un fuego que nos afirma (un fuego de vida) y, por el otro, se corta, sin olvidar, con el fuego inquisidor de una memoria que consume una parte importante de la agencia histórica de nuestra experiencia estética, un fuego que nos niega, un fuego de muerte. Pensar entonces en la temporalidad de las negaciones, es abordar la historia retomando los puntos ciegos, los abortos, los gritos contenidos, esto es, instalarse en los momentos abortivos de pensamientos, corrientes eliminadas o disfuncionalizadas para retomar los hilos de sus discursos y sus acciones. Implica leer la historia de las prácticas y de los saberes y hacer desde y para la sensibilidad en el sentido que lo propone Rodolfo Kush: dejar de leer las artes como una parte de la historia, para esforzarse en ver los acontecimientos históricos, sociales, políticos, geográficos, como elementos fundamentales constituyentes de una estética, pues

En este sentido, la estética subvierte la historia o, mejor dicho, la mejora, en tanto es el rastreo de lo formal en el pasado y en función del presente, como lo quería Nietzsche.

Es la historia como estética del pasado, y ésta como drenaje de la plenitud vivida en el

pasado como mito, que se hace necesario en un presente sin finalidad como el nuestro.  
(Kush, R; 2002: 4)

Lo cual significa asumir la memoria, deliberadamente y en su valor positivo, como colcha de retazos, en el sentido de retomar los girones aparentemente inconexos de distintas épocas y distintos lugares para coserlos con otros, buscando un ritmo y una textura que hable de nuestra existencia estética violentamente fragmentada, involuntariamente desarticulada y deliberadamente puesta en escena como dispersión.

Ello significa, por otro lado, asumir la fragmentación, la dispersión y la desarticulación en sus dimensiones positivas como potencia regeneradora de la memoria. Enfrentar así la lectura de la historia, concebida como memoria de la vida “tenebrosa” (Kush, R; 2002) y oculta, ausente de la historia de la formas semióticamente puras del arte, es entender la historia como una estética basada en una semántica discontinua y arrítmica que representa las dislocaciones discursivas del grupo, y que constituye “el rastreo de la posibilidad de un sentimiento realmente heroico de la vida, no ya mediante el cómodo refugio en la forma y en el espíritu, sino mediante la calibración de esta forma y de este espíritu en función de la vivencia del mal y de lo amorfo, como si estos se adosaran dialécticamente al del bien y al de la forma.” (Kush; 2002: 5)

Porque es al interior de los relatos deshilachados, narrados a través de estas “anti-categorías” semióticas y estéticas en donde late el pulso de la vida negada, de la vida “tenebrosa” enfrentada a la vida social que ha sido vista y contada por una historia concebida desde la “virtud” inmaculada de la mirada pura y la narración objetiva.

La lectura sucia de la historia rompe con el institucionalismo (a todos los niveles), particularmente con el narcisismo de la tradición hermenéutica, ligado a una reapropiación de la historia y condiciones sociales de la emergencia de todo el campo, y contribuye a recuperar el “sí mismo” real y postular la experiencia estética como *forma eficaz de autoconocimiento individual y colectivo* integralmente producida. Desde este codificador trascendental se proyecta el estatuto de las prácticas con el que opera el “modelo de la caja de cristal”, del que tratamos en el segundo capítulo, y que opera como momento transicional hacia las dinámicas abiertas del modelo crítico.

*Tercer movimiento: Mirada limpia*

En el momento de la mirada limpia, es posible la ilación de los relatos de esos “sí mismos” reales (individuales y colectivos) que han sido rotos, desarticulados y lanzados al fuego destructor de la memoria del “sí mismo colonial”. Lo cual constituye para nosotros la celebración de la “memoria del fuego”, en una doble dimensión: la mirada pura lanzada al fuego sanador y la memoria propia recuperada de la hoguera que la consumió como un fuego iluminador. Sólo cabe liberarse del “sí mismo colonial”, lanzándolo al fuego. De una hoguera se rescata, se recupera la memoria, a la otra se lanza el lastre colonial para que alimente el fuego sanador en un acto iluminador y necesario en donde, simultáneamente, la memoria se recupera y se expía. Los dos primeros movimientos (desensimiamiento y ensuciamiento) son fundamentales como parte de la estrategia total para acceder al *tercer y definitivo movimiento*: recuperar la mirada limpia. Aunque la mirada limpia puede también aparecer como un estado de cosas sin ligazón directa con un movimiento procesual

anterior, del cual emerja, consituyéndose así en una realidad interpeladora de lo hegemónico (no racionalmente proyectada como genealogía), tal y como aquí la estamos describiendo, se revela como un estadio o un modo de codificación, en movimiento y desarrollo constitutivo del instante de la *recuperación de toda la potencia de la visión y expresión valorativa de nuestra propia realidad visual*.

La mirada pura, leída como mirada colonial que expone una herida, es decir, como mirada que ha sido objeto de lesión y ruptura de la continuidad de su tejido vital, y como foco infectado y, por tanto, inhabilitado como facultad del pleno mirar, gracias a los efectos de los movimientos o acontecimientos de desensimiamiento y de ensuciamiento estratégicos antes señalados, rompe con el supremo control del codificador colonial y supera la lesión infecciosa inhabilitadora. En este momento, la mirada limpia da paso a la necesaria recuperación de la conciencia visual del mundo; estado epistémico-visual-espiritual, en el que el “nervio óptico”, señalado aquí como analogón del órgano y de la función de conector entre lo retinal y lo trascendental, en la compleja operación del mirar, es desinfectado y liberado de todo elemento perjudicial que impida la conexión sana entre la memoria y el ojo.

Ante la mirada pura, esencial y abstracta, deshistorizada, impoluta, no señalada por huella alguna, neutra y situada en un lugar no tocado por lo material ni lo cotidiano, irrumpe, la mirada limpia, conservando huellas de la herida, modificaciones imborrables y sedimentos de todo tipo, pero limpia de los elementos, operaciones y funciones patógenas destructoras, y recuperada del inicial estado de incapacidad sobre el acto trascendental del mirar.

Esta nueva codificación de la mirada, dis-rumpe (rompe y cambia de dirección) con respecto a la mirada pura (o del mundo cultural de las cataratas visuales y de las representaciones coloniales). Momento en el que actúan,

simultáneamente, el fuego sanador y el fuego iluminador, y que excede la simple tarea racional-intelectiva y exige una cinésis integral que incluye necesariamente una transformación sanadora retinal (corporal, física) y trascendental (cultural, social, racial, espiritual y de todos los órdenes), *pues, mirar limpiamente aquí, significa nada menos que recuperar la conciencia visual del mundo*. En ese sentido la mirada limpia, en tanto que valor (no como categoría) de re-existencia, como lo afirma Oswaldo Granda, constituye una unidad de sentido, como otras que aluden a las experiencias desde la sensibilidad visual latinoamericana, no son categorías sino “valores” que están revestidas de cierto grado de impureza” (Cf., Granda, P., Osvaldo; 2008:166).

Es el codificador de la mirada limpia, sana y potente, el que opera y cruza la concepción y el estatuto de las prácticas desde y para la sensibilidad visual que tipifica las prácticas del “modelo abierto”, y la que rige, epistémicamente, la opción metodológica de investigación-creación que desarrollamos, tanto en la tercera parte del segundo capítulo, como en el tercer capítulo de esta investigación.

En una cinesis interculturalizadora deliberada, podemos decir que solamente después de los dos movimientos previos podemos afirmar que “hemos recuperado el control de la mirada”, en el acto posterior de volver a ver el mundo con una mirada limpia, un momento análogo al que en la recuperación del enfermo este se agrava un poco más para emerger sano y potente. En concreto, el carácter limpio de la mirada está dado, entonces, por la recuperación del poder de seleccionar lo que se desea ver y como se desea ver (encuadrar), el poder de discernir (focalizar), estableciendo los énfasis y los intereses adecuados y el poder de exaltar y celebrar lo que hemos visto a partir de la utilización de los códigos pertinentes, es decir, el poder de valorar (ver desde la limpieza de la mirada propiamente dicha) en un reencuentro del ojo

autocontrolado y soberano, con el mundo real (no colonizado), a partir del cual es posible volver a percibir y a resignificar la belleza.

La mirada pura del otro, establecida por el “sí mismo” centroeuropeo, concibió y diseñó en su empresa de dominación, en un primer momento moderno, la subjetividad individual como estratégicamente separada de la subjetividad colectiva y el conocimiento estético/artístico separado del mundo. La intención era potenciar al máximo la libertad creativa liberándola de toda responsabilidad ética, con el conocido y desafortunado desenlace del aislamiento de las prácticas artísticas del mundo de la vida cotidiana y su consecuente disfuncionalización. Como parte de una estrategia integral de guerra basada en la movilidad que impide la localización del enemigo y que optimiza las fuerzas de creación y destrucción, en un segundo momento postmoderno, el sistema dominante de las artes ha resignificado la concepción del “sí mismo”, dictaminando la reinserción del sujeto individual en el colectivo social, pero sólo como tecnología de producción de campo en el sentido de flexibilización laboral, y manteniendo la mirada pura bajo la forma de relativismo ético y político, sin lugar fijo ni compromiso definido.

En ambos casos, el “sí mismo” colonial de la mirada, como dispositivo de control, determina que la historia individual este desarticulada estructuralmente de la historia social, incluso en la versión postmoderna donde la reinserción social del sujeto estético, en la mayoría de los casos, sólo es una técnica de producción artística re-configurada, basada en contactos coyunturales o efímeros, casuales y superficiales con la comunidad, cuando en el fondo ese “sí mismo” en su versión de productor de arte, de crítico o de curador, sigue siendo conciencia pura, situada en un lugar más allá de los avatares de la realidad social, política, cultural y que, como tal, no asume responsabilidad ético-política alguna; un “sí mismo” cuya pureza se refleja en la

neutralidad de su mirada, bien como juez imparcial (versión moderna), bien como relator móvil, ubicuo, sin lugar fijo (versión postmoderna). Antes (como crítico) tenía un lugar autónomo y neutral, hoy no tiene lugar, o lo que es lo mismo, cualquier sitio es su lugar: en ambos casos la relación entre lugar de enunciación y ética es un espacio regulado por el grado cero de la mirada.

Sin embargo, estar en varios o en todos los lugares al mismo tiempo sólo lo puede hacer un ser y/o una conciencia divina: Dios. Ver desde todos los lugares y valorar desde todos los lugares sólo lo puede hacer Dios. A esta práctica es a la que denomino *ubicuidad enunciativa*. Desaparecer de un lugar y aparecer en otro sin explicación alguna, actuando según intereses puntuales, configura una conducta basada en el mimetismo ontológico y el oportunismo ético, político, social, económico; puesto que sólo a nivel de discurso (no en el plano de la realidad), es posible participar al mismo tiempo de dos lugares *estructuralmente contradictorios*, de dos lugares que se niegan radicalmente y al mismo tiempo mantener la coherencia ética y la salud mental. Se puede, si, desde la mirada limpia, cambiar de lugar siguiendo un proceso de sentido identificable rastreable social, políticamente, ética, culturalmente, es decir se puede realizar un agenciamiento con otro lugar *compatible estructuralmente*, y es posible compartir parcial o totalmente elementos de identificación con uno o varios lugares análogos y/o complementarios, a esto lo denomino *lugar de enunciación complejo, relativo y dinámico*. Es válida y enriquecedora la mirada asumida desde un lugar de enunciación dinámico.

Ahora bien una mirada y un lugar así concebidos, de proyección transmoderna, sólo resultaría posible si le antecede la construcción de un escenario material que los haga posibles. Para nosotros la plataforma anterior a la postulación de una práctica de la mirada limpia la constituye fundamentalmente la existencia

social real de un sujeto colectivo, o mejor, de un nicho social en el que predomine una subjetividad colectiva.

### *Mirada colectiva como potencia*

Alcanzar la concreción material de la mirada limpia, exige previa o simultáneamente, la construcción social de una subjetividad distinta que la sustente, y esta no puede ser otra que una subjetividad colectiva predominante en el mundo social. Y en esta pretensión la filosofía mesoamericana aporta luces importantes. Por ejemplo, desde el punto de vista del giro lingüístico de la filosofía tojolobal el *nosotros* “se extiende semánticamente para incluir no sólo a la sociedad humana sino a todo el cosmos” (Cf. Lanskerdof, C.; 2009), puesto que todo vive y, en estricto sentido no hay objetos, por tanto la relación de intersubjetividad se extiende al mundo natural y material en general con los que el hombre se relaciona a partir de la escucha de manera complementaria en términos de sujetos. La intersubjetividad, unida a la nosotricación, entendida como autonomía nóstrica y al antisolipsismo entendido como el saber escuchar, configura una triada estructural que constituye el sujeto colectivo tojolobal. (Cf. Lanskerdof, Carlos; 2009).

Desde una subjetividad, así estructurada, es materialmente posible la producción auténticamente colectiva de conocimiento, puesto que al hacer parte estructural de la cosmovisión de un pueblo, estas tres características subyacen a nivel antropológico, a nivel de la lengua, en las leyes que distribuyen el territorio y en el tipo de sensibilidad con la que se relacionan con la naturaleza; es decir *la*

*intersubjetividad*<sup>46</sup> (forma de superación de la ego-epistemología y de la estética occidental individual-centrada), la *nosotrificación*<sup>47</sup> (forma de superación en el campo de las prácticas estéticas de la voluntad de competencia) y *el anti-solipsismo*<sup>48</sup> (forma de producción pedagógica, ruta hacia una gnoseológica colectiva y de producción con-junta de saberes y conocimientos y claves para la horizontalidad social), constituyen una triada profunda que estructuran la médula espinal del lugar de enunciación tojolobal, y desde allí, atraviesa todos sus imaginarios y formas de organización social. En este contexto, la vivencia, desde y para la sensibilidad, codificadas desde la mirada limpia colectiva es la expresión de un profundo modo de ser, esto es, la producción de una subjetividad que determina su comunidad, y como tal no un resultado artificial generado con arreglo a intereses y deseos, cuya superficialidad los convierte en variaciones transitorias sin arraigo antropológico.

En el seno de una subjetividad colectiva como esta, es materialmente posible la voluntad de vivir (desde y para la sensibilidad), como *potentia*<sup>49</sup>, a través del despliegue de la mirada colectiva que prescinde de la institucionalización a través de

---

46 Lo cual está presente en la estructura profunda de su lengua: "En términos generales podemos afirmar que en Tojolobal, en lugar de objetos, hay diferentes clases de sujetos (...) que se complementan; los sujetos no subordinan a los objetos como ocurre en español. Por esto en Tojolobal se da una subjetividad intersubjetiva (sujeto-sujeto) en lugar de la relación sujeto-objeto". Carlos Lanskerdof, "La Filosofía Tojolobal", en "El pensamiento filosófico latinoamericano del Caribe y "latino", Dussel, E., Eduardo Mendieta, Carmen Bohórquez, Siglo XXI, México, 2009).

47 "...los tojolobales no aprecian ser los primeros, los mejores, los ganadores, porque el *Nosotros* es el gran nivelador de equidad y justicia que no distingue a los de arriba de los de abajo." (Carlos Lanskerdof, "La Filosofía Tojolobal", en "El pensamiento filosófico latinoamericano del Caribe y "latino", Dussel, E., Eduardo Mendieta, Carmen Bohórquez, Siglo XXI, México, 2009: 35).

48 "Es además el escuchar el que afianza otro aspecto del *nosotros*. La persona que escucha pone atención en el otro para aprender de él. Así se forma un *nosotros* entre los dos, el que habla y el otro que escucha. El escuchar además tiene otro aspecto de importancia. Al escuchar al otro lo respetamos como el igual del que podemos aprender lo que nos dice. Por eso a quien escuchamos no puede ser nuestro enemigo." (Carlos Lanskerdof, "La Filosofía Tojolobal", en "El pensamiento filosófico latinoamericano del Caribe y "latino", Dussel, E., Eduardo Mendieta, Carmen Bohórquez, Siglo XXI, México, 2009: 34).

49 La *potentia* constituye una noción positiva de poder político, determinada por la voluntad general de vivir, lo que se convierte en su contenido y motivación, en la determinante material del poder, pues es lo que mueve y arrastra a un individuo y a una comunidad a evitar la muerte. (Dussel, 2006: 23-24)

la *potestas*<sup>50</sup>. Pues, lamentablemente la institucionalización de la belleza, en el mundo occidental, está directamente relacionada con la colonización de la sensibilidad. Cuando hablamos de potencia de la mirada colectiva, nos referimos al flujo dinámico de las fuerzas de la sensibilidad no controlada ni convertida en voluntad de poder y dominación sobre los saberes/haceres referidos a la visualidad en particular, y la sensibilidad en general. Lo que equivale a la aplicación análoga, en terrenos del saber/hacer desde y para la sensibilidad de los conceptos *potentia* y *potestas* que Dussel introduce en la política (Dussel; 2006).

En un escenario focalizado desde la mirada limpia de una subjetividad colectiva, ni el curador, ni el antologador, ni el crítico de arte son necesarios, pues en él desaparece el punto de vista privilegiado del experto, así como la personalidad privilegiada del artista. Es el ojo y la sensibilidad de la comunidad la que hace emerger los relatos y narraciones, es su cosmovisión la que se vuelve obra. La fuerza de la mirada reposa en la comunidad como una totalidad cultural y no sobre la institución arte: “El creador no es más que el *vehículo de una totalidad* que exige su cristalización o puesta en obra (...). A su vez *los contempladores* de la obra reconocen una totalidad que en el fondo había estado *requiriendo*.” (Kusch; 1976: 119)

El resaltado de la palabra *requiriendo*, hecho por el autor, es extremadamente significativo, pues nos sitúa ante el carácter de necesidad inherente a una experiencia social de la sensibilidad que se hace responsable de las relaciones con su alteridad y que hace posible la asimilación de la estética a una ética de la vida cotidiana, articulando en su nueva codificación lo teórico a lo práctico, lo cultural a lo natural,

---

50 Por su parte la *potestas* constituye la alienación de la potencia, la construcción cultural la que permite que la *potentia* logre su realización objetiva y ello lo consigue gracias a la “necesaria institucionalización del poder de la comunidad” (Dussel, 2006).

como acontecimientos sociales unitarios. La mirada colectiva ligada a una ética de la vida cotidiana facilita la emergencia y el diseño de puestas en obra que posibilitan la vivencia de la experiencia profunda de la sensibilidad *como permanente acontecimiento*. La vida desde la sensibilidad visual, en procesos permanente de proyección como conocimiento y praxis no-colonial. Esta voluntad comunal de vivir, desde y para la sensibilidad, se convierte en dínamo movilizador de la organización, producción circulación y muestra de imaginarios, ocupando el sitio colonial que hoy tiene la curaduría y la crítica. Una gnoseología del hacer-producir-fabricar, ligada a lo semiótico-ritual en el seno mismo de la cotidianidad de lo práctico (en su sentido ético y poiético), en sintonía con una ontología del tiempo que asume la duración como forma *central* de tiempo, en el sentido de que la experiencia de la sensibilidad y lo que llamamos obra, duraría lo que duraría el acontecimiento social y su dinámica integradora; actualización de “...una concepción prekantiana que no prefiere objetos sino rituales...” (Kusch; 1976: 64).

### *Jibareo de imaginarios*

La perdurabilidad de una mirada limpia intercultural plena, a nivel de la focalización, selección y narración, depende de esta constitución individual/social como escenario no-colonial en sus componentes estructurales. Lo que tenemos en el Eje Cafetero colombiano son sociedades que no tienen esta característica, pero cuyas dinámicas al interior de ellas, insinúan o dan lugar a procesos que tienden hacia ello. Un escenario que como en el resto del mundo occidental opera con los conceptos universales de “curaduría”, “comisariado”, “conservación”, cuya capacidad de dar respuesta a la diversidad cultural y a la diferencia, está completamente agotada, incluso dentro del

mismo marco occidental capitalista global. Pese al dominio avasallante en términos de demarcación abismal entre lo que es arte y lo que no lo es, en todo el sur global y en el Eje Cafetero en particular, persisten un sin número de prácticas desde y para la sensibilidad que, lejos de haber sido borradas, perviven con asombroso vigor, manteniendo activos circuitos enteros de trabajo poiético a todos los niveles. En toda América Latina, en cualquier parque, plaza o mercado se pueden encontrar y proliferan, toda una variedad de haceres tendientes a sorprender el ojo, a afectar la sensibilidad visual, auditiva, corporal, etcétera. Modos de hacer cuyo rótulo, que occidente ha necesitado para segregarlas, van desde el adjetivo de artesanal, hasta el sofisticado kitsh, siempre como estrategia protocategorial occidental colonial de capturar un enorme mundo de la sensibilidad que se le escapa.

Estos circuitos de actuación irregular son consientes de ese fenómeno y juegan deliberadamente con él a través de procesos de resistencia y de re-existencia. Al pintor del parque El Ejido, en Quito, al paisajista urbano de Río de Janeiro, al constructor de lámparas de caracol y banquetas en Guapi-Colombia, o a las tejedoras de mantas mexicanas, poco les importa ya, ser o no ser incluidas en una curaduría.<sup>51</sup> Sus modos de visibilizar sus productos y de hacer circular sus potentes imaginarios poiéticos, no sólo les asegura su manutención personal, sino los reconocimientos en los nichos sociales en donde desean ser valorados: sus propias comunidades poiéticas y las de sus iguales en otros lugares culturales análogos, dentro y fuera de sus propios territorios. Las técnicas van desde la compra/venta de sus productos como bienes de consumo (no como arte), hasta el libre intercambio de productos, prácticas rituales,

---

51 Que sin embargo, eventualmente se abre, lideradas por algún curador del sistema que pretende "recuperar la memoria simbólica de dicha comunidad", pero que en realidad se asoma transitoriamente y superficialmente al lugar, como observador participante, con el propósito de actualizar sus ofertas, para luego dirigir su focalización a algún otro fenómeno que alivie momentáneamente la esclerosis del sistema circulatorio de las practicas estéticas contemporáneas.

materias primas o servicios. A este espectro de producción, circulación, muestra e intercambio es lo que yo denomino *jibareo de imaginarios*.<sup>52</sup>

Conservando las connotaciones discriminatorias esenciales de esta procedencia, “jíbaro” remite, en el contexto cultural contemporáneo, a la figura popular de un personaje que posee todos los conocimientos y contactos necesarios para moverse en los barrios bajos y en las zonas “calientes” de los territorios marginales de las ciudades latinoamericanas, cuyo oficio y ocupación práctica, consiste en todo tipo de maniobras comerciales irregulares, marginales, prohibidas, la mayoría de las veces centrada en la distribución y venta al menudeo de pequeñas cantidades de sustancias prohibidas. Aunque también, está asociado, al intercambio de todo tipo de mercancías al menudeo, artefactos visuales, literatura, poesía, música y de productos visuales/plásticos “piratas”, que se hacen circular permanentemente como práctica marginal generalizada, también conocido como “*maniar*” o maneó.

Las personas encargadas de seleccionar y posicionar los imaginarios a este nivel, no son los curadores reconocidos por los circuitos de poder. Un pintor popular no tiene el poder de generar legitimidad sobre su obra en los circuitos de poder intelectual y académico, ni de valorizarla económicamente. Desde la exterioridad del circuito, desarrolla toda su creatividad para mostrar lo que hace y generar suficientes

---

52 Aunque utilizado como gentilicio de los habitantes de ciertas regiones montañas de Puerto Rico, e incluso de algunos indígenas del Amazonas, la designación y el concepto de jíbaro, corresponde a una categoría racial, creada en el proceso de división racial por castas en la época colonial: “Después del glorioso descubrimiento del Nuevo Mundo y su conquista, tres razas se encontraron en contacto: la blanca, la india y la negra. De ellas salieron las castas, que las preocupaciones sociales clasificaron minuciosamente, y de las cuales se ocupó más de una vez el legislador, considerándolas inferiores a las razas primitivas. He aquí una de estas antiguas clasificaciones: español con india, sale mestizo. Mestizo con española, sale castizo. Castizo con española, sale español. Español con negro, sale mulato. Mulato con española, sale morisco. Morisco con española, sale salta-atrás. Salta-atrás con india, sale chino. Chino con mulata, sale lobo. *Lobo con mulata sale jíbaro*. Jíbaro con india, sale albarrazado. Albarrazado con negra, sale cambujo. Cambujo con india, sale sambaigo. Sambaigo con mulata, sale Calpan-mulato. Calpan-mulato con sambaigo, sale tente en el aire. Tente en el aire con mulata, sale no te entiendo. No te entiendo con india, sale ahí estás.” (Mario R. Cancel, Documento y comentario, Jíbaro, una definición, 2010).

recursos para su manutención. Para ello entonces, constituye pequeñas comunidades, con otros agentes dedicados al oficio, a menudo los grupos establecen su lugar de vivienda en reconocidos sectores situados en las afueras de las ciudades, en espacios cercanos a la naturaleza,<sup>53</sup> que les permite dedicar la mayor parte del tiempo libre a otras prácticas del cuerpo y el espíritu que responden a visiones de civilización en franca resistencia con el modo de vida capitalista.

Los volúmenes de circulación e intercambio de obra, oscilan, pero en la gran mayoría de los casos se reducen a pequeñas cantidades transportables de un lugar a otro, sin mediaciones aduaneras, ni controles tributarios, aspecto central, porque en sus visones de mundo, a menudo la idea de viaje y de nomadismo está fuertemente arraigada y ella es contraria a la práctica de acumulación. Y la valorización o depreciación de lo hecho-fabricado-producido, siempre está atravesada por motivaciones de la sensibilidad, articulados a criterios prácticos sociales de utilidad, funcionalidad, novedad, calidad, duración, entre otras.

De este modo circulan en toda América Latina, auténticos universos de poesía visual y de sensualidad reconocidos mutuamente, entre pueblos y comunidades, sin que para ello los sistemas de valoración de la mirada pura hayan sido necesarios. Todo lo contrario, la mirada pura siempre ha intentado capturar estos procesos, desde el orden de la representación, a través de definiciones y categorías siempre atravesadas por la diferencia colonial categorial, o a nivel de los lenguajes y discursos sobre la representación (o anti-representación), con el fin de convertirlas en marcas y registrarlas a su nombre. Denominaciones, catalogaciones, definiciones,

---

53 En Manizales son reconocidos los sectores de "La Linda" y "La Florida", así como en Medellín "Santa Elena" y en Pereira "La Florida". Todos ellos sectores de cerros o montañas, o ubicados al lado de valles y ríos. A menudo prescinden del uso pagado de servicios públicos (sobre todo el agua), cultivan huertas y se dedican a prácticas como el yoga, la medicina ayurvédica, la investigación de culturas pre-hispánicas y a todo tipo de prácticas espirituales, en las cuales proyectan su sentido y el valor de la vida.

encasillamientos estéticos, convertidos en amenazas de monopolio y explotación, ante las cuales, paradójicamente, las comunidades han tenido que resistir. Porque un curador o un artista en el mundo postmoderno, todo lo que toca lo vuelve arte.

Una mirada codificada desde el sujeto colectivo que selecciona narra y valora desde una focalización no-colonial, elimina la jerarquización, el punto de vista privilegiado, así como los puntos de fuga hacia la ubicuidad enunciativa de la cual ya hemos hablado. Ese “sí mismo” movido hacia proceso de interculturalización, restituye en toda sus dimensiones el símbolo, la expresión y la valoración colectiva, lo cual no es viable en la realidad en sociedades cuya idea y noción de trabajo y práctica de la sensibilidad, está totalmente controlada por el modo de producción capitalista y su modelo civilizatorio. La decodificación y el consecuente reemplazo estructural del punto de vista de la mirada privilegiada, por una mirada éticamente comprometida con lo colectivo y con la movilidad y la circulación de sus haceres desde y para la sensibilidad, esta soportada en dinámicas no controladas por ningún miembro o grupo de la comunidad cuya función implique algún tipo de ejercicio de poder y/u ostentación de alguna jerarquía.

A diferencia del pensamiento de la mayoría de los críticos culturales y del arte latinoamericano en los actuales momentos, pienso que, en la tarea de superar el talante colonial de la curaduría occidental contemporánea, no es su re-definición o su re-configuración, sino la potenciación de estos y otros modos de jibareo de imaginarios entre comunidades, lo que puede señalar una auténtica ruta no-colonial. La tarea clave es la de fortalecer estas prácticas en los aspectos centrales que la hacen distinta y no-colonial, a saber: Estar situadas en la exterioridad de lo que se define como arte y artista. Constituir una práctica cotidiana social que va más allá de la producción de objetos para la contemplación y que se centra, más bien, en la

cohesión social. Constituir una forma de realización organizativa poética (en sentido de Dussel), individual/colectiva, es decir, como un modo organizacional del hacer-producir-fabricar desde y para la sensibilidad visual, a nivel individual/colectivo, comprendido como dinámica social de circulación de imaginarios y sensibilidades de los pueblos y, finalmente, no estar controlada (en el contexto absolutista del capitalismo global, por lo menos, no estar determinada totalmente) por el mercado.

## Capítulo II

### DE LA CAJA NEGRA AL MODELO ABIERTO Y CRÍTICO

A partir de la analítica/arquitectónica, planteada en el anterior capítulo, sostenemos que existen relaciones estructurales entre las dinámicas de la mirada y los modos de saber/hacer que se han producido en el Eje Cafetero colombiano en los últimos veinte años. Las tensiones entre el dominio colonial de la mirada pura y los procesos in-surgentes y críticos con los que ha coexistido, también han dado origen a cierto tipo de formas de asumir la práctica, a ciertos resultados y también a ciertas direcciones de fuga hacia prácticas no-coloniales.

La historia de los saberes/haceres y de las prácticas occidentales plantea altos niveles de correspondencia entre sus estatutos gnoseológicos profundos y la analítica desarrollada por el pensamiento crítico latinoamericano, específicamente por E. Dussel en su “Filosofía de la producción”. De hecho, se sostiene aquí, existe total correspondencia entre la mirada pura, tal y como ha sido analizada en el capítulo anterior y el tipo de arte procedente de la estética de la caja negra de la que habla Enrique Dussel, así como entre la mirada alternativa y la estética de la caja de cristal y finalmente entre los terceros espacios propuestos bajo las denominaciones de mirada limpia y el modelo abierto-crítico que propone el mexicano-argentino.

En esta dirección desarrollamos este capítulo, pisando a fondo el terreno de las prácticas y sus características nucleares visibles en el Eje Cafetero colombiano, vistas como parte del poderoso engranaje del sistema-mundo (Wallersteain; 2004),

así como de otros procesos y nombres que han sido protagonistas de estas dinámicas y tensiones. Ello nos pone ante un discurrir histórico de las prácticas que va de las “bellas artes” a las “artes visuales” y de allí a los planteamientos, aún en germen, de las prácticas estéticas interculturales y postcoloniales. Es nuestro propósito centrarnos y dar luces sobre estas dinámicas como movimientos potentes y vivos, al interior de los cuales, pretendemos, aparte de develar críticamente el entramado colonial, entresacar de las dinámicas allí visibilizadas, los hilos para un posible tejido intercultural crítico que nos sitúe, a futuro, en un escenario no-colonial.

## ESTUDIOS VISUALES Y MODOS OTROS DE SABER-HACER

Como un proyecto interdisciplinario y relativista que surge como alternativa crítica de buena parte de las disciplinas académicas de las humanidades y de la historia del arte, los estudios visuales sustituyen el término o concepto de “historia” por el de “cultura” y el de “arte” por el de “visual”. En uno de sus quiebres más importantes, este proyecto se propuso sustituir la “historia del arte” por la “historia de las imágenes”, acentuando el lado social de lo visual.

Estos aspectos centrales de este proyecto constituyen, al parecer de Ana María Guash, una apuesta por un descubrimiento post-lingüístico y post-semiótico de la imagen, a través de una compleja interacción entre la visualidad y el complejo campo que la circunda, por ejemplo a través de la oposición a la forma tradicional de lectura de “lo artístico”, “la mirada”, “la observación”, el “placer visual”, en un intento de rebasar el lenguaje, el signo y el discurso para entender la imagen como un complejo individual que recorre y atraviesa múltiples identidades.

Desde este enfoque, y desde entonces, el acontecimiento visual pasa a ser algo constituido socialmente y localizado culturalmente, para lo cual lo más importante no es buscar los valores estéticos del “gran arte”, sino examinar el papel de la imagen en la vida de la cultura. Y, en este sentido, el problema de la representación/autorepresentación y de sus construcciones, se convierte en aspecto central en este contexto, como producción estético-política y como resultado de las dinámicas y las luchas por el poder en el contexto de la denominada por Lyotard “Condición Postmoderna” (Lyotard; 1993) de los saberes y las prácticas en el mundo occidental.<sup>54</sup>

Ahora bien, los estudios visuales, desde la perspectiva de los estudios culturales críticos latinoamericanos, a diferencia de los enfoques postmodernos, se cuestiona la colonialidad, no sólo del ver sino del mirar, y para el caso del diseño, se cuestiona el uso y la función práctica del sistema de los objetos que propone y de sus dinámicas de producción de deseos en los micro y macrocontextos del capitalismo globalizado. Cuestiona además, los valores que esa dinámica genera y las diferenciaciones excluyentes de clase, raza, género que se promueven a través de la cultura visual.

Es claro entonces que gracias a su interdisciplinariedad expansiva, los estudios visuales contribuyeron a la inclusión estética de todo tipo de productos visuales, inclusive los generados desde el diseño como parte de la dimensión social y cultural de las vidas de las gentes (Cf., Guash; 2003: 14), tradicionalmente excluidos de la historia del arte y del estudio refinado de la “estética limpia”. Al ampliar la “historia del arte” a la “historia de las imágenes” estableciendo cierto nivel de valoración horizontal, los estudios visuales producen la superación de la

---

54 Este aspecto lo he analizado ampliamente en otro lugar (Cf. Valencia, Mario; La condición postmoderna de los saberes y las prácticas estéticas contemporáneas; Revista Utopía, No. 23, 2006).

compartimentación disciplinar de los estudios de los productos considerados artísticos y amplían el estatuto epistémico de sus metodologías que dejan de reducirse a un estudio cronológico lineal de los estilos de la tradición occidental, para dar cabida a la antropología, la política, la sociología, la iconología y la semiótica, entre otras disciplinas.

Sin embargo, los estudios visuales siguen, como su denominación lo indica, reduciendo por una parte, la experiencia estética a la experiencia del ojo y, por otra, regulándola desde las plataformas cognitivas de distribución y exhibición propias del *mainstream*. Desde estos presupuestos podríamos decir que el diseño, desde su faceta de producción poética (hacer-producir-fabricar), en la medida en que está atravesado por la interdisciplinariedad de los estudios visuales y de lo visual mismo, constituye un espacio estético-político y epistémico potencialmente dinamizador del pensamiento crítico, en la medida en que sus prácticas puedan surgir y proyectarse, como lo piensa Enrique Dussel, desde el cuestionamiento histórico estructural de nuestro régimen de visión y proyección de mundos posibles. No sólo referido a los objetos imaginados, sino a los tejidos de relacionamiento social que esos objetos y prácticas producen. Sin embargo, su pragmatismo final, generalmente ceñido a la racionalidad económica, hace que su potencia crítica disminuya, pues excluye de su órbita de acción los haceres no funcionales y por lo tanto las prácticas totalmente abiertas no ligadas a la racionalidad de la eficacia y/o eficiencia occidentales.

Es preciso pensar, entonces, las prácticas y los haceres, no sólo desde el ojo sino desde y para la sensibilidad en general, lo cual significa partir claramente desde un lugar de exterioridad al sistema de los objetos propio de los regímenes de visualidad global, distinto de una revisión renovadora postmoderna de esa misma cultura visual y/o de la historia del arte, comprendiéndolas como unos saberes

críticos emergentes y articulados a realidades sociales concretas, como parte de una tarea más amplia de buscar una vivencia de la sensibilidad liberada de los patrones del sistema histórico hegemónico dominante.

Tal desplazamiento significa, en palabras de Dussel<sup>55</sup> concebir las prácticas desde y para la sensibilidad como un pensamiento y una acción poiética. Según el argentino-mexicano, hay dos posiciones básicas de la inteligencia: Una teórico-contemplativa y otra práctica-operativa. La primera se abre para la verdad teórica, y la segunda se abre a la verdad para la acción, fundando una verdad que se efectuará en un futuro, en la que se hace concordar lo real con lo proyectado.

Esta inteligencia efectora totalmente abierta, señala una ruta que va de la caja negra al modelo abierto-crítico, pasando por la caja de cristal. Y estaría dirigida a cosas, entes de la naturaleza (seres humanos, objetos físicos, inorgánicos u orgánicos vivientes, a fracciones sociales y a la comunidad) como una operación productora o fabricante de vida proyectada y expresada de diversas formas. En este sentido dichos saberes y prácticas no son ni puramente prácticos, ni puramente tecnológicos, ni puramente artístico, ni puramente vivenciales. En ellos coinciden las experiencias inmediatamente señaladas como momentos del proceso de producción de vida proyectada y/o simbólicamente expresada, siendo este momento final, diferente de

---

55 Aunque partimos de los planteamientos de Enrique Dussel en su "Filosofía de la producción"(1984), en donde el filósofo argentino-mexicano hace un profundo análisis de la naturaleza del diseño como disciplina, práctica, oficio y conocimiento; desagregamos de este tratado los aspectos centrales referentes a las prácticas estéticas en general (de las cuales el diseño hace parte), sus reflexiones centrales en las que distingue *lo poético de lo poiético*; sus planteamientos sobre el hacer-producir-fabricar como práctica protopoiética por antonomasia y las distinciones fundamentales que hace entre tres modelos estéticos y formas de prácticas: el modelo de la caja negra, el modelo de la caja de cristal y el modelo abierto crítico. Dado que el texto de Dussel no constituye un tratado de estética, lo que hemos hecho en esta investigación es poner en diálogo los planteamientos generales y gruesos de Dussel con prácticas estéticas específicas y generar, a partir de ese diálogo, implicaciones de orden intercultural para el terreno de la estética y las artes. En otras palabras: hemos intentado desarrollar una estética crítica con enfoque intercultural, a partir de los esbozos filosóficos de la filosofía de la producción de Dussel, partiendo del espacio concreto de las prácticas estéticas contemporáneas del Eje Cafetero colombiano.

los momentos que lo constituyen, pero conteniéndolos, lo que permite denominar esta forma de concebir las experiencias desde y para la sensibilidad, en lenguaje de Dussel, refiriéndose a su concepción crítica del diseño, como un acto productor poiético. (Dussel; 1984: 192)

Esta dinámica de tránsito hacia una dis-ruptión con el dios de Aristóteles en estética, como lo diría Kaithibi, (Kaithibi; 1983) da cuenta de varias de las rupturas más importantes para el pensamiento estético crítico: el escape al control disciplinario y a una epistemología cerrada, o lo que es lo mismo, la apertura de la caja negra instaurada por las epistemologías del arte modernas de origen romántico y el avance hacia un modelo abierto-crítico. La recomposición de la jerarquía dominada por la “estética limpia” (dominio de la inteligencia teórica explicativa de las prácticas de la sensibilidad) y emergencia de la poiética de la producción, del hacer-productir fabricar, como inteligencia fundante constitutiva del ser humano, como acción *poiética*, pero además abierta a la proyección de vida desde y para la sensibilidad a través de semiosis culturalmente amplias y simétricas.

Esto quiere decir que, a nivel antropológico, se recoge la apertura del ser vivo hacia lo humano tomando como antecedente una actividad práctica no sólo en el sentido trascendental de lo ético (relación hombre -hombre) sino práctico como estético, como facultad del hacer-productir-fabricar, como poiésis: “...la nota esencialmente humana de la inteligencia en el hombre originario debió ser una facultad intrínsecamente práctico-poiética, que permitía captar la estructura de las cosas reales (...) a fin de manipularlas (...) para modificarlas y cumplir fines práctico-poiéticos...” (Dussel; 1984: 17), lo que le permitió al ser humano convertir el simple “medio” en mundo cultural.

Durante cientos de miles de años, según Dussel, el hombre se desarrolló

exitosamente en el mundo con la ayuda de dicha facultad práctico-poiética y sobrevivió sin poseer aún una inteligencia especulativa, idea a partir de la cual, el llamado filósofo de la liberación sienta la hipótesis a desarrollar en su teoría estética: “La inteligencia poiética es un a priori de la inteligencia teórica.” (Dussel; 1984: 18), lo que significa que el hombre no es, en primera instancia autoconciencia comprensiva del mundo, sino agente constructor del cosmos como cultura, lo que da origen antes que a un conocimiento teórico, a un conocimiento experiencial del mundo, un conocimiento dado en términos no del especular teórico sino en el hacer práctico-poiético. Hipótesis en contravía del desarrollo de las, en su mayoría, gnoseologías occidentales que han dado prioridad a *la especulación como parte “limpia” del proceso de mediación hombre-naturaleza* y, con ellas, a la determinación de la naturaleza de la estética, no como actividad transformativa desde el hacer-fabricar-producir, sino como actividad, teoría, ciencia, disciplina (según sea el caso), del contemplar, teorizar, juzgar.

En el decurso de las prácticas estéticas contemporáneas del Eje Cafetero colombiano encontramos señales, rastros, devenires y procesos que evidencian la dinámica de los tres modelos de los saberes y prácticas desde y para la sensibilidad, desde este enfoque intercultural. Experiencias “poéticas” y “poiéticas” inmersas en el contexto de una totalidad en relación dinámica y tensa con otras totalidades, propias del campo de los productos visuales y plásticos del capitalismo cognitivo postmoderno, totalidades en relación y pugna con los patrones de conocimiento dominante en el campo de las artes. Esta lógica de los deseos inherente a los objetos producidos por el patrón dominante es, como se sabe, publicitada y promovida como necesidad y regulada, ya no por los valores de uso de los objetos sino por sus valores de cambio, por sus valores como mercancía, es entonces cuando la función poiética

es en ocasiones capturada y transformada en función económica que alimenta la novedad que a su vez produce el deseo y finalmente dinamiza el consumo. Una concepción de la experiencia desde y para la sensibilidad abierta-crítica, parte de las necesidades culturales de una sociedad, responde a las necesidades locales creando su propio sistema de objetos y alimentando su propio sistema de deseos, sin degradar el acto poético de la acción de hacer-producir-fabricar a lo puramente útil, ni a la simple función económica que globaliza la mirada y elimina el valor y el deseo diferenciados simétricamente.

Esta dinámica, oscila entre la estética de la caja negra como producción de experiencias y/o objetos desde los patrones de conocimiento y el régimen de prácticas estético/artísticas de la gran modernidad occidental (el “gran arte” moderno/postmoderno), hasta el modelo abierto-crítico, pasando por la caja de cristal (como lo plantea la postmodernidad funcional de la estética relacional, o las plataformas superficiales y lisas de la postmodernidad postestructuralista, a través de sus estéticas de lo líquido, lo veloz, lo transparente, lo fatal), hasta el surgimiento de una dinámica que nos muestra, en un momento ulterior al de la caja de cristal, las emergencias, *in-surgencias* y *alteratividades* de experiencias análogas a la organicidad y potencia vital esencial que interrelaciona profundamente al hombre/mujer con el medio social, cultural y con la naturaleza, desde donde enuncian sus procesos semióticos, socio-estéticos, corpo-estéticos, rituales, curanderiles y otros modos y formas de vivir la sensibilidad.

En este sentido, la estética crítica con enfoque intercultural, como opción que se propone desde el pensamiento intercultural latinoamericano y del sur global, rompe con la caja negra de la historia del arte, pero también con los estudios visuales euro-norteamericanos, y presenta múltiples orificios de entrada y de salida, órganos

de reacción, centros motores de información y compulsión de resultados, de confrontación y de prueba, todos ellos concentrados en la potencia de su comunidad, puesto que, comprendemos que todo conocimiento es confrontado con la realidad sin caer en materialismos ciegos y dando lugar a las experiencias diversas en todos los órdenes: Prácticas sociales, estéticas, rituales, espirituales, y demás, reasignando a estos ámbitos de actuación, el estatuto de realidad. En este sentido el modelo abierto crítico es flexible porque está dispuesto a corregir, sobre la marcha, de acuerdo a lo que señale la realidad desde la cual opera.

Ahora bien, estas características que acercan la concepción crítica de prácticas y saberes desde y para la sensibilidad históricamente excluida del sistema moderno/postmoderno del arte, al campo de lo visual expandido, tienen un complemento diferencial crítico fundamental que la separan como saber y práctica de los estudios visuales norteamericanos: el modelo abierto crítico no promueve la confrontación del curso de la tradición vigente renovándola, sino busca romper con ella y separarse de su dirección histórico-estructural, lo cual, a diferencia de las rupturas postmodernas, no ejecuta una renovación, ni una remasterización de la secuencia histórica dominante, sino produce una dis-ruptión: rompe con el sistema histórico y cambia de dirección, inscribiéndose en sus propias tradiciones (o en tradiciones exteriores a las hegemónicas), dirigiendo su mirada y sentido hacia tradiciones que han sido igualmente inferiorizadas, con las cuales dialoga y se fortalece. Esta apertura, flexibilidad, cambio de dirección y anclaje en la realidad propia, dota al modelo de una gran capacidad de reacción ante lo disfuncional, creando siempre respuestas que se cuidan de repetir errores históricos.

## LO HERMÉTICO EXCLUYENTE: EJES Y ESTRUCTURAS

### *Los ejes de la caja negra*

Explicitemos las siguientes connotaciones que nuestra metáfora/concepto: “La caja negra”, contiene y que es preciso saber antes de utilizarla como unidad de análisis: según los registros técnicos aeronáuticos, una caja negra es un sofisticado aparato que permite registrar las circunstancias de cualquier vuelo, este instrumento se utiliza para determinar las causas de los accidentes y su nombre se deriva de la informática y, curiosamente, no tiene ninguna relación con su aspecto, puesto que la caja negra no es negra, sino de un color altamente refractivo de modo que puede ser localizado visualmente a grandes distancias. El aparato, además, y esto es de suma importancia, está recubierto por diversas sustancias que lo protegen de cualquier incidente de alta gravedad: Colisiones, incendios, entre otras circunstancias, lo cual lo hace prácticamente indestructible.

El símbolo de la “caja negra” empleado por Dussel, para nada resulta arbitrario ni accidental y, por el contrario, queda pertinente y coherentemente ligado en un diálogo crítico con el sistema metafórico de la tradición del arte moderno en el mundo occidental.<sup>56</sup> Sistema para el cual, la omnipresencia de la dimensión

---

<sup>56</sup> Relata Cor Blok en su “Historia del arte abstracto” (1999), un antecedente histórico valioso para ilustrar lo antes dicho sobre la metáfora aérea en la que nos apoyamos: en el origen de la probablemente más sofisticada y radical práctica pictórica, y quizás la más pura propuesta de pintura abstracta europea, a saber, el suprematismo de Malévich, está rodeada de circunstancias y elementos referidos a la experiencia aérea del vuelo, de suma importancia para el artista. Es así, como el pintor entre 1917 y 1918 influenciado fuertemente por el estado de las investigaciones y las experiencias sobre la aeronavegación llevadas a cabo hasta entonces, emprendió una serie de obras que hacían referencia al vuelo y que se conocen como suprematismo aéreo. Estas aventuras estéticas, sin embargo, ya habían tenido el precedente de la escritura poética del poeta romántico Jean Paúl en el “Libro de la mar del aeronauta Giamozzo”, en las “Cinco semanas en globo” y en el “Viaje a la luna” de Julio Verne, así como en las pinturas sobre aeroplanos de Delaunay, entre otras obras y autores que recogían, a fondo, la fascinación humana por el acto de volar, fascinación que pasaba a funcionar en los artistas moderno-abstractos como una de las metáforas más potentes para vehicular la idea de lo

misteriosa y enigmática con la que se identifica la experiencia estético-artística entendida como acto creador, ha sido determinante y se ha generalizado como característica epistémica y última salvaguarda legitimatoria de los procesos creativos que han marcado las pautas de la historia colonial/occidental del arte.

Tal fascinación por lo aéreo, lo leve, lo espiritual, lo sofisticado, lo exclusivo, lo metropolitano, lo hermético, lo genial-misterioso, en oposición a lo terrestre, material, concreto, popular, manual, cotidiano, abierto, social, colectivo, sumada al espectacular salto de la física newtoniana en la exploración del universo infinitamente pequeño, terminó por crear un escenario físico-metafísico, cognitivo y místico, tan especial que no tendría otro destino sino el de situar la experiencia estética y la idea de mundo mismo, para el artista moderno, en ese rango de experiencia enigmática que caracteriza su arte, fenómeno denominado por Dussel como estética de la “caja negra”.<sup>57</sup> Por caja negra se alude también aquí, a los patrones de conocimiento de una parte del sistema de las artes moderno/postmodernas, de sus prácticas y teorías, aquellas ejercidas por los miembros del campo artístico, para quienes la dimensión de lo estético, inicialmente, queda desligada del concepto de mercancía, y entran en colisión con la racionalidad instrumental y pragmática, patrones de conocimiento que “crean un ámbito de pura simbolicidad, significatividad escindida, paralela: *l’art pour l’art*.” (Dussel; 1984:

---

espiritual, como esencia de la naturaleza y de nuestro modo más elevado de vivirla. (Cf., Blok, Cor, Historia del arte abstracto, Cátedra, Madrid, 1999).

57 La “caja negra” correspondería metafóricamente al estatuto colonial del arte moderno, a sus patrones de conocimiento y a la naturaleza de sus prácticas y, en ese sentido, es claro que para ellos (artistas abstractos occidentales), la palabra “energía”, en el lenguaje de los artistas de entonces tiene casi el mismo significado que espíritu (Blok, Cor.; 199: 81). Lo cual representa una señal incuestionable de que el romanticismo del siglo XVIII lograba en el siglo XX, la concreción de un escenario especial en el que encontraba, en buena medida, continuidad a sus ideas de genialidad y personalidad especial, como pilares de su visión de las prácticas artísticas y de su estética.

42). Choque altamente significativo con la historia intra-europea de la representación, que convierte precisamente este fenómeno en “caja negra”.

Este tipo de estética, analécticamente denominada, encumbra a un sujeto capaz de producir ideas estéticas, finalidad sin fin, belleza y placer, y cuya actividad de autoproclamar las reglas del arte (fase “limpia” del proceso de producción), desde su genialidad, queda a su entera y exclusiva potestad como personalidad especial que se considera, y cuya obra, desde el principio, busca separarse del mundo de la vida cotidiana del hacer-producir-fabricar, objetivo que alcanza su máxima expresión en la cúspide de las vanguardias artísticas del siglo XX, y a la que Enrique Dussel alude cuando habla de la “filosofía de la caja negra”, al “innatismo genial e inexplicable del arte” (Dussel; 1984: 46).<sup>58</sup>

Y es dentro de estos elementos semióticos que el símbolo dusseliano mismo nos proporciona, que emprendemos una interpretación de algunos de los fenómenos, problemas, y desarrollos estéticos que este modelo dominante en la historia del arte moderno euro-occidental tiene en el Eje Cafetero colombiano. Todo ello con el fin de perfilar, para los apartados siguientes, algunos elementos básicos para la proyección de una gnoseología estética liminal y crítica del arte. Hablamos de las tensiones relacionadas con las prácticas y las teorías que constituyen los agentes estéticos, lo que han entendido por naturaleza de la obra y su expresión, la forma en la que han asumido los procesos de realización y legitimación estética de los lenguajes visuales,

---

58 La expresión “cafetera” colombiana, del modelo de la caja negra, como parte de una estructura de poder global del sistema-mundo, en la dimensión de prácticas estético/artísticas mundiales, ocupa un lugar y un rol que responde a las variaciones de regulación de poder que el mismo sistema articula en forma de jerarquías yuxtapuestas. De este modo, los artistas aludidos, en este modelo de conocimiento (el modelo de la caja negra), como casos significativos de concepción y desarrollo de las prácticas, ocupan un doble lugar en la cadena de jerarquías mundiales: por un lado han constituido (y algunos de ellos siguen constituyendo), un núcleo central en las prácticas regionales, pero, al mismo tiempo son considerados periféricos desde la centralidad de Bogotá y de América Latina, en general, para los cuales los nombres de David Manzur, Maripaz Jaramillo, Lucy Tejada, Dioscórides Pérez y María Teresa Hincapié (en lugar de los nombres aquí analizados), constituyen los referentes canónicos y los modelos de arte y práctica artística a seguir.

las relaciones que han planteado los engranajes que han hecho posible su circulación, y las relaciones con la realidad, con sus respectivos problemas a nivel de representación, entre otros aspectos.

*La oscuridad de un origen sin lugar*

El colapso de un accidente aéreo siempre está signado por lo impredecible: colma todo nivel de sorpresa, lo cual genera un violento choque físico y/o psicológico. El vuelo colapsa, se estrella contra algo tan poderoso que lo destruye, lo fragmenta, lo desintegra. Es esto lo que acontece en el proceso creativo de algunos de los más representativos artistas modernos y contemporáneos en el Eje Cafetero colombiano para los cuales, existe hoy por hoy una radicalizada concepción de que en el proceso creativo la razón está separada de la intuición, no tiene nada que ver con la investigación preliminar, no se debe anteponer la formación teórica al acto creativo, no se debe articular a ningún interés social o político, ni a ninguna funcionalidad útil, por el contrario, hay que dejar fluir todo del inconsciente.

Como exponentes de esta visión y de estas prácticas respecto a la experiencia de la sensibilidad encontramos algunos nombres que agruparemos con la denominación de “grupo Matijasevic”;<sup>59</sup> un conjunto de pintores jóvenes, estudiantes y recién egresados, algunos de ellos dedicados a la academia como docentes.<sup>60</sup> Este

---

59 Vicente Matijasevic, nació en Chinchiná, Caldas en 1957 y actualmente se desempeña como docente del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas. Reconocido investigador sobre las técnicas de grabado, como quiera que “inventó” la técnica del grabado en cemento, dedicado en las últimas décadas al dibujo y la pintura, es reconocido entre los artistas de la región como una de las máximas “autoridades” en el campo de las prácticas estéticas bidimensionales, particularmente en el terreno de la pintura.

60 Algunos de los nombres más representativos, que siguen esta visión y que despliegan sus prácticas bajo estos patrones de conocimiento son Gregorio y Jerónimo Matijasevic (hijos del pintor), Jorge Lagos, Hugo y Alejandro Viana (hermanos), Diego Cañón, Diego Sánchez, Arlex Fajardo y Juan Carlos Acevedo, Campo Elías y Carlos Fierro (hermanos), entre un extenso grupo de jóvenes

grupo tiene ya casi, paradójicamente, respecto a sus postulados, el tinte de una pequeña escuela, y son liderados por el profesor Vicente Matijasevic.

En el centro de la propuesta se sitúa el ejercicio de recuperación de la capacidad primitiva de asombro y su expresión. Una producción voluminosa de pinturas y dibujos expuestas incesantemente año tras año, dan cuenta de un contrapunto entre formatos gigantes y formatos relativamente pequeños, sellados a veces por el símbolo del libro abierto como umbral de la pared, hechos curatoriales que nos recuerdan las antiguas relaciones del hombre antiguo con su cueva y casa, el tránsito de lo natural a lo civilizado de la cultura.

En la pintura y el dibujo de Matijasevic aflora una tensión entre lo mental y lo real, entre este mundo y otro que late en su inconsciencia. De ahí esa sensación de levedad, esas atmósferas flotantes que transmiten sus formas en el plano:

Si bien es cierto que estos paisajes son evidentes, el artista ha logrado aplicar un lenguaje de formas casi abstractas que crean una apariencia de realidad, la figuración que apreciamos en estos paisajes es el resultado de un proceso plástico en el que la forma orgánica compite con la geometría, se unen se articulan, son una creación de la naturaleza intemporal, como la memoria. (Moreno Armella, A.; Catálogo exposición de Vicente Matijasevic, 1998)



*De la serie de oleos “La pintura como maquina mental”*

Este equilibrio que sugiere el crítico, lo logra Matijasevic a través de la distribución de los espacios y las zonas de color a través de la línea y el contraste, eliminando todo detalle naturalista y buscando a toda costa el equilibrio en la composición. Pero quizás lo más significativo del tipo de inconsciente explorado por Vicente Matijasevic, lo constituye la utilización y la exploración de la memoria, una memoria situada en el rango de lo arquetípico, pero hecha concreta en el plano de lo individual, de ahí su preocupación por grabar y dejar huella, así como por sus técnicas insistentemente repetitivas y seriales. Según lo testimonia Alberto Moreno Armella, el prolífico trabajo de Matijasevic, debe su coherencia en parte a que no abandona radicalmente sus temas sino los archiva: “Y es que encuentro en las preocupaciones de Matijasevic por disímiles que parezcan, una profunda coherencia, una preocupación que viene articulada por un hilo conductor que nace de la historia”, para luego agregar: “Matijasevic pintó estos mismos temas con anterioridad a las pinturas que hoy estamos apreciando, en formatos más pequeños y los guardó en su taller durante varios años, en un gesto de archivar en la memoria...” (Moreno, A., *Catalogo exposición de Vicente Matijasevic*, 1998)

En efecto, la tierra y el paisaje de estas series conectan claramente con un sentimiento vivo hacia el origen, hacia el “sin tiempo” de la conciencia y de nuestro

origen cósmico. El problema de la memoria queda ligado en Matijasevic a un problema ambiental, el asunto de las estropeadas relaciones del hombre contemporáneo con su hábitat; Nuestra evasión vergonzosa de nuestras responsabilidades con la tierra.

Dicha preocupación por el origen es expresada abiertamente por el pintor en sus reflexiones sobre el dibujo al que le da un carácter fundacional humano y un excepcional poder de síntesis:

El dibujo es acto primario-afirma- él es el padre del hombre porque él creó la palabra. Desde que alguien trazó por primera vez un dibujo, hace oscuros centenares de milenios, tal dibujo es incisión que deja huella, no tanto en el hueso o en la piedra que le acoge y recoge, sino mucho más en el espíritu humano. (Vicente Matijasevic, 2002)

La anterior reflexión contiene implícita una fuerte crítica al racionalismo filosófico-científico y constituye a todas luces una clara defensa del pensamiento intuitivo, pues para Matijasevic: “el dibujo es silencio profundo, reflexión que no explica (...) sino que anonada, rodea de excelente síntesis el acto visual.” (Vicente Matijasevic., 2002). Lo que implica una clara exaltación del universo pre-lingüístico del inconsciente en donde no aplica el análisis sino la síntesis. De esta forma, Matijasevic abre las compuertas del misterio como escenario de la experiencia estética, lo cual tiñe la concepción de su práctica de cierto misticismo a través del cual el individuo se conecta con la especie, con el primer hombre, con el nacimiento del arte: “somos pequeños aprendices- nos dice- de los cuales hemos recibido el legado del silencio y lo visual, como un encargo que sostenemos agradecidos.” (Vicente Matijasevic., 2002)

Esta preocupación por el origen queda evidenciada desde su inclinación por el grabado en especial con su particular experiencia con el cemento, a cuyos trabajos se ha dirigido la bendición de los expertos como Antonio y Luís Caballero o como lo testimonia el crítico cubano Galaor Carbonell, quien comenta acerca de las figuras plasmadas en dichos grabados: “Ellas son aerodinámicas, suaves de contornos, de gran naturalidad anatómica y gráfica, que parece surgir de una memoria ancestral que las regurgita o crea por vez primera; no importa porque nunca olvidan su lastre atávico.” (Galaor Carbonell, citado en el catálogo de la exposición: “Vicente Matijasevic. 25 años de grabado”, pinacoteca de Bellas Artes, Manizales, abril 20 de 2004).

Su extensa obra, aparte de generar una pluralidad de inscripciones: abstraccionista, surrealista, primitivista, neofigurativista, etcétera. Se levanta, se cimienta sobre elevadas reflexiones cosmológicas que colindan con lo místico, obras que instauran en el cuadro un espacio visual alucinante a partir de la dialéctica ausencia-presencia cromática instaurada por polos definitivos. Así, las atmósferas y las presencias opacas y leves, como momentos y secuencias de revelación dan cuenta de la intensa acción de lo inconsciente sobre la vivencia diaria del mundo, cuya semiótica plástica constituye una respuesta y una ilustración de las investigaciones cosmogónicas que configuran sus visiones de mundo.

Sin embargo, estas inquietantes búsquedas, se resuelven en el alfabeto todopoderoso del arte moderno eurocentrado, pues aunque es cierto que se le confiere, en principio, un enfoque propio al dibujo primitivista, también se legitiman a través de los decálogos y los empaques sofisticados de la alta cultura europea, que al mismo tiempo el agente plástico Matijasevic enseña en las aulas de la universidad. En él la modernidad estética busca más que chocar y superar el pasado, retenerlo,

hacerlo eterno, inmortalizar el instante, derrotar lo perecedero. En un intento fallido de encontrar y expresar el mundo propio, o en un intento de ilustrar las señales de identidad que puede avizorar en la compleja heterogeneidad del mundo misterioso del sueño.

Esa exploración de la razón última de su ser identitario, y/o de sus fundamentos existenciales convoca permanentemente, sin embargo, vehículos simbólicos prestados de la gran tradición occidental. A pesar de los intersticios críticos que deja abierta la obra de Matijasevic, en su visión mitificada y, si se quiere, idolatrada, de la modernidad, en su fuselaje resplandeciente se imponen claramente las más sofisticadas formas occidentales, en donde él encuentra su espejo, lo que constituyen una palmaria descripción, en la línea más dura, de la especificidad y la voluntad de poder propia de la estética de la “caja negra”.

Se sabe bien que, una vez pulverizada la nave, estando ya serenos en tierra y frente al objeto hermético e indestructible de la “caja negra”, la lectura sobre la mente artificial de la nave y sobre los avatares sufridos por sus tripulantes, sobre sus secretos, el objeto misterioso permite enfrentarse a otros datos y otras revelaciones. Así podemos leer esas asociaciones presencia-ausencia de sus dibujos, en tanto referencias plásticas de afirmación y negación en un interminable debate con la definición sobre lo que se es, como quien lanza una y otra vez una palabra intentando inútilmente definirse y termina plasmando una y otra vez la misma sombra.

La proliferación de obras por voluntad propia no vendidas, ocultas e invisibles, luego del paso efímero por la sala de exposiciones, como un infinito, inútil y extenuante recorrido de búsqueda, como la secuencia de un tac cerebral que da cuenta de una génesis traumática de la mentalidad y de la cultura: algo así como

una lucha entre la obra y el artista, entre el imperio de lo que se es y/o la filtración de lo que no se desea ser.

Forma extrañamente sintética de hibridación, por un lado, quizás, o concesión plena al paradigma colonial, por el otro, quizás. Lo cierto es que, en la medida que los principios estéticos del arte abstracto europeo fundamentan técnica, compositiva y conceptualmente sus obras podríamos vislumbrar una negación plástica de nuestra memoria y una invisibilización, un silenciamiento de nuestra riqueza cultural.

#### *La superior estructura de la pintura metropolitana*

Este mismo fenómeno lo toman y profundizan en similar dirección, los pintores urbanos de Pereira, del grupo de “La Cuadra” el grupo quizás más “profesional” de los pintores de esta región; en el sentido de dedicación al oficio y de su papel en la circulación, exhibición, comercialización y venta, nos referimos particularmente a Jesus Calle y Viviana Angel; con ellos la bóveda hermética perfecta de la “caja negra”, llega, a nuestro modo de ver, a su mayor y mejor lograda expresión para la pintura local. Sus miradas, decididamente concentradas, atrapadas en la exaltación lírica del paisaje técnicamente fronteriza con el abstraccionismo, en la depuración cromática, en la presencia de sus neofiguras, entre la textura y sus marcas que les confieren refinada factura y sofisticación a sus sutiles ideas del mundo, reportan finalmente un momento especial y sobresaliente de la pintura moderno/occidental vigente en esta región del país.

Hablamos de ese rango máximo de autonomía que fue definitivo para el minimalismo en el propósito de dar paso al arte conceptual, ese sello definitivo que le confiere a la “caja negra” su dimensión críptica, de bloqueo, aislamiento, de

tautología, en el sentido de dar realidad a un arte que sólo desea hablar de arte, reduciendo todo contacto con la realidad a la pura contemplación, evitando todo apunte o comentario subjetivo, social, político, toda contaminación “interesada” a la obra en una auto-exigencia máxima sobre técnica y factura en la producción de un objeto contemplativo final, un objeto de culto: El cuadro.

El acento metropolitano señala un tránsito de desprendimiento con lo narrativo-rural, con el costumbrismo y la pintura denominada peyorativamente sobre “la guadua”, vigente aun en numerosos pintores de la región, pues este paisaje ancestral es considerado caduco. Esta es una pintura que se produce desde y para la ciudad; una pintura de polis que deja testimonio de la primacía del orden metropolitano, del ojo ciudadano moderno occidental, constitutivo de una versión colombiana, local, pereirana, del voyerismo urbano y de la conciencia encapsulada de la ciudad que encontró su más refinada expresión para el *meinstream*, en el expresionismo norteamericano.

La presencia de inquietudes alrededor de lo cósmico y de lo primigenio, muy en el sentido expuesto para el caso de Vicente Matijasevic, queda relegada en la pintura de Jesús Calle, por su sobrevaloración de la forma y la factura, por la vivencia baudelairiana de la experiencia de la ciudad, y por la concepción profesional-comercial que del oficio de pintor este artista tiene; o, para decirlo en otras palabras: “Con Jesús Calle la ciudad se reivindica en sus posibilidades y el horizonte recupera la perspectiva abierta de una mirada que, ante el abismo de la realidad, cimienta la fábula de una nueva ensoñación” (Calle; 2003: 107). La fabulación y la ensoñación ahogando la sensibilidad social y la recuperación plena y viva de la memoria. La estetización de la realidad al ritmo cromático de la luz de un

prisma refinado, del ojo y el espíritu a distancia del artista que la delinea y mancha, según el ritmo cósmico de sus emociones individuales.

Propio de la subjetividad estética de la caja negra, del distanciamiento con la realidad a la que se considera un espacio que mancha y confunde (y por tanto se debe neutralizar en el proceso creativo), además del culto a lo velado y hermético, desde donde se reclama un nivel abstracto e incomprensible de acción, la ciudad para Calle no es un espacio en donde se dan las luchas por el poder, no es una estructura de jerarquías, tensiones y conflictos, sino “...Una habitación cósmica de paredes exteriores evanescentes y móviles, un escenario virtual creado por el hombre para albergar sus utopías y sus presentimientos mas íntimos y personales.” (Calle; 2003: 107)



*Memoria*, acrílico sobre lienzo, 200x100.

El de Calle, como el de Viviana Ángel, es nuestro arte abstracto metropolitano. Nuestro, en el sentido de hecho por gente que vive y se ha hecho aquí y que aquí ha construido su vida, aunque ajeno por el tipo, la naturaleza de los

principios, las formas y la idea misma de arte que lo constituyeron, pues responde a la versión estética de la subordinación estructural al sistema dominante de las artes metropolitanas centrales. Una sensibilidad colonial que protesta y que por ello mismo actúa en tensión (contradictoria) con la otra que tienen los pintores (Calle y Ángel): gestores culturales y movilizadores sociales, intentos estratégicos y paradójales de encontrarle dobleces al sistema, como la de aquellos artistas conceptuales que pintan y venden cuadros por encargo para autofinanciar sus instalaciones, efímeras críticas del arte comercial.

Concepción y vivencia de la práctica, en diálogo, coquetería y crítica, con la gran abstracción colombiana:<sup>61</sup> Manuel Hernández, Alejandro Obregón, Omar Rayo, Ramírez Villamizar, sin que, tal vez por voluntad propia, los pintores se decidan abiertamente por la abstracción radical. En general, desde este lugar, se practica una poética limpia que configura una especulativa plástica claramente inscrita en la tradición eurocentrica del genio. Con la característica esencial (entendida por ellos y los críticos, como valor agregado y como progreso), de que con este tipo de pintura el Eje Cafetero, desde la óptica de las retóricas artísticas contemporáneas occidentales, supera la inferioridad y el atraso del exotismo exhibicionista, del paisaje “mañé”, de la “alegoría paisa”, del “panfleto social y político”, para abrazar la sutileza y la meditación del tema y del color, en una versión cosmopolita, elegante y profunda de la ciudad, cuyo esfuerzo estético se centra en traer a la periferia de la región cafetera colombiana la sensibilidad plástica del centro moderno metropolitano, como en el caso de Viviana Ángel, de quien comenta Margarita Calle:

---

61 Lo que constituye una puesta en obra de principios estéticos centro-europeos en los que pervive la gnoseología del arte kantiana; lo cual, sabemos por las investigaciones del filósofo africano Ch. Eze, fue desarrollada desde una perspectiva racista y constituyen una subvaloración de la experiencia estético-artística propia, y del arte como ritualidad, como práctica transformacional desde, con y a través de la experiencia con el otro y con la naturaleza.

Cuando la artista se reconoce en su espacio, Pereira evoca su gratitud a una ciudad que además de ser su pretexto estético, continua escondiendo los secretos de una fabulación que no caduca, que siempre se resuelve en la multiplicidad contingente de sus acontecimientos y diversidades: los albores de una modernidad, evocados desde las pulsiones de la vida cotidiana y el discurrir de las vivencias que dieron forma a su universo personal, artístico y cultural. (Calle, M.; 2003: 89)

### *La imitación del centro*

En este sentido, es claro que los tímidos lances de abordar y tratar el paisaje urbano local, desde el acervo cultural nuestro, de actualizar las expresiones locales, se disuelven en las aspiraciones cosmopolitas: la pintura del fragmento, la escisión interior del artista moderno, los principios de ruptura anti-miméticos, propios de las vanguardias, todo ello como elementos estéticos que escenifican el marco social general en el que se aspira a vivir una vida al estilo Parisino o Newyorkino. Así, Viviana Ángel, narra visualmente la fragmentación de la ciudad y su memoria, su *Ciudad perdida*: “Los límites entre la ciudad-*la forma*-y lo urbano-*las fluctuaciones* –se hacen sensibles desde las alusiones metafóricas a espacios íntimos y espacios públicos activos que contemplan las palpitations oníricas de los habitantes de su tiempo, acuciados por la realidad de su destino” (Calle, M., 2003: 96), utilizando sus losas finas, sus collages y sus fotografías, todo ello definido y concretizado en la “finura de su trama”, desde una simbología elegante y estilizada que pretende dar cuenta, desde todas esas distancias, de *la flanerie* pereirana.

Estos pintores ponen el ojo sobre la calle, pero no consiguen re-activar la memoria y mucho menos las cosmovisiones, latentes en el campesino que se vino a la ciudad y la habitó o en el imaginario popular del hombre marginal o la mujer migrante de la antigua “Ciudad Victoria”, pero en cambio, si cumplen una importantísima función de productores, “en tanto que conciencias que elaboran mensajes, y sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales...” (Rama, Ángel; 1998: 36), al reforzar la idealización de visiones y funciones del artista tomadas del modelo de las vanguardias euro-norteamericanas y construyendo, para la región, mitos estético-urbanos derivados del uso del lienzo y del óleo, que ayudaban y ayudan a construir posiciones dominantes en el sistema: respeto y admiración.

El que pinta, representa o pone en escena, ve en el hombre de la calle y en el paisaje de cemento una ocasión para proyectar un yo estético individual a través de los lenguajes de las vanguardias euro-norteamericanas, no el mundo, el sello y la marca de una cultura local. Se refina y expresa una “personalidad” artística, un modo de ser “artista”, pero se obvia la identidad de un grupo humano, relegando, aplazando, la afirmación de la cultura periférica en aras de afirmarse buscando el reconocimiento de los centros estéticos nacionales-internacionales y/o de la circulación comercial.

Sin embargo, en este encuentro o choque que nuestra nave visual sufre con la colonialidad europea, de entre el caos y la dispersión hallamos fragmentos explicativos que funcionan como intersticios al aparentemente impenetrable blindaje de ese objeto misterioso. Se le escapa a esta caja negra, que estos y otros artistas en la región despliegan al interior de sus obras, de sus objetos artísticos, de sus *cuadros cuadrados*, de sus esculturas, de sus prácticas, fisuras significativas

que minan el ensamblaje, en principio y en apariencia, invulnerable de “la caja negra”, algunas fracturas que iluminan: El intersticio crítico de la obra de Calle y de Ángel, lo constituye su articulación al grupo, la creación y el sostenimiento del proyecto de “La Cuadra”. Entre la impecabilidad semiótica y las falencias socioestéticas e interculturales, se da saludablemente para estos artistas una implosión del hermetismo de la caja negra: Calle y Ángel, en un momento de sus vidas, fundan el dialogo (que no aparece en sus cuadros y objetos estéticos) y rompen con el monólogo interior, con la univocidad estética de la “caja negra”, con el acontecimiento y la practica reducida al espacio irremediamente bidimensional-plano, para integrarsen a la comunidad. Nuestra caja negra nos sigue diciendo cosas: Nos dice que el auto, el semáforo, la calle, el solitario, el asfalto, presentes en las obra de estos artistas reclaman, a través de la vida comunitaria estética de sus autores, su lugar desde la paradoja, la contradicción y la diferencia.

*El oscuro lirismo de un yo escindido de la naturaleza*

Como producto y resultado concreto del prestigio artístico y académico que la pintura de la “caja negra” tiene en el medio, la obra de Olga Lucía Hurtado recoge los principios más importantes de este patrón y es tal vez quien mejor los expresa desde su visión particular: El romanticismo paisajístico expresado en la clave estética de vivencia de los sublime. Una pintura que da cuenta del bloqueo del entendimiento y la emergencia de la idea estética hecha concreta en el cuadro, dinámica de lo infinito-finito, de lo visible-invisible tratado a fondo, tanto por Hegel como por Schelling, pero producida a partir de la realidad concreta del imponente paisaje subtropical andino.

Cuando en el contexto de las prácticas estéticas occidentales, la preocupación por la naturaleza se vuelve el centro de búsqueda, es inevitable remitirnos al romanticismo. Ciertamente es que ninguna expresión estética escapa a algún tipo de asociación con lo natural, bien desde el punto de vista de la representación, bien desde el punto de vista de la producción, o desde la idea de mundo que el artista plasma. Pero cuando el tema es la naturaleza entendida esta como lo primigenio en el que no hay huella de civilización, frente a la cual el yo se proyecta líricamente, cuando la propuesta es la inmersión del yo en ella con arreglo a fines artísticos, estamos ubicados en plena arena romántica centroeuropea.

La caja negra cruje y colapsa en su choque con la tierra, con la naturaleza, emite señales y vibraciones que hablan de un mundo abismal y tenebroso. Entonces, el neo-romanticismo de Hurtado se expresa a través de la forma pictórica básica del paisaje. El mundo encuadrado y representado por esta pintora corresponde al de la montaña y el cielo, bajo las formas dialécticamente complementarias de lo frío y lo cálido. En una parte de sus obras (*Amanecer, Nevado, Zona Cima*) el azul y el blanco, respondiendo a estadios ambientales, temporales y cíclicos, se vuelven protagonistas, en otra parte (*Abstracto, Atardecer, Paisaje en rojo*) el rojo y el amarillo matizados hacen lo propio, y en una tercera parte, ambas gamas se confunden estableciendo un punto cromático intermedio entre la euforia y la tristeza que se resuelve en ciertas atmósferas confortables y recogidas, el punto de vista de un yo que contempla sin comprender, cómodamente desde su *Atelier*, la imponencia de lo telúrico .



*Catalogo Exposicion zona.cima,2003*

En la medida en que la montaña y el cielo en el momento de aparición u ocultamiento del sol son sólo pre-textos para revelar, no para hacerse parte de ellos, no como parte concreta de la génesis convertida en estadio espiritual (como se hace en el mundo andino), sino para provocar estados emocionales y para ponerlos en dimensiones visuales de manera tal que la montaña sea la vivencia del sujeto y el sujeto vivencia de la montaña, Hurtado nos sitúa ante una clara forma de *Einführung*, como lo sugiere Moreno Armella para esta serie de cuadros. Lo que acontece en esta variación de la caja negra, distinta de la de Matijasevik, Calle y Angel, pero en diálogo complementario con ellos, desde los cánones románticos, no es que la pintora sea montaña, o niebla, atardecer o noche, sino que el alma de la pintora ha encendido o enfriado esas montañas, ha hecho acogedora esa tierra, ha hecho sutil o fogosa la atmósfera. A través de la paleta se ha hecho visible el “*Geist* (término que podríamos traducir por espíritu o alma, aunque posiblemente sea este último el más adecuado). Y el *Geist* (el alma) es, “en un sentido estético, el principio vivificante del espíritu”, una especie de fuego que inflama las facultades, las anima, las refuerza y las mantiene vivas...” (Mari, A; 1989:121)



Este proceso de relación entre el sujeto y naturaleza, que propone Hurtado, está marcado por toda una dinámica de objetivación en la que la artista se debate entre lo racional y lo intuitivo, en donde desea controlar al tiempo, tema, técnica, concepto y experiencia, pero se le escapa el resultado, pues, en clave romántica:

La diferencia entre la obra de arte y la obra de la naturaleza reside en que la naturaleza empieza a obrar inconscientemente hasta que alcanza un resultado (el producto natural) aparentemente intencionado. En otras palabras la naturaleza empieza inconscientemente y acaba conscientemente. Por el contrario, en la materia artística, el yo empieza con la conciencia (subjetivamente) y termina en la inconsciencia (objetivamente). En lo que se refiere a la obra de arte, el artista es consciente en cuanto a la producción, e inconsciente en cuanto a la obra de arte que sale de sus manos. (Mari, A; 1989:188)

Esta práctica de la caja negra alcanza su momento esencial cuando el pintor accediendo a la intuición estética, es decir, al momento en el que la intuición intelectual se hace plástica y concreta se deja poseer por lo que Denis Diderot

denominó entusiasmo, es decir, desata todo su poder creador y es capaz de establecer relaciones secretas entre los elementos que lo ocupan, en este caso, relaciones entre formas naturales, orgánicas y atmosféricas, ambientes y colores, para producir objetos plásticos determinados espiritualmente o estados espirituales objetivados. Diríamos que en pleno estado de entusiasmo, Olga Lucía Hurtado accede a “instantes privilegiados de la inspiración poética” (Mari, A; 1989: 78), sobre sus paisajes, fundiéndose con cielos y montañas para establecer raptos de tristeza, de melancolía, de euforia o serenidad, un complejo experiencial basado en el esfuerzo por superar las distancias entre lo artificial y lo natural sin lograrlo, resultado que alimenta el desgarramiento y el dolor romántico, lo que nos hace pensar, como lo vaticina Moreno Armella, que podríamos estar ad portas de una futura propuesta abstracta en Olga Lucía Hurtado, aunque también se podría estar incubando una faceta más de esta especie de “expresionismo andino” que ha venido desarrollándose en las últimas décadas en esta región.

#### *El agujero negro de una polifonía fallida*

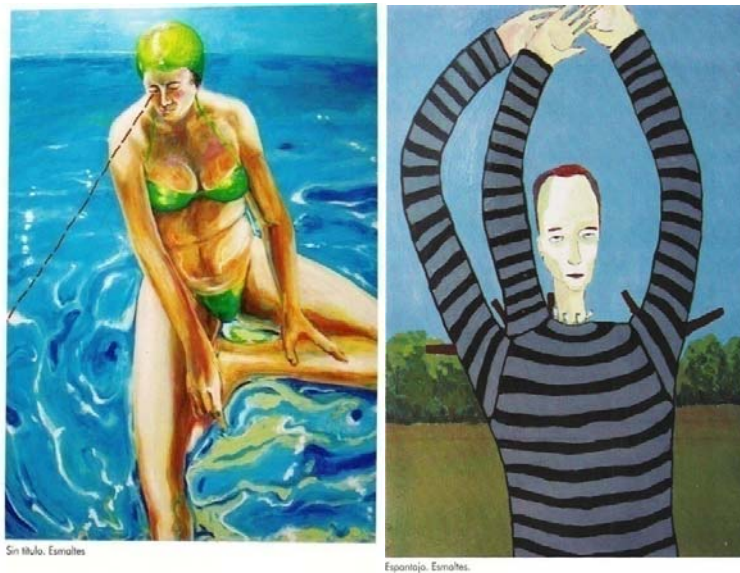
Eva Clarens<sup>62</sup> y Gustavo Villa se convirtieron en el punto de referencia para los pintores jóvenes en Manizales en la década de los noventa, no porque sus propuestas plásticas finales constituyan un trabajo a cuatro manos, o porque su pintura se parezca, sino porque la estrategia de exposición que han usado, la mayoría de las veces, consiste en presentarse juntos. De ello deducimos que han querido que sean “leídos” el uno al lado del otro, bien porque les interese marcar los contrastes o bien

---

62 Seudónimo de Walter Castañeda.

porque les interese que los espectadores encontremos las afinidades, o por ambos motivos, lo cierto es que en un elevado número de ocasiones exponen juntos.

Lo que en primera instancia nos llama poderosamente la atención de esta dupla es, precisamente eso, su decidida voluntad por años de abrir y sostener un diálogo plástico. Raras veces hemos visto exposiciones individuales de Gustavo Villa y Eva Clarens. Es como si pretendieran responder a un desafío comunicacional para resolver un reto en el que cada uno de los dos tiene algo diferente que decir sobre el mundo. No son antagónicos, pero tampoco son complementarios, no concretan una polifonía porque sus obras son sensiblemente distintas hasta el desacople. Ninguno de los dos renuncia a su individualidad estética aunque parecieran necesitar la contigüidad de la obra del otro para terminar de expresar sus sentidos y mensajes. No son colaborativos sino competitivos.



*Sin título*; esmaltes, Eva Clarens. *Espantajo*, esmaltes, Gustavo Villa.

La suposición, *a priori*, de un fondo común, de un código común: El academicismo pictórico centro-europeo y el aislamiento de lo enunciado operando

cada uno por su lado sin permitir la irrupción transformadora de la mano del otro en sus respectivas obras, termina convirtiendo una experiencia que insinúa un diálogo, en dos monólogos enunciados contiguamente en el mismo lugar y contra el mismo telón de fondo. Por un lado la búsqueda de un espectador pensante (Villa): “De espacios planos, pero cromáticamente activos emergen figuras caracterizadas por una especie de solemne hieratismo, cuyas actitudes reflexionantes le confieren a las composiciones, rasgos que resignifican diferentes situaciones en las que la participación humana requiere de su compromiso pensante.” (Villa, G.; 2006: 343), y por el otro, la propuesta de la obra como puro goce visual y diletante (Clarens): “El producto presentado por Eva Clarens aborda la pintura desde formatos pequeños con temáticas enfocadas en aspectos cotidianos que son sublimados con un cuerpo pictórico materializado con trazos, colores, poses, espacios, asimilados de la pintura tradicional occidental.” (Clarens, Eva; 2006: 20)

En su exposición competitiva, a manera de contrapunto, en la que se pretende dirimir la supremacía plástica sobre la verdad pictórica, el dialogo Clarens-Villa no trasciende la dialéctica pictórica al quedar subordinado a la misma lógica plástica, a la que se considera objetiva como patrón de verdad artística: La gran pintura centroeuropea; a los mismos patrones académicos y a los mismos efectos en relación con el campo artístico al que pertenecen. La caja negra que amenazaba con abrirse, se vuelve a cerrar con furia sobre su monólogo interior.

Lo valioso en este caso, sería el paso del monólogo al diálogo, en el que las voces individuales ceden y dan lugar a flujos y acoples, a complementariedades y relacionalidades. Lo que Raimon Panikkar denomina “diálogo dialogal” o “plurilogal” (Panikar; 2006). En el que cada voz irrumpe en el campo de la voz del otro, en una aventura sensitiva y de conocimiento prescindiendo de la malla de

contención común a ambos y produciendo sobre la marcha del dialogo “el encuentro de dos seres que se hablan”. (Panikkar; 2006: 52).

Lamentablemente ese diálogo no se cumple en este caso, puesto que las obras *montadas* a dúo (no *producidas* a dúo), terminan apareciendo como dos ventanas cerradas una al lado de la otra, como dos cajas negras, como dos cajas fuertes, enigmáticas y misteriosas ofrecidas al supuesto acople empático para el espectador con talentos afines a los pintores.

Como en las grandes exposiciones de la década del dos mil en New York, que quisieron dar cuenta y re-vivir la potencia del arte moderno (Modern Starts, “Inicios modernos”, por ejemplo), los artistas

(...) Reclaman la totalidad del ser de uno, como si no hubiera ninguna alternativa a él que pudiera ofrecer cierto distanciamiento -una cierta misteriosa frialdad y serenidad que le produzca a uno la ilusión de estar por encima de ella y de que puede resolverse contra ella sin negar su implacable condición de ser algo dado- y, por tanto, una clase de cordura diferente de la clase de cordura necesaria para vivir en ella. (Kuspit, Donald, 2006:12)

Pero este reclamo por la “totalidad del ser de uno”, como lo expresa D. Kuspit, para el caso de Clarens y Villa, no se cumple precisamente como él lo piensa por el “envenenamiento del arte por la apropiación social”, la cual identifica (y reduce) a la circulación comercial y el entretenimiento. Este reclamo por la “totalidad del ser de uno”, es por el contrario, una absorción semiótico-comunicativa producida por el vacío negro de lo inasible y el fracaso de la relación social a través de la ego-epistème plástica moderna: “La obra conjuga elementos provenientes del simbolismo propio de las tendencias artísticas del siglo XX, en las que los elementos

incorporados al plano adquieren valores que se resignifican y manifiestan con ironía o en otros casos con simplicidad sin mayores intenciones que las del diletantismo por la interrelación de elementos en el plano.” (Clarens, Eva; 2006: 20)

El escenario de fondo para ambos artistas caldenses, en el que se da ese vacío y ese reclamo, es la retórica plástica de la neofiguración; aunque ambos la plasman de diferente manera, el código común es el lenguaje de la alta pintura académica moderna europea, la práctica común es la de posicionar sus pinturas en el rango de lo legitimado por la academia, los museos, las galerías y los expertos, guardándose celosamente de que circulen entre los lugares rigurosamente custodiados y celebrados por el campo.

#### *La sombra de un cuerpo poroso y un alma de madera*

Habitando un espacio más periférico que el de Clarens y Villa, Carlos Ayala aunque pinta, siempre busca el relieve que se resuelve inicialmente en sus tallas y más decididamente en sus esculturas y ensamblajes tridimensionalmente. En todo su trayecto creativo se revela una aguda preocupación extremadamente humana por el cuerpo, tanto por la dimensión exterior de este como por su dimensión interior. Al primer contacto, la sensación que transmite la obra de Carlos Ayala es la de una increíble fragilidad y vulnerabilidad. El punto de contacto es el de una amenaza permanente que se cierne sobre nosotros, un estar a punto de ser destruido, un caminar estando siempre al borde del abismo, un inminente sucumbir, caer sin remedio, una suerte de vacío intercultural que lamentablemente el artista no atraviesa hasta instalarse al otro lado de los traumas y los temblores ocasionados por la colisión de la caja negra.

Esa porosidad hecha pintura, escultura u objeto, es presentada desde varios ángulos y dimensiones: La vulnerabilidad del cuerpo humano puesto en escena en su desnudez, a través de transparencias que permiten un fácil acceso del ojo al cuerpo, que se deja ver en toda su tesitura, a punto de ser socavada. Un cuerpo situado histórico-vitalmente y recogido a distancia, aunque lamentablemente vivido como experiencia totalmente íntima y cerrada: “Quiero entender el presente acercándome al pasado, cuya característica más inquietante es un velo de inseguridad e inestabilidad sobre sí mismo.” (Ayala, C.; 2007: 29).

En una de sus pinturas, la ciudad se desploma y los hombres alzan las manos invocando desesperadamente algún tipo de ayuda, o bien, un hombre yace en una posición horizontal incomoda, sostenido por varas que se doblan y amenazan con romperse, yaciente y abandonado a su definitiva e inevitable caída, una poética de la agonía y la derrota sin un segundo momento de consciencia activa crítica que rompa con el escenario que oprime.

Es esta una particular versión de la caja negra en la cual un espíritu crítico encerrado dentro de ella se limita a llorar su derrota, a través de una especie de puesta en escena de lo íntimo no narrativamente, ni confesionalmente, sino situándonos ante los objetos que abrigan la intimidad: la cama por ejemplo, la figura humana siempre guarda en actitud de interiorización, yace inconsciente, medita o reflexiona, o abre sus manos ofreciendo el cuerpo para ser penetrado. Es el escenario sagrado y adolorido, oscuro y traumático, histérico, de la intimidad del artista moderno marginado, ensombrecido, eclipsado.

En una de sus pinturas, marcada por cierto fauvismo, la expresión de unas manos abiertas como exhortativas contrastan con un rostro sereno y sellado por una leve sonrisa, como indicando que así el cuerpo se abra, la interioridad siempre se

cierra, porque el abrirse de esa interioridad implica la caída definitiva, sucumbir al riesgo, implica la implosión de la fragilidad dentro del mismo corazón de la caja negra. Esas oscilaciones conceptuales, esas inestabilidades de Ayala se reflejan también en el vaivén que señala el trabajo y la escogencia de materiales, va de lo líquido de la pintura a lo sólido del metal, de la textura del pigmento a la blandura compacta de la madera, señalando una marcada búsqueda de estabilidad que definitivamente no se encuentra.



*Sin título*

En algunas incursiones semi-abstractas, la figuración ata las formas de Ayala a ciertas formas de objetos cotidianos de la casa, como si la mente no pudiese zafarse totalmente del mundo de la vida concreta, así aparecen sillas y muebles emergiendo de atmósferas densamente melancólicas determinadas, estas últimas, por marcas pictóricas que indican lluvias de formas agudas y espoleantes, descensos filosos que se precipitan perpendicularmente hacia el suelo; del piso a ras, dominado por penumbras y sombras, se elevan ciertas luces que se encuentra en su trayecto de ascensión con lo que se precipita, en una de esas baconianas pinturas, lo que cae, o desciende, es la misma figura humana que se encuentra de forma radicalmente antagónica con otra figura humana rotundamente erguida, en una clara forma

simbólica de contraste y contradicción interna, que revela una visión del hombre como un ser que permanentemente lucha por estar erguido pero que irremediablemente cae, que se debate entre conservar la firmeza y abandonarse a la caída.

*La opaca fragmentación entre lo barroco y lo abstracto*

Este culto a la creación inexplicable, encuentra una particular expresión dentro de las numerosas presencias durante las últimas dos décadas, en la obra de Jorge Eliécer Rodríguez quien propone una aparente contradicción: Abstracción barroca. Esto lo podemos ver a través de sus trabajos mixtos, en donde prima la alusión social y la presencia sórdida de la ciudad y luego, en dos exposiciones colectivas con los profesores de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas. En la primera de ellas, un par de cuadros apegados al grafismo pictórico en donde se siente la influencia muy fuerte de la pintura de Carlos Augusto Buriticá; y en la segunda, otra serie corta de pinturas más despegada de la búsqueda orientalista y casi antagónica, de una razón como anti-razón más contundente desde el color, aunque menos clara desde el concepto, en donde Rodríguez nos introduce más eficazmente a ese sí, su muy personal mundo de desgarres fantasmales que generan en el espectador desolación y choque.

A pesar del sello euro-occidental de su historia artística, la procedencia popular y las dinámicas de trabajo con comunidades (comunidades y barrios populares), los lugares de origen y habitación irrumpen en su obra reclamando lugares y generando desequilibrios críticos. En la pintura de Jorge Eliécer Rodríguez convergen al mismo tiempo y quizás de una manera violenta la búsqueda de unidad y

la voluntad de fragmentación. En una de sus más emblemáticas exposiciones *Veladuras Cromáticas* (Palacio de Bellas artes, Manizales, 7 de mayo de 2003), el pintor propuso una serie de obras abstractas sobre diversos soportes entre los cuales aparecen la tabla y el plástico. En su viaje interior, se dan cita en los cuadros, señales intensas y profundas que re-dimensionan y re-plantean el espacio del cuadro, todo ello en un espacio pictórico caracterizado por la proliferación de marcas y huellas que dan cuenta de una forma personal de fragmentación del yo. Esta forma de análisis (en el sentido cubista) dan cuenta de la búsqueda de los elementos fundamentales constitutivos de la subjetividad humana: su racionalidad, su emotividad, pero también su soledad y desgarramiento: Expresión del imaginario crítico a través de procedimientos y técnicas tradicionales. Este caos, es presentado bajo el orden personal determinado por una particular concepción del origen. Cuando Rodríguez decide velar, también decide guardar, ocultar, sembrar debajo. El ocultamiento de la luz constituye la pervivencia de la sombra. También es la propuesta de un juego de revelaciones, de experiencias de descubrimiento, velámenes/develamientos de la interioridad humana, de un mundo de sueños y pesadillas constitutivos de su vida.



*Veladuras cromáticas.*

Este proceso de desintegración plástica es presentado, bajo el sello barroco de la proliferación y la voluntad de llenar todo el espacio pictórico, hasta saturarlo. La composición evita cualquier voluntad de resumen y de síntesis, en una suerte de incontinencia plástica que torna las pinturas ruidosas y saturadas, haciéndolas estallar sin reparos en el ojo del espectador. Siguiendo el comentario de Diego Echeverri:

Luego todo querrá ser selva, todo querrá ser orden indómito y virginidad salvaje, tierra fría, raíces abrasadoras, bruma fantasmagórica, región umbría, cielo violento para la voracidad del más fuerte.” (Echeverri, D, 2004: 4)

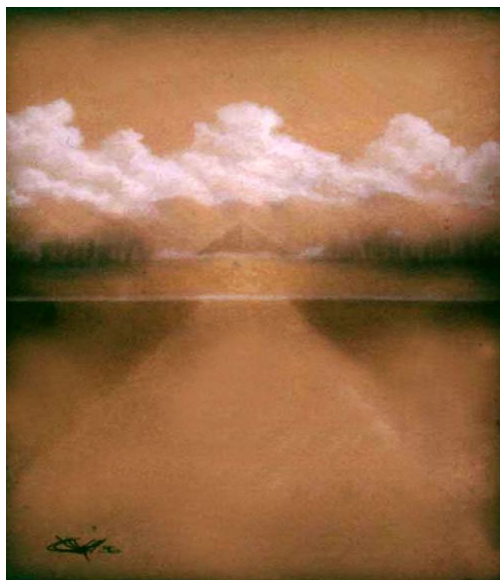
Su faceta crítica se resuelve en la voluntad de no doblegarse al silencio, de no borrar, voluntad de reescribir agresivamente, de falsear, de sobreimprimir, de volver a decir sin callar. Antes que conciliaciones cromáticas hay fuertes contrastes y antagonismos, desafíos de color, manchas que se oponen, se yuxtaponen, se cruzan. El blanco como desafío del negro integrados (des-integrados) gracias a la tensión analítica. Presencia de los trazos gruesos al lado de manchas densas, todo ello dispuesto sobre un ritmo presuroso y agitado, fuertemente determinado por una velocidad inquietante.

Advertimos una muy particular forma de “abstracción barroca” al precio de la renuncia a ciertos necesarios momentos de reposo en el pensamiento; subversión, ensuciamiento del canon moderno. Fuertemente cargada de emocionalidad, esta particular y paradójica abstracción, contrasta con la fluidez de la abstracción lírica, y acoge más bien una suerte de expresionismo analítico cuya intensidad de opacidad linda peligrosamente con la confusión. La pintura de Rodríguez, vigorosa, intensa y nerviosa, rehúsa la serenidad que suele acompañar la mirada profunda, sacrifica la

lucidez en aras de la expresión, al concepto opone el efecto, lo que redundará en un ensombrecimiento (oscurecimiento) voluntario de su pintura, sobre el cual, pareciera que el pintor alienta, al mismo tiempo, su deseo de potencia y alcance.

*La insondable lejanía de lo sofisticado*

Desde una perspectiva totalmente diferente, un tipo de paisaje muy especial lo constituyen las “revelaciones” para el arte local, de la obra en aguadas del arquitecto Germán Gonzáles, una suerte de expresionismo abstracto (no por “desfigurador” sino por mental) constituido por una retrospectiva de sus paisajes mentales en donde la limpieza de la técnica (para nosotros, la aguada es arte efímero sobre soporte tradicional), que articulada a una serie de poderosas imágenes alrededor del concepto de horizonte, de infinito, del juego entre lo cercano y lo lejano, logran desplegar, en una ya larga serie de cuadros, una exquisita melancolía visual sólo posible gracias a la elegancia de un gran solitario.



*Sin título.*

El tiempo- escribe el poeta León Darío Gil- propiciatorio de la noche, agua, tinta china, papel (edad media), pinceles, un vidrio -metáfora sólida del agua- y una laguna grande de dudas e incertidumbres, son los materiales indispensables que usa Germán para trabajar sus confirmaciones pictóricas. Pero ninguno más necesario y presente que el agua, dueña impositiva de las próximas ocurrencias, del transcurso y de los resultados. (Gil, León Darío; catálogo de exposición: 2003)

Determinada por la pulsión metafísica, de elevación espiritual hacia niveles de conciencia que al tiempo que nos sitúan en lugares inéditos para los ojos también nos instalan entre las imágenes de la naturaleza, esto es, ante imágenes que lejos de ser fieles al mundo natural, transponen ideas que sobre el mundo exterior habitan en lo más profundo de la conciencia del artista, la pintura de Gonzáles lo deja todo en el esfuerzo por lograr la factura y el refinamiento del acabado final, la limpieza del pincel, el depuramiento de la práctica pictórica aéreamente entendida como lo instituyó la alta vanguardia europea y norteamericana.

Sin embargo, y por otro lado muy distinto, también me evocan el mundo kafkiano, porque sólo de una tensión tan profundamente angustiosa puede sobrevenir posteriormente semejante levedad espiritual. Estoy convencido que al paisaje aéreo, diluido, que registra al final su alquimia de agua, lo anteceden corrientes oscuras y turbulentas que logran ser exorcizadas en el corto pero abismal trayecto que se interpone entre el mundo interior del pintor y la delicada superficie del cuadro.

Es esa tensión, finísimamente resuelta, entre lo sereno y lo angustioso lo que hace potentes las paredes y estructuras de su caja negra. Estás frente al encuadre y al mismo tiempo caminas por un sendero de levedad que conduce paradójicamente al filo estremecedoramente sereno y magnético que posee todo abismo. El vértigo

frente a la amenaza del desequilibrio hecho aparecer desde los lados, en las veredas y las cercas que aparecen en las imágenes desde donde crecen formas fantasmales, evanescentes que no terminan de configurarse ni de diluirse, formas que se resuelven como presencias y, en la medida en que nuestro recorrido visual avanza por el sendero infinito que nos propone González, advertimos en todo lado presagios, insinuaciones, secretos, susurros visuales sobre lo desconocido, sobre lo hondo, sobre lo enigmático.



*Sin título.*

Hay entonces en sus paisajes una poética visual sobre lo lejano como anhelo y como deseo de acceso a lo extraño e inasible. Hay cierto éxtasis en las provocaciones, en los pre-sentimientos de González, producidas a partir del recorrido como goce del caminante, del deseo que recomienza cuando creemos que hemos llegado, de la esperanza que reaparece frente a la meta postergada. Sabe Germán González algo que sabían los románticos, que el infinito carece de punto final. Esa gracia metafísica procede del azar controlado con el que el pintor se relaciona con el agua “El agua, largarla, que corra o se estanque, que trace sus primarios caprichos, que proponga los modos de favorecer o desdecir su libertad, para llevarla, después, a punta de pincel a las visiones, terrores, huidas o presentimientos del pintor.” (Gil, León Dario, 2003)

*Paisajismo colonial*

El complejo simbólico universal occidental, instaurado por la genealogía estética centroeuropea como uno más de los modelos de sensibilidad, encuentra también en el exotismo latinoamericano, o en el latinoamericanismo entendido como culto al pasado, a lo rural y preteratural, idealizado románticamente, concebido y expresado con arreglo a la funcionalidad del codificador colonial de la mirada, una de sus más comunes expresiones en el ámbito regional. Prácticas que aunque abordan temáticamente asuntos referidos a lo propio, sucumben a la estrategia de exotización comercial del sistema, contribuyendo así a la minusvaloración y bloqueo de la potenciación de la sensibilidad local (ver nota 9), desde patrones coloniales. Desde la misma e inagotable fuente del agua, pero técnica y conceptualmente opuesto al refinamiento de Germán Gonzáles, se sitúa la sabiduría precisa y modesta de Jesús Franco, porque como lo expresa Moreno Armella:

Jesús Franco está equipado de esa mente 'humilde' de la que nos habla el acuarelista inglés Constable, para irse por nuestros territorios con paciencia, con muchas ganas de pintar y dedicarse a la observación y al estudio de los elementos naturales, las piedras, el agua, los ríos, o las charcas, el follaje, la rama, el tronco, las nubes y el cielo, y con su gran maestría y elegancia pictórica, captar y reflejar, en detalles ampliados, la esencia de la realidad; eliminando lo superfluo en el ejercicio de realizar verdaderas mutaciones plásticas de los motivos de inspiración naturalista. (Alberto Moreno Armella, 2000: 3)



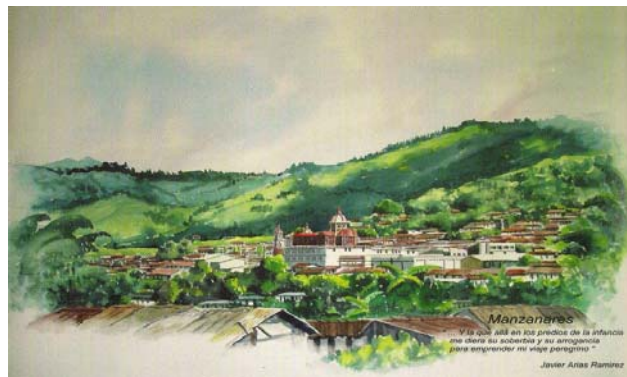
*Sin titulo*

La hegemonía colonial, en una forma como esta de expresar la sensibilidad, pervive como auto-representación primitiva y exótica de lo local. Prolongando los binarismos coloniales entre lo bárbaro y lo civilizado, lo artístico y lo artesanal, ciudad/campo, primer y tercer mundo. Como un anclaje más de las estéticas modernas los paisajistas y acuarelistas le rinden culto al oficio y a la obra y a través de estas prácticas a la idea de personalidad especial, ojo especial y mano especial que re-presenta la cotidianidad. Se centran en sus lugares de origen, pero parados sobre plataformas cognitivas y sociales totalmente ajenas: La pureza de la técnica, la factura final, el objeto de culto, el talento humano excepcional. Formas paralelas, dialogales e interdependientes con una concepción integral de realidad, totalmente colonizada:

Este es un trabajo interpretativo que tiene como finalidad transmitir una sensación visual, con un contenido evocativo y poético; exaltando la luz, el color, sin caer en un realismo fotográfico. Lo que interesa es el entorno, con sus montañas, sus cielos en los cuales se soñó, se batalló y se amó. Trato de transmitir una emoción y descubrir en

nuestra interioridad que sabemos mirar la belleza de la región que nos brindó cobijo cuando llegamos a la vida. (Franco, Jesús; 2005)

Lo dice el pintor del tema local que cultiva una imagen de artista, y se afirma en cuanto tal a partir del virtuosismo de la técnica: el óleo sobre lienzo, el acrílico sobre lienzo, las acuarelas y las técnicas mixtas.



*Manzanares*

De similar manera a como se contruyó el “orientalismo”, también se ha configurado poco a poco un latinoamericanismo estético, y si el orientalismo queda entendido como “la institución corporativa para tratar a oriente, tratarlo mediante afirmaciones referentes a él, definiéndolo, diciendo sobre él, en resumen el orientalismo como estilo occidental de dominación, reestructuración, y autoridad sobre oriente ...” (Escobar, A.: 1979: 3), entonces el latinoamericanismo estético, consituye también una forma occidental de dominación y control de la sensibilidad.

Y si no examinamos primero el latinoamericanismo, análogo procedimiento al que sugiere Said sobre el “orientalismo”, no lograremos comprender los regímenes de disciplinamiento de la sensibilidad ocultos tras el exotismo, el costumbrismo, el paisajismo, el macondismo y otros modos de hacer, alimentados desde los centros de

poder como estimulantes y reguladores de las producciones simbólicas del tercer mundo: “Mi afirmación es que sin examinar el orientalismo como discurso posiblemente no logremos entender la disciplina inmensamente sistemática de la cual se valió la cultura europea para manejar -e incluso crear- política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente a oriente durante el período posterior a la ilustración.” (Escobar, A.: 1979: 3)

De similar forma a la de Gonzáles y Franco, Fernando Martínez, otro excepcional acuarelista, se debate en medio de las contradicciones que genera una política cultural de una sensibilidad como esta, que por un lado promueve lo propio, pero por el otro subordina sus criterios de valoración, exhibición, circulación y consumo. Martínez va del paisaje rural nativo, a la pintura de vanguardia canónica, pasando por la representación iconográfica de lo etno-racial. Oscila entre las preocupaciones por las comunidades afros y la cultura cafetera y el refinamiento de las vanguardias europeas lo que hace que sus propuestas se queden atrapadas en la caja negra del modelo de desarrollo estético instituido desde el sistema moderno de las artes centroeuropeas desde el siglo XVII.

Esta oscilación se revela en la tensión representativa de sus obras en las cuales se observa el debate entre la modernización y el ambiente rural. La penetración de las tecnologías de control físicas y de la subjetividad coexistiendo en tensión con lo telúrico y la naturaleza. Entonces podemos ver presente, el sistema de redes eléctricas y de comunicación, atravesando y cortando el paisaje de bahareque del Eje Cafetero colombiano.



*Arquitectura veredal, Anserma.*

Luego podemos observar un intento de reivindicación de memorias subalternizadas e históricamente dominadas y excluidas en sus preocupaciones por lo afrodescendiente del pacífico. Pero finalmente llegamos a la práctica del simulacro como forma contemporánea de representación estética, al pastiche sobre Picasso o De Kooning, dando pasos significativamente hacia atrás en un proceso de afirmación cultural y de práctica estética crítica.

Esta es una faceta de la tragedia de la historia de la representación colonial en las artes locales, operación de control, sometimiento y dominación profunda operada a partir de la colonización de los imaginarios a través de una realidad, basada en la salvajización, primitivización y exotización de nuestro mundo cotidiano y alimentada en la promesa de éxito que vende el sistema contemporáneo de las artes para quien pinta lo local buscando posicionarlo internacionalmente, que si se aceptan siguen los patrones epistémicos del gran arte; lo cual genera una pulsión de desgarré entre lo propio y lo establecido que terminan resolviéndose en un “discurso” visual, más a la luz del desarrollo estético y de la cultura superior centro-europea que en beneficio

cultural de nuestras comunidades. No importa que el tema sea local, el hecho estético integral se sigue resolviendo dentro de las lógicas coloniales de la estética dominante.

*La caja negra en el fondo del mar: ni público, ni urbano*

Seguramente no existe obra de arte más polémica en el Eje Cafetero en la producción artística de las últimas dos décadas que la ejecutada por el artista Guillermo Vallejo en el marco de la conmemoración del sesquicentenario de la ciudad de Manizales.<sup>63</sup> Tal obra resulta polémica desde todos los frentes: desde lo plástico tanto como desde lo estético, desde lo histórico como desde lo social. En síntesis no existe producto cultural más controvertido en los últimos años en la región.

El *Monumento a los Colonizadores* está ubicado en un neurálgico y vital sector para la ciudad de Manizales: Chipre, empotrado específicamente en el sitio conocido anteriormente como Lago de Aranguito, y que más tarde estuvo ocupado por el Estadero “Las Torres de Chipre”. Entregado en comodato por la Sociedad de Mejoras Públicas, sin contraprestación alguna por la conservación, administración y mejoras realizadas, y con el ánimo de que allí se realizara el *Monumento a los Colonizadores*. Las labores de adecuación del lote y movimientos de tierra se comenzaron en enero de 1997 y durante ese año se realizaron obras de infraestructura, senderos, muros de contención, etcétera. Durante todo el año se

---

63 Según Vallejo la obra queda dibujada así: “La escena está conformada por: tres hombres adultos, una mujer con niño en brazos, dos niños pequeños, tres bueyes, dos mulas, un caballo y dos perros; cajones, aperos, menaje de viaje de colonización con gallinas, puercos, escopetas varias, instrumentos de labranza y construcción, etcétera. En total catorce figuras con un peso aproximado de 18 toneladas en bronce cañón. Las proporciones de las figuras serán de 1.50 mts. del tamaño real. Es decir, una persona de 1.70 mts. de estatura tendrá aproximadamente 2.55 metros de altura. Estas proporciones son el resultado de estudios de escultores del Renacimiento como Leonardo Da Vinci que determinaron las dimensiones del aura humana y que le dan un aspecto de armonía y tamaño “heróico” a las esculturas, permitiendo su ajuste proporcionado a las dimensiones de un espacio público, evitando así la sensación de “pequeñas” que produce en las figuras su condición “inerte” o sin vida, ejemplo la escultura “El Torero” en la Plaza de Toros de Manizales.”

adelantaron las obras de siembra del Jardín Botánico y desarrollo de la obra escultórica y su correspondiente modelo de 25 toneladas en bronce.

De acuerdo a los desarrollos que las artes contemporáneas occidentales y particularmente las artes inscritas en los escenarios públicos, el tradicionalmente denominado arte público y el actualmente denominado arte urbano (de nuevo género), sentencian con claridad la necesidad de re-definición del sujeto público contemporáneo y de sus aportes no sólo en materia de construcción de ciudadanía sino en el de desarrollo, transformación y potenciación simbólica de su entorno. Este giro que retoma los aspectos neurálgicos de las teorías sobre polis y urbe de procedencia griega y de la filosofía ilustrada centro-europea, encuentra su dimensión más refinada en las discusiones que Jürgen Habermás desarrolla sobre lo público y en las teorías contemporáneas post-marxistas sobre la ciudad como organismo vivo y complejo simbólico multidimensional.

Entre tales teorías se encuentran entre otros puntos de diálogo con la estética crítica, que lo público se autolegitima por la comunidad (opinión pública) y/o la ciudadanía, la polis y la gente en general, y que todo fenómeno que merezca ese nombre deja de ser simplemente algo que se exhibe y al que tiene “acceso” visual externo el ciudadano, para pasar a ser un fenómeno integralmente incluyente en el que no sólo la apreciación sino la construcción de cualquier proyecto exige de la participación activa de la comunidad que se integra en nuevos procesos de socialización y diálogo que potencie y fortalezca nuevos y diversos nexos de relaciones sociales. Nada de esto lo cumple la obra de “arte público” mas ampulosa y grandilocuente del Eje Cafetero colombiano, antes bien, su enorme masa metálica constituye el gran megasímbolo del colonialismo de la estética de la caja negra de la región.

El monumento agiganta y endurece la oscuridad de la caja negra al constituirse en la realización del imaginario particular de un grupo social históricamente hegemónico en la región que honra la memoria y las circunstancias culturales que determinaron el dominio de este emplazamiento, el control pleno de la comarca. Un dominio unidireccional en el que el reconocimiento etnológico y cultural está ausente puesto que mientras el caldense concede su pertenencia al antioqueño, el antioqueño no ha desarrollado ningún sentido de pertenencia con lo caldense. Al izar la memoria ancestral paisa, se configura un gesto débil y genuflexo ante ciertas familias y ciertas tradiciones que el decurso de la historia ha matizado, de tal manera, que hoy no es posible sostenerlas en términos de herencias puras, de linajes o estirpes.

El *Monumento a los Colonizadores* lesiona un espacio definitivo para el carácter ensoñador y poético esencial al alma de la ciudad. En el terreno de Chipre, la lucha por el poder inherente a toda intervención del espacio se resuelve draconianamente a favor de quienes narran la historia de los dominadores, sin dar espacio a la ciudad (a la gente). Una obra producto del imaginario conmemorativo privado de un grupo social y de un artista particular, lo que constituye un procedimiento a contravía con la democratización radical de las prácticas artísticas contemporáneas en el mundo, para las que, según Moreno Armella: “Toda manifestación artística es expresión espacial, tiene su materialización en el espacio. Para que dicha expresión artística sea aprehendida por los otros seres humanos, además de su autor, es necesario que entre autor y sociedad se de un modo igual de organizar el espacio, o sea que una y otra tengan una imagen común del espacio.” (Alberto Moreno, 1999)



El monumento intervino agresivamente el sector de Chipre, la gran ventana de la ciudad de Manizales, el lugar en el que el deslumbrante y silencioso paisaje se abre para que la ciudad recupere su serenidad y se abandone a la ensoñación, lo que junto al elemento del agua, determina claramente una dirección poética diferente al monumento, como posibilidad de realización de una obra plástica que respondiera al imaginario de la ciudad. Ahí está situada la gran mole negra de metal dorado, impuesta como “arte público”.

Paradójicamente el lugar permanece totalmente cerrado, en horas de la noche apenas puede vislumbrarse desde afuera y en el día hasta hace un tiempo para entrar había que pagar un precio estipulado por la municipalidad. Últimamente (2011) se ejecutaron allí toda suerte de homenajes, agasajos y conmemoraciones de la burocracia oficial; la gente del común que sube hasta Chipre, elude el monumento, prefiere dar la vuelta por la avenida para ver lanzarse a los parapentistas desde la colina. El monumento no nos representa, no es un lugar en el que se abra para nosotros nuestra memoria, a lo sumo constituye un documento histórico más de homenaje al poder, un recuerdo para ciertas familias, pero en ningún caso un mapa mental que dé cuenta de nuestra historicidad, de una memoria viva y colectiva que

nos hable de otras cosas, quizá más elementales, pero más potentes en nuestro imaginario: El agua, el atardecer, la cometa, el helado, los enamorados, las obleas.

## LA TRANSPARENCIA DEL CRISTAL: DESVELAMIENTOS, QUIEBRES, ALTERIDADES

### *La cercanía y la levedad de lo transparente*

En la estética de Dussel el modelo se transforma o puede transformarse, una “caja negra” puede devenir caja de cristal, y esta se puede transformar en modelo abierto crítico: “Pero para poder llegar a descubrir todo lo que acontecía en la caja negra (que de hecho tenía muchas fases ocultas), es necesario primero cambiar las paredes de la caja de sustancias opacas en vidrio o cristal. La ‘caja de cristal’ es ahora transparente y nos deja ver lo que acontece adentro...” (Dussel, 1984: 210)

Podríamos decir que esa estética “limpia”, “hermética”, “densa” y “oscura” propia del arte moderno en el Eje Cafetero se debate con y transita hacia, una posibilidad de fase menos “limpia”, menos “pura”, menos “cerrada” en el seno de la obras como las de Marisol Rendón, Ulises Giraldo, Gustavo Valencia, Carlos A. Burticá y Adriana Arenas, entre otros.

Estas propuestas desde lo transparente, sus develamientos y quiebres, están marcadas por la decidida transgresión de los patrones estéticos y socioculturales dominantes para la caja negra:<sup>64</sup> El solipsismo, el elitismo, el hermetismo y

---

<sup>64</sup> Giros leídos quizás, en el escenario de otros lugares geográficos y de pensamiento, como formas de la muerte del arte (Vattimo; 1989; Marchán Fiz; 1997; Danto, 1999), o como anti-estética (Foster, H., 1985).

monologalidad, monoculturalidad y la escisión entre experiencia estética y práctica social y política, con la que enfrentan su forma de entender y asumir los procesos de la sensibilidad. Hablamos de procesos contruidos desde la región que, haciendo frente al estándar estético de los artistas institucionales y/o del establecimiento, a los patrones estéticos canónicos hasta el momento, han propuesto rupturas significativas frente a los cánones hegemónicos dominantes y empiezan a integrar a sus procesos preocupaciones significativas sobre la naturaleza del arte y su estatuto de legitimación, sobre el lugar del otro, sobre la relación de las prácticas estéticas con las comunicaciones, la identidad y el género.

De este modo muchas de estas obras develan críticamente la fachada hermética, dura y oscura de la estética de la caja negra, asumida consuetudinariamente vendida como “perfecta”, progresista y original, y como representación de un modo de ser y un estilo de vida artístico, entendido como modo de vida y forma de conocimiento superior y exclusivo.

Nos encontramos entonces con la obra de Giraldo una profunda, metódica y sistemática transgresión sobre los procedimientos, técnicas y materiales y una extraordinaria capacidad crítica de la subjetividad occidental, en Valencia el desocultamiento de las tecnologías de control sobre la subjetividad y sus daños, la introducción de los problemas sobre identidad y reconocimiento desde una perspectiva multicultural en Buriticá y Arenas, así como la reflexión sobre los lugares de origen y de enunciación en Marisol Rendón.

Todos ellos sometiendo a severos cuestionamientos y haciendo estallar lo moderno (forma y contenido) y lo canónico como estándares formales y estatutos de conocimiento artístico inmodificables e inaccesibles. En este sentido, el tratamiento sincero y casi transparente que estos artistas hacen de los temas de la racionalidad

occidental, la identidad sexual, la migración, lo periférico, lo residual, lo virtual, lo propio y lo ajeno, configuran un espacio crítico y una inevitable zona de tránsito y/o fuga hacia lo crítico abierto, basada en movimientos de descentraje más o menos profundos, entre las rígidas estructuras de la “caja negra” y la transparencia de la “caja de cristal”, confirmando la premisa epistémica de Dussel, según la cual: “La entrada a la caja no es única” y sus modos críticos de acceso son complejos y múltiples. (Dussel, 1984: 211)

En estos casos el tránsito se caracteriza por incisivos cortes y matices críticos respecto a formas y procedimientos, pero sobretodo respecto a enfoques sobre la realidad presentes en la crítica desde el trabajo plástico/visual de muchas de las zonas oscuras que el arte moderno oculta o soslaya, empezando a introducir y potenciar la dimensión “poiética” o “sucia” (codificada como mirada), de los saberes y prácticas mismas: Manipulación de materiales “vulgares”, reconocimiento de lo popular, preocupación incipiente por lo social, visibilización de la alteridad, resquebrajamiento y transparencias ausentes de la estética de la caja negra, que dotan toda la experiencia estética de un matiz, densidad y complejidad que la convierten en un momento *alterativo* importante en una ruta hacia una gnoseología estética crítica de carácter intercultural.

Encontramos la aparición, inédita hasta entonces entre nosotros, de intentos de diálogos críticos entre lo moderno/postmoderno sobre temas locales, cotidianos, inmediatos, que los ubican en un lugar liminal, fronterizo con procesos mucho más claramente interculturales, en comparación con los procesos dominantes. Fracturas que significan ni más ni menos que estamos situados ante un desvío serio y un resquebrajamiento importante de la estética de la “caja negra”, devenida caja de

crystal, más comprensible y transparente, mas dada a la relación con el otro, a través de “fragmentos sueltos y dispares de experiencias en tránsito”, (Richard; 1998: 12).

Esta tensión y lucha constituye y significa un fuerte punto de referencia para comprender mejor procesos simultáneos caracterizados por despliegues más agresivos de resistencia y de emergencia de procesos más críticos en la región, como lo veremos más adelante. Todo el universo socio-semiótico que configuran la propuesta de Rendón, Valencia, Giraldo, Buriticá, Arenas establece una forma de contacto con el mundo cotidiano, real, oscuro, marginal, con la memoria popular viva y con las narrativas ancestrales que habitan nuestros imaginarios. Afirmaciones estéticas situadas en los márgenes y fronteras ya en tensión crítica frente al campo, y mucho más cerca de los procesos y prácticas abiertas y críticas.<sup>65</sup> Su característica transversal la constituye la transparencia del cristal (epistémico), lo cual se refleja en la desmitificación y desecularización del cuadro, de la pintura y del arte mismo, pero también de las fuentes de las que emanan sus procesos y de los sujetos a los que se dirigen sus enunciados.

Debemos señalar sin embargo que, sin negar estos aportes antes señalados, la mayoría de los nuevos artistas, conservan por inercia histórica, una marcada inclinación a re-caer en la idea de artista como “personalidad especial” similar a la idea romántica de genio posmoderno, que ya no espera el *daimón* o demiurgo sino se abre a la inspiración provocada por el *objet trouvé* o por iluminaciones o raptos poéticos enteramente espontáneos, lo cual no es óbice para reconocer su gran capacidad para hacer conexiones entre imaginarios personales e imaginarios sociales,

---

65 Cuya lectura intercultural pasa por la puesta en juego y comprensión crítica de la complejidad de varios fenómenos debatidos en los amplios escenarios de las estéticas contemporáneas, desde el estatuto del arte en contextos globalizados, como lo analizan Ana María Guash (Guash; 2004), pasando por la ontologización de los lugares de vacío ocupados por el arte postmoderno (Lipovestky 1986), hasta la potenciación de los fenómenos de disrupción emprendidos desde las apuestas del apropiacionismo. (Prada; J. M.; 2001)

para desplegar a fondo conceptos críticos a partir de percepciones propias, y de establecer sólidas relaciones de sentido puestas en obra a través de sistemas simbólicos sólidos. Teniendo en cuenta las condiciones del medio nos parece que el resultado de sus respectivos trabajos representa un “contra-método” de investigación y práctica, que señala la ruta de transición hacia una estética crítica de enfoque intercultural, con respecto a lo que, en el terreno de las prácticas de la sensibilidad y de la imagen, dominó en la región hasta hace apenas un par de décadas.

### *El objeto de cristal*

Capturar la insinuante voz de un “cuerpo” accidentalmente encontrado en la calle requiere una contraparte definitiva en el sujeto que hace el hallazgo: Tener la capacidad de “escuchar los objetos” profundamente desarrollada. Su práctica no consiste simplemente en dejarse seducir o en entregar la mente a cualquier cosa y convertirse en una víctima pasiva del espectáculo que, en últimas es todo el cuerpo material, en ser inmunodeficiente ante lo “demoníaco” de los objetos. La reflexión de Paul Eluard no puede ser más clara al respecto cuando alude a la “física de la poesía” para enunciar el acontecimiento creativo realmente profundo cuando se asume la técnica del *rendez-vous* o del *object-trouvé* y cuya fortaleza de contenido y expresión no reposa en la “suerte” de encontrarse algo excepcional sino en tener desarrollada y operando la capacidad de -en palabras de Eluard- “*intuir las cualidades secretas que poseen los objetos*” y ser capaz de aprovecharlas estéticamente. Esa capacidad de intuir las cualidades secretas, unida a la habilidad para manipular material y semióticamente sus estructuras, son las condiciones de Ulises Giraldo para que sus propuestas, su montaje o su objeto, logren capturar y desencadenar con fuerza

artística cadenas de percepción de sentido en las personas que participan de su puesta en obra.

La coexistencia de un amplio campo de temáticas, característica conceptual limítrofe con el típico pensamiento ecléctico, en donde se alternan procedimientos de origen constructivista, minimalista, futurista y surrealista (predominando una gran inclinación hacia esta última) marcan las obras de este artista. Como “saldo” final, Giraldo termina mostrando, como uno de sus mayores acreedores estéticos, por un lado, a los artistas objetualistas en campo expandido descendientes de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX y, por el otro y sobre todos los demás, las refiguraciones objetualistas de Marcel Duchamp para quienes las máximas aspiraciones artísticas eran: “Desorientar a los públicos (...) en segundo lugar probar la importancia intrínseca de los objetos (...) en tercer lugar sugerir inauditas relaciones entre el objeto y el sujeto.”

A pesar de las claras y marcadas influencias padecidas por Giraldo e identificables de inmediato en sus trabajos, la importancia de su obra reposa en que interiorizó profundamente (hasta convertirla casi en tic nervioso) esa capacidad intuitiva de la que hemos hablado y la ha desplegado hasta la idea de objeto surrealista, según la cual, este es un “sistema hiperespacial”, esto es, una agrupación de elementos de interacción que pone en juego variables temporales, espaciales propiamente dichas, libidinosas, sentimentales y fetichistas en sentido freudiano. Las revoluciones de sentido crítico, como resquebrajamientos importantes a los patrones estéticos de la caja negra, producidas por los objetos de Giraldo, es decir, los campos de tensión corporal, mental y psicológica que despliega a lo largo de su obra son grosso modo los siguientes: Asecho al lenguaje instrumental, lógica y conceptos, crítica social y a la masificación y desestructuración de la temporalidad.

La acerada crítica al logocentrismo tiene distintas huellas en la obra de Ulises Giraldo: Los tipos de una máquina de escribir sobre una base de madera que simula mármol son dispuestos de manera tal que la forma visual que adoptan es la de un “coro polifónico”. La máquina de escribir pasa a ser, una vez movido su sentido por la elaboración conceptual, un “aparato de canto” en asociación evidente a la palabra, la escritura y el concepto.

La otra *alusión crítica a la razón* como constante en la obra de Giraldo, la revela la obra titulada *Capítulo cerrado* (el libro de Freud: La interpretación de los sueños, atravesado por un tornillo y sellado por sendas tuercas). El símbolo del tornillo y de la tuerca asociado en nuestro imaginario popular al desequilibrio mental o a la pérdida de la razón, en este trabajo cobra toda su fuerza pues simbólicamente Giraldo nos sugiere que el psicoanálisis es tan racional/irracional como los síntomas que creyó resolver, y punto final. La carga de sentido está llena de ironía y de crítica mordaz al psicoanálisis.

El “capítulo Freud”, como en la historia de la cultura occidental, es simbólicamente clausurado, en tanto explicación racional del mundo misterioso del inconsciente: El tornillo *faltante* atraviesa la masa discursiva del libro a la altura de la “sien” del terapeuta y se sella con las tuercas, de manera que no puede ser abierto y leído de nuevo, el paquete es empacado en una bolsa plástica como prueba y reserva en el proceso de deconstrucción.



“Capítulo cerrado”, ensamble, 20x12x7 cms.

De similar contundencia crítica del logocentrismo occidental, en el montaje titulado *Eco-lógico* (huevo-nido con jaula) en el que un objeto totalmente natural (el huevo) dispuesto al interior de una jaula pasa a ser la metáfora de la libertad perdida, aún desde antes de nacer, pero también pasa a funcionar como una alusión a la terrible tibieza en la que puede convertirse el encierro para determinados seres vivos, aquí Giraldo hace caer en la cuenta del enorme poder de ejercer el hábito y la costumbre sobre cualquier ser vivo, una crítica directa a la dominación de la naturaleza y al corte abrupto de las alas que realiza en el hombre el mundo de la cultura.



*Eco-lógico*, ensamble, 17x9x9 cms.

El malestar por la cultura se resuelve en su obra, bajo la impresión dolorosa que genera el objeto, la sensación de encierro que transmite, que no proviene de lo que se ve (el huevo y la jaula) sino de lo que está “fuera de campo”: La idea de libertad perdida que surge inevitablemente del choque de sentido generado por el huevo, el nido y la jaula.

Esta crítica al logocentrismo se apoya en la figura-idea de *espolón*. Una estructura piramidal y en consecuencia puntiaguda domina la *Nave Agresora* (formaletas en concreto con tornillos exteriores), el objeto visualmente ataca, hiere a través de una sensación de separación y distanciamiento con el espectador. Enciende señales de peligro y separa, pero también seduce por su enigma.

Esta disposición agresiva de la forma y el acabado final de algunos objetos de Giraldo, aparece mucho más explícita en *Hundimiento*, donde los arpones en las manos elevadas y amenazantes de una figura humana están abiertamente dispuestos al ataque (disposición taurina para clavar banderillas). Sin embargo es en *El tiempo de la ira* (figura de Jesucristo rodeado por flechas de cerbatana dispuestas hacia él y dotadas de sensación cinética, de movimiento) donde la agresividad formal de la estética de Giraldo encuentra su mejor expresión.

En esta obra a pesar de que en el autor primó la intención crítica respecto al choque de culturas entre lo precolombino y lo hispánico, la disposición compositiva de los elementos que la constituyen excede simbólicamente ese tema, para abrir ampliamente el sentido hacia la transgresión religiosa en sentido más amplio, hacia la transvaloración de las categorías religiosas; hay un cierto aroma a sensual expiación

y a erotismo martiroológico en esa obra. En ese asesinato simbólico de “Dios”, realizado o deseado, se nos revela una actitud abiertamente crítica, iconoclasta y oscura hasta el miedo.

### *Ciudad, sociedad y masa*

Visualización de una cultura en estado de colonialidad totalmente vigente en la masa, cuyo significado remite, en una primera acepción a “una mezcla que proviene de la incorporación de un líquido a una materia pulverizada, de la cual resulta un todo espeso, blando y consistente”. Pues bien, para Ulises Giraldo la ciudad es una masa amorfa en el anterior sentido expresado, pero además, gris, llena de compartimentos, de formas laberínticas, de pequeños mundos separados e incomunicados,

Ciudad (que) se abre a una nueva dimensión privilegiada para imprimir visualmente la imagen de un paisaje en descomposición, reducido a un basural de recuerdos, cadáveres, escombros, vestigios de experiencia, a los que se suma una serie de desechos culturales compuestos por ilusiones perdidas, narraciones obsoletas (...) (Richard, Nelly; 1998: 80).

Así queda expresado primero en *Antimonumento* (carro sobre base de concreto) en donde lo pétreo resume la ciudad, el conglomerado, a través de la simbolización del vehículo (elemento típicamente urbano) como cementerio.

Y sobretodo en *Gris Sol* (diversos objetos sobre material reciclable) en donde diminutos y sencillos muñecos, destinados al juego infantil, adquieren, gracias a esa transfiguración que siempre provoca Giraldo, el aspecto de personajes siniestros y graves que pasan a protagonizar un mundo gris y a habitar en actitud sonámbula un

paisaje frío e indiferenciado que expresa la desolación con la que el artista ve al hombre contemporáneo en su “brillante” desnudez.



Gris Sol, ensamble, 15x40x30 cm.

La otra constante crítica y transparente de Giraldo, es su preocupación por el paso del tiempo, no propiamente existencialista sino onírica, y de puro juego mental. En la obra de este ensamblador, el tiempo se vuelve espacio para cálculos de la memoria en unos casos o pura percepción sensual que hace oportuna la aparición de una idea imposible como nos lo hace sentir en *Años 50 (CIN-XIN-SIN CUENTA)*, en donde, otra vez valiéndose de los juegos de lenguaje, consigue en su obra dar la sensación de “época” a través de un hecho plástico puramente sensual y a partir de la categoría enteramente abstracta de tiempo. O, en otras ocasiones, aísla el espacio del tiempo, como nos lo hace vivir en *Advenimiento*, (caja de televisor antiguo con una foto familiar en blanco y negro) en donde desaparece la cronología convencional para situar al espectador no en un espacio real sino en el espacio puramente mental del autor.

Todas estas constantes formales y de contenido no hacen sino revelarnos en la obra de Giraldo, un espíritu intelectualmente beligerante, una aguda y quizás

inconsciente actitud crítica, a la manera del segundo sujeto de Franz Fanon: *Sujeto inconscientemente activo, buscando su agencia sin la autocnoscencia sobre su estado de colonialidad*, reducido a lo que el otro hace, proyecta e introyécta en mí. Un sujeto cuya capacidad de realización de su agencia esta cooptada por todas las obsesiones que lo ocupan, pero sobre todo por la obsesión sobre el arte vivido en una constante y casi solipsista reflexión.<sup>66</sup>

Un simbolismo multitemático marcadamente agresivo configura en síntesis la obra de Giraldo. Profundamente crítico de la lógica y el pensamiento racional occidental en general, apoyado en una gran capacidad analítica y una gran habilidad mental establece asociaciones y encuentra puntos de contacto entre todos los elementos que manipula. Por otro lado, su obra es la expresión, casi visceral, de vivencias profundamente eróticas alrededor del dolor y la agresión, desplazamientos de sentido y significado operados en la obra a través de aparatos y máquinas terribles que tienen la capacidad de ponernos ante un tipo de trabajo sobre la sensibilidad crítica, paradójicamente relajante, en el sentido antes mencionado, pero haciéndonos entrar en contacto con experiencias humanas francamente sórdidas.

Otro tanto pasa con su pensamiento social, que se resuelve en una especie de pesimismo plateado, un tanto lejano y tal vez superado a través del momento estético en el que la crueldad sentida vivamente en el mundo se hace apariencia simbólica y transformación del propio yo creador.

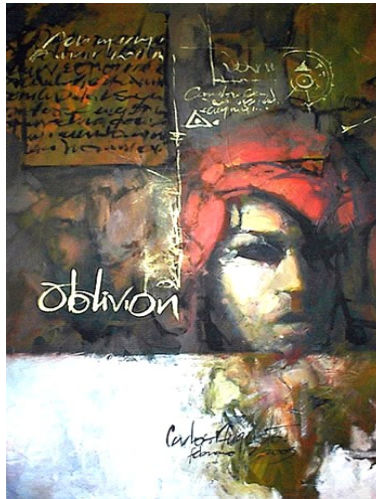
---

66 El primer sujeto de Fanon corresponde al sujeto conscientemente pasivo y el tercero al sujeto en franca dinámica de-colonizadora. Desde la perspectiva de Fanon, este último, no es el simple agente ni el yo pasivo, sino lo envuelve otro tipo de existencia de dos formas: reconoce su naturaleza activa pero también reconoce que es en parte pasivo y creación del sujeto dominante. *Es un cuerpo que desde la exterioridad se ve anclado a un lugar de enunciación (raza, género, lengua, epistéme, sensibilidad, imaginario, cosmovisión)*, lo que da más posibilidades a estos sujetos para “desengancharse”. El otro elemento es *el pasado*, un sujeto remitido a una historia específica (la esclavitud, la invisibilización, la exclusión, la dominación). Todos éstos, elementos que configura la “patología” cultural del sujeto colonizado fanoniano.

*Lo que deja ver el camino hacia el otro*

Un significativo grupo de autores, desde distintas procedencias, han tallado su cristal incursionando en el terreno de lo propio como tema, aunque haciendo sus esfuerzos mas intensos en la adaptación a los lenguajes internacionales. El dibujo digital, la video instalación y la instalación se convierten en recursos de codificación importantes para Carlos Augusto Buriticá y Adriana Arenas, quienes transitan de la pintura de caballete y las técnicas tradicionales hacia los simulacros y las intervenciones en espacios no convencionales.

De las exploraciones bidimensionales influidas por el pensamiento oriental, Buriticá salta al reconocimiento de los nuevos medios electrónicos en la línea del pensamiento estético de Baudrillard. El cuestionamiento sobre el estatuto de realidad y de verdad establece entonces una fisura al hermetismo misterioso de la gnoseología estética de la caja negra, una fisura que sin embargo es lamentablemente resanada por el empuje multicultural dominante en las prácticas estéticas, por un pluralismo que establece diferencias superficiales, y niega diferencias histórico-estructurales profundas.



*Oblivion.*

La fisura que instaura el proceso de Buriticá apunta a la ruptura con la monoculturalidad de la caja negra y con la iniciación de un primer nivel de reconocimiento del otro, así como con la desacralización de las técnicas tradicionales de la pintura y el dibujo al incursionar en el dibujo y la pintura digitales con motivos ancestrales orientales y sobre estados alterados de conciencia producidos por plantas consideradas sagradas en las tradiciones indoamericanas; aunque colombiano (paisa), Buriticá abraza el sur global en el seno del milenarismo chino, la fusión entre dibujo y escritura, la potencia del ideograma para posteriormente situarse en la “Precisión de los Simulacros” en la exploración a fondo del dibujo y la imagen digital. Al tiempo que explora la cultura oriental china,<sup>67</sup> finalmente se instala en el dominio de la hibridación en la que se mezcla lo visual y lo literario, la escritura, el dibujo, la imagen, el pixel y la máquina producida en el contexto de las nuevas tecnologías.

---

67 Una de las técnicas utilizadas por Carlos Augusto Buriticá es la caligrafía china y pintura clásica china, así como el papel hecho a mano, cuyo origen se remite al año 3500 A.C., aproximadamente; las cuales combina con muchos otros elementos de la plástica occidental, todo ello respaldado por una noción de técnica que rinde culto a la destreza de la mano, y a los cánones de las estéticas de la luz basadas en proporciones, armonías, equilibrios, luminosidades, regularidades. Sin embargo su trabajo de especialización en estética, semiótica y hermenéutica del arte lo realizó sobre los “Tecno-rituales en el simulacro interactivo (telemática y arte)”.

Sin embargo, Buriticá, al tiempo que revela y reivindica la preocupación por el otro, en su desplazamiento, desestima el anclaje a lo propio como algo fundamental, acogiendo más bien la condición de ciudadano del mundo en la videoesfera de la comunicación virtual, siguiendo el postulado multiculturalista, según el cual: "...tal vez la identidad solamente sea un recuerdo de cuando solíamos ser individuos, no figuras imaginadas y establecidas por la imagen, indudablemente el artista enfrenta otra pérdida: La de su propia identidad..." (Buriticá; 2007: 14), en coherencia directa con una premisa clara en la misma dirección: "...la difusión y la recepción del arte se realiza hoy de un modo desterritorializado." (García Canclini; N., 1995), y además ligada a un proyecto de realización cosmopolita y de resonancia internacional.

El resultado de sus procesos da cuenta de esta tensión entre lo que es y lo que quieren ser, que queda desprovista de toda noción de nacionalidad, lugar de origen o de enunciación y cercana a la reducción del otro como espectáculo visual (Hall, Stuard; 2010). De hecho las obras de Buriticá dan cuenta de esa fragmentación multicultural interior. De una parte transmiten la aspiración confuciana de articulación y fusión entre el individuo y el todo, pues según él, cuando hablamos de arte chino, hablamos de "...una dialéctica (...) de un diálogo de polaridades (...) donde un buen pintor, como un buen calígrafo esta expresando su calidad moral, su fusión con el todo y su capacidad de convertirse en médium para comunicar la energía que lo trasciende." (Buriticá, *La China más cerca*, emisora de la Universidad Nacional de Colombia, 2010)

Pero de otro lado se reconoce también heredero de la escisión occidental entre el individuo y la sociedad, entre la realidad y su representación, presentes en la historia de las relaciones entre artista y naturaleza, de las cuales los simulacros

constituyen una de las más transversales y vigentes en el sistema contemporáneo de las prácticas estéticas, y entre los cuales el caldense se instala.



*Libro arte, fragmento en la red.*

De este modo, Buriticá transita de la fusión ritual entre hombre y cosmos, una noción (oriental), de una ontología de comunicación profunda con lo sagrado, entre hombre y naturaleza, entre ser interior y mundo, hacia la celebración de los rituales tecno-maquinicos occidentales, como formas culturales que dan cuenta de un profundo vacío de identidad, sobre el cual Buriticá no duda en refugiarse en el dominio de lo virtual como momento contemporáneo de triunfo, en el seno de una dialéctica que separa el mundo de la representación (el discurso visual) del mundo de la realidad.

Para el caso de Buriticá, el cristal de la caja se resquebraja y abre, hacia un vacío que apela a lo oriental, en hibridación con lo occidental, a través de una mezcla brutal de conceptos, de préstamos que pasan por encima de las historias profundas y de los largos periodos de desarrollo de conductas y prácticas de la sensibilidad en contextos absolutamente diferentes, para los cuales (oriente), las categorías occidentales de valoración de lo artístico son inaplicables, o para los cuales

(occidente), la vivencia del vacío es simplemente una postura o un estilo. Todo lo cual termina por arrojar una serie de universalizaciones forzadas de culturas particulares, de mezclas e híbridos que exhiben diversidades sin anclajes culturales profundos.

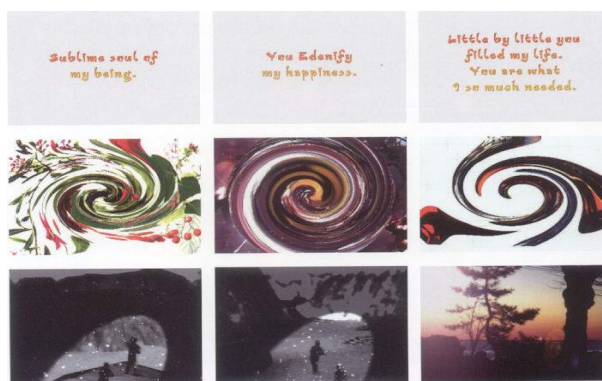
### *Transparencia visual y reconocimiento funcional*

Este acercamiento al otro a un nivel que todavía no es el deseado, pero que permite visibilizaciones antes impensadas encuentra en los procesos visuales de Adriana Arenas una expresión significativa y particular. Desde la conciencia que genera la lejanía, desde Estados Unidos, en donde estuvo radicada por mucho tiempo, Arenas recupera un cierto nivel de mirada sobre lo autóctono y sobre lo popular, como escenarios temáticos y de reflexión artística que irían a alimentar sus procesos estéticos en la década del dos mil. Este multiculturalismo<sup>68</sup> estratégicamente cosmopolita, se prolonga en su obra, bajo la forma de una interculturalidad funcional, enfoque para el cual, según Catherine Walsh (Walsh; 2009), el telón de fondo neoliberal global sigue funcionando como soporte, a pesar de que en sus contextos particulares adopte la imagen de políticas de reconocimiento. En el caso del trabajo de la Arenas los diálogos que establece entre fenómenos propios y ajenos quedan subsumidos bajo los lenguajes universales abstractos de los patrones establecidos y

---

68 Desde el enfoque de Walsh (Walsh, C.; 2009), podemos decir que la multiculturalidad se refiere a múltiples culturas existentes en determinado espacio regional o nacional, no necesariamente tienen relación entre ellas, más que todo en países occidentales. Son culturas cerradas en sí mismas por tanto no constituyen relación alguna. En este sentido este concepto se divide en dos contextos políticos muy diferentes, el uno se dirige a la demanda de grupos subordinados estableciendo derechos con el ideal de justicia y equidad que reclaman justamente por ser excluidos de la sociedad. El otro contexto político parte de las bases conceptuales del estado liberal en el que todos comparten los mismos derechos, de esta manera se crea una ciudadanía multicultural. Ahora bien, éste tiene ideales de la colonización ya que sustenta la producción y administración de la diferencia en un orden nacional, sinónimo de racismo.

estandarizados por los centros metropolitanos. Aunque se promueve en el discurso visual la inevitable influencia de unas culturas sobre otras, se eluden deliberadamente las implicaciones profundas y los álgidos aspectos de poder que este reconocimiento mantiene: las diferenciaciones raciales, de clase, de género, así como los servicios económicos y políticos que los procesos culturales de este tipo prestan a culturas dominantes.



*Fábrica de oro y piedras preciosas.*<sup>69</sup>

En principio, la pereirana Arenas, como Carlos Augusto Buriticá, se sitúa en el lugar estratégico de lo ancestral, en este caso de la cultura y de la sensibilidad popular, la vivencia del amor y el desamor, cantado en las canciones que suenan en la radio todos los días, específicamente en un género sobre el que se ha construido e impuesto una imagen de identidad nacional: el vallenato. Luego reproduce y multiplica músicas e imágenes, a través de monitores en los que se observan y describen lugares emblemáticos del trópico colombiano, dando como resultado lo

---

<sup>69</sup> Imágenes digitales saturadas que representan frondosos y exóticos paisajes acompañados, a manera de banda sonora por vallenatos de los cuales se leen apartes de la letra y coros en lengua inglesa.

que ella misma denomina “el proceso de monitoreo de la actividad amorosa mundial”.

Las obras de la Arenas entablan cercanías dialogales entre lo cultural popular colombiano con códigos y lenguajes propios de las prácticas artísticas postmodernas que operan desde los nuevos medios electrónicos. De este modo, la captura artística de la expresión local-popular es subida a frecuencias internacionales para su aprovechamiento industrial-cultural, activando y explotando de este modo, acciones de afirmación identitaria, pero sin la profundidad del reconocimiento (Díaz Genis; 2004). La apertura de Adriana Arenas, la transparencia de su cristal, se da en el contrapunto de dos escenarios culturales: El lenguaje occidental del arte contemporáneo y la juglaría local de la música caribeña colombiana y su intento de establecer un ir y venir (fluído y simétrico) entre dos culturas, operación que queda por fuera de su control puesto que depende de las fluctuaciones y las dinámicas de todo el engranaje de la cultura y el arte. Y en este sentido podríamos afirmar de la Arenas como de Buriticá, que sus obras se abren a una forma de identidad plural y multicultural que podríamos definir siguiendo a Díaz Genis de la siguiente manera: “América latina es híbrida, mal que nos pese (...) Y entendemos por híbrido el resultado de una mezcla original entre el otro y lo mismo (los hijos de Cortéz y la Malinche)” (Díaz Genis; 2004:65).

Pluralismo en el que se avanza del monoculturalismo de la caja negra, pero que aun no alcanza el nivel de lo intercultural crítico ni de una estética crítica. Es cierto que en estas obras hay una mirada que retorna a lo raizal, pero sin la fuerza de la identificación social, cultural y política; un ojo curioso que se vuelve desde la interioridad del circuito hacia una exterioridad con la que no se establece ningún compromiso profundo, dando como resultado una fusión débil y funcional, que

conserva como fondo dominante los criterios de validación y los sentidos de obra, propios de la estética blanca euro-usa-norteamericana.

La celebración de la existencia de lo propio como otro, se queda en la exhibición refinada y reducida de aspectos superficiales de la cultura sin generar movimientos más profundos. Modulando intensamente en sus “discursos” visuales, las inequidades raciales, sociales, políticas y otras tantas exclusiones, este funcionalismo, ésta estrategia operativa, aprovecha los fenómenos culturales propios para usufructuar de ellos una mejor circulación de la obra propia y posicionar el nombre como marca,<sup>70</sup> prolongando de este modo el colonialismo de la sensibilidad referido a las prácticas artísticas, y ahondando en las asimetrías y desigualdades que gobiernan los espacios de lo imaginario.

*Un lugar de enunciación peligrosamente móvil*

“Son unos pelos muy caros” fue la expresión del amigo que me acompañó a ver la primera exposición de Marisol Rendón en la Casa de poesía Fernando Mejía Mejía de Manizales, en 1999. Y en efecto los dibujos constituían un ballet en dos actos: un madejo cortado con algo de cuidado por el peluquero, pero el otro la expresión de un abierto tijeretazo: la violencia del acto de cortar algo fino, algo caro, mucha plata gastada en champú y vitaminas cayéndose mutilada y dispersa al piso. Y el cuadro registraba el movimiento de la caída y la dispersión de cada fibra en el aire, un conjunto cuidado en todos los detalles. No creo que allí la dibujante escondiera

---

70 Este fenómeno lo desarrollara abiertamente Adriana Arenas en la curaduría “Ejes Imaginarios”, en donde se promoverá abiertamente la marca País, como mercancía, en explícitos términos económicos y políticos, y cuyo análisis ya desarrollamos en el primer capítulo de este trabajo.

deliberadamente algo, más bien lo reservaba, lo velaba, lo ocultaba, quizás demasiado.

Rendón comenzó haciendo arqueología en extremo episódica y personal, producciones plásticas derivadas del encierro consigo misma, la observación y la creación a partir de ello. Pronto comprendería que era necesaria la conciencia de que la historia, el episodio y la anécdota personal son materia valiosa de creación sí las experiencias contenidas en ellas incumben a otras personas, sí el resultado artístico venido de la experiencia personal afecta rotundamente la experiencia personal de los otros, entonces transito no sólo procedimental sino filosóficamente hacia un concepto más ampliado del arte (Thönges-Stringaris Rhea; 1992). Para llegar a ese nivel debió en su proceso creativo despersonalizarse en algún momento, pensar y sentir como el otro.

En el encuentro de ambas experiencias (la del artista y la de su público) a través de la obra de arte sucede la experiencia estética. Pero sí el artista sella su experiencia haciendo de la obra una bóveda impenetrable y en extremo personal tal experiencia no se da y el suceso estético completo no se cumple, sólo se termina la obra pero en estricto sentido no se expone la idea estética ni se arriesga, es este uno de los grandes vacíos de las estéticas expandidas, la radicalización del principio de individualidad reducido a arqueología personal.

Al parecer, Marisol Rendón ha superado paulatinamente este difícil escollo, pero para un público todavía muy reducido. En principio obras como *Tocar o no tocar* y *Pin uno, pin dos, pin tres*, utilizan el material del cabello humano que, acabado en la obra, conecta de inmediato. Estos insumos tomados directamente del salón de corte de cabello de su madre. Con el cabello construye el símbolo de casa (nido en el pleno sentido y dimensión de este símbolo), de cuya interacción con los

dibujos viene a nosotros la belleza poética que resulta del imaginar la clase de seres alados, la clase de pájaros que puedan construir su casa con cabellos humanos, sin duda una suerte exquisita de pájaros; la composición de la idea se abre generosamente cuando escoge la ya extinta “Casa de Poesía Fernando Mejía Mejía” como espacio de intervención. Al tomar en cuenta el espacio escogido para intervenir y la disposición de las dos obras: una frente a otra, situadas al filo de una ventana, entonces descubrimos quiénes son esos seres que construyen sus nidos con cabellos humanos, con la cabeza de los hombres y para la cabeza de los hombres: Los poetas en un rincón construyen su nido, ponen sus delicados huevos y al frente, junto a la ventana, vuelan sus imágenes y sus versos como vuelan y bailan esos filamentos capilares, finos, delicados y caros dibujados en el cuadro, símbolos todos que apuntan a la cabeza no sólo para aludir al tema escogido sino a las técnicas plásticas que se están empleando.

Sabemos que la poesía es un arte, per se, conceptual, y por ello no es casual que la artista haya elegido lo conceptual para la concreción material de su obra y el dibujo (evidentemente más asociado a la precisión del entendimiento que la pintura) como complemento ideal de la instalación y como segunda parte expresiva de las ideas estéticas abordadas: el poeta, la casa del poeta y la poesía misma. Sin embargo es preciso señalar, las propuestas de Marisol Rendón se quedaban en un arte para artistas y su juego estaba propuesto para muy pocas personas, la idea honda de estas obras incumbía sólo a los artistas que tienen la cabeza funcionando, realmente muy pocos. Esta caja en principio negra en la que parecía instalada, pasara poco a poco a convertirse en un espacio más transparente mas cristalino, menos elitista, inclusive algo pop.

Del seno de lo puramente popular, Rendón rescata las historias de madres y abuelas sobre mitos y leyendas, la potencia del relato sobre lo desconocido, el bloqueo de la razón que franquea las explicaciones sobre algo misterioso que desborda el entendimiento. La fascinación y el temor al mismo tiempo de las historias contadas una y otra vez al calor del “tinto” en la cocina de las casas paisas, en donde reposan como en “guacas”, tesoros poéticos fascinantes. La tradición oral-popular entendida como recipiente que guarda los tesoros de nuestra cultura: ollas en las que uno presiente el valor de sus contenidos, rodeadas por plantas protectoras generando un campo poderoso, atractivo y magnético como metáfora de nuestra riqueza cultural.

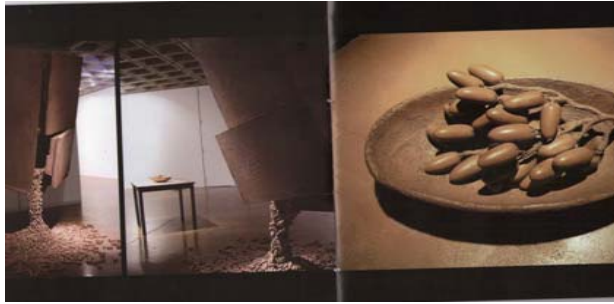


*Guaca, Polvo de carbón, 2002*

Ritos, imágenes y cuentos que emergen de la memoria en donde nos han acompañado desde niños empiezan a aparecer y dominar la pulsión creativa de Marisol Rendón, que logra concretar inicialmente en su obra titulada *Arte-misa*, en la que la ritualidad de la escoba y la mata de altamisa como elementos de conjuro, colocada tras la puerta para provocar la expulsión de los invitados desagradables, opera como dispositivos simbólicos de una escena instalada iluminada de tal manera que reviven la vibración espiritual-emocional de lo desconocido, y al mismo tiempo de lo cotidiano, es decir, de lo siniestro que nos constituye.

Lo popular, en un nivel menos fantástico es abordado posteriormente desde la vivencia personal del desplazamiento y el exilio. El tratamiento de una sensibilidad común a quienes sufren experiencias mediatas e inmediatas de soledad, aislamiento, discriminación, carencias materiales, lucha por la sobrevivencia emocional y física, comunes en personas que deciden abandonar su país buscando mejores horizontes, a través los objetos cotidianos e inmediatos, ritualizados a través de una poesía fina, extremadamente pulida y limpia.: *El bodegón, Bolsa de costal, Todas las calles de todos los pueblos conducen inexorablemente a la iglesia y al cementerio, Campo minado y Guaca*. De este grupos nos sorprende particularmente la “poética” crítica de “la nevera”, convertida en un objeto, artefacto, símbolo que da cuenta de los modos de posicionamiento social con los que cada persona se identifica. La nevera como símbolo de estatus social en las clases más populares, de ascenso de vía de progreso. Y sin embargo, artefacto de producción de frío y de congelamiento, blanco impersonal, lugar en donde la vida se detiene. La nevera da cuenta al mismo tiempo de la doble condición de ascenso económico y del frío lugar nuevo que acoge al inmigrante.

La carga cultural negativa con la que tiene que enfrentarse el inmigrante colombiano necesariamente tiene su núcleo duro en la cultura del narcotráfico. Las “pepas” de cocaína expulsadas luego del viaje constituyen un siniestro bodegón para Marisol Rendón, estos “frutos” son almacenados en la nevera, la nevera es el lugar de su destino, el lugar blanco y frío, el paisaje congelado, fosilizado, convertido en algo “concreto”, razón material de sobrevivencia y propulsor de la cultura del consumo.



*Stille Life (Bodegòn), concreto, 2002*

En esta dirección de sentido, la vida de un trashumante es análoga a la vida de quien camina por un campo minado. Producto de la estigmatización asociada a las drogas ilícitas la vida de un inmigrante colombiano permanentemente está expuesta al estallido mortal, a la detonación definitiva que lo destruya.

Con las maletas hechas, el inmigrante siempre se encuentra listo para reanudar su deriva. Cuatro bolsas hechas de estopas o fibra de polipropileno, representan la disposición de partida y el traslado del lugar físico, pero también del proceso de carga y arrastre de un lugar de enunciación. Lo que se lleva muchas veces son recuerdos y escombros, cargas pesadas y duras, fardos de pasado y melancolía. Los acontecimientos que precipitan el desplazamiento son variados, para su caso: el fuego del incendio que la desplaza del lugar de habitación.



*Gunny sack (bolsa de costal), estopa2003*

Posteriormente los cimientos poéticos desde donde parte la artista manizaleña están, seriamente marcados, teñidos por una innegable melancolía y dolor, proveniente de las luchas con la vida para emerger en una sociedad y un campo reducido y dominado desde patrones socio-económicos y emocionales que posteriormente, Marisol Rendón, proyecta en el final de esta etapa y proceso, a través de una poética sobre la desolación y la espera. En su obra *Todas las calles de todos los pueblos conducen inexorablemente al cementerio*, arriba directamente a un lugar mental dominado por el pesimismo. La escena muestra un espacio vacío de presencia humana, mesas y sillas, contrastados sonoramente por el repicar de campanas, semiosis que anuncia la proximidad de la muerte, la hora del deceso, la tristeza por la espera de quien nunca llega o nunca regresa, la nostalgia de la tierra por parte del inmigrante y la frustración de quien espera al viajero en una semiótica doble sobre el duelo que se establece frente al desarraigo, al que se asocia directamente con la muerte.

Para Marisol Rendón, como inmigrante, el problema de la identidad cultural está asociado a las traumáticas dinámicas del espacio y su movilidad (voluntaria-forzada), a los imaginarios y su movilidad (voluntaria-forzada) y a todos sus procesos de desgarramiento. Las luchas por la vida diaria y la proyección, las urgencias de la emergencia social, el posicionamiento profesional en el oficio, las luchas por poderes e intereses que dominan todo el campo. Tener o no tener una nevera señala el lugar social en donde se encuentra. Los elementos rituales, plantas, iconos, objetos cotidianos son los contenidos de nuestras maletas y alforjas, a donde nos vamos, arrastrando consigo nuestro lugar de enunciación, a donde llegamos venimos con lo que somos, en donde paramos y nos asentamos empezamos a ser otros también. Culturalmente traemos ascendencia, pero también culturalmente generamos

descendencia, la ascendencia y la descendencia cultural son filiales, análogas, parecidas, pero nos son nunca iguales.

*La herida infectada y a la vista*

Partiendo de su biografía profunda, Gustavo Valencia se instala en un territorio emocional muy puntual. El dolor y sus poéticas estableciendo como telón de fondo la memoria cultural colonial escenificada en el lenguaje:

Vuelvo a traer al hombre occidental como quien una pieza antigua a una sala de museo- afirma el artista-. Hacemos en distintos momentos históricos, totalmente museable el lenguaje. Y tengamos bien presente que le pertenecemos al lenguaje, que el lenguaje es nuestra primera morada. Hacer presencia verbal a través del Latín como 'Lengua muerta' es recuperar en tanto que ícono, la memoria. Acto nostálgico alrededor del no-ser del no-haber nacido. (Valencia, Gustavo; 1997)





*Exvotos*

Esta vuelta al lenguaje como uno de los componentes estructurales del lugar de enunciación, es clave. Ahora bien, no es la vuelta a cualquier lenguaje sino a las huellas dolorosas de una lengua hermética y colonial como la que más, para abrirla a la explosión de sentidos críticos, para explotarla como escenario de misterio, como tecnología de silenciamiento y control de la subjetividad, para denunciarla, en su aprovechamiento poético, como dispositivo a través del cual habitan siglos de sufrimiento:

Recuperamos la memoria primero en el lenguaje, después en el gesto. Hacemos de ambos objetos artísticos, de ninguna manera instrumentos, y luego los ‘dirigimos’ al espectador en estricto acto semiótico y dramáticamente poético, hacemos los objetos inútiles. Y esta objetividad inútilmente activa empieza a comportarse como territorio de seducción. El objeto de seducción pleno de dominio se yergue sobre el seductor.

(Valencia, Gustavo; 1997)

La caja de cristal, en las prácticas de Valencia, recibe los últimos golpes, cede en sus últimas fisuras, antes de abrirse claramente en el proceso de otros actores que veremos enseguida. En Valencia la autoafirmación rotunda desde la perspectiva de género (escasa en la región), los elementos profundamente críticos a una sociedad heterocentrada y ortodoxa, así como la gran capacidad de interpelación crítica con el

espectador, encuentra quizás su punto más alto, tanto en sus contenidos críticos como en sus más acabadas formas de mimetización artística, de refinamiento poético, a través del uso de lo simbólico, deliberadamente despojado de toda eficacia, y entendido como camino de fuga:

(...) es imposible un retorno completo al origen, somos 'civilizados', también somos 'cultura'. Como occidentales heredamos cierta voluntad de huida. Heredamos el sentimiento de lo ultramundano que tenía el judeocristianismo, pero de ellos tomamos fundamentalmente lo sacro profano perversamente: creación artística de lo que ha sido moralmente condenado. (Valencia; G, 1997)

Al tiempo que se reconoce la herida colonial, también se le explora como metáfora y se utiliza como insumo y material para la resistencia, mucho más en casos como en el de Gustavo Valencia y en general, los de la comunidad gay del Eje Cafetero y de Colombia, para los cuales, como lo señala Adolfo Albán, el reconocimiento de la diferencia y la diversidad no son garantía para que las inequidades, desigualdades y exclusiones históricas se modifiquen (Albán, A., Adolfo; 2008). Con la obra de Valencia, las prácticas estéticas del Eje Cafetero encuentran un espacio claro de interpelación estética que reclaman el equilibramiento y reconocimiento pleno que enuncia el sistema, en los momentos que admite la diferencia.



*After Shave.*<sup>71</sup>

El manejo crítico agresivo de íconos y símbolos, su expresión en ocasiones obvia, directa y cruda acentúan la creatividad, buscando resquebrajar los términos hegemónicos con los cuales se alude, solapadamente, a las prácticas y opciones sexuales diferentes. En este sentido, como lo propone Catherine Walsh, Valencia fuerza, con su lenguaje intenso y directo, a preguntarse acerca de las condiciones del diálogo, tanto entre culturas, como entre razas, géneros, sexualidades; en este sentido crítico: “Su proyecto no es simplemente reconocer, tolerar o incorporar lo diferente dentro de la matriz y estructuras establecidas. Por lo contrario, es implosionar -desde la diferencia- las estructuras coloniales del poder (incluyendo a aquellas que intentan controlar el saber...” (Walsh; C., 2009).

Valencia lo hace, primero bajo la forma crítica y luego como arquitectónica simbólica. El tipo de imagen que produce Valencia, da cuenta de una parte importante de la memoria individual/colectiva del excluido por razón de su opción sexual, no heterocentrada y, luego, utiliza el latín y la iconología católica, como dispositivos poéticos, para sugerir escenarios críticos, que muestran cómo se ocultó y

---

<sup>71</sup> Podemos considerar esta obra como un autorretrato, configurado con un sin número de imágenes de hombres, recortadas de revistas de hombres, puestas a la luz pública, sobre una enorme pared y forrando el esqueleto de su propia cama. De alguna manera, como Valencia lo sugiere, “After Shave” es un autorretrato en donde “lo personal ha devenido público”, a través del cual el autor establece su identificación, su pertenencia, a la comunidad gay.

condenó la vivencia erótica y la práctica sexual diferente. En su famoso *After Shave*, podemos decir que la semiosis directa se convierte en acción estética afirmativa, desde la perspectiva de género, ejecutada a través del lenguaje estético contemporáneo, lo cual abre un claro camino hacia la interculturalización<sup>72</sup> de las prácticas estéticas.

Quizas ahí se encuentre la clave para comprender su poética de lo perdido, su pesimismo sobre el origen. Desde una percepción muy personal de lo irrecuperable: La experiencia pasada, el recuerdo doloroso, la pérdida, el fracaso, el desastre, la negación, la utilización, la herida y la sutura “ Ya siento que han pasado muchísimos años, las huellas de millones de ellos pasan por aquí: La memoria, la extinción, la salvación, la broma del tiempo que avanza inexorable, tantos caminos troncados, el devenir, el accidente, la ilusión del porvenir, las cosas que no se pudieron conseguir o mejorar.” (Valencia; Gustavo, 2007)

Pero sobretodo encontramos la explicación a la continencia política que el autor practica, su recelo por el activismo explícito. Si en algo es efectiva la colonialidad del ser, en el ámbito individual, es en paralizar al inocular la desesperanza, el nihilismo, la vacuidad, el sinsentido. Como en el caso de Giraldo, en Valencia hay conciencia de la herida colonial, pero esta conciencia es una conciencia relativa y deliberadamente pasiva, es vacilación.

Sin embargo, esa vacilación, a pesar de ello, encuentra canales de expresión potentes, en la poética de amor y dolor, de seducción y violencia, de atracción y repulsión, de Gustavo Valencia. Un temor y un temblor que se resuelven, a veces en imágenes históricas, a veces en esteticismos, pero que en su dubitación ponen a

---

72 Como concepto y práctica, proceso y proyecto. Significa en su contenido más general, el contacto e intercambio entre culturas en términos equitativos en condiciones de igualdad. (Walsh, Catherine. Quito. Editores Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, 2009. Pág. 41).

pensar y establecen la fisura, la grieta que desestabiliza y encausa la crítica, que resquebrajan la caja de cristal.

El fenómeno de revelado y re-fundición de la película que cubre la caja negra que la gnoseología de cristal instaura, así como el posterior resquebrajamiento de la misma, esta dado por la desecularización y transformación alterativa de los misteriosos patrones de conocimiento inherentes a la primera, a su concepción del acto creativo, a la democratización de algunos aspectos centrales de sus prácticas (lenguajes, materiales, procedimientos), así como por la emergencia del principio de reconocimiento de las alteridades negadas, como tema importante en muchas de sus obras y protagonistas.

Producida desde una codificación de la mirada sucia, el modelo de la caja de cristal, paradójicamente, aporta claridad a la crítica de la estética de la caja negra y a sus prácticas. Provisto de la idea crítica, el artista de la caja de cristal, deja en total exposición los componentes más oscuros de la caja negra, desprovisto, sin embargo, de compromiso ético-político con la condición de oprimido del otro. Y se consagra a la transparencia gnoseológica del cristal,<sup>73</sup> que hace visible la mirada pura generadora del modelo de arte de la caja negra, dejándolo ver todo y presentando críticamente la materialidad terrenal del proceso creativo como parte de la obra.

El resquebrajamiento del cristal, produce sin embargo rupturas sólo a nivel de formas y lenguajes, sustitutos (no) representacionales del potente mundo de la vida. En sus expresiones más acabadas el reconocimiento del otro esta desagregado de la participación directa en sus luchas por el reconocimiento estructural que busca y

---

73 Presente también como componente importante del tipo de transparencia de la que habla O. Cameron en sus análisis sobre arte postfordista, al que presenta como paradigma de capitalismo cognitivo, donde se funden producción y representación generados desde lo que él denomina la "fabrica transparente" (Cf. Cameron, O. Arte y postfordismo, Trama Editorial, Madrid, 2007), o como punto neutro de la estética postmoderna como lo concibe V. Combalia (Combalia, V.; 2005), situando la intervención al puro nivel del discurso y del orden de la representación.

acomete. La caja de cristal identifica con claridad meridiana sus alteridades, pero no las asume en la cotidianidad vital sino en la retórica del arte lo que la deja aún cerca de una de las versiones de la interculturalidad funcional, todavía tributaria del sistema.

## LO ABIERTO CRÍTICO: TRAMOS Y TROCHAS

### *Apertura crítica*

El modelo abierto crítico, en su versión del Eje Cafetero colombiano, está aún lejos de tipificar el contramodelo de una caja negra. Puede decirse que se proyecta, desde ella, y rebasa la caja de cristal, al poner en escena los elementos esenciales para una contrahistoria del arte nuestro, desde la resistencia, la apertura de tramos y trochas, y desde algunas dimensiones dispersas, incompletas, inacabadas, pero potentes, sólidas y complementarias, de re-existencia. Entendiendo esta como

(...) forma de re-elaborar la vida auto reconociéndose como sujetos de la historia interpelada en su horizonte de colonialidad como lado oscuro de la modernidad occidental y reafirmando lo propio sin que esto genere extrañeza, revalorando lo que nos pertenece desde una perspectiva crítica frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el auto-desconocimiento. (Albán, A, Adolfo, 2008: 70)

Estas dimensiones dispersas de las que hablamos son las siguientes: En primer lugar, *lo abierto como disrupción*, lo abierto que rompe y cambia de dirección separándose de las aperturas postmodernas que continúan en una misma línea histórica frente a la que se afirman no como diferencia estructural sino como

continuidad refrescante y deudora; *lo efímero crítico*, como vector biopolítico de resistencia al principio de aceleración que actualmente regula la producción artística como modo postfordista de producción. *Lo abierto como diálogo intergnoseológico y la verdad como flujo*, que permiten abrigar la esperanza de la comunicación compartida (desde la concepción de la verdad como práctica fanoniana de donación), sobre la base de la simetría y el respeto a las diferencias. *La extradisciplinariedad*, como revisión crítica de descentraje frente a la disciplinariedad y como aventura epistémica que induce a la exploración de otros saberes. *La condición de curvo del mapa* (geográfico y mental), que permite dis-rumpir, por un lado con la lógica proto-categorial helenocentrada y por otro, con la cartografía plana que excluye componentes políticos, sociales, raciales, culturales, emocionales y de género de la representación válida del espacio y la con-figuración del territorio. *La disolución estética crítica de la identidad hermenéutica*, que libera lo producido en las prácticas de la sensibilidad visual, de las determinantes de género artístico, en la historia oficial de las formas, para abrirla a patrones propios de ordenamiento, catalogación, registro y denominación. *El desgarré epistético y el realismo analógico radical*, que permiten, de una parte, la expresión sin reservas en el espacio de la expresión poética de las memorias políticas (sus traumas y desgarramientos) y, por el otro, regulan la imaginación poética, que queda ligada a referentes concretos sobre nuestras realidades. Y finalmente *el susurro epistético*, cuya característica central es la de abrir las prácticas a la espiritualidad y por tanto al misterio de lo opaco, de lo dicho en voz baja y en secreto en favor del culto sagrado de la vida, sin caer en la equivocidad hermenéutica y el relativismo del sentido, que impiden todo tipo de construcción de comunicación y por tanto interfieren en la construcción de comunidad.

Se asume en esta investigación, que los movimientos gnoseológicos hacia una estética crítica precisan de estos descentrajes, desplazamientos y transiciones (cuyos tiempos históricos estamos lejos de poder determinar), hacia otras esferas que desborden las zonas liminales y fronterizas de la colonialidad occidental, insaturada en el campo dominante del arte moderno y contemporáneo en Colombia, y buscando romper con ella a través de dinámicas críticas no subalternizadas. Es esta una de las características centrales que la fenomenología de los modelos de producción (acción-producción-fabricación) estéticos visualizados por Dussel, deja planteada como parte de la transformación dinámica que no sólo describe, sino “confronta la realidad” (Dussel, p. 212).

Dimensiones de re-existencia, desde el ámbito de la estética que, tomadas aisladamente, podrían parecer débiles, pero que vistas como conjunto plural y complementario, resultan potentes a la hora de pensar en un redimensionamiento de la concepción de la sensibilidad visual y sus prácticas proyectadas en un horizonte transmoderno. Lo cual apunta hacia una apuesta por la identidad como acción, en el sentido que Gerardo Mosquera da a este término (Mosquera, G.; 1995), que va más allá de la actualización para el mundo y el contexto contemporáneo de cosmovisiones otras. En tanto que acción, esa identidad está dada por la actualidad y funcionalidad sociocultural de prácticas, formas y modos de hacer vigentes en la vida de las comunidades, así como por la proyección dinámica de esa cultura hacia el futuro. Esto determina la posición y dinámica del hacedor desde y para la sensibilidad frente al campo artístico, pero también su concepción de la sensibilidad y de sus haceres en relación integral con un todo crítico que interpela los patrones de saber-hacer estético hegemónicos. Todo lo cual repercute en los estatutos artísticos de los escultores, instaladores, performers, quienes abandonan el exhibicionismo

identitario del latinoamericanismo colonial, replanteando integralmente su ser como cultores de prácticas hechas desde y para la sensibilidad. Al abrirse la caja de cristal, al estallar o al romperse, genera la posibilidad de contactos con zonas gnoseológicas y de la sensibilidad, antes excluidas, y propicia la producción de nuevos lazos sociales, económicos y estéticas a partir de los cuales se legitiman las prácticas.

Estamos hablando de actores cuya realización plena se escapa a las lógicas del museo y la galería, pero también del circuito de celebración conformado por críticos y curadores. De actores que muchas veces no son producto de la academia, que han renunciado a ella o la habitan en tensión crítica permanente. Interpeladores del establecimiento, la mayoría de las veces independientes económicamente del mismo, abiertos al agenciamiento con movimientos sociales, culturales, políticos, también críticos de los cánones y patrones de saber-hacer-producir. Agentes, total o parcialmente invisibilizados, excluidos, subvalorados, estigmatizados, enmarcados negativamente, ignorados o deslegitimados como artistas por el campo, en palabras de Nelly Richard, lo que acontece en distinta medida y de variada forma pero con similar intensidad es “sacar a relucir lo que los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas han dejado de lado”. (Richard, N.; 1998: 12)

El estallido o apertura de la caja de cristal, deja vórtices, espolones, superficies filosas, amenazantes o hirientes, de las que el patrón dominante procura blindarse o neutralizar, para el mantenimiento de su hegemonía cultural, social y política y que son justamente los que la práctica estética crítica del modelo abierto explota. Frente a esta dis-rupcion, el *meinstream* adopta una posición de rechazo o de seducción según sea la proximidad a sus núcleos sistemáticos, según el grado de amenaza que constituyan, según la capacidad de movilización y desestabilización

que generen. Así suele incluir y legitimar prácticas antes segregadas y dar reconocimientos y apoyos económicos a procesos críticos con el fin de cooptarlos y bloquear su capacidad de incidencia crítica en todo el campo.

Al renunciar a los canales y circuitos de flujo estandarizados por el sistema, las apuestas estéticas críticas del modelo abierto, empiezan a crecer desde zonas marginales o no reconocidas, en territorios fronterizos con otras prácticas y disciplinas, en donde son acogidos una vez superadas las sospechas que inicialmente generan. Su articulación plena se da gracias al trabajo colaborativo estratégico con agentes críticos que aun encuentran asiento en partes de los circuitos formales, como forma de minar y subvertir los estatutos medulares que rigen y controlan las prácticas, son estos agentes críticos los más visibles y quienes soportan más directamente las arremetidas defensivas del sistema que se vuelve implacable con ellos.

El modelo abierto empieza a explotar esa fisura sociosemiótica del cristal roto, busca ampliar la exposición al medio; para llegar a ellas no hay que trans-pasar, pues los diques de contención semióticos se han minimizado, los códigos se han ablandado, flexibilizado, al máximo, según sea el grado de reincorporación al cotidiano de la vida diaria sus elementos ontológicos y sus teorías, se han puesto más al alcance de la mano, su fuselaje no es transparente como el de la caja de cristal ni impenetrable como el de la caja negra, *el fuselaje del modelo abierto ha devenido ética y praxis simbólica, diálogo y contacto, socialización e intervención*. El fuselaje se ha diluido en todas las esferas de la vida diaria. La nave historia occidental no ha resistido la fricción y el choque, se ha fundido, se ha diluido en energía vital pura alimentadora de la vida social, cultural, espiritual de las gentes comunes.

En tanto modelos abiertos, proponen la corporalidad plena, ya no la ilusión de soledad o abandono vista en el *cuadro cuadrado*, ni la categoría analítica del conceptualismo, sino la sensación viva y vivida de la soledad y el abandono perforando la mente del espectador. Los centros motores dejan de ser las reflexiones solipsistas sobre la forma de la obra, sobre su idea de representación y se fijan claramente en preocupaciones de orden ancestral y de la memoria, cruzando transversalmente territorios de conflicto, como flechas que apuntan a mostrar, atravesándolo, con sus cuerpos y obras, la posibilidad de superación del conflicto mismo; y por eso mismo re-existentes, es decir, abiertas a la esperanza.

El agente estético crítico (aun inscrito en el orden social como la mayoría lo están) al habitar la zona fronteriza de una exterioridad relativa, relativiza también su relación con el sistema económico, sin perder la coherencia ética. En este sentido este agente no vende su cultura, sino actúa desde ella, interpela y transforma, generando procesos pedagógicos, sociales, de acompañamiento y trabajo con comunidades. Asesora y articula su saber/hacer a procesos y prácticas concretas, manteniendo como límite para el corazón de sus prácticas el autosostenimiento digno. Su órbita gravitatoria va hasta el punto en el que el control empieza a entrar en el dominio de la rentabilidad. En esa zona crítica, el agente se repliega sobre la concepción epistémica de su práctica, en la que su hacer creativo constituye una unidad indivisible entre ética de la vida y sensibilidad frente al mundo, como plena y máxima realización cultural-vital en tanto que sujeto estético cognoscente. Elementos estéticos, sociales y culturales dinámicos y fuertes que contribuyen a dinamizar el espacio de construcción colectiva de un escenario de sensibilidad intercultural.

En este escenario relativo y dinámico se mueven figuras como Martín Abadd, Yorlady Ruiz, Rodrigo Grajales, Juan Salazar, María Inés Gallego, Alejandro Luna, Gabriel Andrés Posada, entre otros. Figuras fuertemente polémicas en nuestro medio que nos ponen en escena ante algunos de los aspectos más características del modelo abierto crítico dusseliano: Organicidades críticas, centros motores alternativos, manejos resistentes sobre la información, compulsión lenta y regulada de resultados, esto es: Niveles moderados de eficacia simbólica, económica, social y cultural, entre otros.

El carácter presentacional, mostrativo de sus respectivas propuestas y acciones, hacen énfasis en el retorno hacia un equilibrio profundo entre lo natural y lo artificial, entre ciudad y campo, entre lo ancestral y lo moderno. Ponen de manifiesto problemáticas tan álgidas como las de género, dominación, soledad, abandono. Los ambientes provocados por sus aparatajes gestuales, sus ritmos lentos, sus móviles meditaciones, generan acontecimientos que remiten a ideas de opresión, orfandad, despojo, melancolía, desarraigo, abandono, desesperanza, como escenarios conceptuales-emocionales provocadores de estados éticos de crisis en los espectadores, con una clara intención crítica del estado de cosas dominantes en el mundo contemporáneo globalizado.

En unos mas, en otros menos, encontramos esas tensiones equilibradas entre el adentro y el afuera del sistema. Frente a los cuales, en ocasiones, según desde donde se le mire, se puede leer una transubstanciación cultural autocrítica e irónica, movimientos paradójicos y, a veces, espectaculares que desconciertan, pero que en general terminan resolviéndose en hechos desde y para la sensibilidad que pone en tela de juicio los núcleos más duros que cimientan la plataforma occidental de las prácticas estéticas (su pretendida superioridad cultural), y desestabilizan

geoestéticamente los mapas cognitivos sobre las artes vigentes actualmente y regulados desde los centros para las periferias.

Los “órganos de reacción” (para la semántica de Dussel) de sus propuestas, rompen con el engranaje y la mecánica de la sociedad del espectáculo. Guardando claras diferencias estéticas, sus relaciones cobran gran visibilidad, y el manejo de la información (sus hallazgos de investigación) en la medida en que escapan a la regulación de los circuitos establecidos, se vuelven víricamente resistentes. En ellos encontramos un menú de reflexión abierta al problema de la identidad ya referida a lo popular, ya referido a lo político, a la memoria, a lo espiritual, o al género, siempre parados desde sus lugares de enunciación explícitamente mostrados, obteniendo como resultados obras abiertamente críticas y críticamente abiertas.

*Lo abierto como dis-rupcion estética, quiebre radical y memoria crítica*

Aún permanece en la memoria viva y late en el puro presente de las comunidades de la región y el país, el impacto de la violencia armada en Colombia. Dar cuenta de la experiencia, narrarla y reflexionar sobre ella es tarea central para que la historia no se repita. Forma parte de la vida activa de parte de la población la lucha por la exigencia de la realización efectiva de reparación y construcción de vida digna. Parte de esa dinámica testimonial, representacional y simbólica se libra en el terreno de las imágenes, los discursos visuales y desde diversos modos de expresión desde la sensibilidad y desde la cultura (Ochoa, Ana, M.: 2003). En este sentido, la creación estética y la crítica también participan y ocupan un lugar en el contexto del problema y de las dinámicas que buscan tramitarlo y sanarlo. En lo que aquí concierne, las

prácticas fotográficas de Rodrigo Grajales<sup>74</sup> se sitúan en este ámbito. Sus modos de hacer, sus relaciones con las comunidades y sus agenciamiento de circulación, responden claramente a un compromiso ético de quien trabaja críticamente en el campo de la sensibilidad desde una frontera crucial entre las prácticas y los traumas históricos de la violencia. Una mirada crítica a la historia de los olvidados, de los históricamente excluidos y de las víctimas reclama el instalarse por fuera de la historia de las ideas, por un lado, y por fuera de las líneas de sentido trazadas por las historias oficiales de los vencedores, por otro. Este ponerse a un lado de esta mirada no implica caer en el rencor de una mirada vengativa o ajusticiadora. Ese margen abre el sentido creativo a la interpretación de posibles rutas y trayectos ignorados, y deja abierta claramente la explicación de lo sucedido desde un ángulo limpio que abra tejidos de sentido no manipulado por los discursos oficiales.

Es la explotación de esos vacíos, fisuras, rupturas, lo que Nelly Richard denomina fracturas de la memoria, y es en ese espacio roto en donde señala que se sitúan cierto tipo de obras y prácticas en el Chile de la postdictadura: “Todas estas obras y prácticas ilustran la idea benjaminiana de que ‘la continuidad de la historia es la de los opresores’, mientras que la ‘historia de los oprimidos es una discontinuidad’: Una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos, desparramados por los cortes de sentido que vagan sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero.” (Richard, N.; 2007: 123)

---

74 Seleccionado al Salón Nacional de Artistas 2010, con dos proyectos: “Del Río me Río”, curaduría Micro Macro y “Marmato Maltrato”, curaduría Inversiones. Premio Nacional de Fotografía del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura 2008. Premio Bienal Regional de Periodismo Hernán Castaño Hincapié, 2007 y 2009. Imagen Regional 2007, Banco de la República, seleccionado a los salones bienales regionales y nacionales de arte del Ministerio de Cultura, 1999, ganador 2001, 2003 mención honorífica, 2005, 2007, seleccionado en 2009 con dos proyectos: “Del Río me Río” y “Marmato Maltrato”, seleccionado en la revista francesa Photo en 2008 y 2009. Nominado al Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar: Revista El Malpensante 2010. Premio Póngale el Ojo al Patrimonio en el bicentenario de las independencias, categoría patrimonio desde lo espiritual, y tres menciones honoríficas, Ministerio de Cultura 2010.

Desde esa perspectiva la tarea no es continuar el tejido de sentido histórico prolongando lo “ya sabido”, sino el instalarse en esos silencios como lo hicieron los estudios subalternos, con la intención de reanudar otra voz que dé cuenta de la narración de lo silenciado. La Richard lo pone en términos de negación y desviación, dos movimientos que sintetiza en la noción de “refractario”,<sup>75</sup> metáfora que alude al cambio de dirección del sentido histórico cuando el medio que produce el sentido no sólo es el del establecimiento político-académico-artístico, sino el de las comunidades de base.

Esta noción de refractario nos sirve como punto de referencia dialogal para la construcción de la concepción de dis-ruptión que proponemos como unidad de análisis de ciertos procesos que hacen nuevamente contacto con episodios históricos olvidados deliberadamente, no sólo atentando contra la estructura profunda de la gramática de la representación estética hegemónica construida paralelamente al *statu quo* del opresor, sino insubordinándose de la escisión entre estética y política, tanto en el terreno de las prácticas, como en el de los discursos, a fin de generar un sentido distinto y crítico sobre lo acontecido y buscando la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas.

En principio, coincidimos con la Richard en torno a los elementos de “negación tenaz” y “cambio de dirección” respecto a los “traumas de la memoria”, inherentes a la nueva mirada crítica y a una nueva producción de sentido histórico. Sin embargo, desde la dis-ruptión como unidad de análisis epistémica, intercultural, planteamos una ruptura, no solamente desde la transgresión en la elaboración del

---

75 Como sabemos la refracción es un fenómeno físico que hace alusión al cambio de dirección de la luz al pasar, oblicuamente, de un medio a otro en el que las velocidades de propagación cambian. La metáfora alude a los dos sentidos de la palabra. “El de una “negación tenaz” y también el de una desviación respecto de un curso anterior” (Richard; 2007: 112). Un cambio de dirección del sentido histórico (negación) al ser apropiado por diferentes agentes sociales, políticos, estéticos (cambio de medio).

sentido histórico, a nivel del discurso visual, ni en el sentido de una emancipación negadora (rígidamente dicotómica), con respecto a un estado de cosas dadas en una misma trayectoria histórica, sino respecto a la ocupación de un tercer espacio (en la realidad y en el discurso) que produce (simultáneamente), un estado diferente de cosas (intervención directa con la realidad) y un sentido alterado de las mismas (discurso), inscrito en una genealogía histórico-estructural distinta.

Es en esta dirección que encontramos pertinentes y ejemplificadores los procesos creativos de Rodrigo Grajales en la última década en el Eje Cafetero y en Colombia.<sup>76</sup> Tal vez el punto de quiebre lo constituye el trabajo transdisciplinario adelantado en el proyecto de “Recuperación del patrimonio inmaterial de Marmato” en el que participó en compañía de un comunicador social, un antropólogo, un psicólogo y un sociólogo. Carlos Julio Gonzáles alude así al contexto que registra el trabajo de Grajales:

En la mina las paredes de roca exudan pantano rosado (...) óxido ferroso que tiñe los tejidos, tatúa para siempre la geografía cutánea del minero. Minero oxidado por el paso de los años, ya no se diferencia del lugar en el que habita. El suelo, las paredes de las minas, de las casas, los techos de los molinos, las rocas que ruedan por los aluviones, las canecas que vuelan raudas por los aires, la piel de los mineros... Todo está oxidado por el paso lento de los años. 500 años oxidaron a Marmato. (Gonzáles, Colonia, Carlos Julio; 2007)

---

76 Desde el año 2003, Rodrigo Grajales, a través de la propuesta *Raspe y gane*, un trabajo fotográfico sobre la invisibilización simbólica y física en la renovación urbana del centro histórico de la ciudad de Pereira, comienza un recorrido de trabajo estético crítico de testimonio, denuncia y narración visual alrededor de estos traumas de la memoria, finalmente plasmado en sus obras *Anónimos* (2004) y *Éxodos* (2004). Posteriormente trabaja sobre realidades dolorosamente nuestras: la deshumanización y explotación en *Los oficios del tiempo*, o *La mina* (2007), narrando y dando testimonio de la situación de Marmato-Caldas, un pueblo sumergido en la más honda desesperanza al que puede llegar una comunidad por los efectos de la explotación inmisericorde al que son sometidos los pueblos subdesarrollados, metáfora crítica plasmada también en *La catedral de la pobreza* (2008).



*La mina, 2007.*

Trabajo a partir del cual, el fotógrafo fue disolviendo poco a poco su identidad estética, para irse articulando y fundiendo con procesos sociales de mayor compromiso y con mayores exigencias éticas, lo que explica que Grajales realizara un trabajo posterior al 2007, sobre los mineros de ese mismo lugar, con mayor acento crítico y que tituló explícitamente *Marmato, maltrato* (2009), nombre que deja ver claramente el avance en el grado de identificación con las gentes de ese lugar. Este fenómeno sólo es posible desde la disrupción, pues esta, parte, de entrada, de la separación crítica del lugar de enunciación de lo hegemónico (lingüística, semiótica, geopolítica, corpo-política y emocionalmente), desde donde se concibe y narra la historia “oficial”,<sup>77</sup> en este caso de las prácticas estéticas en relación con los traumas de la vida violenta de la nación. Lo que hace que la disrupción sólo sea posible desde

---

<sup>77</sup> Algo que pensamos, no sucede con el “arte refractario”, pues este sólo mantiene, o debe mantener desde la óptica de Richard el afán competitivo de inclusión y reconocimiento desde cánones metropolitanos (en la esfera semiótica, genealógicamente proveniente del mismo lugar de enunciación del dominador), particularmente desde la defensa de lo ambiguo, lo abstracto, lo refinado, como formas de afirmación también de lo latinoamericano, en oposición al arte testimonial, ideologizado al que denomina “transparencia referencial” (opción, según ella, ejecutada fallidamente para el arte latinoamericano), a través de lo cual, según la franco-chilena, el marginado renuncia al alto estatuto del arte, auto-rebajándose al simple producto cultural y potenciando la diferencia colonial. (Cf., Richard, N.; 2007: 82-83). En el caso de una práctica estética disruptiva, primero la competencia con el centro pierde todo sentido y segundo los criterios de valoración hechos desde las retóricas hegemónicas occidentales estatutarias de lo que es arte o no, quedan por fuera de circulación, o relegadas a un segundo o tercer plano, pues ya no estamos hablando de “arte”, sino del agenciamiento de prácticas desde y para la sensibilidad, independientes y/o no controladas totalmente por regímenes estéticos coloniales.

el seno de un agenciamiento histórico distinto (de otro color, en el sentido de Dusell).<sup>78</sup>



*Marmato, maltrato, 2009.*

De otra parte, la nueva dirección en el seno de la dis-ruptión, no se establece como tal solamente por un desvío o descentramiento a nivel del discurso o lenguaje<sup>79</sup>, sino por un desvío y/o descentramiento, en el contexto de las relaciones estructurales concretas entre prácticas estéticas y posicionamiento político, es decir, en el contexto real de lo epistémico. La dis-ruptión centra su parentesco semántico y genealógico con la de in-surgencia, y emergencia, más que con las de revolución (política y/o de sentido).

Más explosiva que la irrupción y más rica que la in-surgencia, la dis-ruptión, visibiliza con fuerza los hechos no narrados (silenciados), estableciendo articulaciones políticas y estéticas potentes y dialogalmente eficaces. Es este tipo de

---

78 Ese distinto se opone a lo diferente, como desmarcaje respecto a la concepción de alteridad de una perspectiva multicultural (lo diferente), a la que se prefiere interculturalmente lo distinto, entendido como lo *teñido de otro color* y que permite evidenciar una separación más clara, mediada por la búsqueda plena de reconocimiento. Véase Dussel, E., "Para una fundamentación analéctica de la liberación latinoamericana", en "Método para una filosofía de la liberación", Universidad de Guadalajara, México, 1991. Pp. 259-288.

79 Lo que hace que, en las prácticas dis-ruptivas, no se propugne por la complejización semántica de las figuraciones o narraciones y por el refinamiento de las relaciones entre acontecimiento y representación, en términos de aplazamiento indefinido del sentido, a la manera de la *difference* postestructuralista, y que, en lo que la Richard ve negativamente "Transparencia referencial" yo vea, positivamente, "analogía radical".

agenciamiento el que establece Grajales con las víctimas de la masacre de Trujillo (Valle), un proceso en el que su trayectoria de descentraje, de disrupción, genera sentidos de más alto contraste con respecto a la historia hegemónica, lo que posibilita una emergencia clara y eficaz de la verdad, la justicia y la reparación moral (en el orden simbólico) de las víctimas. Es así como en *¡...342...? Víctimas*, de la masacre en Trujillo, Grajales compone un amplio, completo y profundamente sensible relato visual (libro electrónico) en compañía de las víctimas de esa masacre y como parte de sus procesos de reclamación, resarcimiento moral, sanación y duelo sobre el mismo. Alrededor de “¡...342...? Víctimas”, Juan Gálvez se expresa de la siguiente manera:

La Sonora es Trujillo, Trujillo es el Valle del Cauca, el Valle es Colombia y Colombia es el imperio del silencio. 2505 Masacres, 14660 víctimas, pero eso no nos importa, la barbarie y la indiferencia son para nosotros el lugar común. Entonces no somos mejores los verdugos, así como ellos, hemos silenciado esas víctimas, hemos mutilado su recuerdo, desmembrándolos poco a poco y con cabeza fría; no contentos con esto, les desfiguramos, dejándolos sin nombre y sin rostro lanzándolos al río en costales de olvido ¿quién es el criminal entonces? ¿Qué podemos decir pues de los niños que juegan al kamikaze cubriendo sus rostros en una batalla simbólica contra la desrostrificación? En pleno 2 y 3 de abril, cumpliéndose veinte años de una de las masacres más grandes de Trujillo, rodeados de sujetos armados y frente a la cámara de Rodrigo que dispara sin herir a nadie más que a la desmemoria, se cubren los ojos como les han sido, son y serán cubiertos por otros. En el corazón de La Sonora, donde hoy sólo suenan las primeras gotas de lluvia, se instaura la práctica que conmemora lo que no ha inmortalizado ningún monumento de esos que sirven de sanitario para las aves, que es también aquello por lo que lloran y batallan día a día los miembros de la

Asociación de Familiares de las Víctimas de Trujillo –AFAVIT-. (Gálvez, J.; 20 años de la conmemoración de la masacre)



*¡...342...? Víctimas.*

La copiosa producción gráfica de Rodrigo Grajales dis-rumpe apartándose de la genealogía histórica de la fotografía contemporánea entendida esta como pieza de contemplación estética o como imagen producida para el refinado regocijo del ojo. Poco a poco el énfasis deja de reposar en la perfección final e hiper-elaborada, lograda con la máquina, para preocuparse por convertir la práctica fotográfica en dispositivo crítico a través del cual fluyen y emergen tejidos de memoria, se visibilizan fracturas y traumas y se activan fenómenos de resistencia y movilización social.

El objetivo final del fotógrafo ya no es la imagen única, plástica, visual, estetizante, sino la movilización social, la búsqueda de la verdad y la contribución a la reparación moral de las víctimas. Grajales es un fotógrafo devenido activista desde las prácticas de registro gráfico-visual. Este proceso de dis-rupción se logra consolidar en la articulación de Grajales al proyecto de Gabriel Posada, Yorlady Ruiz y la comunidad de AFAVIT (Asociación de Familiares de las Víctimas de Trujillo) denominado *Magdalenas por el Cauca*, del cual ya hay varias versiones y el cual se ejecutó por primera vez en 2008.



*Magdalenas por el Cauca, 2008.*

La foto de Grajales no es sólo un documento o una testificación distante del dolor de las víctimas, sino un gesto de identificación con ellas, una articulación a su lugar de enunciación y a sus luchas, es una posición política y estética (epistémica). Apartándose de otras tradiciones,<sup>80</sup> la foto no instrumentaliza el dolor de las víctimas sino se une a ellas como un ojo crítico más que denuncia e interviene. Rodrigo Grajales asume la posición política que el trabajo requiere, eliminando la distancia entre testigo y víctima, entre artista y realidad. En una relación horizontal Grajales establece un diálogo y una complicidad íntima con las personas y los dolores de los acontecimientos, acompaña y aporta, empuja y dinamiza.<sup>81</sup>

---

80 Nos referimos a producciones del orden de la estética postfordista que fusionan realidad y representación a fin de explotar y ampliar (expandir) el campo de las prácticas estéticas con el objetivo de disolver el espacio crítico existente cuando se acepta la diferenciación entre lo ideal y lo real, entre la realidad y los discursos. A este tipo de autor postfordista alude Octavi Cameron, cuando habla de las “fábricas transparentes” y las asocia a producciones artísticas de fotógrafos como Sebastiao Salgado, Alfredo Jaar, Allan Sekula y Santiago Sierra, entre otros. (Ver a Octavi Comerón: *Arte y postfordismo, notas desde la fábrica transparente*, Fundación Arte y Derecho, Madrid, 2007).

81 De hecho, Grajales, totalmente involucrado con los avatares de las víctimas de la masacre de Trujillo, mantiene desde hace varios años, contacto permanente y acompañamiento a los procesos de emergencia crítica de la memoria, pero también a sus reclamaciones y desafíos.



*Magdalenas por el Cauca, 2010.*

Configurando así su propio “giro subjetivo”, cuyo rasgo diferencial consiste en avanzar, y articular la mirada sobre la realidad desde la primera persona, hacia la mirada colectiva sobre el trauma, Grajales “...Analiza la transformación del testimonio en un ícono de la verdad o en el recurso más importante para la reconstrucción del pasado; discute la primera persona como forma privilegiada frente a discursos de los que la primera persona está ausente o desplazada.” (Sarlo, B.; 2005: 23)

Yendo del yo al nosotros, poniendo en segundo plano la ficción de la imagen y de paso cuestionando y arriesgando la instancia estética en donde normalmente encuentra la celebración el fotógrafo, en aras de la sanación moral del grupo. Una insubordinación estructural bicéfala (a dos niveles: Prácticas y discursos). Producto de la articulación seria de un variado número de elementos *alterativos* que intervienen en el proceso. Estipulación y consciencia del lugar de enunciación, compromiso social y político con el marginado, solidaridad crítica y moral, trabajo colectivo de producción de sentido, quiebres todos ellos que reestructuran el contexto socio estético para que puedan ser posibles prácticas desde y para la sensibilidad dinamizadoras de procesos de interculturización estética abiertamente crítica. Lo cual

aspira a ubicar, reconstruir y habitar un contexto en el que nuestros pueblos registren su propia imagen, superando la mirada del victimario y la “hermenéutica del invasor”, (Fornet Betancurt, 2001: 45), y/o dando la voz “al que tiene palabra. El que comparte la sangre y la idea” (Marcos, Subcomandante; 2001), y el enfoque al que tiene los ojos nublados por el dolor.

*Tiempo cósmico y biopolítica de re(ex)sistencia*

Una cinésis no colonial, obedece realmente al bioritmo de quien se emplea en la práctica estético/artística de quien abandona su condición de creador heterónomo. Esta concepción de la experiencia estética, replantea la dimensión biopolítica que determina el sistema contemporáneo de las artes, resignifica la calidad de los productos, su naturaleza y su forma de circulación, minimizando el nivel de estrés creativo-laboral, lo que permite la emergencia y recuperación de cosmovisiones y patrones culturales relacionados con la conducta afectiva humana y la conducta afectiva sobre el medio ambiente.

Sin embargo, y siguiendo como punto central de referencia el concepto de cosmos en la reflexión de Dussel, desde una perspectiva más crítica, ni el hacer poiético de origen griego, ni la producción artística según la estética moderna colonial, ni la vivencia estética determinada por una temporalidad regulada por el vector de la velocidad (lógica cultural del capitalismo avanzado), “saludablemente” regulada, ralentizada, constituyen una alternativa estética profunda a la vivencia occidental de tiempo como kairos.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Es decir, a la vivencia del tiempo determinada por el principio de oportunidad el “aprovecha el día” (Carpe diem), como regulador a ultranza de los ritmos de la vida. Vector bio-político de movilización de la ética del progreso que, como lo afirmó Alfred Döblin, para la Alemania expresionista,

Occidente nos sitúa ante una vivencia de la temporalidad bajo la forma de patología cultural resuelta como transvanguardia del arte: “En 1982 Larry Dossey, médico estadounidense, acuñó el término ‘enfermedad del tiempo’ para denominar la creencia obsesiva de que el ‘tiempo se aleja, no lo hay en suficiente cantidad, y debes pedalear cada vez más rápido para mantenerte a su ritmo’. Hoy, todo el mundo sufre la enfermedad del tiempo.” (Honoré, Carl; 2010: 3)

Esta patología está ligada a la visión occidental del sentido de la vida y del arte en relación determinante con el límite físico de la muerte. La historia occidental de la representación estética basada en la escisión sujeto (contemplante) objeto (contemplado), es hoy en día subsidiaria de un concepto de realidad restringido a la vivencia del “materialismo leve”, de lo tangible, vendible, acumulable, y es la propulsora de la estética de lo efímero (energía creativa comercializable) que sobrevalora lo inmediato, y que está sometida a él, representaciones mentales estéticas y de todo tipo en donde lo “rápido equivale a atareado, controlador, agresivo, apresurado, analítico, estresado, superficial, impaciente y activo; es decir, la cantidad prima sobre la calidad” (Honoré, Carl; 2010: 9). Frente a esta ontología del tiempo la estética crítica, se afirma desde lo efímero, pero sobre la base de la declaración de la obsolescencia radical del objeto, y no desde su afirmación regulada por la caducidad transitoria, como acelerador y regenerador del consumo.<sup>83</sup>

Una práctica crítica de los saberes y haceres, desde y para la sensibilidad, reposada, serena y sabia, advierte que el sentido del mundo rebasa lo inmediato y por

---

ocasionó serios daños a la civilización occidental, daños irreversibles. Estos daños expresan sus síntomas en el orden de la mentalidad, una mentalidad estética economicista depredadora, visible a través de un canibalismo de ritmos, en donde lo veloz engulle sin contemplaciones a lo lento, dentro del marco temporal conocido como ciclo capitalista de la producción.

<sup>83</sup> En este sentido *aunque la obra sea efímera, su tiempo de gestación para la estética crítica es lento*, lo mismo que sus frecuencias de aparición y en ningún caso obedece a las exigencias de mercado, circulación, y posicionamiento dentro del campo del arte, sino a los bio-ritmos personales y sociales dentro de los cuales las experiencias están inscritas.

eso mismo no lo magnifica, lo asume como estrategia de resistencia: “Lento es lo contrario: sereno, cuidadoso, receptivo, silencioso, intuitivo, pausado, paciente y reflexivo; en este caso, la calidad prima sobre la cantidad. La lentitud es necesaria para establecer relaciones verdaderas y significativas con el prójimo, la cultura, el trabajo, la alimentación..., en una palabra, con todo.” (Honoré, Carl; 2010: 9)

Estamos situados ante dos formas distintas de vivir el acontecimiento de lo efímero, ante dos ontologías del tiempo y ante dos patrones de conocimiento estético antagónicas: Una como fetichización de lo material contingente (el *yo-flujo*), y otra que vive lo contingente como meditación y que funge como compuerta perceptual hacia una vivencia más potente del mundo, de la vida y de la naturaleza (*yo soy en el flujo*). En la primera domina la angustia ante el límite de la muerte y se resuelve en el nihilismo del arte efímero contemporáneo, en la segunda domina el sereno e irrepetible cambio, como comunión con lo sagrado de la vida y del mundo cruzado por la esperanza.

En esta última, no se trata de detener el instante que acaba, que muere, para eternizarlo en la memoria de la gente, para rendirle culto a la obra como simulacro y recuerdo melancólico de lo vivido, sino de dejar fluir el mundo que habita en la vivencia estética como parte natural del curso y proyección de la vida, que se reproduce incesantemente, que se consume pero nunca acaba, experiencia sensible concreta y cotidiana del movimiento incesante de la vida, sin sobredramatismos ni sobrevaloraciones y en consecuencia sin espectacularizaciones ni comercializaciones, ni del sujeto que la produce, ni del acontecimiento que resulta de ella.

En el contexto del mundo mesoamericano, situados en el nivel de lo frabricativo, de lo poiético, no cabe duda que el artefacto por antonomasia producido por el ser humano es la ciudad. Y La ciudad como obra de arte, en tanto que

organismo vivo (sujeto a lo contingente) constituye probablemente, el elemento más acabado en términos de representación de los ritmos y los sentidos trascendentales del escenario de la vida humana para los mayas. De ahí que los patrones ontológicos y de representación de la urbe hayan constituido para ellos una dimensión fundamental hacia la construcción y vivencia de una ontología exterior a la temporalidad moderna del tiempo basada en la velocidad y el vértigo de lo efímero que se impuso en Europa y en la América colonial.<sup>84</sup>

Una visión de lo efímero-lento, desde una estética crítica, exterior a la hegemónica occidental, establece sus sentidos en relación con una vivencia de tiempo cósmico, no se trata de un asunto de control y eficacia, ni de desacelerar, manteniendo el dispositivo de velocidad como patrón que regula toda noción de conocimiento y producción que garantice un “capitalismo virtuoso” como lo piensa la filosofía slaw euro-norteamericana.

Estos elementos constituyen el núcleo de la práctica crítica de una de las acciones ejecutadas en la década del noventa y del dos mil en el Eje Cafetero. Una nueva temporalidad así vivida, entendida y expresada fue desplegada en la década de los noventa por Fernán Aristizabal en la ciudad de Manizales, quien constituyó un grupo experimental para investigar y producir algunas performances y happenings en la ciudad y de las cuales destacamos *Árboles que amanecen ruina*, *Utópica* y *viaje*

---

84 La ciudad maya, por ejemplo, adopta la noción de cosmograma como patrón de representación y modelo de ciudad. Lo cual significa que sitúa sus horizontes de sentido sobre el devenir y el cambio de la vida social en el plano trascendente del cosmos, dándole prioridad a la definición social del territorio antes que a la definición territorial de sociedad. Definición sobre la que se determinaba la naturaleza estética de la ciudad, así “El modelo expreso del universo es el que debe ser imitado por la sociedad, según se puede deducir de las abundantes referencias iconográficas y epigráficas que están siendo interpretadas en los últimos años (...) de ahí que el orden socio-cósmico prevalezca sobre toda otra consideración a la hora de planificar el dónde y el cómo de la ciudad, que tiene que adecuarse necesariamente a aquel simulacro” (Rivera Dorado; 2001; 123).

(happening) y *Gnomon* (reloj de tiempo, maquina de equilibramiento cósmico), esta última da cuenta de lo que hemos expuesto hasta aquí sobre el tiempo.



Gnomon, acción, 1999.

En medio del silencio de la pintura abstracta, apareció otro silencio crítico que cuestionó las prácticas de la aceleración y el vértigo de las temporalidades urbanas y de sus regímenes de control de la vida. Fernán Aristizabal, formado en la publicidad, situado durante la mayor parte de su vida al margen de los circuitos e instituciones que regulan el campo del arte y por ello mismo relegado e invisibilizado tanto por su formación como por sus patrones de conducta severamente críticos de la disciplinariedad académica,<sup>85</sup> reunió entusiastamente en su taller un grupo de muchachos que compartieron con él diversas fuentes en torno a una noción expandida del arte. Irrumpió, en el marco de la celebración del sesquicentenario de la ciudad, en un salón de artistas plásticos que tenía como propósito mostrar las

---

85 Es convicción de quien escribe que la fuerza gravitatoria del sistema moderno contemporáneo de las artes, es tan poderosa, sobre cualquier proceso creativo, y sobre cualquier cultor de la sensibilidad, que la pretensión de ocupar un lugar de total exterioridad frente él, es prácticamente imposible, sin romper totalmente con el orden social, es decir, sin asumir una existencia situada totalmente por fuera de regulaciones sociales, económicas, políticas, culturales y materiales en general, lo cual constituye prácticamente la muerte del sujeto crítico y dinámico en el contexto social, bien a través del exilio, del anacoretismo o por eliminación material por parte del sistema que lo convierte en agente patógeno (nocivo, anti-social), o de amenaza que elimina simbólicamente o físicamente. Por tanto, en las actuales condiciones históricas, las posiciones de exterioridad relativa y compleja son las únicas que perduran y que tienen posibilidad de interferencia, alteración, emergencia y transformación en una dinámica transmoderna para nuevas vivencias de la sensibilidad.

propuestas locales cuya búsqueda evidenciara el despunte de una camada renovadora, que pudieran aparecer en el ámbito nacional con fuerza y solidez.<sup>86</sup>

La acción efímera crítica *Gnomon*, constituyó una puesta en obra de reapropiación cultural del tiempo y cura del tejido social a través de la “siembra de la palabra” en el Parque Nacional Natural de los Nevados (montaña sagrada) y de una simultánea activación de esa temporalidad, ritual, colectiva, social, abierta, en la plaza de Bolívar de Manizales. Mientras Fernán realizaba los procedimientos de re-conexión al tiempo cósmico en el nevado del Ruiz, otro grupo, simultáneamente hacia lo propio en la Plaza de Bolívar de Manizales, generando los flujos de conexión entre el orden cósmico, la montaña sagrada y la ciudad.

Frente a la compleja elaboración individual-conceptual de la caja de cristal y de sus múltiples efectos refractivos: Hacia lo puramente artístico o hacia cualquiera otra dirección, la apertura de la semiosis ritual-social abierta, muestra propósitos directos y se abre a la participación colectiva. La acción como acontecimiento se instala en el orden social normal, integrándose a sus dinámicas, pero buscando fracturarla y re-encausarla con propósitos ligados a preocupaciones sociales, políticas, culturales, espirituales. Los intereses y lugares de enunciación son claramente visibles, desbordando la leve pero eficaz cobertura de la caja de cristal, la pared transparente pero eficaz en la separación del artista con los espectadores, de la obra con la vida. Este tabicamiento se resquebraja totalmente en el momento en que

---

86 Aunque para la valoración de la obra “Gnomon” el jurado se basó en los registros filmicos y no asistió a la puesta en obra y escena de la performance (error sistemático dentro de los jurados que valoran este tipo de propuestas), constancia que dejé plasmada en un artículo publicado en el periódico Quehacer Cultural en 1991, la obra como tal, constituía una pieza sólida de lo que denominamos “arte efímero crítico”: trabajo colaborativo, ruptura y cambio de dirección frente a la ontología de la velocidad del capitalismo cognitivo contemporáneo, semiosis ritual-social y de sanación, y obsolescencia del objeto artístico.

quien desea participar irrumpe en el acontecimiento y el acontecimiento fluye dentro de la pura cotidianidad.

Este acto ritual y de sanación espiritual, fue instalándose en el orden social, críticamente durante un lapso aproximado de un año, en un trabajo intenso y profundo: La recuperación de tiempo cósmico, tomando la ciudad como lienzo y estableciendo el contrapunto de la vacuidad y el silencio frente a la histeria urbana. En esos días, a esas horas y en esas fechas, *Gnomon* como “acción plástica” valió en toda la extensión del concepto como obra “efímera crítica”, y por tanto feneció (entiéndase: Perdió estatus ontológico de realidad al punto que hoy el artista sólo dispone de algunas precarias fotografías) en el momento en el que murió el acontecimiento: La acción se consumó en tiempo y espacio real en esas horas, esas fechas y esos días.



*Gnomon*, acción, 1999.

La “acción crítica”, tiene la misma vida de una mariposa, por más asombrosamente bella que sea esa mariposa, aparece y desaparece en la vida dándose dentro de ella, en este caso como donación de calma, serenidad, armonía, equilibrio, desaparece de ella sin reclamar el museo, la galería o el coleccionista, diluida en el caudal simbólico de la vida social. Se construye la obra sabiendo que difícilmente la

obra no tiene retrospectiva ni se puede volver a recuperar en el tiempo, pues de hecho quien así piensa ha renegado de la fijación ontica en el tiempo de la obra, pues tal característica le parece vanidad y mercado y ante ello se asume una profunda crítica de lo transportable (enguacalable), coleccionable, museable.

Una visión tal de las prácticas está por fuera de la velocidad como su vector determinante; es esta la vivencia análoga de la sensibilidad plástica en la cosmovisión mesoamericana y andina por ejemplo, y en general en numerosas culturas en donde las representaciones, visuales, literarias, forman parte efímera del flujo contingente y cotidiano de la ritualidad del diario vivir no determinado por el límite físico de la muerte (patrón de aceleración psicológica del sujeto).

Una vivencia de la sensibilidad que no conserva obras como fetiches y en donde el hacer poético está determinado por su función socio-cultural, político y/o ritual como momento material finito, transitoriamente valioso en el acto eterno de contacto con lo sagrado. Tampoco se trata de mermar la marcha con arreglo a fines e intereses de una estética cruzada por una ética oportunista, sino de atender la marcha normal que regula la vida cósmica. Desde este horizonte la relación y la vida estética deja de estar circunscrita al binomio hombre-máquina, pues incorpora y recupera para este binomio, lo que la transforma radicalmente, al otro sujeto y a la naturaleza como un todo integrado de vida, en una restauración plena y potente de la alteridad para el contexto deshumanizado posterior a la sociedad industrial y postindustrial, pues estos nuevos elementos responden más a ritmos espirituales que a las velocidades aparentemente neutras de la tecnología.

*Lo efímero crítico*<sup>87</sup> como contra-hegemonía a las lógicas del terror

Lo efímero crítico es asumido como practica crítica tremendamente dura y potente frente a la realidad nacional en la propuesta de Gabriel Posada, quien en principio propuso el proyecto, que posteriormente acompañaron Yorlady Ruiz y Rodrigo Grajales. Tres risaraldenses, radicados en Pereira, en distintos niveles y momentos, situados siempre en una tensa relación con el sistema contemporáneo de las artes, articulados a procesos no considerados artísticos: Lo periodístico, lo político de género, lo artesanal y estableciendo regímenes de prácticas polémicos e incómodos para el establecimiento.

En esta instancia la sensibilidad crítica asumen un viraje de las prácticas y de la cultura en Colombia, en dirección a recoger y abrigar un anhelo general: “La resolución no-bélica del conflicto armado o del estado exacerbado de violencia” (Narváez, 2004: 52), los modos de hacer efímeros/críticos, de claro enfoque intercultural, contribuyen y se esfuerzan en generar los espacios necesarios y suficientes que posibiliten la convivencia sobre la base de la justicia y la reparación.

Frente a la sutil e irónica alusión a lo político reflejada por el prisma de la caja de cristal, el modelo que se despliega aquí es limpio, aunque deudor de la mirada

---

87 La concepción y práctica de *lo efímero crítico*, como *unidad de análisis estética crítica*, que comparten Gabriel Posada, Yorlady Ruiz, Fernán Aristizabal, María Inés Gallego y Alejandro Luna, entre otros ejemplos, se diferencia estructuralmente de la concepción de efímero típicamente postmoderna en la manera en que unos y otros conciben y encaran el principio de obsolescencia del objeto y el dispositivo biopolítico de aceleración en la producción de obras o acontecimientos. La promoción de un objeto de escasa duración en el tiempo determinada por la fijación al *principio de aceleración* como estrategia para refrescar, producir novedades y vender más, constituye el corazón biopolítico de la concepción de lo efímero postmoderno, que estimula el mercado, por el contrario, la obsolescencia radical, inherente a la producción de un objeto (de escasa o ninguna duración), ligada a la *desaceleración de la producción* y la instauración de lo lento, en lugar de estimular el mercado y la generación de ganancias, lo desestiman, desaceleran y quiebran, salvando el acontecimiento del control económico y situando su poder en otras dimensiones de lo simbólico crítico, esto se da en este último caso porque la lentitud que produce el acontecimiento efímero final, rige todo el proceso y el carácter efímero de la obra (que acelera su desaparición) sólo queda ligado a su forma final.

sucia: El testimonio, la denuncia y la participación colaborativa, ocupan el lugar de la ironía y la observación elegante de la caja de cristal. Aunque Gabriel Posada muestra un recorrido previo inscrito en los regímenes de representación de las prácticas estéticas contemporáneas “tradicionales”, particularmente la pintura, sus propias dinámicas críticas lo llevan a un proceso dis-ruptivo muy importante en los últimos cuatro años: El proyecto *Magdalenas por el Cauca*, en el que trabajó como tutora Yorlady Ruiz y al que se integró después el fotógrafo Rodrigo Grajales.

En el año 2009 Gabriel Posada, Yorlady Ruiz y Rodrigo Grajales, realizaron una “Procesión-exposición” sobre las víctimas de la tristemente célebre masacre de Trujillo en Colombia. La semiosis ritual partió del puente Anacaro en la población de Cartago, Valle, y fluyó por el río Cauca hasta la Virginia en Risaralda, la acción consistió en poner a navegar tres telas de gran formato cuya superficie llevaba el retrato de víctimas de la masacre, puestas a navegar río abajo sobre balsas de guadua, como acción-oración-expiación sanadora del dolor de las víctimas, el nombre de esta poiésis fue *Magdalenas por el Cauca* en una clara articulación del imaginario religioso popular al río como imagen de la memoria y a la negra tradición de horror y muerte que este mismo río tiene para esta región (norte del Valle del Cauca, en límites con Risaralda).

En esta propuesta los participantes lograron construir de la mano con los familiares de las víctimas de la masacre de Trujillo en Colombia, un espacio para la crítica, la convivencia y la sanación, gracias a un gran esfuerzo y un trabajo preliminar en varios frentes: Reconstrucción de “tejido social” y creación de zonas culturalmente distendidas, acontecimientos estos que rebasan la cultura de la venganza (como rezago y pervivencia negativa de la herida colonial) y rompen con la

práctica artística del “punto cero” dominante en la historia “oficial” del arte de nuestro país.



*Invitación al evento*

Está claro que la historia del país y la dinámica del terror internacional (el narcotráfico por ejemplo) han tornasolado nuestra propia idea de cultura, es decir, han transformado las costumbres y los valores de nuestra vida cotidiana, al punto de sumergirnos en un ámbito de miedo, desolación y muerte.

El trabajo socioestético y político aquí citado, busca redefinir las relaciones sobre las que los ciudadanos basan sus estilos de vida, superando las “lógicas del terror” y las “ciudadanías del miedo” (Ochoa, Ana María; 2003), lo cual equivale a abandonar las “éticas guerreras” que dominan el panorama nacional, origen del estado generalizado de *angustia cultural* en el que ha estado sumergido el país y cuyas marcas profundas son la pérdida de la sacralidad de la vida y el culto al miedo como perversos motores que impulsan la vida social. El resultado que ha generado esta dinámica en nuestro medio, durante ya más de cuarenta años es claro: Desencanto, sinsentido social, disolución de todo límite entre la vida y la muerte.

Estas éticas que se han impuesto hoy no son de un sólo origen, el mundo moderno ha incorporado a nuestra antigua confrontación política, el crimen organizado y la internacionalización de la guerra, ampliando la macabra escena en la

que acontece nuestra diaria lucha por la supervivencia. Sin embargo, todo este horrible espectáculo tiene como telón de fondo nuestra vivencia cultural, Los sistemas de ideas, costumbres y valores con los que actualmente enfrentamos nuestra vida en relación con el cuerpo, con la dignidad humana, el trabajo, el territorio, el desarrollo, con nuestros rituales y nuestra vida productiva y contemplativa.



*Magdalenas por el Cauca*

Las nociones que determinan estos mundos se han transformado y han oscurecido nuestra cotidianidad, se han convertido en un *campo de terror y miedo*. Son estos escenarios cotidianos de nuestra sociedad en los que se enfocan y desde los que parten estos dos hombres y esta mujer, asumidos como lugares de enunciación y como escenarios del trauma de la memoria colectiva que determina nuestras sensibilidades actuales, y son estos lugares los que intervienen y recuperan, buscando derrotar la lógica del terror desde la firme creencia de que la cultura de la muerte debe ser remplazada por el goce y la celebración de la vida.



*Magdalenas por el Cauca*

El fondo cultural que se procura transformar, es el miedo controlado biopolíticamente a través de la instauración del terror. La visibilización propia y la del otro es el primer paso hacia la superación de la lógica del terror. Esta tarea, da cuenta del diseño de articuladores o conectores sociales, culturales, emocionales, alrededor de la vida concreta y expoliada de las comunidades. Los poderosos símbolos del río, la utilización del retrato sobre un hecho histórico vergonzoso para el estado-nación, constituyen una potente semiosis ritualística efímera-crítica de enfrentamiento con nuestras heridas coloniales en el contexto de la violencia en Colombia.

La redimension y el re-conocimiento del territorio, de su religiosidad-espiritualidad popular, hacen brillar la dignidad y el valor desde los imaginarios de los campesinos, hombres y mujeres desaparecidos. La palabra oral, escrita, plástica, sacada de sus nichos tradicionalmente alejados del mundo de la verdad en el dolor, son repensados y lanzados aquí como saetas críticas sobre la “cultura del terror”, hegemónica en el país.<sup>88</sup> El desarrollo de esta tarea ha producido insumos invaluable

---

88 Este acontecimiento ritual, simbólico, crítico fue realizado de la mano con las comunidades afectadas y contó con participación de la Asociación de Familiares Víctimas de la Violencia de Trujillo, AFAVIT, que preside Orlando Naranjo, el acompañamiento de las religiosas de la comunidad Dominica de la Presentación que en la región lidera la hermana Maritce Trigos, además de los artistas agrupados en el “Teatro Taller” al que pertenecen Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. La segunda procesión-exposición se realizó en conmemoración de los veinte años del asesinato del padre Tiberio Fernández Mafla y la desaparición de su sobrina Alba Isabel Giraldo y tres personas más. En esta oportunidad se hicieron-produjeron-fabricaron, (poéticamente), siete balsas de 4.20 metros de ancho

para plantear, promover y vivir escenarios de convivencia y restauración social que nos permitan ponernos nuevamente en una ruta alejada del terror de la muerte.

*Lo abierto al diálogo intergnoseológico y a la extradisciplinariedad*

La combinación de dos movimientos gnoseológicos, en primer lugar, un movimiento “trópico”, entendido este como una necesidad de girar y dirigirse hacia “otra cosa”, hacia otra disciplina, saber o conocimiento, exteriores al campo propio, en este caso, exterior al arte, acompañada simultáneamente, en segundo lugar, por un movimiento profundamente reflexivo y crítico sobre la disciplina propia, su naturaleza, objeto, y alcances, buscando transformarla, abrirla de su clausura, buscando la “cooperación” transversal y el “compromiso” con otros lugares de conocimiento y de praxis, definen, según Holmes, la investigación y la práctica extradisciplinar (Cf., Holmes, B.; 2008: 205).

Y es esta dinámica de diálogo extradisciplinar de saberes,<sup>89</sup> la que rige la obra diversa y prolífica, variada y heterogénea de Cecilia Arango y Marcelo Villegas, entre el arte, el diseño, la comunicación, la publicidad, la arquitectura, lo ancestral, lo étnico y lo social, sus prácticas y modos de hacer desde y para la sensibilidad, señalan una dirección muy particular en el contexto de lo instituido y formalizado disciplinariamente como arte.

---

por 8 metros de largo con las que se esperaba navegaran hasta la Virginia, Risaralda, en el espacio de una semana, y esta vez, fueron los propios miembros de la comunidad de AFAVIT quienes realizaron los retratos de las víctimas.

89 Asumimos el diálogo de saberes, en la perspectiva de Enrique Leff (2004), no como un diálogo intersubjetivo, es decir, entre dos racionalidades comunicativamente iguales, con iguales códigos y patrones de representación, sino como un diálogo posible en el contexto de la diferencia en el que se busca la paz justa desde un principio gnoseológico de pluralidad. Desde la exterioridad de las disciplinas, este contexto de diferencias encuentra un escenario gnoseológico abierto a la creación crítica.

Mi mente es la unión entre la mente de un ingeniero y la de una persona absolutamente intuitiva y extremadamente sensible -afirma Cecilia Arango-. Esta mente se sensibiliza sobre todo frente a las culturas ancestrales del mundo, principalmente la diversa cultura colombiana. El porqué de esta sensibilidad, como lo dice el texto de mi página web es porque yo nací con el pelo de una persona de origen africano en la piel y el cuerpo de una persona en apariencia blanca y en una cultura que rechazaba lo afro. La cultura caldense de la colonización antioqueña se considera muy exquisita, muy 'cultura' en el equivocado sentido de la palabra cultura, como usted lo ha dicho. Hay interés en la música clásica, en el bordado, el tejido de origen europeo, en la pintura al óleo, el Art Nouveau, el Art Deco y tiene memoria material de los Quimbayas, manifestada entre otras cosas en la guadua y los frijoles, pero no memoria racional. Se considera que la guadua y los frijoles son caldenses o antioqueños, pero no Quimbayas ni Emberás. Por mi pelo crespo y su rechazo en la sociedad de mi infancia yo defendiendo las culturas ancestrales del mundo, específicamente todas las culturas ancestrales colombianas, como los indígenas, los afro-colombianos y los campesinos. Incluso defendiendo a las personas con déficit cognitivo y a todos los que sufren. Realmente porque en la profundidad de mi psicología me estoy defendiendo a mi misma y estoy diciendo que yo puedo existir así como soy 'crespa' y medio 'afro colombiana' en medio de esta cultura en la que se aprecia más ser rubio y peli liso. (Arango, Cecilia, 2011)

Si por un lado el abuso de la interdisciplina se ha convertido en una práctica indiscriminada de mezclas y aleaciones de conocimiento, y sí por el otro, la 'indisciplina' constituye un camino peligroso hacia una crisis de sentido y verdad, reducida a elecciones gnoseológicas caprichosas, superficiales y relativistas, ambos caminos de resistencia frente al falo-logo-euro-usa-centrismo, han caído en un nudo

ciego dominado por un pesimismo cognitivo, hábilmente explotado por el sistema-mundo contemporáneo de las prácticas estético/artísticas, para retroalimentar rentablemente su dinámica de crisis: “Aunque no son lo mismo la interdisciplinariedad y la indisciplina se han convertido en las dos excusas más comunes para la neutralización de la investigación significativa.” (Holmes, 2008: 206)

Sobre esta base, los “tropos” como movimientos de crítica gnoseológica de lo disciplinar/interdisciplinar/indisciplinar, no pretenden negar el conocimiento disciplinar ni caer en el relativismo epistémico, sino desbordar la disciplina para construir formas de conocimiento pluri-logales (no solamente dia-logales), desde varios escenarios de saber, instituyendo en su transversalidad, una racionalidad ambiental, esto es, aquella que facilita convivencia y articulación eco-sistémica de varias racionalidades y de múltiples saberes y disciplinas, cuya dinámica produce saberes simétricamente contruidos y legitimados. Como lo observamos para el caso de Arango y Villegas, ello permite la emergencia de prácticas invisibilizadas y/u olvidadas y de procesos anclados en las fortalezas de culturas geo-esteticamente localizadas.

Las obras de Arango y Villegas expresan una abierta preocupación crítica por la jerarquización de saberes y oficios desde la dicotomía artístico/artesanal y culto/popular, lo que la conduce a centrar sus esfuerzos en proyectos en los que elementos, materiales y formas emergen de antiguas tradiciones precolombinas y de saberes populares vivos. Para ello se acude al tejido, la cestería, el bordado, el calado, la construcción en guadua, macana y otras maderas nativas colombianas, con las que hace-produce-fabrica muebles, esculturas, cuadros y un sin número de piezas y accesorios de todo tipo, desde un arete, hasta una bandera.



*Poder*, Técnica: madera y cabello humano.

Los espacios destinados a la comunicación existen complejamente en los más diversos y variados escenarios culturales del mundo. Los medios y las relaciones mediáticas suceden en los noticieros de televisión, en los boletines, revistas de prensa, en las vallas publicitarias, en las vitrinas y escaparates mediáticos de todo orden que proliferan, en nuestro medio, pero sobretodo, en las sociedades denominadas postindustriales (Bell, D.; 1976). En todos estos lugares podemos esperar relaciones comunicacionales del tipo emisor-receptor-mensaje sobre una base notacional invariable: “(...) no se puede hablar de lenguaje, de lo que expresa al pensamiento sin hablar de invariancia notacional. Es decir sin imaginar que los signos materiales de que nos hemos valido para expresar un pensamiento son convencionales y por lo mismo sustituibles.” (Delgado-Gal, 1996: 159)

Este hecho posibilita la alternancia de papeles en el proceso comunicativo. Desde una dinámica oscilatoria extradisciplinar, los objetos dejan de ser simples formas funcionales comunicativas. Las obras dejan de ser consideradas reducidamente “de arte”, participan del diseño sin que tengan como aspiración final

exclusivamente lo útil en términos funcionales y comunicativos, aunque de hecho y paradójicamente puedan y de hecho lo hacen, expresar emociones, conceptos, ideas, etcétera, en busca de un campo del saber, ya no situado en un afuera o “punto cero absoluto”, sino abierto y sin reducciones. Ahora bien, es preciso puntualizar al respecto que las formas expresivas que comunica lo extradisciplinar desde y para la sensibilidad, son efectuadas perceptual y simbólicamente, de ahí la fuerza con la que dialogan con la socio-semiótica.

Estos sistemas simbólicos, más o menos complejos, se exponen en los museos de arte, pero también en galerías, centros comerciales, plazas públicas, centros artesanales y demás; rebasan el lugar que los acoge y todos ellos son objeto, no de lectura directa sino de traducción semiótica intuitiva y pragmática por parte del espectador. Su lugar exclusivo no es el museo de arte, pero tampoco el “*stand*”, esto porque el objeto no ha sido absorbido por la invariancia notacional comunicativa, no es sólo comunicación ni sólo pragmática comercial.

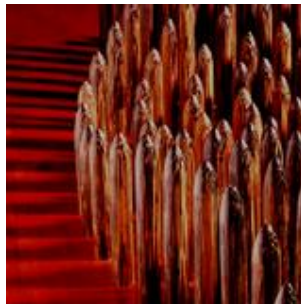
Contrario a lo que piensa Mosquera para quien: “La obra de arte *El taburete* de Alvaro Aalto, la combinación de alfil y caballo de Kasparov y la puesta de sol pueden tener en común la facultad de parecernos bellos, pero sólo la primera por su propia definición, reúne el conjunto de factores que identifican a lo artístico...” (Mosquera, G.; 2000: 157). En una clara reducción y cierre disciplinar extremo sobre lo que merece ser considerado “arte”, para una propuesta abierta crítica de diálogo intergnoseológico, extradisciplinar, como la de Cecilia Arango o la de Marcelo Villegas, la designación y/o calificación de arte pasa a un segundo plano y no constituye su objetivo central, puesto que desde las dinámicas constitutivas de sus “tropos” y lugares de enunciación, hacerlo es prácticamente imposible dado que, por ejemplo en el caso de la Arango se manifiesta claramente:

(...) soy hija de un ingeniero eléctrico, cuyo sueño era trabajar en la Nasa y aprendí mucho de él, me entrené mentalmente con él en las matemáticas, la física, la trigonometría, el cálculo, la ciencia ficción, la conquista del espacio, la robótica, etcétera. Soy también hija de una decoradora, extremadamente sensible a una hoja de un árbol, a un bejuco que se enreda en un árbol, al brillo de una nube, a la huella que deja el agua en la madera del bosque, al movimiento de los pétalos de una orquídea, al sabor del jengibre y del clavo de canela, a la composición del ikebana, a la maestría de un bonsái. (Cecilia Arango, entrevista de Martín Burbano, jueves 2 de junio de 2011)

Arango se desplaza de lo cerrado-funcional de los objetos hacia lo abierto de una poética extradisciplinar crítica; crítica en un doble sentido: de su propia formación-funcion disciplinar que la lleva a un descentramiento manifiesto, y crítica en el sentido de los temas que se ocupa: lo afro, la identidad, lo ancestral. Es como si se propusiera hacer que sus obras rompieran la frontera de lo que sus signos convencionales hacen que las definamos para instalarse en una rica, elegante y sobria belleza que bebe de fuentes hondas y expresa pensamientos inteligentes.



*Butaco, cócora*



*Macana penetración*



*Macana sexualidad primitiva*

Una simple silla se convierte en una escalera, o mejor, en una forma ascendente que sugiere prolongación espiritual de las características terrestre del ser humano. Arango utiliza lo irregular de sus elementos, las líneas rectas no determinadas matemáticamente. El resultado final está mucho más cerca del significado abierto, múltiple y las fracturas sobre lo puramente útil y funcional, que lo expuesto por la mayoría de los diseñadores disciplinados.

En la obra de esta mujer, las rectas combinadas pertinentemente con las curvas logran crear estructuras experimentales que generan percepciones nuevas en el espectador, en varios de sus objetos como las sillas y la cama logra un nivel simbólico poético excepcional: “Existencia corporal y material originariamente desplazada de su destino natural y sometido a un proceso de transformación, a la vez espiritual y mecánico, psicológico y utilitario, tras el cual surge un resultado con valor indivisible, función y aspecto propio.” (Cirlot, op. cit, p. 111). En sus trabajos prima la función simbólica y la libertad del objeto que busca su dimensión poética y procura fugarse de su estructura funcional. Uno puede sentir que cuando se está ante un objeto de Cecilia Arango puede estar ante una cama o una silla en la que no se sientan hombres sino seres cuya anatomía y estructura perceptual es radicalmente distinta a la humana. Acostarse en una cama de Cecilia Arango sería anatómicamente perjudicial para un hombre corriente, pues lo que genera en nuestra sensibilidad cuando entran en el campo de nuestra visión y nuestra psicología está muy próximo al concepto de artefacto imposible. Los objetos de la Arango se resuelven así, las camas podrían provocar sensaciones y elongaciones corporales insólitas.

Supongo que este proceso de distorsión poética extradisciplinar parte de una simple cama o una simple silla y llega a la sofisticada forma final de este dispositivo para elongar los sueños. Otro tanto sucede con sus “objetos-fakir”: Mesas cuya

funcionalidad es seriamente atacada, agredida para establecer con el espectador una especie de relación de dolor espiritual, series completas de lanzas de macana que puyan nuestra sensibilidad, bien es cierto que allí en estos particulares objetos no vamos a reposar, pero nos basta mirarlos para sentir como nos penetran sus agujas provocando sensaciones físico-espirituales únicas.

En otras ocasiones la silla es convertida en lo primigenio y originario, a través de la forma fina alberga la figura del huevo, o por la calidad de los materiales naturales convertidos en objetos artificiales. En Cecilia Arango la figuración se resquebraja sin romperse del todo, el objeto se resquebraja sin romperse del todo, el símbolo se abre y sus objetos habitan espacio culturales y lugares físicos localizados por fuera del museo y del sistema ortodoxo de las artes. El proceso se asemeja al de la abstracción sintética que disuelve lo que el paradigma de “saber-artístico” determina para dialogar con el ojo corriente y con el no corriente, un ojo interno no dominado ni regulado por los estándares convencionales de la mirada euro-occidental. Todo ello dentro de un contexto cognitivo específico, el que rompe con un ver dominado por formas y figuras que excluye intereses de otro tipo, sociales, culturales, políticos.



*Entrelazadas, 2006*<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> La obra presentada aquí fue difundida ampliamente por los medios de comunicación colombianos gracias a la siguiente estrategia expresada en el siguiente comunicado de prensa por ella misma y del cual reproducimos y resaltamos su presentación e introducción:

Las obras de Arango permiten el acceso a este contexto cognitivo, al contexto de una poética del hábitat humano culturalmente determinado, siempre a través de lo que dichos objetos nos reportan simbólicamente, entre otras cosas, los materiales empleados, pues, la forma final de las obras de Arango están lejos de quedarse en el folklore o el ambientalismo ingenuo con el que a veces se le relaciona, y mucho menos en lo decorativo. Lo nativo de sus materiales, lo leve de sus decorados y lo narrativo de sus objetos es conceptualmente potencializado, ampliado y proyectado por el trabajo creativo de la poética final presente en sus diseños, logros que no desmerecen frente a propuestas occidentales incuestionadas como las de Mies van der Rohe, Breuer, o Mackintosh.

Un recorrido, equivalente aunque inverso al propuesto por Cecilia Arango podemos observarlo en la propuesta estética de Marcelo Villegas. Mientras Arango transita de la poética de lo cerrado funcional a lo abierto poético (hacer-producir-fabricar), Villegas lo hace de lo abierto poético a lo cerrado funcional. Parte de los materiales y prácticas originarios del Eje Cafetero, de su mundo natural y los dispone buscando funciones específicas. Aquí la poesía está en la base disciplinar como

---

“COPIA DEL COMUNICADO DE PRENSA QUE ACOMPAÑABA LA ENTREGA DE 22 BANDERAS A DIFERENTES DIRECTORES DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y PERSONAS/JES DEL PROCESO ACTUAL DE CAMINO HACIA LA PAZ DE COLOMBIA.

Bogotá, Junio 18 de 2008.

Comunicado de prensa:

Ceci Arango, artista plástica dedicada a defender, desde su obra, ubicada en el umbral entre el diseño y el arte, la identidad cultural colombiana y el trabajo de los artesanos de Colombia, ha decidido entregar veintidós réplicas a escala de la obra: Bandera Colombiana “ENTRELAZADAS” de su autoría, a personas involucradas en el proceso actual de camino hacia la paz, en el cual propone, mediante ésta obra altamente simbólica, crear un tejido de ideas que construyan en armonía una sociedad en la que pueden existir las diferencias, sin que ello implique conflicto, más bien, que éstas sean enriquecedoras, complementándose entre sí. La obra será entregada por medios de comunicación a diez personas o entidades específicas, indicadas a priori por la artista, con el fin de que la misma entrega constituya un tejido en el que las ideas contrarias se entrelacen. Dichos individuos o medios de comunicación, conservarán una obra para sí, en agradecimiento por la entrega de las obras.” (Arango Cecilia, Ceci Arango.com). Luego sigue el listado de personas y entidades a las que se le hace entrega del símbolo.

escenario que será desbordado extradisciplinariamente hacia la construcción de artefactos domésticos (a través de las magníficas piezas de guadua de las que parte), así como hacia otros cruces extradisciplinarios racionales con la ingeniería y la arquitectura de lugar, o la artesanía, situados al final del proceso.

Los muebles de Villegas son un homenaje a la sensualidad barroca nativa de la forma curva de la guadua, y es palmario y evidente el culto a la forma orgánica, pues no solamente es el resultado final del descentramiento artístico, sino del procedimiento creativo utilizado por este arquitecto. El procedimiento en el que Villegas soporta su propuesta, representa un porcentaje elevadísimo del resultado poético final: "...Tratando más de descubrir una esencia que de construir formas nuevas, aunque tampoco -como los dadaístas- desdeñará este aspecto, llega rápidamente a la concepción que podría ser expresada en la ecuación siguiente: Objeto encontrado = objeto construido." (Cirlot; 1986: 74)

Si entendemos el concepto de "natural", como asociado a lo producido espontáneamente por la naturaleza, desde el medio o entorno desde el que construimos nuestros patrones de percepción, reflexión y acción, y además si estos elementos son encontrados espontáneamente (sin prácticas de explotación industrial), el trabajo final-natural de Villegas, constructor, diseñador, poeta, representa una parte elevada del proceso, en el que el ojo atento también descentrado, ensuciado, perspicaz, detecta, entra en contacto y proyecta su conocimiento desde su lugar de enunciación: El paisaje del gradual, el sonido del agua, la danza de la gramínea y su abrigo como morada espiritual y física, hacia otros saberes y conocimiento, estableciendo un escenario gnoseológico ambiental, en el doble sentido de la palabra, como equilibrio y convivencia de saberes, y como práctica socio cultural y política de relación armónica con la naturaleza.

El saber sobre la guadua del campesino cafetero es articulado al saber del arquitecto, en una integración dialogal simétrica que produce un saber hacer casas con memoria y alma. Estamos hablando, en la misma dirección que lo plantea Enrique Leff de la emergencia de una racionalidad como cosa-imagen-gesto y palabra viva no vehiculada a través de significados objetivos, ni a través de códigos de racionalidad preestablecidos que establecen un fondo común, sino de una nueva racionalidad dada por el encuentro entre culturas interlocutoras que rebasa la conceptualización, toda teoría y toda finalidad.<sup>91</sup> Una racionalidad basada en la confluencia de significaciones y disputa de sentidos que emanan de la organización simbólica de lo real y se expresa en la diversidad cultural. En esta racionalidad ser y saber están unidos interdependientemente y el encuentro con el absolutamente otro se da como vivencia misteriosa y opaca no reductible a la racionalidad, que no se agota en el presente sino que se ocupa también de lo por-venir, de lo indecible, de lo que está más allá de la palabra, del ser y del conocimiento. (Cf. Leff, Enrique; 2004)

Identificar una forma y disponerla hablando un tercer lenguaje en el que se integran la voz de la memoria del campesino y la racionalidad del arquitecto, para que otros así se encuentren en lo que él ha visto y dispuesto, constituye su mayor talento. Aquí se confunden, suerte, paciencia, azar, voluntad de origen, tierra y humildad. La capacidad de observación, la búsqueda e investigación desbordada de los límites de la racionalidad arquitectónica y del enajenamiento artístico.

---

91 Leff aclara que no se trata del conocimiento por la vía de la racionalidad teórica, a través de la formulación de una conciencia general basada en un sujeto trascendental que pretende deconstruir la supremacía de los conceptos científicos por una razón inmanente al uso del lenguaje. Esta acción comunicativa, se despliega como el intento de la modernidad para generar un pacto social orientado por un entendimiento del mundo, sin embargo, según el mexicano, esta capacidad argumentativa no remite ni a la verdad ni a la justicia. El entendimiento es concebido no como un proceso empírico sino como un proceso de recíproco convencimiento que coordina las acciones de los participantes con base en motivación. Esta razón se postula como integradora, conciliadora y concensual y como la que corresponde a un estado social democrático, cuando en realidad excluye el saber del otro, el saber en potencia y el "no saber", por estar fuera del entendimiento. (Cf, Leff; 2004)

La estela de signos que las propuestas de Villegas dejan en mi retina está, como lo decíamos, centrada en la curva. Pero esa curva que domina la obra de Villegas a su vez se resuelve en lo orgánico. En dichas obras, expresiones plásticamente puras, percibimos un conjunto de objetos, de sistemas abiertos a la memoria del paisaje y la morada cafetera y abiertos a lo funcional-social gracias a la versatilidad que el trabajo con la guadua ofrece. Cuando veo y pienso, es decir, cuando percibo una tabla de madera dispuesta con soportes en forma de patas en su estado orgánico natural, este precepto abierto, en su esencia poética nos conecta de inmediato con árboles de diámetro gigante, y cuando lo interpreto, finalmente ese *percépto* (signo cosificado), abierto a la poesía ancestral del bosque, se instala en la escena familiar de la casa campesina en donde se toma el “tinto” mientras se descansa y conversa sentados en una banca. En ese lapso de percepción y asimilación del objeto que sucede en el compás que existe entre ver y pensar, tránsito necesario para que yo como espectador afectado pueda sincronizar mi percepción con ese diálogo abierto, tiene como punto interpretativo de llegada la expresión de “banca” de Marcelo Villegas.



*Consturccion en guadua*

Las curvas libres, sugerentes de fluidez y desarrollo que las raíces de guadua, las tablas y la madera traen consigo naturalmente, son adecuadamente aprovechadas para asignarles la función práctica y poética de elementos para el uso doméstico. La

fuga de sentido es mínima, la función poética y social potente, la comunicación es inmediata y clara, me encuentro en los dominios limítrofes entre arte, diseño y construcción, que los objetos de Villegas cruzan en busca del poema que se entregue a la sencillez de la vida cotidiana.

Todos nosotros podemos figurarnos la “forma expresiva silla” en el objeto que Villegas construyó con raíces de guadua, y es a todo el proceso al que describimos como el paso de lo abierto de la poesía a lo funcional del diseño, la poesía está en el inicio, la técnicas como transformación de lo material en lo útil, y para nosotros artísticamente prima la dimensión impura que se impone, el desborde dialogal sin reducciones, lo no-artístico.

Más allá del espectáculo visual de la obra centrada por completo en una estética objetual, aplicada a las artes decorativas, el fondo de la propuesta de Villegas reclama el mundo de la vida local y el calor de su abrigo. Lo intuido y expresado va más allá de la posibilidad formal y estructural de silla, de la imagen de una cama en la forma visual de una pieza vegetal, de la posibilidad de una barra en la organización ocasional de piezas de madera en la experiencia física de un ensamble; reclama y desea instalarnos en el paseo familiar por la finca cafetera, o en la orilla del riachuelo de la quebrada de la infancia.

Estamos hablando de un proceso semiótico de creación que en su origen es puramente poético y que se resuelve finalmente a favor de una apertura crítica del arte tradicional y reivindicativa de valores autóctonos. La artificialidad racional, compuesta por la forma estructural, la forma simbólica y el servicio de esos objetos, cede al valor de lo cotidiano en su dimensión natural-poética al terreno cultural estructural de raíces y tablas, a su esencia rizomática y salvaje. Su pulsión orgánica por fuera del desarrollo y en favor de un uso funcional específico. La libertad natural

de un rizoma nuestro, aprovechado en su lógica interna con arreglo a una expresión poética final, que no es precisamente la de terminar siendo silla o mesa, sino calor familiar y social, comunidad. La apertura abandona la estética del objeto con fines artísticos y asume la poiética del utensilio. A la libertad natural del objeto se suma la libertad cultural del arquitecto devenido poeta y diseñador. La x, el misterio de la poesía cerrada de la caja negra, se extirpa en la raíz de la guadua, dejando de ser su fuente natural y alimento; una tarea de la que fue preciso el empleo a fondo no sólo de la voluntad de lo no artístico sino la mente despejada y clara de un constructor social. No es fácil cabalgar, in extenso, la organicidad de una metáfora.

### *Mapas curvos y emboscadas*

Toda cultura dispone de formas de ordenar sus pensamientos y de articular conocimientos, códigos, estructuras, lógicas, gramáticas. Estas estructuras se conocen como mapas mentales: “diagramas que se construyen de manera personal empleando colores, lógica, ritmo visual, imágenes, números y palabras claves para unir ideas entre sí y relacionar conceptos, estableciendo ritmos dinámicos de lectura no lineal.” (Ruiz Cervantes, Víctor, 1999: 2) Tales diagramas empiezan a ser trazados desde la constitución del tiempo, en los primeros meses de nacidos, en el aprendizaje de la lengua y el uso hábil de sus estructuras profundas, en la caligrafía, en el ritmo y las entonaciones fonéticas, hasta las formas de ocupar y habitar los espacios.

El mapa expresa una destreza y una práctica de representación de un territorio (físico y/o mental) y su uso “científico”; instituye un tipo de cartografía, la cual, según lo escrito, no sería otra cosa que una “gimnasia cerebral”, dado que “mapear” significa plasmar en papel lo que aprendemos, porque imita el proceso de

pensamiento, organizamos la información de manera creativa a través de palabras, dibujos y símbolos, asociando y generando ideas. “*Mapeando* experimentamos un ‘aprendizaje acelerante’ porque asociamos todas nuestras experiencias para recordar con mayor facilidad; creamos nuevas conexiones neuronales y mejoramos nuestra habilidad de análisis, síntesis, retención de la memoria, imaginación y creatividad, entre otras.” (Ibarra, Luz María; citada por Ruiz Cervantes, V.; 2002: 2.)

Esta cartografía general tiene una especificidad puntual para los mapas conceptuales. Y es a J. Novak (Novak; 2005) a quien se le atribuye la invención de los mapas conceptuales: Esas formas causales sistemáticas de articular lógicamente y traducir a un cierto nivel de expresión gráfica, hasta convertirse en

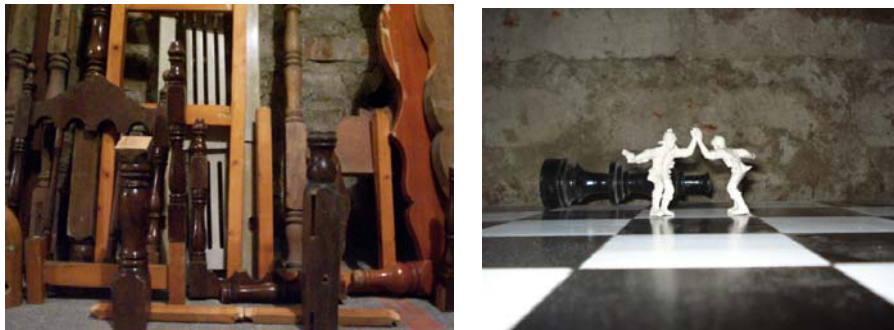
...una estrategia de estudio y un recurso esquemático (...), para poner en práctica el modelo de (...) ‘aprendizaje significativo’ de Ausubel. De manera visual es un conjunto de conceptos dentro de una ‘estructura de proposiciones’ y sus relaciones para organizar y comunicar el conocimiento entre estudiantes y profesores. Representa relaciones significativas entre conceptos en forma de proposiciones. Una proposición consta de dos o más términos conceptuales unidos por palabras para formar una unidad semántica. (Novak, J. y B. Gowin; 1988: 33-75)

Evidentemente, semejante tejido cognitivo, no hubiera sido posible sin el desarrollo del pensamiento categorial (lógica formal y lógica trascendental) de Aristóteles y Kant. Lo que hace Novak es crear gramáticas visibilizadoras y ordenadoras para exponer y capturar contenidos de pensamiento lógico complejo con base en la racionalidad aristotélico-kantiana ya conocida.

Pues bien, no existe en occidente, símbolo ni analogía más potente para aludir al mapa conceptual, del modo en el que lo concibe Novak, que el juego de ajedrez: El ajedrez “...es el pensamiento puro en acción. En pocos juegos como en este, el

participante es ante todo, el pensador que elabora un plan y lo pone en ejecución, con rigor implacable... en cuanto el enemigo se lo permita.” (Tomado de Lecturas Dominicales; 1987: 15). Todo ello ejecutado sobre el espacio cartesianamente representado del tablero como metáfora de un territorio, y articulado por una lógica rigurosa específica y cerrada, con sus grupos de fichas radicalmente enfrentados, como protagonistas simbólicos de las luchas por el poder dentro de un territorio, y por la construcción de sentidos.

El ajedrez representa la lucha de la vida y la muerte en el contexto de un espacio (universal, abstracto) que sin embargo, puede (en teoría) ser aplicado a cualquier lugar o territorio específico. De modo que jugarlo y vivirlo eleva a nivel mental y a juego trascendental la forma como hemos capturado lógicamente al mundo y a sus relaciones inevitables con la vida y la muerte. Digámoslo de otro modo: El mapa conceptual (a nivel simbólico) por antonomasia en occidente es el ajedrez, de tal suerte que deconstruir el ajedrez es deconstruir las estructuras profundas, gramáticas y sintaxis categoriales de occidente incluido en estas, el sentido de la vida y de la muerte. Y es esta tarea de deconstrucción la que Robinson Obando ejecuta en su propuesta 64: *Modelo para desarmar* (2009.)



*Materiales y bocetos*

Desde la madera viva de los muebles familiares en estado de obsolescencia y olvido, receptáculos materiales de la experiencia familiar vivida, y de sus conexiones

al barrio, a la ciudad, al espacio de la ciudad, a los triunfos y los fracasos, Obando emprende la tarea de encuentro con la memoria buscando intervenir la violenta lógica de la lucha (a veces guerra) por la vida, representada en el gráficamente denominado “juego ciencia”, partiendo del hecho imborrable de que esta práctica significó un acontecimiento diario fundamental que le dio sentido a su vida.

Si el dispositivo moderno-colonial del mapa, como colonialidad del ver cartográfico, halla su correlato analítico en el mapa-conceptual como unidad de análisis y de poder del pensamiento categorial occidental, el mapa halla su correlato simbólico en el juego de ajedrez.<sup>92</sup> Opera así, en el concepto como en el ámbito simbólico del juego y de la imaginación, una gramática sistémica que toma claramente la forma de la retícula cartesiana de mapas que establecen intersecciones analíticas, taxonomías personales, y que instauran catálogos explicativos categoriales propios del pensamiento logocentrado de occidente. Es por eso comprensible que la educación cartográfica visual, es decir, el ajedrez mental visualmente representado, juegue un papel esencial desde los primeros años de educación en la pedagogía y en las ciencias cognitivas occidentales; de hecho, desde estas disciplinas se afirma explícitamente que:

(...) es recomendable propiciar una ‘cultura visual’ desde la infancia y enseñar a los niños a construir mapas mentales de manera clara en donde sean capaces de comprenderlos y expresarse, primero ellos, y posteriormente, los demás niños, creando sus propios mapas, dándose a entender en su entorno y recuperando un

---

92 Algunos historiadores localizan su origen en la India, pero otras versiones hablan de Persia y el lejano oriente. Aunque se conocen multitud de versiones del juego en distintas civilizaciones, el ajedrez moderno con movimientos como el enroque, la captura al paso, el avance de dos casillas por parte de los peones, la movilidad plena de la dama y el recorrido profundo y fluido del alfil, entre otras, tiene aproximadamente 500 años y se localiza, singularmente en España. (Obando; 2009: 7)

diálogo de comunicación mediante un discurso lúdico y visual y sin los ‘prejuicios’ de los mayores. (Pérez Trejo, Eduardo, 2006: 3)

Es en el contexto de este escenario epistémico que los procesos de desarrollo de juego trascendental crítico, simbólicamente expresado, desde y para la sensibilidad adelantados por Robinson Obando, toman gran relevancia, en tanto constituyen un significativo aporte de descentramiento lógico-poético, de los mapas mentales-conceptuales y de la “gimnasia categorial” helenocentrada, sobre la que construimos y escenificamos discursivamente el conocimiento y con la cual representamos, inclusive, el pensamiento crítico de occidente, y que tiene como megasímbolo, el concepto y el cuadrado:

El cuadrado, ese símbolo geométrico que expresa la orientación del ser humano en el espacio, gracias a su localización cuádruple, cuadratura que lleva en si el principio de orden innato en el hombre y que va más allá del significado como tablero. Deconstruir el cuadrado, es ir en contra de la simbología misma que este encierra. Es decir, hacerlo todo mas caótico, desubicar en el espacio un ser humano que hoy más que nunca está desubicado, un ser humano que en su propio juego olvidó avanzar. (Obando; 2009: 15).

Cuadrado en el que habita la trampa epistémica colonial en forma de gráfico y representación y que seguirá activa si no atacamos sus esquemas visibles/invisibles, a nivel de estructuras, y si no desarrollamos formas de pensamiento cognitivo atravesadas por curvas epistémicas y descentradas.



*Bocetos y materiales*

En este sentido, la dis-rupción con la estructura cognitiva (lógica) y visual presente en la estructura representacional del mapa (mental y conceptual plano) materializada en los siete “tableros imposibles”<sup>93</sup> de Obando, constituye una auténtica exposición de cartografía mental (analogía crítica de la cartografía física), que rebasa y profundiza la crítica a la dicotomía mapa/territorio de Jameson (Jameson; 1991) basada en mapas curvos, es decir, en una heterografía crítica del espacio/tiempo lógico, cognitivo y sensible, que rebasa lo puramente topográfico y/o conceptual, propio de los estriamientos de control de las cartografías oficiales<sup>94</sup> y presenta una versión potente y compleja de la realidad, que atiende a variantes políticas, culturales, sicológicas y emocionales localizadas; curvas que dotan los mapas de elementos “micromoleculares” y de otras dimensiones capaces de dar cuenta de una manera no logocentrada del lugar de enunciación y del pensamiento crítico propio, obliterado históricamente por la lógica conceptual-visual del lenguaje

---

93 Los siete tableros responden a las siguientes denominaciones: 1) *El rey y su juego*, 2) *La partida continúa*, 3) *Jugando con Duchamp en el 88*, 4) *La ciudad, ataque y defensa*, 5) *Emboscada, infinito y Borges*, 6) *Nuestra guerra en el juego de mesa*, y 7) *Guerra muda*.

94 Tal y como lo asevera Castro-Gómez en *La Hybris del Punto Cero*, al señalar la importancia de las mediciones, las mensurabilidades, las diagramaciones geométricas precisas, los estriamientos del espacio, necesarios para el control de cualquier territorio, desplegadas como uno de los instrumentos epistémicos y visuales más potentes de la cartografía colonial. (Cf., Castro-Gómez; 2009: 230)

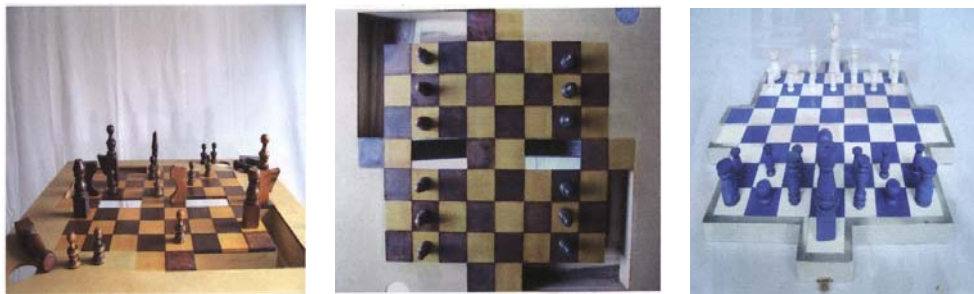
que domina consiente e inconscientemente los discursos presentados de manera objetivamente plana.

La aplicación crítica de los mapas curvos puede darse, entre otros escenarios, en la representación pluri-medial y culturalmente diversificada de los componentes semióticos, lingüísticos, corpopolíticos, geopolíticos y emocionales de los elementos estructurales del lugar de enunciación en su expresión desde y para la sensibilidad. Es cierto que el mapa curvo dialoga críticamente con el mapa mental-visual, en el sentido de que el mapa visual rebasa el mapa conceptual para utilizar formas y arquetipos no exclusivamente logocentros: “El hecho de que su imagen central y sus ‘enlaces’ sean visualmente orgánicos, es decir; que no sean rígidamente geométricos sino que asemejen gráficamente formas naturales y curvas de grosor y texturas variadas...” (Pérez Trejo, E.; 1999: 2). Sin embargo, el mapa curvo, yendo mucho más allá, asume que la forma redondeada, es sólo una forma visual, entre otras muchas, que puede utilizarse para la construcción de un mapa curvo, pues para este, lo curvo tiene aparte de la dimensión visual, otras dimensiones: La de una lógica alterada y la de unos contenidos sociales, políticos, culturales, semióticos, lingüísticos y emocionales, ausentes en los mapas mentales, conceptuales, planos.

Para el caso de los ajedreces “imposibles” de Robinson Obando, no fue necesario salirse del cuadrado, el rectángulo, el vórtice, para desestructurar la gramática visual cartesiana; de hecho, en lugar de formas orgánicas, Obando apeló a la forma-metáfora, ancestral y alegórica del laberinto, potenció al máximo un arquetipo estremecedor para occidente: El vacío, y apeló al exceso y la disfuncionalización de las estructuras lógicas centrales del juego, así como de la cartografía regular del espacio ajedrecístico convencional, complementado todo ello con las intervenciones plásticas-figurativas de las formas de las piezas hasta

convertirlas en esculturas simbólicamente eficaces para tener éxito en los propósitos finales de cuestionar la lógica formal de la cartografía plana y desestabilizar las estructuras simbólicas de control que garantizan el éxito de una guerra en el juego y en la vida en la tradición occidental:

En el ajedrez el rey es infinito en su valor, pues es el objetivo del juego. Su presencia se hace indispensable. En nuestra propuesta de tablero, en cambio, se propone proteger al rey inicialmente, por eso se ubica atrás de su batallón, del juego. Se hace evidente una vez más la fortaleza y el poder que ejerce la dama sobre este juego, al ponerse delante de él; aunque el rey seguirá siendo un débil que depende de las otras piezas que lo defienden, en este tablero gana movilidad y se hace complejo finalizar la contienda con el jaque mate, gracias a los vacíos internos que posee. (Obando; 2009: 10)



*El rey y su juego y La partida continúa.<sup>95</sup>*

El descentraje crítico del mapa curvo, con respecto al mapa mental-visual se da en el cuestionamiento de las retóricas, códigos y gramáticas tanto conceptuales

---

<sup>95</sup> Los tableros uno y dos aquí fotografiados comparten las siguientes características alterativas críticas como mapas curvos: Espacios alterados, bien como reducción o como ensanche respecto al espacio del tablero de ajedrez regular, la intención es minimizar el grado de acceso al rey, mediante la creación de zonas peligrosas y/o inaccesibles, propicias para la emboscada, además, ambos tableros rompen con la configuración geométrica del cuadrado regular con las consecuencias lógicas que ello tiene para el juego.

como visuales, procedentes del sistema protocategorial de origen centroeuropeo y de sus sistematizaciones canónicas en occidente, particularmente, de sus gestálticas y sus regímenes históricos de representación. De tal suerte que al alterar la visualización del territorio (físico/mental), su cartografía, en este caso, al fisurar el espacio sólido, plano, creando vacíos en su interior, se están configurando, para las acciones ejecutadas (físicas/mentales), dentro del él (en este caso la lucha y la confrontación a muerte), una cartografía para la emboscada, tremendamente útil para desarrollar estrategias nuevas de defensa/ataque en contextos (físicos/mentales) colonizados.

En cuanto curvo, la dimensión temporal del mapa, se convierte en eje central: Los juegos con el tiempo y el infinito no hubieran podido concebirse sin la existencia de este juego inabarcable, mágico y misterioso, los sonetos ajedrez, son una clara y rotunda síntesis que deja entrever las posibilidades de un tiempo cíclico que conduzca al eterno retorno de los hechos, sumados a la posibilidad de anular el tiempo en un juego de reflejos que nos lleva a dudar de nuestra propia realidad, la idea del soñador soñado... (Obando; 2009: 45)



*Emboscada, infinito y Borges y La ciudad, ataque y defensa.*<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> El tablero denominado *Emboscada, infinito y Borges* amplía el espacio de juego y además propone una forma de despliegue de fichas bidireccional, no sólo vertical sino horizontalmente,

Estos tableros alteran los sistemas de enlace, modifican substancialmente los modos de acceder a los objetivos del juego (vencer), alteran la simbólica cartográfica del territorio, desestabilizan la lógica “natural” con la que se juega, re-configuran la geometría del espacio, restituyen el vacío, el desborde, el exceso, la irregularidad, la trampa, la emboscada, como acceso a la temporalidad y al azar. Todos estos, elementos provienen de una autoreflexión y autoconstitución profunda del lugar de enunciación: La casa, la familia, el acento culturalmente crítico, la memoria del barrio, la condición social de marginalidad y el padecimiento corporal de la ciudad de Pereira, de la cual Obando toma, desde los materiales con los que construye sus tableros y figuras (los muebles viejos de la familia: Camas, mesas comedores de padres y abuelos), hasta el sentido del juego, esta vez entendido como un juego de guerra, contra la guerra, y como poiética de la vida cotidiana, del barrio y de la ciudad.

En este sentido, esta forma de pensamiento disruptivo, no-categorial, viabiliza epistémicamente no sólo la re-configuración del territorio y/o de la ciudad a nivel de su psiquis (pues la ciudad, como se sabe, es su gente), sino la construcción de situaciones que incidan directamente sobre la constitución biopolítica de la misma. Tal figuración cartográfica de mapa curvo asume como correlato necesario una forma de decodificación y de representación otra, contribuyendo no solamente a la

---

instaurando una bidireccionalidad ausente en la regularidad del ajedrez ordinario. Sobre el diagrama inédito cuadrado-rombo, establece además la posibilidad del retroceso para las fichas e introduce vacíos, cajones huecos, sin fondo, como zonas de interferencia que generan crisis de sentido y obligan a un abordaje extraordinario del espacio y, por ello mismo, configuran un espacio (físico/mental) para la emboscada. Por su parte el tablero denominado *La ciudad, ataque y defensa*, sobre un espacio alterado, ampliado irregularmente, sitúa análogamente dos ciudades enfrentadas (la ideal y la real de la que hablan Angel Rama y Manuel Delgado), transfigurando y llevando a un plano socio-político, la metáfora de la guerra.

articulación de una psicogeografía<sup>97</sup> de la deriva, localizada y crítica, sino deviene aplicación de la racionalidad ambiental en el seno de las prácticas realizadas desde y para la sensibilidad, todo ello vehiculado por el pensamiento analógico en el escenario de las cartografías mentales.

*Lo abierto como disolución estética crítica de la identidad hermenéutica: Errancia y deriva hermenéutica*

A la luz de los planteamientos centrales de la hermenéutica occidental, una obra como texto considerado en sentido amplio y general es una forma de discurso al que se le ha reconocido su capacidad de re-descripción (Valdez, M. J.; 1995: 40). Según ello, una obra de arte entendida como texto es un discurso configurado de tal manera que constituya una *unidad total discernible como arte*. Esta obra considerada de “arte” como texto, sólo está disponible mediante la inmersión en la relación texto-lector, obra/espectador, es decir, se hace texto u obra de arte en la medida en que se constituya en correlato del autor y la dupla autor-texto/obra se den como un acontecimiento reconocido en el contexto de una tradición histórica como una composición de este tipo.

Desde este lugar de pensamiento, se afirma que una obra de arte lo es, en la medida en que está inscrito en dicha tradición y dialoga con ella. Así, se reconoce como artística cuando sigue ejerciendo las funciones primarias de dicha tradición y deja de serlo cuando no satisface esa necesidad de la tradición (Valdez, M. J.; 1995: 33). Estar y pertenecer a esa tradición, que no es otra que la tradición occidental de

---

<sup>97</sup> Vivencia y representación geográfica del territorio, para una orientación no regulada por la razón instrumental y no determinada por la lógica formal sino determinada por ritmos y vivencias emocionales, por la intuición y la imaginación ligada al conocimiento experiencial de un lugar profundamente vivido.

procedencia europea, es un criterio central, estar y pertenecer a ese lugar implica tanto el reconocimiento de su identidad hermenéutica, como el no estar ni pertenecer implica estar por fuera de ella. La fijeza y seguridad se constituyen en elemento esencial, lo mismo que la movilidad, deriva y errancia del mismo, implican su transgresión.

El “Arte”, así entendido queda circunscrito a una sola genealogía histórico-hermenéutica, cuya identidad, para el momento actual de las prácticas estético/artísticas, desde diversas corrientes de pensamiento es (paradójicamente), tener permanentemente sometido a crisis su estatuto de identidad, o haberlo disuelto, pero reclamando siempre la pertenencia a la misma tradición. Significa abandonar el lugar de la casa de origen pero habitar una contigua a ella en la misma cuadra, manzana o sector. Es un moverse disonante, pero no un irse, o ser expulsado de..., puesto que ese irse implica una ruptura, desarticulación, desprendimiento que tiene como resultado la deriva y la errancia que no conserva ni reclama amarres históricos con esa tradición o lugar de pensamiento. En este contexto, se resquebrajan totalmente los límites disciplinares, la identidad hermenéutica de lo que se produce desde y para la sensibilidad, su “desinterés”, abriéndose al empuje del pensamiento relacional, integrador, dialogante, análogo, alter-ativo y/o intercultural, proveniente de los contextos y las narrativas sociales y populares.

Esta prosa de la errancia y del desvío, de lo que se va o es expulsado, encuentra un potente símbolo, una metáfora-concepto sólido y potente en la leyenda-mito del judío Errante. Ahasverus, simboliza el movimiento sin tregua, producto del desprendimiento provocado por el rechazo de la institución, del canon, del maestro. Ubicado accidentalmente en el trayecto de Jesús al calvario, en el trayecto del mesías, recibió la solicitud de albergue transitorio, de descanso en su lugar, en el

umbral de su puerta, frente a cuya petición el zapatero habría contestado, sin vacilaciones, con la expulsión. Afirma la leyenda que en dirección al redentor el judío asestó un golpe sobre su humanidad y lo expulsó de allí, ante lo cual, Jesús replicó: “El Hijo del Hombre se va; pero tu aguardarás su venida, también tú andarás, recorrerás toda la Tierra hasta la consumación de los siglos, y cuando tu planta fatigada quiera detenerse, esa terrible palabra que has pronunciado te obligará a ponerte en marcha de nuevo.” (En: Taringa, “La leyenda del judío errante”).

Hablo de una errancia que va más allá de un “sin rumbo” en el lenguaje,<sup>98</sup> pero también de una errancia radicante en el mundo de la información y la cultura.<sup>99</sup> El “sin rumbo” que me sugieren las prácticas de Alejandro José Luna Fals, no solamente apuntan a una navegación sin bitácora en el lenguaje, sino y sobre todo, a una subjetividad que plantea un “sin rumbo” en el día a día de las prácticas. De este modo, y como un judío errante, en permanente desviación “sin rumbo”, el recorrido socio-estético y vital de Alejandro Luna, entre 1995 y 2005 en Manizales, evoca poderosamente la alegoría transgresora del hombre de la leyenda, en el universo simbólico de las prácticas y los modos de hacer desde y para la sensibilidad, vistos en esta región de Colombia.

---

98 Esa deriva como errancia en el lenguaje, la desarrolla profundamente Nelly Richard al analizar las prácticas estéticas de la postdictadura de su país, particularmente al referirse a la novela *El padre mío* de Diamela Eltit, a la que sitúa como la narradora más destacada de Chile en las décadas de los ochenta y noventa. Y alude específicamente a la “Forma desestructurante de una verbalidad sin rumbo...” o a un descuadre en “la demanda de representación del testimonio” (Cf., Richard Nelly; 1998: 84, 85), esfuerzo que sustantiva una clara aspiración deconstructivista a nivel de discurso, distinta de la que aquí se propone.

99 A diferencia de la deriva relacional, radicante, de la que habla Bourriaud (Bourriaud; 2009), aquí no se habla de la construcción de universos simbólicos con base en la captura de información producida en los espacios virtuales líquidos, o en la apropiación externa de un pasado a través de archivos, bajo el procedimiento de la navegación “semionauta”. Lo que se propone aquí es una navegación real, sobre los residuos de la vida material y sobre los imaginarios constitutivos de su memoria materialmente visibles en los objetos cotidianos, que han circundado, la cotidianidad simbólico-vital en el caso de Alejandro Luna Fals, al que enseguida me refiero es real específica: sombreros, boinas, bastones, vida orgánica y animal (gallos, caballos, lombrices, palomas, bicicletas, carrozas, etcétera), la cual libera de identidades hermenéuticas y dispone para la errancia social, cultural y política cuyo sentido empieza y termina en la producción y absorción de sentido desde el contexto local.

En un desdén radical con lo que es reconocido fenomenológica y hermenéuticamente como “obra de arte” (Iser, W.; 2005), Luna Fals, vive su práctica errante con una fuerza vital especial. Agenciando permanentemente proyectos de ritualidad social a través de lo simbólico, valiéndose de elementos provenientes de distintos lugares, la filosofía, la plástica, lo ancestral, lo popular; ha puesto en marcha dinámicas de sociabilidad y de diálogos comunitarios de distinto tipo, tendientes todos ellos a transgredir simbólicamente no sólo la identidad de lo que se denomina “arte”, sino los regímenes vivenciales reconocidos como inherentes a las prácticas artísticas. Vagabundea entre una práctica y la otra con la libertad y el desasosiego de la errancia proscrita por el establecimiento del arte.

Lo que pone en escena y construye colectivamente Luna Fals, no es la retinalidad logográfica y logocentrada, ni se reduce a lo visual como única forma de codificación a través de la cual se fija el hecho sensible, la inmaterialidad del acontecimiento. Su no-artisticidad hecha desde y para la sensibilidad, compiten y en muchos aspectos cumple mejor esta función antes delegada exclusivamente a la visualcentralidad. Sin embargo, el objetivo no es atacar al arte, no se le tiene como referencia última, pues no se le reconoce como lugar de origen, en la errancia se le ha perdido de vista y se ha instalado en direcciones y rutas diferentes, paralelas, yuxtapuestas, en tensión.



*El triciclo*



*Paseo*

Estas propuestas están caracterizadas por la tensión entre la risa y la gravedad, producida al restarle importancia a la genealogía estricta de la historia occidental del arte, y por la oscilación que va de la contemplación al circo. Del objeto útil al poema personal, del recorrido planeado, a la deriva total. De la muerte del arte a su concepción como tótem y tabú. Como el Judío Errante, Luna Fals, a veces no puede reír, y a veces prorrumpe en prolongados y circunspectos silencios. A veces, como el personaje de la leyenda sólo posee y puede gastar cinco monedas de cobre a la vez, pero como el paria de la leyenda, esas cinco monedas siempre le vuelven a aparecer en sus bolsillos. La gracia no vive con él, pero tampoco la desgracia. En ciertos momentos de su vida parece que fuera a desfallecer, pero siempre resucita, esperando como Ahasverus, algo trascendental.

Entre el símbolo, el juego y la fiesta, las prácticas de Luna Fals están permanentemente cruzadas por la intención de no cerrarse a una sólo grafía, código o sistema, de no rendir culto a ninguna teoría:, ni la visualidad, ni el panfleto, ni la literatura, ni la filosofía, ni el performance, ni el teatro, ni el activismo político puro, ni la sólo poesía. Ni la sala de exposiciones, ni el libro, ni el proscenio político, ni el centro de investigaciones. La tarea de forjar y/o recuperar la memoria<sup>100</sup> desde la

---

100 Su célebre volante del bastón: Una especie de tótem del que aún no se sabe si fue creación de su imaginación o un objeto real, del cual construyó una leyenda social a través de la cual invitaba a todas las personas a buscar su bastón perdido, en una asociación a lo totémico, ancestral refundido en los imaginarios urbanos contemporáneos, ejemplifican este hecho. Aquí el texto del volante que inundó por varios años el imaginario popular manizaleño:

*BUSCO*

*Extravié una especie de bordón, bastón, báculo o zurriago...*

*Recuerdo que cuando niño pasaba vacaciones en una tierra de la familia, esta se encontraba ubicada en las montañas del Patía, una hacienda muy distinta a las que uno visita en esta zona cafetera. Allí viví momentos de intensa emoción que aún yacen bajo mi piel en forma de recuerdo vital.*

*Desde esos lugares en el Cauca, y desde esos tiempos, un "palo" me acompaña en mis caminatas. Primero era una vara de bambú, luego un palo de chonta o macana.*

*El caso es que la complicidad era inocultable, se evidenciaba en mi forma de llevarlo recostado en el hombro, o la manera en que me apoyaba en él cuando estaba parado... lo guardaba bajo la cama y en las mañanas, luego de vestirme, le echaba mano, y al corral o al potrero. Cuantas veces espanté un perro o una vaca, cuantas veces torié un avispero...*

calle en donde empieza a ser construida por distintas grafías y códigos del que participa toda persona que desee participar, sin menoscabo ni del objeto, acontecimiento o circunstancia, ni del análisis final que implican.

La distancia crítica que garantizaba la representación tradicional, queda disuelta en la unidad y la reinmersión crítica del sujeto en su memoria individual/colectiva. Dialogar y re-describir, no son funciones consideradas opuestas sino complementarias, la separación de esas funciones semióticas de la representación retinal en el contexto de los lenguajes artísticos hegemónicos tradicionales (incluyendo las no-representaciones postmodernas), son rebasadas por una dimensión crítica del hacer poético, que las integra, y las hace interdependientes y retroalimentarias.

---

*Descubrí que el mejor lugar para guardarlo era tras la puerta, pues ahí no estorbaba a nadie, además establecí un pacto con "la muchacha", para que no lo botara cuando hiciera el aseo. Al final del verano volvía a estudiar a la ciudad, y este aguardaba por mí hasta las siguientes vacaciones...*

*Algún día encontré mi vara citadina y esta también tuvo espacio en mi vida. Salía a la cancha y al parque, espantaba a mis amigos y hasta jugué una especie del golf golpeando desperdicios caninos. Y seguía guardándolo tras la puerta...*

*Han pasado más de diez años desde mi última vara. Ustedes amigos han conocido una nueva versión de ella... este era una especie de bastón (zurriago, bordón, o báculo) que por un tiempo fue mi apoyo, aunque por su peso y consistencia podría haber sido usado como elemento de defensa.*

*Cierto día alguien me preguntó: ¿Me aferro a mi bastón como me aferro a mis ideas? Y es que como los niños pequeños éste se había convertido en una especie de magia del acercamiento. Un palo extraño que invitaba a la conversación, entonces me decían: Qué si era un bastón de mando, qué si esta enfermo. Algunos preguntaron, ¿qué le pasó en el pie?, ¿por qué cojea?*

*Otros indagaban si tenía que ver con chamanismo, brujería, si era de algún campesino o de algún indígena; preferí no contestar aguardando nuevas preguntas...*

*Momentos después, cuando descargué mi maleta en el piso y sobre esta puse el bastón, ese mismo alguien preguntando me dijo: ¿Abandono mi bastón como abandono mis ideas?*

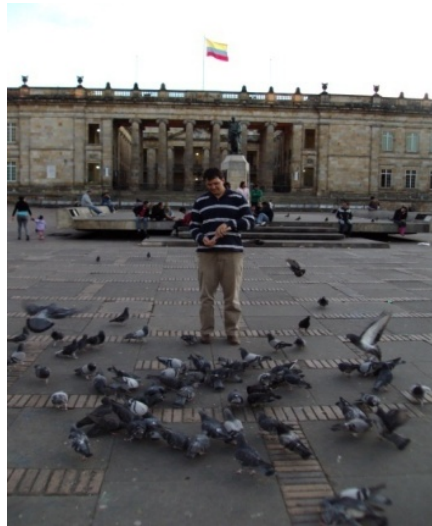
*Hace casi un año que me acompañaba este "no se qué" elemento híbrido. Paso a paso marché con este nuevo pie, algunas veces torpe, otras más suelto avancé por las calles de Manizales.*

*Sólo puedo decirles que pieza por pieza se conformó algo muy especial, poco a poco, paso a paso, se ensambló hasta estar completo. Mis afectos hacia él eran mejores... se acoplaba perfecto a mi mano y estaba listo para acompañarme en una larga caminata.*

*Entonces mi olvido pudo más...*

*Hasta ahora, yo suponía que como un hijo pequeño, él no iba a ningún lado sin mí, pero las cosas no se dieron de tal manera, él se fue o alguien lo tomó prestado...*

*La puerta aún lo extraña, y yo sigo buscándolo como si fuera MI VERDAD.*



*Las palomas*

Como al judío errante, a Luna Fals se le ha visto en multitud de lugares, con las más disímiles compañías y las más heterodoxas actividades simbólicas del juego y de la sensibilidad: A la edad de veinticinco años detrás de un taller de joyería artesanal; de elevada estatura, comandando un equipo de baloncesto; con largas preocupaciones cayendo sobre su espalda en un escritorio triste como tesorero de un grupo de investigación en política, pedagogía y arte; Vistiendo modestamente trajes de obrero (típicos de colección), con sandalias dándole de comer a una manada de palomas a las que pretendía convencer de que cambiaran de rumbo y, como él buscaran un nuevo lugar; entrenando gallos de pelea en el patio de su casa descalzo, en el rigor del invierno.

En un esfuerzo gigantesco, Luna Fals se resiste a la preservación de la identidad de la obra y su hacer; es más, el esfuerzo ya no es crear o producir visual, plástica o artísticamente con medios o procedimientos avalados por esas tradiciones, sino abrirse a una poligrafía tan críticamente descentrada como cultural e histórico-políticamente comprometida. Es este último matiz, el anclaje cultural, histórico y político y su resistencia al refrescamiento estético del campo artístico, la errancia

hermenéutica y la pluralidad de códigos, lo que marca la diferencia entre esta poligrafía y las estéticas expandidas postmodernas.

La identidad hermenéutica de la obra de arte, en la tradición occidental (moderna—postmoderna) implicaba su unidad y su fijeza, su invariancia semiótica, y tras la unidad de la obra venía también la univocidad interpretativa. La auto-crítica postmoderna (la postcrítica radical), invirtió la ecuación y al derogar la identidad única de la obra/texto en favor de sus identidades múltiples, instauró la equivocidad y el relativismo absoluto, resultado: Sacrificio final de toda verdad desde y para la sensibilidad. Unidad de la obra y unidad de género fueron reemplazadas por fragmentación de la obra e hibridación de géneros. En el primer caso se impusieron las poéticas y las narratologías excluyentes, dominantes y coloniales y en el segundo caso la pansemiótica nihilista que validaba todo, porque no cree en nada.

Crítico de este régimen hermenéutico, uno de los objetivos centrales de este juicio errante de la sensibilidad, consiste en emplear a fondo sus capacidades para hacer surgir los sentidos de la experiencia, de la realidad y de la verdad, cruzando las fronteras disciplinares en compromiso y compañía con la gente común y del pueblo. De la estética a la literatura y la antropología, de la política a las artes visuales, de la sociología a la filosofía de la cultura, no para refrescar y ampliar la oferta “artística”, sino para desestabilizar las plataformas disciplinares de legitimación del arte y practicar alterativamente la política. En apariencia ambas vertientes harían lo mismo, sin embargo *el agente crítico desborda para disolver*, el postmoderno mezcla para producir más, la diferencia únicamente se puede verificar valorando los efectos de unos y otros. (Ver pie de página 81, 82 y 86.)



*La cebra*

Si es cierto que una obra de arte (y sus versiones equivalente y/o análogas) es un artefacto que ha sido producido por el trabajo del artista (y sus versiones equivalentes y/o análogas), como una obra específica que se levanta al lado de muchas otras desde un lugar específico de enunciación, desde un cuerpo específico, entonces dicha arquitectónica textual no obedece ni se valida a la luz de una sola tradición, ni en una sola secuencia. A Luna Fals se le ha visto escuchando furtivamente discursos presidenciales y luego cargando un millón de globos sobre sus espaldas, buscando arrastrar los niños en ese particular “para-subidas” a las nubes más lejanas de esos sórdidos espacios; hablando con su caballo *Boby* frente a una catedral; piloteando un triciclo lleno de niños por las empinadas calles de Chipre en Manizales, y como testigo de las crucifixiones que el arte a diario comete contra hombres de gran sensibilidad, frente a los cuales se le reconoce gran capacidad de consuelo y comprensión.

La identidad (estética) nunca es fija, pues es el resultado de pasado-presente y futuro, de grupos humanos vivos, de colectivos, de historias en coexistencia y permanente interacción. Eso, desde luego, apartándonos de la concepción moderna de la historia como flecha de tiempo, y comprendiendo estos filamentos como

posibles simultaneidades en cuyo caudal discurren múltiples experiencias y múltiples historias.

En el proceso de Luna Fals, hay un paralelismo con historias formales y silenciadas inscritas simultáneamente en muchas tradiciones que habría que atender a fin de no encapsular la valoración de una obra desde y para la sensibilidad en la secuencia aislada y canónica de una sola línea de tiempo y desde la historia de un sólo lugar. Hay diversas historias *formales* en el seno de una misma tradición. Lo cual nos obliga a cruzar límites y fronteras no sólo al interior de la tradición occidental sino entre tradiciones. Así, la identidad de una obra emergería, como iluminación producida por el dialogo simétrico y crítico transdisciplinario entre lugares e historias de las formas estéticas, lo que obligaría, paralelamente también, a una redefinición de lo que se valida por competencias de producción y de lectura.

La imposición histórica de *una* identidad hermenéutico/estética, constituye la superioridad de una historia de las formas estético-artísticas sobre otras, la presuposición de la superioridad de una tradición sobre otra, la presuposición de la superioridad epistémica de una disciplina sobre otra. Es decir, la imposición *a priori* de *una* identidad hermenéutico/estética es la fuente de la diferenciación estético-colonial como forma de sometimiento y de poder y el mayor obstáculo en la construcción de comunidades estéticas de buen vivir.

Las identidades estéticas también son objeto de cambio, pero esos cambios deben ser elegidos libremente y autodeterminados, de ninguna manera impuestos. Ahora bien, la actividad de producción de sentido desde y para la sensibilidad es una actividad vital fundamental para la preservación de la vida, sin ella la vida humana sería imposible, entonces, y en consecuencia, es sagrada. Se dice que el judío errante

es bastante alto, y aparenta unos cincuenta años, que tiene un perro también inmortal llamado Godorífero y que sólo tiene una ceja.

*Lo abierto como desgarré epistético<sup>101</sup> y realismo analógico radical*

Late en su misma negación sistemáticamente sostenida durante siglos, la presencia de los mitos y del pensamiento indirecto en el mismo origen de la filosofía y del pensamiento occidental (Maldonado Torres, N.; 2006: 71). Buena parte de la visión política de este origen estuvo centrada en la producción de la imagen-mito de Erichthonius, que expresaba la relación del ateniense con su tierra. Estamos diciendo con esto, que para la re-presentación del lugar de enunciación en el contexto ateniense, la cultura griega escogió desde la antigüedad, una vía metafórica de pensamiento indirecto.

Desde el punto de vista analógico no es pertinente reducir el ser al pensar, ni hacer lo contrario. La analogicidad epistémica se postula no como una reducción de lo uno a lo otro sino desde su encuentro y su relacionamiento interdependiente. El surgimiento de un modo de pensar otro, de un marco conceptual “presupone una realidad y no se puede construirla totalmente. Es resultado de una interacción con ella.” (Buechot; 2008: 70)

Para que sea viable una *exterioridad epistémica*, es preciso que en el choque de dos marcos conceptuales diferentes (uno dominante y uno excluido) surja un tercero simétrico. En términos de las prácticas desde y para la sensibilidad, no se trata de reproducir crudamente la realidad (primer marco), ni tampoco se la puede crear o

---

101 Aunque el término lo usa R. de la Campa, lo que yo pretendo significar por epistémico, lo defino llanamente como la coexistencia tensa y conflictiva, en el espacio de la representación, del conocimiento y la lucha por el poder.

producir totalmente reduciéndola a un relato o discurso o a un símbolo (segundo marco dominante), sino de producir la analogía de la realidad y presentarla como realidad/discurso crítico, que configura un espacio tercero analógico, puesto que: “...para dialogar entre marcos conceptuales diferentes, hay que crear uno nuevo que los reúna, que los haga compatibles. Pues con esto se produce un tercero analógico, *el tertium quid analogum*, que es el que vincula, los proporciona, les crea un lugar común, o compartido, les da la posibilidad de reunirse y de comprenderse.” (Beuchot, M.; 2008: 71)

Este tercer lugar en las prácticas estéticas críticas desde la sensibilidad visual, tiene ya no la marca de la diferencia entre realidad y discurso, sino la marca dialogal de la semejanza entre realidad y discurso, y procura dejar claras sus diferencias, coexistiendo en el orden de la representación, generando así un auténtico diálogo interepistémico en el campo de la sensibilidad. No se trata entonces de un pluralismo lógico sino de la posibilidad y existencia real de otros mundos de pensamientos en los cuales ni el *órganon* de la estética hegemónica, ni la narratividad evasiva (el relativismo de sentido), constituyan una invariancia gnoseológica.

Ello implica que en lugar de poner en el centro estético-representacional del pensamiento la categoría de sustancia o la de representación, se dé la prioridad a la vivencia de la realidad y a la vida en la plena fugacidad del acontecimiento (Kusch, R.; 1976). Esta dimensión de lo concreto dota esta forma de pensamiento y de expresión de los haceres desde y para la sensibilidad, de exigencias éticas a todo nivel, pues la representación y su dimensión gnoseológica quedan estrechamente ligadas al funcionamiento armónico de la vida en su totalidad. Este diálogo entre opuestos: Realidad/ representación, establecería los cánones de validez para el

tercero analógico, sobre la capacidad que este tercero tenga de establecer relaciones de complementariedad con sus opuestos más disímiles con lo otro.

La resolución de la tensión no se da por la imposición argumentativa, ni por la subalternidad de fuerzas que anulan los contenidos corpo-políticos, étnicos, de género o culturales en general, o en cualquier dirección que apunte a determinar dominios económico-políticos o de cualquiera otra naturaleza en favor de alguno de los polos en disputa. No es el “artista” y sus sistemas de representación (el discurso) los que determinan el acontecimiento, ni es la comunidad la que impone su realidad, sino el diálogo simétrico entre las dos instancias, a los dos niveles: Realidad/representación, en donde ésta última materialidad bifronte, como tercero, debe ser susceptible de ser vista al través de la realidad y la realidad debe ser susceptible de elaboración simbólica sin absolutismo de ninguna de las dos partes. Esta visión gnoseológica y representacional lleva implícitamente una postura sobre el mundo y sobre el juego de poderes, y es a esto a lo que denomino, llevando al extremo los postulados de M. Beuchot, *realismo analógico radical*.

La trayectoria de los haceres y prácticas de Yorlady Ruiz, en Pereira Colombia<sup>102</sup> da cuenta de este realismo analógico radical del que estamos hablando, de la imposibilidad de la existencia de representación o discurso estético sin conexión con la realidad y de la necesidad imperiosa de coexistencia complementaria entre representación y realidad, pero también entre alteridades que son aún (en apariencia) incompatibles.

---

102 En 2006 fue ganadora de una pasantía con el Ministerio de Cultura de Colombia para realizar un taller de performance con Dioscórides Pérez en la Ciudad de Bogotá; en 2007 presentó su performance en Imagen Regional V en la Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango en la Ciudad de Bogotá. Sus trabajos creativos han girado en torno a temáticas de género y violencia en Colombia enfocados desde el performance y la instalación; también ha publicado los libros de poesía: *Versos para tu fresca alborada* (1998) y *Novela inconclusa* (2001). (Tomado de *El ritual del dolor*, El Diario del Otún, en internet).

El resultado desde sus procesos sobre la sensibilidad muestra la indiferencia como un imposible vivencial: “La muerte de otro hombre me invoca y me apela, como si a causa de mi posible indiferencia me volviera cómplice de esta muerte invisible para el otro que se expone a ella; como si incluso antes de ser condenado a ella, tuviera que responder por la muerte del otro y no dejarlo librado a su soledad mortal.” (Ruiz, Yorlady, el ritual del dolor, eldiario.com) Este principio, actitud y práctica, cuestiona severamente muchas de las categorías éticas occidentales de negación de la alteridad, así como de las lógicas bipolares representacionales, basadas en el tercero excluido, pues la complementariedad epistémica y la solidaridad ética construyen la posibilidad de inclusión de los opuestos, ya que “existe un tercera posibilidad más allá de la relación contradictoria, o sea, la relación complementaria.” (Eastermann; 1998: 128)

El realismo analógico radical propio del pensamiento estético crítico *dis-rumpe* de dos formas: La primera de ellas, a través de la innovación que rompe con la tradición histórico-lineal euronorteamericana al alterar las sintaxis y las semánticas categoriales y/o anticategoriales (cambio de dirección) dominantes en el campo estético,<sup>103</sup> y descentrándose ontológicamente y éticamente a nivel paradigmático (ruptura genealógica con la historia estético-artística colonial), a través de la vuelta sobre si misma y sobre la memoria colectiva desde su propio lugar de enunciación.

En Ruiz, ese tercer espacio establece la dis-ruptión necesaria para satisfacer las demandas comprensivas de los ámbitos en disputa y, si se quiere, instaure formas otras (noción ideas, imágenes, pensamientos) de nombrar y representar

---

103 Significa el desviarse de la tradición de las estéticas postmodernas ligadas en su origen al pensamiento analítico y al atomismo lógico, de la enajenación frente a la realidad que condujo a numerosos artistas a proclamar que no representaban la realidad, sino instauraban realidades totalmente autónomas, exacerbando en el nivel de la representación (con efectos éticos y políticos), el mismo principio que condujo a las vanguardias euro-norteamericanas a separarse definitivamente del ámbito de la vida, la sociedad, el otro, y a configurar su propia muerte.

interculturalmente el mundo, de manera tal, que al final se da el surgimiento de una *exterioridad epistémica*: un tercer mundo simétrico construido dialogalmente y con sensibilidad ética-política crítica, de cara a las realidades que nos impelen.



*La llorona.*

Este lugar geográfico y socioestético implica, de entrada, un corte o una puesta entre paréntesis de la impasibilidad ética, indiferente, postmoderna. Tal corte está determinado por la reactivación a toda potencia, en el escenario de la epistemología, de la ontología, de la ética y de la estética, de la dinámica fanoniana, del dar y del recibir. Lo cual plantea una gran exigencia ética para los sistemas de pensamiento en conflicto, pues no se trata ya simplemente de imitar/re-crear sino de dar marcha generosa a un *flujo alterativo de la verdad*, para el caso de Ruiz, de la verdad, la justicia y la reparación moral de las víctimas en contextos de violencia en Colombia en los que ella vive.

Flujo en el cual los ordenes involucrados (el de la realidad y la representación y el de el artista y el pueblo) se dejan afectar a fondo (dan y reciben), se contaminan y se transforman mutuamente. Hasta el momento en el que percibimos claramente la

*exterioridad epistética*, en el sentido de ponerse al margen de lo hegemónico y hablar y expresarse desde allí, buscando que el mundo y la reparación para el *damné* (ella y el otro victimizado) sean integralmente posibles.

En el caso de obras como *Éxodo*, *Desplazamiento* y *Exhumaciones*, *Quien paga los platos rotos*, Yorlady Ruiz da cuenta de este realismo analógico radical del que estamos hablando. Pasa de la recreación de la memoria popular encarnada por la leyenda de la llorona, a la comprensión hermenéutico-semiótica de la violenta realidad sobre la que hablamos, rebasando patrones cognitivos, semánticos y pragmáticos hasta ahora dominantes y poniendo en escena formas otras de re-presentar, imaginar, argumentar y explicar el mundo, sin instalarse ni en el refinamiento del *cogito* cartesiano (propio de la estética relacional) ni en el dominio a ultranza de la *difference*, como en el caso del conceptualismo postmoderno euronorteamericano.

Los procesos de Ruiz dejan de ser, ciento por ciento fiel al texto o realidad, aunque esta última tampoco es recreada por completo. Opera desde el rebasamiento de las dialécticas modernas/postmodernas, pretendiente/pretendido, copia/original, creación/recreación. En una clara *dis-rupción* de una exterioridad epistética que engendra, o da a luz, a un mundo histórico, semántico, pragmático y éticamente otro, desde una concepción, escritura, traducción y representación compartida con las víctimas de ese mundo:

Somos una amalgama de hombres y mujeres con una memoria anestesiada, estática, indolente, no sé si son los cientos de rostros que hemos visto como desaparecidos, asesinados, torturados y desplazados que hacen que la sorpresa y el derecho al duelo no se nos pase por la cabeza, que sea un cotidiano duro que se deja de lado porque no hay tiempo, ni espacio para el sosiego del dolor y la rabia, por eso deseo sacar a la luz esos dolores guardados desde mis pérdidas, desde esa literatura, esas cifras y esos informes periodísticos que me erizan la piel, sobre aquellos que nunca veré, sobre

aquellos de los que ya nunca volveré a probar el sabor de sus cosechas. (Ruiz, Yorlady, *Exhumaciones: sacar a la luz lo olvidado*, tomado de [www.pereirapedia.com](http://www.pereirapedia.com))

La mirada de la víctima se complementa en la obra de Ruiz con la de la mujer. El realismo analógico radical convierte lo político en práctica política de género, en coexistencia con la representación estética. Desde una conciencia crítica de los problemas de subalternidad que enfrenta la mujer en contextos patriarcales violentos como el nuestro, esta pererirana proyecta sus analogías radicales: “En la violencia de género en un país, el conflicto ha permeado en tantos sectores de la sociedad, tiene muchas variables y la cantidad de abusos sobre las mujeres no contrasta ni con la denuncia ni con la prevención.” (Ruiz, Yorlady; 2012) Y es desde el lugar de la mujer que mira, que interviene críticamente el problema del desplazamiento, esa forma tan colombiana de “éxodo” que la mujer ha vivido por lo menos durante los últimos cincuenta años en nuestro país. Desde su cuerpo, en su acción efímera crítica, Ruiz interpela y muestra no sólo como se ejerce la violencia física sino la violencia de género, una doble violencia sobre la que además, como si fuera poco, se obliga a la mujer a construir la familia.



*Éxodo.*

En su trabajo titulado *Secretos de familia*, regido por la coloquial, pero contundente pregunta *¿Quién paga los platos rotos?*, Ruiz encara directamente el problema del maltrato físico y psicológico del que es víctima la mujer:

El límite debe ser una raya, una línea imaginaria, una delicada hebra que construyo cada día; una frontera, un pasadizo, un canal, un remedio. Como cuando rompiste los objetos de la casa. Intentaste pegarlos de nuevo pero quedaban siempre esas líneas, esas cicatrices en los platos, en las porcelanas que ponía mamá en las repisas. Las réplicas se oyen todavía, como las oí cada día que ahora son años. (Ruiz, Y. 2011)

La instalación, reviviendo memorias familiares, expone los “platos rotos” en cuyo fondo aparecen imágenes de mujeres visiblemente maltratadas. Lo doméstico, el lugar inferior, impuesto, la fractura y la huella de la violencia, conforman una potente cuadratura que establece la analogía entre los modos de hacer estéticos críticos y la realidad subalterna de muchas mujeres en Colombia.



*Las voces de los pájaros de Hiroshima.. Tomado de Exhumaciones, ritual de duelo colectivo.*

También desde el abordaje de su lugar de enunciación, desde memorias colectivas, se desentierra el pasado, ya no con el propósito de exhibir la herida y exponer el dolor, sino de establecer las verdades y promover activamente las reparaciones. Es el caso de *Exhumaciones*, sobre la que ella afirma:

Ni el río, ni la tierra nos borran, ahí estamos resguardados, y es la tierra, la que retiene nuestro dibujo primario, nuestro origen. Esa desaparición del cuerpo la han ocultado bajo la tierra, bajo el agua, pero la vida es más y resiste en las voces de los campesinos, de las mujeres que siguen buscando sus seres queridos, de las organizaciones en Colombia que defienden la vida. (Ruiz, Yorlady, *Exhumaciones: sacar a la luz lo olvidado*, tomado de [www.pereirapedia.com](http://www.pereirapedia.com))

*Lo abierto como susurro epistético<sup>104</sup> y racionalidad de la experiencia mítica*

Cultivada entre los frondosos bosques de la poesía, aunque inicialmente estudió arquitectura María Inés Gallego, cansada de los poetas de la sola palabra, decidió clausurar la Casa de Poesía Fernando Mejía Mejía para sumergirse silenciosa y discretamente entre los misterios y los modos de hacer desde las sensibilidades

---

104 El filósofo italiano Gianni Vattimo (en *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1986), al diagnosticar el estado del arte y la estética en el momento actual, señala que este adopta tres formas de muerte: el silencio la utopía y el Kitsch. El silencio como la resistencia conceptual postmoderna desde el ensimismamiento individual e incomunicado del artista (en lenguaje dusseliano: estética de la caja negra), la utopía como la permanencia en los esquemas del gran arte y en los modos tradicionales de entenderlo y el kitsch como asimilación del arte y la estética a las lógicas del capitalismo mundial (una forma de estética de la caja de cristal). Entre el Kitsch, que para mí se reviste de una supuesta claridad gnoseológica inquietante, a través de la pretensión a un arte como moneda de cambio o como consigna política, y el silencio que es el dominio solipsista e incomunicada de la metáfora pura, situamos el susurro gnoseológico (epistético) como ámbito de lo sagrado y de lo simbólico, en donde se da la coexistencia de lo velado y de lo claro, de lo directo y de lo indirecto en un tercer espacio gnoseológico y de representación que expresa las luchas por el poder/saber en ese espacio de la representación. En el susurro gnoseológico (epistético), esa lucha por el poder saber se da entre la claridad logocentrada postmodernas (tanto de derecha como de izquierda) y la oscuridad de las formas totalmente herméticas de expresión en el arte actual.

visuales contemporáneas. Simultáneamente emprendió una intensa y personal búsqueda alrededor de prácticas ancestrales en diversas direcciones, pero todas ellas emparentadas con los aspectos más íntimos del ser humano en sus conexiones con lo oscuro y lo sagrado.

Estaba tan clara en esa búsqueda que tomaba distancia de varias cosas. Tal vez y en primera instancia, tan cercana a la palabra por tantos años, descubrió el silencio. Y entonces, empezó a sospechar de la estructura epistémico-semiótica dominante sobre la que se basa la representación en la tradición kantiana, se dio cuenta que el arte era mucho más que unos elementos articulados como corporeidad, objeto o propuesta; que su naturalidad y materialidad, su forma, su uso y función, sus aspectos artificiales intelectivos (aportados por el autor o autores), exedían esta gramática y sintaxis y reclamaban una interacción distinta.

Al finalizar la década del noventa y a principios de la siguiente Gallego se dedicó al estudio de los saberes ancestrales y las prácticas espirituales de “sutura y sanación”. Dos de sus propuestas merecen particularmente la atención. La primera, desde la bidimensionalidad (pintura-dibujo) contemporánea, reveladoramente titulada *Obscuro*, y una intervención urbana que tuvo distintos momentos pero que se recogió y concretó en la intervención pública denominada *Sutura*, realizada en la antigua plaza Alfonso López Pumarejo, hoy convertida en una plazoleta que articula nodalmente un moderno complejo vial de la ciudad de Manizales.

Apartándose del pensamiento subyacente al arte conceptual anglo-norteamericano, Gallego se instala en una *exterioridad epistémica*, gracias a la apelación profunda al símbolo y a una semioestesis curanderil explícitamente manifestada. Lo cual significó nada menos que la posibilidad de avance de la práctica como conocimiento efectivo social en medio del choque de fuerzas entre el

solipsismo conceptual y la utopía neo-romántica respecto al “gran arte”. Al instalarse en ese territorio de la sensibilidad, su dimensión simbólica posibilitó el aprovechamiento de las fuerzas contrarias, pues la opacidad en él se convierte en potencia epistémica. Entre el silencio postminimalista y el ruido nostálgico vanguardista, Gallego optó por el susurro gnoseológico de la sanación a través del símbolo. En ambas propuestas el fondo poético es evidente. Una aventura por los recodos misteriosos de la psiquis humana con un claro propósito de catarsis personal y de sanación colectiva. Una personal combinación de psicología profunda y epistemología chamánica, un particular encuentro y diálogo intercultural entre C. G. Jung y Carlos Castaneda.

Las medidas de este encuentro están dadas por el desmarque de la cepa conceptual presente en el minimalismo del que provenía Gallego, que, como sabemos, constituye una especie de antropología filosófica, una forma de fenomenología de la percepción y una teoría de la mirada, y por la articulación simétrica y respetuosa con la sabiduría ancestral de taitas y curanderos. En la presentación de *Obscuro*, su mentor y curador Luis Fernando Valencia, afirma que, en relación con la propuesta de su alumna “Frente a una visualidad contaminada externa sólo puede surgir la escueta bandera de la austeridad”, para agregar finalizando su nota que su “...dibujo también va en esa minimal dirección” (Valencia, L. F.; Quehacer Cultural, No. 187, octubre de 2002), lo que nos revela un estímulo central que ya latía en sus prácticas.

Ni el concepto chato ni la ininteligibilidad de la metáfora pura: El tercer espacio, el susurro, la media voz, el secreto. Sí, como sabemos, la lógica categorial constituye una forma utópica de pensamiento que alberga la idea y la pretensión de controlar el presente y prever el futuro, desde un uni-verso conceptual, cerrado, que

determina y mide los trayectos diversos de la suya y la de otras historias, de otros universos conceptuales, de ideas y/o nociones, es entonces una *dis-ruptión* transfigurativa la que potencia y legitima la voz que quiebra la palabra controlada y el encierro metafórico. Es el momento de la imprevisibilidad y la conmensurabilidad (Santos, Lidia; 1998) semánticas, gramaticales y sintácticas, presentes en formas de pensamiento no eurocentradas como lo son las formas para-lógicas del trabajo de Gallego: “La misma ‘realidad’ puede ser en parte ‘opaca’ (inaccesible) al logos, y la parte transparente (aletos) puede revelarse a la capacidad ‘lógica’ del ser humano gradualmente y de forma deficiente” (Eastermann; 1998: 119), en un proceso aprehensivo, cognitivo, representativo y expresivo de lo sensible, inacabadamente propio.

Esos paneles negros de bastidores fríamente metálicos, continuos y serializados hasta convertirse en muros profundamente oscuros con los que choca o se sumerge nuestra percepción, más que verlos, el espectador siente, de ellos, que nos miran. Ese umbral de lo desconocido que se levanta con base en el carboncillo nos pone ante lo que D. Huberman (Huberman, D.; 1992) denomina lo ineluctable, para designar esa fisura que se establece, entre el espectador y la obra cuando se busca la feliz reunión entre lo que vemos y lo que nos mira, ineluctabilidad que nos persigue y nos asedia; tesis a partir de la cual se nos presenta el impacto de una realidad no percibida normalmente. El objeto se vuelve sujeto de observación y alteridad que interpela estableciendo una interactividad a nivel ya no de lo retinal sino de la conciencia misma, como máximo aparato perceptual con el que la obra establece un juego de sentido, gracias al cual los objetos se nos convierten en “cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez el ojo mismo.” (Huberman, 1992: 14)

Y esto lo consigue la Gallego, en el momento mismo en el que comprende que ningún objeto tienen una condición neutra, porque el mundo mismo, en tanto ser vivo, no la tiene ni aún en los dominios mismos de la experiencia con la muerte. Es entonces cuando, en una repotenciación sacra de la experiencia subjetiva, Gallego empodera las experiencias cognitivas excluidas de los cánones occidentales. Sin apartar totalmente de la ilusión al otro que mira. Sus “cuadros” nos son tautologías, es decir, no son imágenes específicas despojadas totalmente de dimensiones expresivas, interpretativas y sanadoras, de hecho, lo que nos conmueve de ellos es esa capacidad para dejarnos presentir la angustia de llegar hasta lo sin luz y de ponernos en contacto con un vacío indecible (por lo menos no racionalmente) que nos afecta.

En *Sutura*, trabajo posterior a *Obscuro*, realizado con pincas de sábila, como símbolos potenciados sanadoramente en el contexto del ritual, cultivadas en la huerta de su casa, se expresa una potencia transfigurativa dada en términos in-surgentes de encubrimiento y omisión al mismo tiempo, de deformación paródica (en consecuencia crítica) y de suplantación -todas ellas, formas de resistencia al hiper-autonomismo del arte contemporáneo conceptual. Transfiguración que encontramos abundantemente en estas formas de conocimiento, representación y expresión, celebrativo-rituales de las que hablamos.



*Iglú de sábila.*

En ese compás entre el claroscuro, la voz y el silencio, en el cual se debaten las fuerzas de la vida y de la muerte, el símbolo se abre y las múltiples verdades encuentran espacio. Aquí me refiero a una dimensión representacional de una opacidad cognitiva inmensamente rica, en donde la exigencia ética de la que hemos hablado se traslada al nivel de la escucha entre sujetos epistémicos provenientes de la diferencia cultural. El abrirse para recibir exige preliminarmente un abrirse para escuchar y, de este modo, quedar legítimamente habilitado para poder dar.

El excedente de sentido propio de esta dimensión representacional del pensamiento simbólico no sólo hace la experiencia cognitiva humanamente más rica, sino increíblemente más bella. Dado que el símbolo se resiste a toda reducción lógica sus figuras-imágenes permean y desgarran todo intento de verdad definitiva, toda dogmática y todo poder. En este momento la demostración cede su autoritario lugar, y aparece *la mostración*. En lugar de seguir privilegiando lo enunciado, late la enunciación. El símbolo posibilita un lugar equilibrado para el flujo entre el decir y el callar: Entramos, escritural y representacionalmente en el dominio del *susurro epistémico*; en el terreno de lo que siendo conocimiento y lenguaje no es ni pura lógica ni pura mitología.

Esta oscilación creativa entre decir y callar se traslada al cotidiano de lugares públicos y espacios privados gracias a algunos elementos-símbolos claves (pencas de sábila, utilizados como totalidades indivisibles, configurando sistemas simbólicos precisos, altamente denotativos e inequívocos, desde los imaginarios populares), a través de los cuales, María Inés Gallego desarrolla a fondo esa veta mística y esotérica planteada ya en su primer trabajo. Los conceptos se resuelven más en la ambigüedad y el misterio de lo entre-dicho, mediante el cual, la penetración de curación y sanación, o mejor, su vivencia mística, es puesta en obra y en escena en el contexto de un emplazamiento altamente sensible a nivel de la psiquis de la ciudad con la clara intención, no sólo de hacer pensar, sino de intervenir directamente el lado enfermo de la mentalidad de la urbe, pues como ella misma lo afirma:

La ciudad es una tierra y es tan vulnerable como cualquier cuerpo como cualquier paisaje, es un tejido que vibra y se siente. Lo importante no es su tamaño, su forma o su edad. Lo que importa es su pulsión, sus conexiones, sus recorridos, su multiplicidad, su locura, su comunidad, sus pensamientos, sus sueños... (*Sutura*, intervención en la Plaza Alfonso López de Manizales, Quehacer Cultural, 2006.)



*Sutura*

Este trabajo, en la medida en la que devino estética crítica, pues posteriormente Gallego instaló uno de sus iglús de sábila al interior de la plaza de mercado y estimuló relaciones sociales, pedagógicas y de diálogo en el seno mismo de esa comunidad, en cierto modo segregada, superó la dicotomía minimalista entre lo que vemos y lo que nos mira, liberando los objetos (las pencas de sábila), de toda neutralidad y objetividad, dejándolos ya no sólo señalar, indicar el vacío o el misterio, sino afectar al mundo, liberando sobre él energía sanadora como forma espiritual de limpieza y sutura. Se conserva una cierta simplicidad en la forma, pero se enriquece la experiencia estética: “Con nuestras manos tocamos la ciudad, sus zonas heridas, sus zonas olvidadas, sus zonas oscuras, sus zonas iluminadas, sus manchas su irracionalidad, su aura, su sombra.” (Gallego, María Inés; 2006), afirma la sabedora, en un claro intento de reconciliar transparencia con opacidad, dando como resultado la apertura de una interface que conecta esas polaridades, para situarnos ante una inevitable experiencia de la sensibilidad ante lo otro, en la que nos reunimos con el mundo, a partir del dolor mutuo, buscando sanar la herida.

### *La verdad como flujo*

La posibilidad de una interculturalización de las prácticas del arte urbano en espacio público de nuevo género, entendido dicho proceso como un flujo de recepción y donación de saberes de la sensibilidad, dada las cercanías entre postulados que reivindican la repolitización de las prácticas y el trabajo colaborativo en comunidad, más cercano a la concepción de relacional como cosmovisión andina (Easterman, J.; 1998) que concibe el mundo y el sujeto como un todo de mutua interacción y

transformación (a diferencia de la estética relacional que postula lo relacional como estrategia político-ideológica), encuentra un episodio potente en el trabajo colaborativo monumental-ritual realizado por el pereirano Juan Salazar en Alto Bolivia en el año de 2004.

Diríamos que el aporte intercultural de Salazar esta en transitar de la racionalidad instrumental comunicativa de la estética relacional y de nociones ideológicas del postmarxismo (Negri; 1992-1993, Virno, 2002), a una concepción del trabajo desde y para la sensibilidad como ritualidad, espiritualidad y colaboración simbólica y social desde cosmologías andinas. De este modo se acoge el trabajo grupal que disuelve (parcialmente) la ego-estética occidental y se transita hacia sentidos de relacionalidad, complementariedad y equilibrio del pensamiento ancestral andino, produciendo un dialogo de diferencias, semejanzas y complementariedades.



*Catalogo evento*

El megaproyecto llamado *La Cruz Andina*, que reunió a varios artistas latinoamericanos y aproximadamente 50 escultores y sus colaboradores en lo que sus organizadores (el gobierno municipal del Alto Bolivia) denominaron, “I Simposio Internacional de Escultura Monumental”, señaló una marcha generosa hacia un *flujo alterativo de la verdad*:

Y allí, marcado en el suelo peruano a 45° del eje N-S, tenemos una especie de Tao andino. Como se sabe el Tao asiático, es el “camino” del encuentro del hombre consigo mismo, con su verdad. Con mucha razón la descubridora del Qhapaq Nan se pregunta ¿Imaq Cheq’ari? ¿Cuál es la verdad? O lo que es lo mismo: ¿En nuestra cultura andina, por qué la diagonal es el camino de la verdad?” (Salazar, J.; documento de trabajo: 2004).

Señalando un diagrama de flujo de la verdad, entendida como camino de lo justo y de la noble y como restauración de equilibrio perdido. Flujo en el cual los marcos cosmológicos y de pensamiento yuxtapuestos en la ruta de la vida, desde la sensibilidad, la escultura, el volumen, el espacio, se pueden cruzar e intervenir a fondo (dar y recibir), transformándose mutuamente, dando lugar a un escenario de *exterioridad epistémica*, inédito, hasta entonces en nuestro medio.

La practicas cuyo eje central son lo público y lo monumental<sup>105</sup> ya no a la vieja usanza de conmemoración de historias de poder, de leyendas, de triunfos hieráticos y elitistas de las narrativas nacionales, ni como culto a la personalidad o a la genialidad, sino como dispositivo armonizador, sanador, articulador del hombre y el

---

105 Algunas de las características del arte público de nuevo género, que interpela Salazar y con las que, a nuestro juicio, entra a dialogar *crítica y alterativamente* su concepción de la escultura monumental-ritual, según Javier Maderuelo (Maderuelo; 1990), y en general según la estética relacional de Borriaud, Negri, D. Crimp, entre otros, serian las siguientes: Según Maderuelo:

1. El destino de ese arte es el conjunto de ciudadanos no especialistas en arte contemporáneo (accesible-traducible-comprensible).
2. Su “ubicación” se da en el EP (Espacio público), o en la EP (Esfera pública).
3. Debe ser de dominio público, de modo que cualquier persona, sin ningún requisito, pueda acceder a él.
4. La obra debe aportar al contexto donde se ubique un significado estético, social, comunicativo e inclusive funcional.
5. La actitud de artista y obra debe ser la siguiente: Se pretende crear una obra que se dirija a las necesidades habituales de la gente en relación al espacio que habitan.
6. Debe, según Sian Armajani, ser bajo y horizontal, si pretende desmitificar el concepto de creatividad, y que el artista vuelva a ser un ciudadano.
7. Debe ser común y cercano a la gente.
8. Democrático, no debe pretender construir héroes.
9. Debe propender por recuperar y revalorar el contexto histórico y cultural del lugar. Armajani considera que el comportamiento individualista es bárbaro.
10. Considera que la obra en colaboración es la metodología esencial para identificar y resolver los asuntos públicos.

cosmos, marca un elemento de mestizaje estético, como flujo de verdad, entre lo occidental y lo no-occidental, altamente significativo.

Hablamos, siguiendo a Cesaire, de un mestizaje en los siguientes términos: “Sí he convertido en míos elementos extraños, sí han penetrado en mi ser es porque puedo disponer de ellos, porque puedo organizarlos en mi universo, porque puedo acomodarlos a mis necesidades. Porque están a mi disposición y no yo a la suya.” (Cesaire, 1959: 58)

Lo que nos sitúa ante una reconstitución identitaria, de una unidad perdida, factible cuando el sujeto recupera su iniciativa histórica: Aquí lo colaborativo no está al servicio de lo ideológicamente eficaz para la ideología postmarxista (como en la estética relacional), sino para el fortalecimiento de un nosotros ancestral, relacionado con la naturaleza y el cosmos, ya no entendida como objeto inferior sino como alteridad simétrica integrada.

Sobre el “Camino del Inca” este grupo de escultores de toda América Latina se propusieron ritual y simbólicamente atar el ángulo de incidencia del sol sobre la tierra, para neutralizar un abrupto giro cósmico, señalado en el imaginario inca para ese año (2004), produciendo un artefacto sobre la pluralidad simbólica de la cruz andina que detuviera un Pachakuti. El monumento aquí está remitido a los ciclos cósmicos y los símbolos, funcionan como suturas restauradoras de equilibrios astronómicos y espirituales perdidos o lesionados:

El monumento es abiertamente ritual, será un dínamo de energía purificadora para este mundo que se tambalea con nuestros abusos y vejaciones (...) será un ángel de agua que custodie el equilibrio del mundo en el umbral de las alturas por donde regodea el mito del hambre y del ancestro inca (...) De ahí que la obra no pueda ser otra cosa que un umbral, el cual una vez cruces, posibilitará más conciencia, frente a

las nuevas perspectivas que traza actualmente el desarrollo, basado en el respeto por el eco sistema y fundamentalmente por el ser que reconoce la magnificencia de la tierra (...) Este es el llamado “Camino de los Justos”, que estará conectado a la gran línea de la verdad que se extiende desde la ciudad de Cajamarca hasta la ciudad de Potosí... (Salazar, J., documento de trabajo; 2004)

El rito de construcción de estos megasimbolos dispuestos según la compleja geométrica inca interactúan respecto a las causas y dinámicas de la crisis civilizatoria causante del cambio climático y demás traumas del planeta, porque lo simbólico y lo ritual: “Dicen del ser y son palabra compleja, ambigua. De algún modo también, reflejan al hombre, ese extraño microcosmos, ya que ellos también juntan diversos reinos del ser y del conocer, como lo relativo al lenguaje y a la vista.” (Beuchot, Maurice; 1999: 51)

El arte-facto llamado *Puerto para el sol*, construido en piedra que propuso Salazar y su grupo y que dejo plantado en el Alto Bolivia, a manera de flecha del tiempo, muestra en su estructura superior la punta de la flecha perforada por la cruz andina que funciona, desde su vacío, como vano y umbral espiritual dispuesto y señalando la ruta (material-espiritual) del inca y el camino de los justos.



*Puerto para el sol*

Este diálogo fronterizo insta un flujo entre el mundo colonial, la civilización occidental y sus concepciones de tiempo e historia y la cosmovisión ancestral inca. La obra de Salazar se inscribe en esta zona fronteriza de flujo epistémico, lo que implica una superación de la fenomenología del complejo de inferioridad desde la cual el colonizador ha hecho temblar los conceptos sobre los cuales los colonizados podrían construir o reconstruir el mundo (Cf. Cesaire, 1959: 58-59). Salazar se sitúa, más allá, o por fuera, del falso dilema entre el progreso o el atraso entre lo occidental y lo anti-occidental, falso dilema al que suele conducir una posición dogmática desde cualquiera de los dos extremos en cuestión, intención soterrada que alimenta al colonizador, pues, y así nos lo advierte el pensador caribeño: El estado colonial obliga (estratégicamente), a escoger al colonizado: “Escojan...escojan entre la fidelidad y el atraso o el progreso y la ruptura.” (Cesaire; 1959: 59)

A diferencia de este, hay en Cesaire, cuando piensa en la identidad desde el mestizaje, una noción de síntesis, entendida, según las palabras de L. S. Senghor, a quien cita, de la siguiente manera: “...no hay que ser asimilado: Hay que asimilar; es decir, es necesaria la libertad de elección; es necesaria la libertad de asimilación.” (Cesaire, Debate posterior, 1959: 65). Lo que Salazar asimila del mundo occidental son las exigencias éticas de recuperación de la colectividad colaborativa, y la disolución de la ego-estética, complementarias, parecida y diferente (simultáneamente), de la visión del trabajo colectivo propio del mundo ancestral andino. Pero Salazar asume como propio el carácter de ritualidad y la potencia sagrada espiritual del símbolo de la cruz andina, configurando un tercer analógico inédito en el Eje Cafetero colombiano, resolviendo en este proyecto, el problema de

la conmensurabilidad de culturas y el de una universalización homogenizante, desde un tercer lugar: La posibilidad de la agencia histórica del sujeto dese el ejercicio pleno de su voluntad de asimilar y sintetizar, de ejecutar a través de la escultura un acto de transferencia cultural, lo que Cesaire llama voluntad de transculturización, donde es posible un mestizaje no colonial, sino análogo, pues “(...) La analogía es un híbrido, un mestizo, para muchos el mestizo es un bastardo. Muchos ven la analogía como un bastardo. Ni lo uno, ni lo otro; más aún es más lo otro, la *otra* cultura (...) diálogo entre culturas.” (Maurice Beuchot; 1999: 156) Esta vía que sugiere el pensamiento de Cesaire y, en muchos de sus apartes de Fanon, es la que encontramos plasmada en *Un puerto para el sol*, de Juan Salazar Sierra.

#### *De la exterioridad a la re-existencia*

Aunque la exterioridad<sup>106</sup> en su momento pleno como transmodernidad es un postulado y, como tal, en tanto punto de llegada y no de partida, no se da de manera pura sino incompleta, relativa y dinámica, la excepción del caso, Martín Abadd, en el contexto de las marginalidades urbanas contemporáneas en el Eje Cafetero colombiano, constituye un episodio altamente significativo que nos anima a explorarlo a fondo, justamente por encontrar en él algunos de los elementos medulares que estos tramos y trochas abrigan silenciosamente como aspiración.

---

106 Como se ha señalado en la nota número 28, enfatizamos que la exterioridad es la condición de posibilidad de la transmodernidad, y la transmodernidad es un postulado (no un principio) proyectado como horizonte y objetivo que “En primer lugar, indica la afirmación, como autovalorización, de los momentos culturales propios negados o simplemente despreciados que se encuentran en la exterioridad de la Modernidad; que aún han quedado *fuera* de la consideración destructiva de esa pretendida cultura moderna universal. En segundo lugar, esos valores tradicionales ignorados por la Modernidad deben ser el punto de arranque de una crítica interna, desde las posibilidades hermenéuticas propias de la misma cultura.” (Dussel; 2005:25)

La larga trayectoria de Martín Abad muestra un pausado y constante recorrido de descentraje, o de “desenganche” (en la terminología de Mignolo),<sup>107</sup> claro e incuestionable, hasta un punto en el que podemos hablar sin reservas de un cultor de la sensibilidad, libre de los supuestos estructurales con lo que occidente concibe y controla lo que denominamos arte. Sus inicios, marcados por una excepcional postura transdisciplinar en el arte (para una época en la cual (década del sesenta) la repolitización de las prácticas estéticas aun no se había configurado plenamente, ni siquiera en Europa), en la que combinaba la gestión cultural y el activismo pacifista crítico, pronto recorrerían un camino que iría del objetualismo hacia las prácticas del cuerpo y del tiempo con contenidos siempre críticos, hasta asumir rotundamente su vida, tanto en su faceta cotidiana, como simbólica, como práctica estética permanente.

Si la modernidad *ad intra*, como lo piensa Dussel, constituye un mito que se expresa de siete maneras (Ver nota 28) , y si la condición de superación de ese mito de siete cabezas es su necesaria negación, de cuyo resultado emergería, a manera de contraste su “otra-cara”, oscura y negadora, debe primeramente descubrirse una cierta dimensión de inocencia viva y articulada a un lugar no controlado por el anterior aparataje señalado, como realización de una ruptura y un cambio de

---

107 Desde el punto de vista de W. Mignolo, no es posible un camino hacia la transmodernidad sin previo proceso efectivo de descolonización (Mignolo 2008); tal descolonización se configura a través de un proceso de desenganche. Siguiendo teóricamente este propósito, Walter Mignolo entiende la descolonización (el desenganche, como la articulación complementaria de la noción de “liberación” de Dussel y la de “desprendimiento” de Quijano, y desde ahí, plantea el argentino críticamente, como entrada a su propuesta decolonial. En ese sentido, la noción de “emancipación”, (contrario a la de “liberación” y “desprendimiento”) es un proyecto conceptual (y por tanto epistémico) inherente a la matriz colonial de poder. Apoyado, entonces, en el concepto de “frontera” afín al de exterioridad (Dussel-Mignolo) se deduce que la descolonización implica necesariamente, decolonizar la “mente” y el “imaginario”, en la frontera misma de la mente y el imaginario colonial. El desarrollo de este “nuevo” legado crítico, debe hacerse, en consonancia con Quijano, Dussel y Mignolo, desde lugares históricos distintos a los de la propia Europa y a occidente, o sea, desde un lugar histórico distinto al del postmodernismo, y al de la postcolonialidad, en tanto esta última, es concebida como continuación, geopolíticamente localizada, del postmodernismo euro-norteamericano.

dirección respecto a sus aspectos nucleares, entonces, el caso de Abad tipifica claramente esa noción de exterioridad como condición de posibilidad y camino hacia la configuración ontológica en la vida cotidiana de una forma de re-existencia.

En primer lugar, la renuncia a su formación disciplinar en arquitectura, gracias a la cual abandona sus estudios formales para entregarse a las prácticas estéticas contemporáneas, señala de entrada la escogencia de una posición respecto a la totalidad, según la cual se desestima el modelo epistémico de desarrollo disciplinar moderno como superior o único. Su autodeterminación, a plena conciencia, de recorrer un afuera disciplinar y un espacio gnoseológico, social, cultural, político y vital, al margen de la celebración y el reconocimiento profesional del sistema-mundo moderno contemporáneo, constituye, de entrada, un claro momento de desencanche. De este primer momento emerge el segundo; la declaratoria de mayoría de edad, de conciencia crítica, de toma de decisiones por sí mismo, prescindiendo de los parámetros cognitivos coloniales, de los títulos y credenciales profesionales-académicas inherentes a la racionalidad occidental. En tercer lugar, y a contrapelo de la idea de desarrollo profesional, disciplinar, académico, seguida por Europa, basada en la utilización de la agresividad como energía motora de los impulsos de desarrollo (lo cual condujo al desarrollo de culturas industriales agresivas, sin las cuales no se hubiera concretado una cultura bélica de guerras y desastres), Abad recorre el camino del pacifismo y la no-violencia radical: “Desde el punto de vista intuitivo, su personalidad nos remite a la autentica figura del pacifista, del conservacionista de la naturaleza quien, a la manera de Joseph Beuyse, condena la violencia, la devastación y la guerra.” (Calle y Mejía, 2004: 83). Giro que lo sitúa de cara a un horizonte transmoderno análogo en el campo de la sensibilidad a los escenarios civilizatorios

que propone Edgardo Lander (Lander; 2000) respecto a los modelos de producción, desarrollo y de relacionamiento con la naturaleza.

Situado en este contexto de exterioridad, Abad se libera tanto de la necesidad de ejercer violencia civilizadora sobre otros, como de padecerla resignadamente como dispositivo “necesario” que debe aceptarse como parte del precio a pagar por el acceso a la “alta cultura”. Más bien, como estrategia de resistencia en su camino hacia la re-existencia, subvierte los códigos y las retóricas de poder estético-económicos, convirtiendo paradójicamente los elementos celebratorios del capitalismo en una crítica de este: “Todas estas connotaciones de la experiencia cultural y de la subjetividad de Martín Abad, se revierten en una estética que simula la publicidad para desvirtuarla, trastocando sus códigos de frases cortas y precisas en reflexiones sobre la cotidianidad, el entorno y el hombre mismo, como ser primigenio y transformador de su medio.” (Calle y Mejía, 2004: 83)

Se desengancha así, de la cuarta forma mítica de la modernidad señalada por Dussel: La superación de la dialéctica bárbaro/civilizado, situándose en un lugar que no es ni de víctima ni de victimario, que lo conduce directamente al quinto momento de desenganche: La no producción de víctimas y la resistencia a autoproducirse como víctima cuando se aceptan las condiciones de regulación control y manipulación del sistema.



*Abad, en su casa de habitación.*

La representación bárbara y la constitución colonial de la autorepresentación indigna, que la modernidad centroeuropea ejerció y ejerce sobre sus colonias, es totalmente desestimada por Abad para quien, el regreso al mundo sencillo y elemental, determinado por un reacoplamiento esencial con la naturaleza, es señal de grandeza humana y de refinamiento moral. Sin invertir los términos desde las mismas polaridades dialécticas occidentales, Abad no duda de que la plena soberanía sobre las estrategias para vivir económica y materialmente, a partir de la renuncia a los controles del mundo del consumo y el valor de cambio, son definitivos en una aspiración superior de calidad de vida.

Al ponerse por fuera de la circulación tradicional de obra artística, Abad también se sustrae de la dinámica de consumo artístico, así como de sus patrones de intercambio y de valoración. Un acto de autoafirmación positiva cuya característica principal es que, la renuncia a los criterios de valoración y celebración, a los cánones de éxito, también se descarga de las consecuencias negativas de frustración y culpa que el sistema ejerce sobre aquellos que no logran ese nivel de reconocimiento. Es el quinto momento de desenganche: La desactivación de los efectos que ejercen los dispositivos de control de subjetividad estético-artística, para quienes juegan el juego del reconocimiento institucional, comercial y social. Este acontecimiento se puede observar en el tránsito que la vida de Abad ha dado, al pasar de ser un artista reconocido y con proyección, a un cultor de la vida y la sensibilidad, desentendido de todos los circuitos del sistema, no por falta de talento, sino por decisión voluntaria.

El desenganche, como parte previa y fundamental de la constitución paulatina de la re-existencia, de Abad, descrito en los anteriores seis momentos, se realiza

plenamente en el séptimo momento que recoge todo el proceso: *El goce de la vida y de la sensibilidad*, lejos de la condena de sufrimiento, inherente al modelo civilizatorio occidental, para el cual, el esfuerzo, el dolor del trabajo justifica la paga, el control biopolítico del tiempo y sus ritmos, y el sufrimiento, constituyen componentes connaturales, substanciales, de la experiencia sensible-vital. Ahora bien, el núcleo grueso de la experiencia de la sensibilidad vivida por Abad encuentra como ejes de expresión el mundo de la re-existencia (ruta ontológica), el del aparecer e interactuar (ruta fenomenológica) y el del buen vivir (ruta ética, espiritual, social y económica), elementos fundamentales que establecen diálogos y complementariedades con las ideas centrales de Aníbal Quijano sobre la colonialidad del poder en otros terrenos distintos al de la sensibilidad, pero concomitantes con ella.

Las rutas de Abad apuntan a desenganches y denuncias sobre el macrosistema global de patrones civilizatorios encarnados en la modernidad como el objetivo crítico hacia la liberación del ser y el pensar de personas y grupos humanos oprimidos desde el campo de la sensibilidad:

Desde sus convicciones, este artista busca la convivencia y la interacción permanente con el público, descartando los recintos cerrados -museos, galerías y salas de exposiciones-, como única alternativa para el desarrollo de sus prácticas. Por eso a partir de 1989, la Plaza de Bolívar de Pereira se convierte en el escenario vital para muchas de sus acciones performáticas, en las cuales combina elementos simuladores del mundo escultórico, parodias antropomorfas de nuestras pasiones populares como el fútbol y consignas de pacífica protesta contra el establecimiento y la institucionalidad. (Calle y Mejía, 2004: 85)

Trabajo que sigue la línea estructural, en el terreno de las prácticas desde y para la sensibilidad, de las ideas de Quijano en el terreno social, económico y político cuyo objetivo apunta a la reconfiguración crítica de las relaciones entre: 1- El trabajo y sus productos. 2- La naturaleza y sus recursos de producción. 3- El sexo, sus productos y la reproducción de la especie. 4- La subjetividad y sus productos, incluido el conocimiento. 5- La autoridad y sus instrumentos de coerción. (Quijano; 2000: 347)

Rebasando por completo el terreno del discurso, Abad desnuda su cuerpo poroso y resistente, en el terreno llano de la conducta integral, de una praxiología con pensamiento, y de un pensamiento con sentido de lo concreto. Haciendo caso omiso al reclamo culturalista (Richard-Sarlo) de no abandonar la importante tarea ilustrada de teorizar, para no ser estigmatizado como productor de folclore o de “simple cultura”, temor omnipresente en la crítica cultural latinoamericana sobre las prácticas estéticas críticas provenientes y afines a los estudios culturales, y que en la práctica se convierte en una paradoja desestabilizadora (inmovilizadora) y contraproducente para el crítico de la modernidad/colonialidad. Abad asume su mundo sencillo y profundo, rompiendo la polaridad dialéctica centro/periferia, teoría/práctica. Convierte su vida en un despliegue político para el cual cada una de sus acciones asume la forma de discurso encarnado, desestabilizando la semiótica del mundo del consumo artístico mediatizado, y contrarrestando el enajenamiento propio de una práctica sobrerreflexionada. Su más representativa obra: Su casa, es museo, el museo es hogar, el hogar camino a la naturaleza, la naturaleza ruta y sentido del cosmos, el cosmos fuente de vida, la vida centro de su casa, en una espiral de sentido perfectamente dinámica que lo mantiene ileso en la exterioridad.

Qué es esto sino una forma integral de re-existencia y vivencia de la sensibilidad que ha roto con las relaciones de explotación/dominación/conflicto, constitutivas de la estructura de la subjetividad producida desde el poder capitalista?. (Quijano; 2000: 347)

Abad es producto aislado de los avatares de la historia de nuestro país y de nuestra región, de la colonialidad interna ejercida desde Antioquia sobre el Eje Cafetero, y de la conciencia crítica emergente desde la vivencia del colonizado por la modernidad/colonialidad. Es la resultante de la articulación de historias heterogéneas, blancas, mestizas, indígenas, populares, de las derrotas de unos y de los triunfos de los otros; es un producto histórico de la génesis y de la arqueología de las prácticas de la sensibilidad en los últimos cien años en la región. Este complejo plexo axial constituye, como contexto, la totalidad universalizante del poder, expresada, en lenguaje de Dussel, por la modernidad, el sistema-mundo-moderno-colonial, frente al que Abad se ha batido, hasta zafarse de él, no sólo en el terreno del mundo material práctico, sino en el terreno de la subjetividad.

Las prácticas desde y para la sensibilidad de Abad, desbordan los criterios de producción/contemplación, exhibición/circulación y ascenso, para transitar hacia formas de articulación social cuyo gran contenido ético ejerce una fuerte incidencia de tipo pedagógico sobre la formas de vivir la vida y de expresarla simbólicamente por fuera del control moderno/capitalista y en ese sentido, configura, para las prácticas desde y para la sensibilidad de nuestra región, un escenario esperanzador de transmodernidad.<sup>108</sup> De la calle a la naturaleza, reciclando lo des-hecho por el sistema

---

108 La transmodernidad, apunta, no a un cambio de paradigma, ni a una superación de la modernidad como un estadio subsiguiente a ella en sus propios términos, ni a una destrucción de la misma, es concebida, más bien, como un modelo y escenario civilizatorio otro, basado en la pluriversalidad. Para tal fin, el crecimiento de las subjetividades negadas, significa un principio de

y re-haciéndolo simbólicamente para el flujo natural del contacto social, cotidiano, sitúa la experiencia de la “*aisthesis*”, de la sensibilidad, en un lugar otro respecto a la tradición euro-norteamericana. De ahí provienen algunas de sus obras emblemáticas como *El Virrey* y los *Arboles de Machete*. Símbolos paródicos y, por tanto, críticos, de los círculos destructores de la modernidad y del poder, reconfigurados conmemorativamente como motivos de vida, risa y sueño.



*Martín Abad en el campo.*

Sí la constitución de este poder totalizante, requirió la producción de una subjetividad (e intersubjetividad) que lo hiciera posible, es entonces lógico que se requiera la producción de una subjetividad otra que dis-rumpa con él. Y dado que la constitución histórica estructural heterogénea, se convirtió en una totalidad histórica gracias a la primacía, en ella, de uno de sus elementos coloniales: El control combinado del trabajo y la autoridad en el seno del capitalismo, es entonces ese uno de los núcleos duros que exige una reconfiguración: La reconfiguración de la profesionalización de las prácticas de la sensibilidad, en una re-dimensión profunda de lo que entendemos por trabajo desde y para la sensibilidad, de la cual la experiencia que muestra Martín Abad, es un gráfico ejemplo. En lugar de vender regala, Abad no compra, intercambia, no acumula, deja fluir y circular

---

identidad no sustantiva, ni esencial, fundamental en la construcción de ese escenario. (Cf., Dussel, E.; 2005: 23).

naturalmente, no expone, muestra, no concursa, comparte. Todo ello en el límite social, en la frontera física y cultural, que tiene como telón de fondo al artista moderno/postmoderno, convirtiendo su vida en una fuente inagotable de imágenes *alterativas* de la sociedad del espectáculo.

### Capítulo III

#### INVESTIGACIÓN-CREACIÓN DESDE EL TERCER ESPACIO VISUAL

El devenir gnoseológico de las prácticas estético/artísticas, en el Eje Cafetero colombiano, en términos de investigación-creación con arreglo a fines artísticos, no se sale, en términos generales, de los moldes que los patrones coloniales, han determinado históricamente. Los programas de pre y post grado, así como la formación escolar, están fundamentados en los patrones de conocimientos y los estatutos de arte que constituyen los modelos de la caja negra y la caja de cristal. De modo que hacer una analítica de las políticas de investigación dominantes en esta región, resulta redundante con lo recorrido y expuesto en los capítulos anteriores.

Teniendo en cuenta lo anterior, he decidido centrarme en este capítulo en los casos en los que se vislumbra un tercer espacio epistémico, dis-tinto y diferenciado de las propuestas modernas y postmodernas, en el campo de la sensibilidad visual; esto en correlación, afinidad y complementariedad, con la mirada limpia y con el modelo abierto crítico, a fin de potenciar la dimensión arquitectónica y propositiva que acompaña la investigación.

Como operación de imaginación epistémica, este tercer lugar de conocimiento, constituye un espacio en donde convergen las similitudes y se reconocen las diferencias entre la tradición occidental y la epistemología intercultural crítica y, por tanto, constituye un resultado de cruces interepistémicos y de analogías

hermenéuticas, como lo son también las propuestas de mirada limpia y de modelo abierto. A este tercer espacio que recorreremos a continuación, responde la opción gnoseológica y metodológica que he denominado “Investigación-creación estética crítica con enfoque intercultural”.

### *Tercer espacio visual*

En el proceso de investigación estética crítica no es posible anteponer el proyecto o la idea de obra, a la reactivación de la memoria a través del cuerpo. En la medida en la que el cuerpo funge como determinante supremo de la experiencia de la sensibilidad, el cuerpo se impone, el cuerpo se convierte en portal y escenario de aprendizaje privilegiado que confirma la posibilidad de enseñanza de las prácticas de la sensibilidad, desde una definición no restringida (Camnitzer;1994) . No importa que ese cuerpo haya sido sistemáticamente relegado al rango de gnoseología inferior (estéticas modernas), ni que el sujeto que históricamente ha deseado expresarse visual o plásticamente desde la exterioridad de la epistemología occidental hegemónica del arte, haya operado intuitiva y silenciosamente desde una voz emotivo-corporal subalternizada, desde una memoria adolorida y una racionalidad intuitiva históricamente excluida, desde el mismo momento del nacimiento de la estética moderna; nada de ello es insuperable, puesto que el cuerpo recuerda: Para el conocimiento generado desde la sensibilidad y para la sensibilidad, el cuerpo termina por imponerse.

Es bastante significativo y altamente sospechoso que sólo hasta el contexto histórico de la postmodernidad, la verbalización explicativa del hecho creativo haya adquirido valor estético. La explicación histórica a este fenómeno la podemos

encontrar, por un lado, en la paradójica reconfiguración de la ego-estética del artista moderno al interior de su propia historia europea, quien en un primer momento (Renacimiento-Ilustración), en una exacerbación epistémica de poder, relegó el cuerpo y subalternizó las experiencias ubicadas por fuera de la línea de sus epistemologías del arte, construidas a partir de supuestas experiencia estéticas extraordinarias, camino que lo condujo a refugiarse en la bóveda hermética de una racionalidad excepcional no discursiva y auto-legitimada.

En un segundo momento (segunda mitad del siglo XX), este mismo ego-genial se abre a la acción comunicativa y a la argumentación conceptual (que relega nuevamente el cuerpo a la luz de una razón crítica de sí misma), propia del sistema-mundo contemporáneo de las artes, esto con el fin de articularse en busca de su agencia con la lógica investigativa científica postfordista, adoptando formas y lenguajes del trabajo afectivo, y ampliando el espacio de producción, extracción de valor estético y comunicación como valor de cambio, hacia lo conceptual, lo cotidiano, lo residual, lo vulgar, etcétera, todo ello, en el contexto de una sociedad que promulga el conocimiento como supremo capital.

En el primer momento histórico (moderno), el “artista” se negaba y todavía, quienes coexisten simultáneamente con las transvanguardias dominantes, se niegan, sistemáticamente a darle forma racional discursiva a su vivencia artísticas, y en general niegan la experiencia estética como conocimiento (minusvaloración de la intuición e interdicción epistémica del cuerpo); en el segundo, el valor estético depende en buena medida de la capacidad de producir un discurso conceptual que explique la experiencia sensible (negación del cuerpo por sobredimensión de la razón). Dos formas de silenciamiento del cuerpo provenientes del autoritarismo de la

razón ilustrada que nunca reconoció la racionalidad retórico-poética (desde Aristóteles), como conocimiento, ni el valor epistémico de la experiencia sensible.

El giro lingüístico, de ambos momentos históricos, es extraordinariamente paradójal, pues el segundo constituye un movimiento de auto-negación respecto al primero, a través de narrativas extraordinariamente complejas, gracia a las que, finalmente, el sistema contemporáneo de las artes revierte y repotencializa el poder de la racionalidad ilustrada.

La racionalidad ilustrada provoca un parto traumático de la experiencia estético/artística (haciéndola nacer históricamente del acto abortivo epistemológico del sistema kantiano, que le negó estatuto de conocimiento al arte), y doscientos años más tarde, la misma gnoseología racional-centrada europea, en su versión crítica postmetafísica, en su afán de expansión y reconfiguración, produce una estética del concepto que revierte su propia jerarquización gnoseológica, al reconocer la verbalización teórica y la especulación conceptual como parte substancial de la experiencia estética integral, y de la formación y práctica de un artista considerado profesional.

Las dos estéticas moderno-coloniales históricas (modernismo y postmodernismo), contraen o expanden estratégicamente sus demarcaciones de validez y legitimidad epistémica, así como sus radios de acción y de control, de acuerdo a movidas históricamente determinadas de acuerdo a las necesidades del sistema-mundo. Así entonces, la experiencia creativa se valida, primero desde la excepcionalidad de la genialidad etno-racialmente privilegiada (Eze, Ch.; 2001), sacrificando, vía negación para su repotenciación, su propia experiencia histórica, y luego, se valida desde la capacidad investigativa conceptualmente consensuada por expertos en el campo de lo conceptual, revirtiendo la negación siglos atrás ejecutada,

todo al tenor de las circunstancias y urgencias de poder económico-políticamente determinadas.

Frente a esta doble revolución paradigmática, la investigación estética crítica, como lo mostraré en las paginas siguientes, a través del análisis de cuatro casos de investigación desarrollados a lo largo de la década del 2000 al 2010, en el Eje Cafetero colombiano (Pereira-Manizales), se afirma, desde una exterioridad relativa, crítica de ambas y constituida por sus propias circunstancias históricas sociales y culturales.

Desempeñándome como docente del departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas en el año 2002, se me encargó la orientación del curso Investigación en Artes, recientemente incorporado de forma oficial al programa y en periodo apenas de gestación. Las condiciones en las que recibí semejante responsabilidad eran absolutamente extremas, los descriptores de la materia que debía dictar así como la memoria de procesos previos era prácticamente nula, y la poca información de la que dispuse, como los programas de los profesores que me antecedieron sólo evidenciaban precarios intentos de extrapolar la metodología de investigación científica normal al terreno de las artes o, a lo sumo, algunos intentos de variación sobre los principios epistemológicos que fundamentan las ciencias sociales contemporáneas, al terreno de la creación.

Por fortuna, previamente entre los años de 1997 y 1998 en el grupo de investigación en el que entonces trabajaba: Centro de Estudios e Investigaciones “Obra abierta”<sup>109</sup>, habíamos empezado a desarrollar programas y procesos de

---

109 Este grupo de investigación, que aún conserva reconocimiento jurídico, operó entre los años de 1995 y 2005, en la ciudad de Manizales, bajo la modalidad de ONG, como grupo interdisciplinario de estudio e investigación, en tres áreas puntuales: Política, pedagogía y estética, en principio, fue constituido por Jorge Iván Gómez Sánchez, Jorge Iván Gómez Osorio, Jhon Henry Orozco, Richard Estupiñan, Alejandro Luna Fals y Mario Armando Valencia.

indagación sobre los procesos creativos en relaciones y tensiones con la pedagogía y la formación ciudadana. Proyectos como “Escaleras de sentidos” ejecutado con niños en zona de alto riesgo social del barrio Galán de Manizales y “Vetas y Fisuras”, ejecutado con líderes comunales y sociales de la provincia del Gualivá en Cundinamarca, y que fueron auspiciados parcialmente por la empresa privada, nos permitieron auscultar a fondo y establecer un diálogo amplio y crítico sobre las relaciones entre arte, pedagogía y política, a través de la confrontación, desde la experiencia localizada del pensamiento, que sobre estos temas habían desarrollado diversos autores ocupados de estos temas dentro de las denominadas “pedagogías activas contemporáneas”.

Los resultados en el terreno, nos revelaron los límites de estas propuestas y me ubicaron ante los problemas que posteriormente debí sortear en el Departamento de Artes, y que, finalmente, me obligaron a desarrollar en compañía de las personas que mencionaré enseguida, la propuesta que será ampliamente explicada a continuación.

Parte de los procesos y prácticas de las que hablo en esta parte de mi investigación, y que implementé en la construcción de aproximadamente cien diarios de proceso, en los que se actualizó la memoria del 90% de los estudiantes que el Departamento de Artes de la Universidad de Caldas tenía para 2003, así como las reorientaciones investigativas desde la semiología, la semiótica, el arte público y el arte contemporáneo, desarrolladas en esos dos años para el Departamento de Artes, dirigido entonces por la profesora Margoth Márquez, y que culminaron con la dirección de las cuatro investigaciones aquí presentadas, fueron gestadas desde los barrios marginales de Manizales y desde la zona de conflicto de Gualivá en Cundinamarca.

Presentaré los componentes constitutivos de la opción metodológica de investigación-creación estética crítica con enfoque intercultural, ejecutada en cuatro investigaciones puntuales: *Masivo* de Ángela María Peláez; *Cuerpo natural vs cuerpo artificial* de Liliana Vargas Bedoya; *Más allá de la forma* de Alejandra Paola Murcia Santafé y *Puertas donde abrevan las presencias* de Claudia Marcela Orrego Becerra.

En el primer apartado daré cuenta del proceso de configuración de la memoria como lugar de enunciación de toda experiencia estética, y se describirá y argumentará sobre el lugar y el valor de su emergencia autoconsciente; y, en el segundo apartado, daré cuenta de los procesos específicos que se dieron al emprender la recuperación del mundo como totalidad, como paso previo a la concreción de la experiencia estética-crítica con pretensión de conocimiento, de sus sentidos y sus alcances desde el punto de vista del diálogo de saberes y la traducción (tercer apartado), para posteriormente configurar una propuesta de investigación-creación-sanación-formación, como vida proyectada (cuarto apartado). El quinto y último apartado, se centran en el análisis del lugar que ocupa la ontología del tiempo para una investigación estética crítica, entendida ésta como estética de la resistencia (y de la re-existencia), y su importancia en la visión que la investigación estética crítica tiene sobre los bio-ritmos en relación con la memoria y los haceres desde y para la sensibilidad, entendidos estos como experiencias sanadoras y como paideia crítica.

Atendiendo al sentido de que estos procesos, con las características investigativas antes señaladas, se desarrollaron a distancia crítica con las epistemologías del arte moderno/postmodernas, en abierta disrupción con la mirada pura y en tránsito desde la mirada sucia hacia la mirada limpia, es que hablamos de un conocimiento visual producido desde un tercer ojo, y/o desde una tercera mirada.

## LA MEMORIA COMO LUGAR INVESTIGATIVO DE ENUNCIACIÓN

*“Grave incertidumbre ésta cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es justamente el país oscuro por donde hay que buscar, sin que la sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? no sólo buscar, buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sólo puede dar realidad y entrarla en el campo de su visión.”*

Proust, Marcel, *Por el camino de Swann*.

### *La búsqueda interior del tema*

Cuando el sistema contemporáneo de las artes decidió nombrar la experiencia en términos de “proyecto de investigación”, sancionó al mismo tiempo dicha experiencia como imposición de una modalidad enunciativa de investigación. En el mundo de la experiencia del científico natural moderno colonial, el investigador afirmó la existencia de un mundo objetivo externo a la conciencia, convirtió ese mundo en el territorio de su búsqueda y escenario que le da sentido a la investigación. El mundo aparece separado del sujeto como objeto de conocimiento neutral.

Por el contrario, la investigación estética-crítica, concibe el mundo como un todo del que el sujeto hace parte, como una totalidad por la que es constituido y a la cual él contribuye a constituir (Kusch; 1976). Desaparece la brecha que establece el criterio *cero* de neutralidad. La experiencia investigativa se convierte en un proceso de afirmación y agenciamiento desde la vida interna a través del abordaje inaplazable del mundo de la experiencia interior, más allá del solipsismo existencial desprovisto

de lugar de enunciación a la manera moderna europea (por ejemplo en Bataille; 1981). En consecuencia, los temas de investigación estético/artísticos no se buscan en el mundo exterior, sino en el adentro experiencial del sujeto en el río de su memoria.

En el caso del proyecto *Masivo*,<sup>110</sup> la investigadora estableció su dominio de búsqueda en el universo socio-cultural plenamente vivido, como usuaria, durante toda su vida, del transporte público: Una memoria larga en el plano individual, como campo de exploración que abría la posibilidad de reconocer, comprender e interpretar lo individual/colectivo del viaje, la riqueza como campo de consitución de subjetividad social y cultural, como complejo experiencial, como espacio constructor de relaciones interpersonales y escenario de acontecimientos de la vida pública. El aspecto crítico de la modernidad en este proyecto lo constituye la revaloración de la percepción y la vida cotidiana popular en la experiencia diaria del traslado y la movilidad, la exploración reivindicativa de sus imaginarios y la puesta en evidencia crítica de la percepción burguesa y elitista de la experiencia del viaje (Cf. Peláez, Ángela. M.; 2004: 11).

En *Puertas donde abrevan las presencias*,<sup>111</sup> la memoria se ocupa del paisaje natural intensamente vivido como interioridad y como umbral de vivencia común a otros seres humanos, donde el mundo y el paisaje natural se conciben como un tejido sobre el cual se trenzan espacios de encuentro y conocimiento, y desde el cual emerge la memoria crítica sobre el pasado vivido, y de esta forma se convierte en umbral de tiempos y de experiencias. Su talante crítico queda establecido en la relación misteriosa, contemplativa y ritual que la investigación establece como

---

110 Este proyecto tomó como tema de búsqueda la experiencia del viaje urbano en vehículos de transporte público, particularmente el bus urbano y se presentó como trabajo de grado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas de la Universidad de Caldas y se desarrolló entre el 2000 y el 2004.

111 El tema de investigación de este proceso fue la naturaleza interiormente vivida y los conflictos y tensiones con el mundo externo contemporáneo, y se presentó como trabajo de grado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas en 2009.

relación del hombre/mujer con la naturaleza. Tal y como lo expresa su autora para la investigación, esta se basó en un estudio sobre la memoria, los recuerdos personales y las vivencias familiares, como unidades de análisis en la investigación a fin de producir nuevos sentidos que vinculan lo íntimo y lo externo, las múltiples maneras de contemplar el presente, las tensiones frente a la naturaleza, etcétera. (Cf. Orrego, Marcela; 2009: 4)

La investigación estética crítica, a través de la exploración de la memoria y el vacío intercultural,<sup>112</sup> sirve para interpelar fuertemente, ontológica y fenomenológicamente, la concepción del cuerpo de la vida moderna en el proyecto de investigación *Cuerpo natural vs cuerpo artificial*,<sup>113</sup> como lo expresa su autora: “El trabajo aquí presentado junto con su resolución práctica es una respuesta a una necesidad personal y honesta frente al arte y a una necesidad de la sociedad de ser partícipe de los hechos que la transforman por medio de la percepción estética en un espacio que le permita observarse y transformarse conscientemente.” (Vargas, L. 2007: 5).

En este caso, desde el origen de la investigación, se exploró a fondo la memoria del cuerpo buscando recuperar los signos por medio de los cuales el cuerpo habla su propio lenguaje. Para tal fin, se orientó la indagación crítica de la memoria hacia los objetos, personas, espacios y tiempos intensamente vividos que permitieran

---

112 El cual, siguiendo a Rodolfo Kusch (Kusch; 1976: 136), entendemos, a nivel ontológico, como el momento y el estado del sujeto, en el cual, enfrentado a sus más íntimos constituyentes coloniales (a todo nivel), pero en este caso, particularmente en el plano epistémico, se plantea la posibilidad de una racionalidad diferente (más próxima con nuestros conflictos), a esta racionalidad colonial y, emprende, ontológicamente, un tránsito de re-configuración de su existencia a partir del mundo explorado. Para lo cual, debe prescindir del aparato epistémico-cultural establecido a priori, y naturalizado por las prácticas del orden colonial. En ese estado y momento, los soportes estructurales, que hasta ese momento han mantenido en pie su mundo, se vienen abajo, y mientras construye nuevos cimientos y levanta nuevas estructuras, al sujeto lo gobierna un vacío inter-cultural, es decir, el vacío que impera entre el orden epistémico-vital que desea socavar y el nuevo orden que busca.

113 Esta investigación se presentó como requisito para optar al título de licenciada en Artes Plásticas de la Universidad Tecnológica de Pereira y su período de realización contempló un periodo de tres años, entre 2003 y 2007.

comprender e interpretar el significado trágico del cuerpo actual. La dimensión crítica de la modernidad en esta investigación, la constituye la interpelación sobre las nociones de naturalidad y artificialidad dominantes que permitieran construir y naturalizar un lugar en el cual el cuerpo se separa de su espíritu y comienza a funcionar como máquina (Cf. Vargas, L.; 2004: 7).

Por su parte *Más allá de la forma*,<sup>114</sup> representa, por un lado, una experiencia investigativa, crítica del estatuto semiótico de la obra de arte y, por el otro, una creación-sanación (como los tres casos anteriores), esta vez sobre la compleja experiencia de la maternidad, ligada a la comprensión honda de los sentidos de nido, morada y casa ancestral:

En este proyecto la metamorfosis es el objeto central para llegar a la transformación física y mental que el hombre experimenta en el medio social que lo rodea. Pretendo abordar específicamente un problema de libertad inconsciente que posee una mujer común y corriente, adolescente, que acaba de tener un hijo y es criticada por la sociedad en todos los aspectos, mientras se convierte en una mujer llena de obstáculos, presa o atada por esa sociedad, criticada por los tabúes morales de la cultura. (Murcia, Alejandra P.; 2007: 3)

En todos los caos el filón central fundamental del lugar de enunciación lo constituye la memoria: La memoria corta y la memoria larga, en sus dos formas fundamentales, *la memoria individual* (o episódica: La corporal, la física, la geográfica, la emocional, los imaginarios), y *la memoria colectiva* (semántica: Social, política, lingüística).

---

114 Este trabajo se presentó como requisito para optar al título de Maestra en Artes Plásticas de la Universidad de Caldas y se desarrolló entre los años de 2004 y 2007.

*Auto-re-conocimiento y vacío*

El lugar diferencial del proceso de investigación estético crítico, con respecto a las lógicas moderno/postmodernas de investigación en artes, lo constituye la concepción de la memoria como zona-núcleo del lugar de enunciación, y el lugar de enunciación concebido como zona a explorar, a recuperar y a expresar como totalidad en el proceso de investigación. Se trata de un proceso concebido como movimiento de adentro del sujeto hacia afuera del sujeto, cuya trayectoria debe conducir primero a la recuperación plena de la subjetividad silenciada, y segundo, a la recuperación crítica de una totalidad vinculante, a través de la activación dialógica de esa subjetividad auto-re-conocida y puesta en zona de contacto con los otros (Santos; B; 2005), en tanto que partes interdependientes y constitutivas de un mismo proceso de agenciamiento.

Toda búsqueda determinada por el afuera, es una búsqueda que se entrega a la alteridad y que en su estructura profunda nace subalternizada. La imposición de un motivo de investigación desde afuera constituye un nuevo momento de silenciamiento de mi memoria y de mi subjetividad. La alteridad es una instancia de diálogo y reconocimiento profundo, no una imposición de constitución subjetiva. Sin embargo, para que haya diálogo y reconocimiento profundo es necesario partir primero del re-conocimiento de la voz interna que me constituye, entonces, es necesario un primer momento de auto-confrontación, en el que encuentro claridad sobre los límites que me constituyen, sobre el mundo del que provengo y del que soy, en buena medida, su resultado.

Estamos hablando de partir de la bio-grafia como un manantial o punto de origen del que emanará la información necesaria que le dará contenidos profundos a la investigación estética crítica, en tanto que escenario vital que constituye *el imaginario*<sup>115</sup> que alimentará obras y reconfigurará los modos de hacer. Momento inicial, en la investigación desde la sensibilidad, para la activación crítica y políticamente consciente del *locus de enunciación*, entendiendo por locus de enunciación aquí, el escenario real en donde hecha su raíz y se origina lo dicho, lo enunciado (verbal, visual, sonora o simbólicamente), pues la enunciación constituye la estructura del mecanismo de funcionamiento que opera como soporte de lo dicho, un lugar que no es algo dado sino se constituye en la interacción dinámica que un sujeto tiene con el contexto en varias esferas: La emocional, la lingüística, la semiótica, la geopolítica y la corpo-política.

Un ejercicio deliberado de introspección individual y/o colectiva (cuando un sujeto/grupo explora a fondo su memoria y su pasado), que tiene como objetivo provocar la emergencia de los lenguajes, los símbolos, las sensaciones, las ideas, los conocimientos, los lugares que desde el exterior han diagramado de forma significativa nuestra vida y que han sido consciente o inconscientemente incorporados. Hablamos entonces de experiencias y acontecimientos, pero también de sonidos, objetos, paisajes, colores, códigos, ideas, patrones, ritmos, de un sin número de elementos que constituyen la voz que me individualiza, pero que, al mismo tiempo, me permite establecer vínculos fuertes con los otros; las imágenes que constituyen, las temporalidades, los lugares que delinean mi mundo, las

---

115 Por imaginario entendemos aquí, en la línea de Bergson (Cf.; 1939: 209), el cúmulo de imágenes que constituyen nuestro mundo (interna y externamente). Estas imágenes no son producción de ficción o elaboraciones de la ensoñación, sino los constituyentes de nuestra vida interior que gozan de realidad material y de realidad inmaterial, no son sólo cosa ni sólo representación.

sensaciones que le dan textura y vida actualizada a la memoria gracias a la estimulación/confrontación del recuerdo.

El imaginario establecido por la investigación *Cuerpo natural vs Cuerpo artificial* (2004-2007), da cuenta de manera profunda de la naturaleza y los elementos de auto-re-conocimiento, fundamentales, que la investigación estética crítica propone como punto de inicio. Este proyecto enfrentó como problema de investigación lo que su autora denomina: “La triste pérdida de nuestra piel”, para aludir a las transformaciones que el cuerpo sufre por la invasión modeladora de la cultura, el consumo, la concepción instrumental y comercial de la “salud”, después de cuyo paso avasallador sobre nuestra corporalidad, sólo deja “un lugar oscuro, olvidamos las coordenadas y nos imponemos una piel prefabricada que elimina los límites, que descarga y borra nuestro interior y deja expuesta nuestra vaciedad...” (Vargas, L.; 2004).

La búsqueda honda por el origen de ese desequilibrio que genera dolor, inestabilidad, rebeldía, rabia, por el desgarre profundo que generan las modernas tecnologías manipuladoras del cuerpo, exige la inmersión en el mundo interno, a fin de localizar los momentos, acontecimientos, personas, lugares, entornos desde y a través de los cuales, se instauró ese *vacío* negador, y enfrentarlos críticamente. En ese proceso de auto-re-conocimiento en el que se iluminan lugares de sombras, consciente/inconscientemente olvidados, relegados, soslayados, evadidos, la investigación identifica un significativo cúmulo de vivencias y señala un amplio paisaje interior que devela esta forma de control de la subjetividad, a través de la estandarización de los modelos de salud y belleza corporal hegemónicos.

El imaginario de este caso<sup>116</sup>, compuesto por veinte vivencias fundamentales dan cuenta de acontecimientos intensamente vividos sobre diversas experiencias de la corporalidad; desde las primeras exploraciones y reconocimientos del cuerpo y la sexualidad, hasta los desajustes físicos y emocionales que suceden a un enfrentamiento extremo, en donde el vértigo instaura la crisis, pasando por modificaciones físicas propias de la reconfiguración invasiva que la ciencia hace del cuerpo. La vivencia número nueve del imaginario que sustenta la investigación *Cuerpo natural vs Cuerpo artificial*, nos da cuenta del segundo aspecto señalado:

9. En la parte más alta del trampolín más alto que alguna vez haya visto, me encontraba temblando constantemente, mirando hacia abajo, impactada desde este punto de vista por la piscina más honda, más azul, más fría y dura que haya conocido. Muchísimas veces había visto este punto alto, pero desde el suelo, la primera vez en mi primera clase de natación, y a medida que aprendía a nadar lo veía más cerca, menos tenebroso, y más real el permiso para saltar desde allí. Por fin me encontraba allí, era cemento duro, gris, alcancé este punto por mis grandes esfuerzos en los entrenamientos y por avanzar por una delgada escalera, que al llegar deseaba volver a bajar, pero tenía detrás de mí muchos compañeros ansiosos por saltar. Miré hacia abajo, la distancia a la piscina se triplicó, el miedo recorrió mi cuerpo, el temblor lo acompañó y el frío me hacía consciente del momento. Sentía los empujones de mis compañeros para que avanzara. La piscina se llenó de cemento, se volvió más agresiva y despertó mis temores y debilidades, el reto me tragó con mis compañeros y profesores como testigos. El placer nunca apareció, me sentí derrotada, di la espalda a la piscina y bajé de nuevo las escaleras, descubrí al momento que era más difícil el descenso, pero avanzaba derrotada hacia atrás, mi miedo fue más fuerte que la

---

<sup>116</sup> Para cada uno de estos momentos existen los anexos, sólo que por prescripciones de límites en páginas que regula la UASB, no son transcritos aquí, pero se puede disponer de ellos si se requiere.

vergüenza. Pensaba que pronto podría volver a enfrentarme a ese reto, pero no se volvió a dar la oportunidad, y aún hoy sueño volver y lanzarme del último nivel del trampolín y sentir el placer del agua rodeando mi cuerpo a toda velocidad. (Vargas, B. L; 2007: 16)

*Confrontación con el desequilibrio, el shock y el trauma*

Este volcarse sobre sí mismo, no constituye un ensimismamiento solipsista frente al mundo, ni una negación de la realidad a la manera de los idealismos occidentales, sino un punto de partida clave para una rearticulación del yo con el mundo que ya no parte de la negación (consciente/inconsciente) de uno mismo, sino del auto-reconocimiento, de la identificación de los límites internos y de las contradicciones.

La imagen de la vivencia citada provee un sin número de elementos fundamentales que alimentaran la investigación y ante los cuales la investigadora se enfrentará críticamente. El trampolín, la piscina, la “clase de natación”, el cemento duro y gris, la distancia, el miedo, lo hondo, lo frío, lo azul. Un variado y extenso grupo de elementos complejos de todo orden: Emocional, social, cultural, perceptual, enquistados en lo más profundo de mi subjetividad y determinando formas de acción y de pensamiento actuales, actuando dinámicamente al lado de otras experiencias extremas que poco a poco definen la identidad:

Vivencia 7 (fragmento). Cuando el médico me quitó los drenajes y las últimas vendas (que habían sido una tortura para mí, desde sentirlos hasta realizar actividades normales como dormir y bañarme, lloraba cada vez que lo hacía y me incomodaba y me dolía), quedaron al descubierto los hoyos sin los drenajes y las cicatrices muy rojas y arrugadas con unos hilos azules. Al llegar a casa me miré detenidamente al espejo y lloré, miré los

hoyos y eran negros, no se veía ni el color de la sangre y aunque estaban abiertos cuando los limpiaba no salía ninguna clase de líquido, debía colocarme una gasa y una cinta médica. También debía tener cuidado de no levantar los brazos y de retirar luego de un tiempo los hilos azules. No sentía mis senos a pesar de que los tocara fuertemente, y mis pezones se veían débiles. Me impresionó que el hilo que no pude retirar saliera solo unos meses después, como si hubiera buscado desesperadamente la salida, y como mis pezones parecían a punto de desprenderse. Me costaba sentirme cómoda con mi cuerpo y ver la reacción de quienes me conocían, no tocaba mis senos, ni los miraba, odiaba mis cicatrices, me sentía rara, pero al pasar el tiempo me sentí mejor, pero sin hablar nunca de esto con nadie. (Vargas, B. L; 14. 2007)

En este proceso entonces, es inevitable y necesario enfrentar también los traumas generados por la violencia cultural y física de los patrones de conocimiento y cultura hegemónicos, pues ellos hacen parte de lo que me constituye y, además, en tanto que dolorosos, su comprensión los convierte en movilizadores, pues en la medida en la que se enfrenta el trauma, lo que Sarlo denomina Shock (Sarlo, Beatriz; 2005); y se expresa, de alguna forma también se da un proceso catártico de sanación y de cura de la “herida colonial”.

En este escenario de producción de sensibilidades, obras, prácticas y modos de hacer, el misterio se dis-locas de la genialidad y se desplaza a otros lugares. El misterio que se instaura en todo el ámbito de la investigación crítica es, en primer lugar, el misterio de la identidad, la necesidad urgente de saber quién soy, qué me pertenece y de qué se me ha despojado. Un encuentro y confrontación misteriosa, sustraída de la grandilocuencia del cientista social, en su versión de investigador que estudia al otro, que lo lee y lo interpreta como objeto, como metodología que envuelve la mayoría de procesos artísticos contemporáneos, para los cuales el otro no

deja de ser más que eso, una especie de cofre del que el artista-investigador provee lo necesario para generar valor estético en su obra, relegando la alteridad a la condición de materia prima o soporte.

La experiencia genealógica y procesual de construcción de una obra vitalmente localizada, proyectada desde un lugar de enunciación determinado, crítica de su propia condición, interpela fuertemente las lógicas hegemónicas y los lenguajes del arte contemporáneo, paralelos, equivalentes y en tensión con la lógica, no sólo de las prácticas estéticas occidentales sino con las ciencias y las artes normalizadas académicamente. Esto, no sólo al replantear los órdenes y las valoraciones del proceso, sino las temporalidades (como lo mostraremos más adelante), así como los valores epistémicos y sociales de los modos de hacer desde y para la sensibilidad. En este sentido hablamos de una gnoseología crítica que, en el campo heurístico, funge como forma de conocimiento contra-hegemónica.

#### *Una verdad incompleta y vinculante*

El punto de partida, entendido también como punto de llegada, en el sentido de que el resultado de la investigación se hace importante cuando encuentra respuestas valiosas a las preocupaciones iniciales, también estatuye una noción de verdad que unos y otros desarrollan y consolidan en su práctica investigativa.<sup>117</sup> Para el científico “normal” el problema de la verdad y de la falsedad de nuestras opiniones y teorías no tendría ningún sentido si no son validadas por una realidad material externa, la

---

117 Tal vez la crítica más devastadora a la noción de verdad, realizada al interior de la tradición occidental, la emprendió Nietzsche en sus casi desconocidas reflexiones sobre la filosofía del lenguaje (Cf., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1988).

indagación de la interioridad humana y los acontecimientos sociales, políticos, emocionales, culturales que la rodean, carecen para él de relevancia.

Sin embargo, el problema de la verdad para las prácticas estéticas críticas está ligado a *necesidades internas* (no sólo artísticas sino sociales, políticas, emocionales, culturales) que, una vez detectadas, interpretadas y expresadas, alcanzan a vincular, de diversos modos, la experiencia de otros sujetos sin que, no obstante, se aspire a la universalidad, pues en este aspecto, se parte de la *conciencia de incompletud* de la experiencia propia de conocimiento, pues es el contexto constitutivo de la memoria del sujeto, el que determina el alcance y el valor semántico que pueda tener una obra y por ende su cobertura.

El proyecto *Masivo*, por ejemplo, sitúa el ámbito de preocupación, exploración y misterio en el valor de lo popular en el contexto de la experiencia ordinaria del viaje urbano y con ello cuestiona modelos sociales, culturales y económicos:

(Vivencia número 40 y 41). Los graffitis escritos en la cojinería de los vehículos colectivos, que me dan la sensación en muchos casos, de estar leyendo más bien un aviso clasificado y no un simple graffiti, son informaciones con servicios exactos que se ofrecen en ciertos números de teléfono y la curiosidad por llamar para descubrir que la persona por quién se pregunta es víctima de una mala broma de sus enemigos(as).

Alguna vez le seguí la pista a unos graffitis en los buses de Expreso Sideral que coincidían con unos que estaban hechos en las paredes de las casas que están sobre el recorrido del bus en Villamaría. Para mi sorpresa encontré relaciones, además de enterarme que era un mensaje que me estaba dejando una muchacha que salía con mi novio de esa época, y que una amiga suya que viajaba en el mismo bus los escribía antes que yo me subiera. Recuerdo algunos: “Pipe y Angie” dentro de un corazón que

marcaba la calavera. “Pipe y...”, “Angie: sabe usted ¿dónde está su novio en estos momentos?”. Varios meses después era normal leer en las paredes de las casas de Villamaría “Pipe y Criss”. Sentía mucha curiosidad por leerlos ya que me había dedicado con Pipe a hacer graffitis sobre los 500 años del descubrimiento de América y mensajes revolucionarios, pero nunca imaginé que me estaban contando algo. (Peláez, A. M.; 2004:25)

Lo “universal-natural”, para las ciencias “normales”, tiene su equivalente en el terreno de la epistemología del arte occidental, en la capacidad que la obra tenga de ser reconocida universalmente. La investigación estética crítica, resuelve el problema del vínculo con los otros a través de la capacidad de reconocimiento profundo e interpretación del lugar del que proviene, y de la propuesta que despliegue, en relación, no sólo consigo mismo, sino en relación con los otros sujetos que comparten mi lugar de enunciación, sin que necesariamente dicha vinculación traduzca universalidad, es en este aspecto en el que la investigación estético/artística crítica reemplaza la capacidad de transferencia por la capacidad de construir y potenciar la comunidad.

La información inicial que provee la indagación de la memoria como lugar de enunciación, nos remite a universos de todo tipo: Conceptuales, nociones, ideas, percepciones, sensaciones, ritos, prácticas, códigos, objetos, etcétera, que configuran nuestra individualidad y que determinan nuestra relacionalidad con los otros; ambas, texturas que se tejen socialmente gracias a la contigüidad de las visiones de mundo puestas en juego y su elaboración y registro es definitivo para el proceso. Hablamos de una red de *vivencias de la sensibilidad inscritas en la memoria* a partir de las cuales se tejen múltiples relaciones culturales individuales y colectivas, de campos simbólicos y de sentidos que permiten la construcción y consolidación de universos

estéticos sólidos y útiles tanto para el autoconocimiento individual sanador, como para la comunidad. El agrupamiento y resumen por familiaridad temática de un grupo de vivencias del proyecto “Más allá de la forma”, nos sitúa sintéticamente, ante este nodo axial de problemas:

Dirección “a”: Auto-metamorfosis (auto-imagen)

Comienzo a pensar en las mariposas y su metamorfosis, porque encuentro una relación con el embarazo, siendo yo la mariposa. Y el huevo, el capullo, la oruga, son las etapas de los nueve meses; posteriormente el recién nacido, es la nueva mariposa que nace. Durante esa etapa de los nueve meses mi cuerpo sufrió transformaciones, mientras mi estomago crecía incontrolablemente, yo enflaquecía, sentía náuseas, en fin sentía esa metamorfosis. Dentro de mí sentía un ser que se movía con mucha ligereza y aunque era mi cuerpo yo no lo podía controlar, era difícil aceptar que era parte de mí pero no era yo, era alguien más dentro de mí. En ese momento yo era el capullo de esa mariposa que en unos meses tendría alas para volar, pero al mismo tiempo yo construí un capullo en el que me encerré para protegerme de los que me rodeaban, sólo para mimetizar esa transmutación que ocurría dentro de mí. El capullo quedó muy bien construido ningún animal intentó destruirlo hasta una semana antes de nacer. No fue sólo esa la transformación de mi cuerpo, cada día me metamorfoseaba más y cambiaba mi vida, vomitaba incansablemente, no quería ver a nadie, quería estar sola, no quería mirarme al espejo, no soportaba ningún olor. Alguien cuidaba de mí constantemente, era la única persona que sabía mi secreto, el único que sabía de la construcción de mi capullo y pronto construyó el suyo también para transformarse conmigo. Mi capullo interior en las noches era libre y en el día se mimetizaba conmigo para camuflarse y poder seguir con nuestras vidas. (Murcia, A., P.; 2007: 15)

*Elección de procedimientos, técnicas y resultados*

Críticamente hablando, nada valioso se puede hacer en la construcción de una nueva agencia estética, sin la previa autoconciencia y configuración del imaginario. Sólo a partir de la constitución de ese universo sensible de vivencias, y la consecutiva elaboración del sentido de un mundo ligado a él como su lugar de enunciación, se puede emprender la recuperación del mundo colectivo (de la totalidad), y avanzar hacia la articulación de procesos sucesivos que den luz a proyectos y luego a obras, reflexiones y prácticas críticas geo-estéticamente localizadas. Sólo hasta entonces podremos hablar de una propuesta de investigación estética crítica que interpela el orden de lo estético/artístico colonial, pues como occidente mismo lo afirma: “Toda teoría, cualquiera que sea su orden, es un pálido reflejo de la complejidad de la vida.” (Deslauriers, J. P.; 2004:94)

La investigación al partir de la vivencia profunda, exige *sinceridad* (como parte fundamental de una verdad ética y crítica), en todo el proceso y la técnica o el procedimiento a través del cual se resuelve la forma final de una propuesta estética/artística, es decir, la obra como parte y al mismo tiempo conclusión de la propuesta, responde a las necesidades inherentes a la misma idea de la que parte y con la cual se desea expresar. O, en otras palabras, *las técnicas y los procedimientos representacionales (o no-representacionales) son determinados por las tensiones y dinámicas que gobiernan el lugar de enunciación*, y por esto mismo no son puntos de partida, sino resultados de la investigación.

En los cuatro casos aquí referidos la resolución de los procedimientos y técnicas exigieron para las investigadoras (en la parte final del proceso), un enorme esfuerzo de aprestamiento, creación y aprendizaje de procedimientos y técnicas que

no se enseñaban en la academia, que no formaban parte del corpus técnico-disciplinar de la escuela de artes y que inclusive eran despreciados por esta: La metalmecánica, la ebanistería, el tejido artesanal, el modelado básico con fibra de vidrio, entre otras prácticas excluidas y subvaloradas.

Del grupo de trabajos citados aquí vale la pena visibilizar el procedimiento de pintura desarrollado en el proyecto presentado como *Puertas donde abrevan las presencias*, de Claudia Marcela Orrego, un trabajo de exploración crítica de la memoria sobre sus relaciones con la naturaleza, para el cual la investigadora configuró, al final de su proceso, una serie de pinturas con base en viruta de madera de distintos colores, obtenida por largos procesos de cepillado a mano, vaciada sobre formaletas de madera con formas y figuras previamente diseñadas, de manera tal que la viruta alcanzaba espesor y figura gracias a las características naturales del material, dando como resultado un grupo de compactos bloques de madera natural que alcanzaban el estatuto de pinturas naturales compactas.





Imágenes del proceso: *Puertas donde abrevan las presencias.*

La decisión sobre los procedimientos de puesta en escena de la obra, se tomó también, atendiendo directamente a la naturaleza de los acontecimientos, objetos, ideas, emociones, sentidos explorados, encontrados, interpretados y traducidos y, en ningún caso, se impusieron desde el comienzo como puntos inmodificables de partida: Para este caso, dada la naturaleza del tema profundamente ligado a la naturaleza y al medio ambiente, se optó por llevar a fondo la relación cuerpo a cuerpo con la naturaleza, la dilución total del cuerpo con el medio natural como dos componentes de un mismo flujo energético vital, y posteriormente se decidió que el “lenguaje” con el que mejor dialogaba, sería el *ambiente*, situado en la escuela-finca donde la investigadora trabajaba, y en donde habitaban las personas con las que había entablado diálogos que permitieron sus traducciones.

Quiero decir, que los montajes y otros procedimientos: Pintura compacta, pintura-montaje, escultura no convencional, video-montaje, etcétera, con los cuales las investigadoras escenificaron sus propuestas, sobrevinieron como consecuencia, como hallazgos y resultados del proceso; los lenguajes finales fueron elegidos por afinidades comunicacionales, tanto de las circunstancias personales de las investigadoras: La dimensión lingüística y semiótica de sus actuales lugares de enunciación (movidos y reconfigurados), parte de la cual es su formación académica,

como por los resultados de la investigación; pero, en ningún caso, como respuestas caprichosas o por imposiciones externas ni de la academia, ni del mercado, ni la teoría ni los estándares técnico-procedimentales determinaron el producto final, por el contrario, la realidad produjo técnicas y procedimientos.

Esta es parte de la puesta en escena y obra final del proceso *Más allá de la forma*, en donde la investigadora debió combinar varias técnicas y procedimientos no explorados académicamente y exigidos por las necesidades de representación inherentes al proceso. Con base en las unidades de fuerza: La cuchara para verter la leche en polvo (construídas aquí a gran escala, cada cuchara medía 1 metro aproximadamente), elemento simbólico omnipresente para una madre en proceso de crianza de un hijo, la forma de nido o capullo que el cucharón tiene en su parte terminal, y las alas de mariposa, de pavo real, de ave, como correlato simbólico antagónico, que establece la tensión entre el determinismo socio-cultural que se vive y el ansia de libertad individual para la autorrealización, arrojaron una obra final que escapa a la clasificación académica:



*Prolongaciones, pintura objetual*

Para la investigación estética crítica, una idea de tiempo propia de una experiencia particular, proveniente de una cultura particular y de un medio específico, exigirá una forma de expresión ligada a ese patrón de conocimiento y a esa temporalidad; una concepción o idea de espacio culturalmente determinada,

exigirá su forma espacial correspondiente. Es por esto, que la elección de una técnica o de un procedimiento para resolver una obra, es posterior al desarrollo pleno de la indagación de la memoria individual y colectiva, y a la constitución o hallazgo de las ideas y saberes estéticos que arroje el proceso de investigación, sólo entonces, se puede plantear coherentemente, en términos de técnica o procedimiento, su traducción simbólica, como se explicará más adelante.

Ahora bien, no se debe olvidar que la flexibilidad, en extremo particular, de la investigación estética crítica, permite que la investigación, no obstante plantear fases y secuencias, pueda revertir o replantear dichas fases y secuencias a partir de ciertos acontecimientos de investigación ligados a cada caso en particular.

Las obras finales (o la síntesis del proceso, en aquellos casos en los cuales la obra la constituye el proceso mismo),<sup>118</sup> asumidas aquí como contrapartes simétricos de las “conclusiones” extraídas de las teorías en ciencia normal, se confrontan con otras obras, pero no con pretensiones de “abarcabilidad”, de superación de una frente a la otra, o de concordancia con la realidad, sino en términos de “*iluminación*” (Bajtín), de una respecto a las otras, por eso se promueve su circulación exhibitiva. La coexistencia de diversos saberes, propuestas y conocimientos estéticos instituyen, en su “ecología” y cohabitabilidad, sentidos y experiencias nuevas e insospechadas, que revelan significados culturales latentes, invisibilizados o marginados que

---

118 Como se deduce claramente de la concepción de obra como proceso de sanación, en términos de equilibramiento y restitución del valor de lo propio, de encuentro consigo mismo y con el otro, de la superación del complejo de inferioridad, respecto a occidente, a la lógica de la investigación-creación-estética-crítica no le es inherente como un resultado imperativo o paso indispensable, la producción de una obra *de arte*. La producción de un producto señalado y/o buscado como artístico, está ligada al lugar de enunciación de la persona o grupo que acomete la investigación, y a sus necesidades específicas y, por tanto, es completamente contingente. Sin embargo, considero que la producción material de semiosis, la puesta final en símbolos de todo el proceso, hace parte importante del acto catártico de sanación y, por consiguiente, el silencio absoluto no es el mejor punto de llegada; por tanto, es importante una puesta en obra a través del despliegue de una semiosis social, ritual, curanderil, espiritual o del tipo que sea necesario según sea el caso.

emergen al lado de lo dominante, como prácticas y saberes estéticos contrahegemónicos.

Es claro pues, que la *vivencia estética crítica* es el correlato equivalente para la investigación, de lo que la hipótesis es para la ciencia normal. El objeto de investigación estética crítica, desde nuestro enfoque, son las propias marcas experienciales que a través del cuerpo se han constituido en acontecimientos vitales que han cambiado o afectado significativamente parte o toda la estructura interna de nuestra personalidad (Orozco, Martínez, F.; 1994). La investigación de ese imaginario vivencial, hoy en día, para el sujeto del arte que habita las fronteras y los límites del mundo académico occidental, la hace paralelamente a la reflexión académica y en diálogo crítico con otros saberes y disciplinas.

Para los casos señalados las investigadoras provenían de disciplinas y saberes como el Derecho (Peláez), la Economía (Vargas), el activismo ambiental (Orrego) y el Diseño (Murcia y Vargas); todas ellas, habían recorrido traumáticamente espacios disciplinares coloniales rígidos, los cuales habían abandonado, y habían desarrollado sus respectivos recorridos por las artes plásticas en permanente tensión crítica y conflicto ético-político con sus patrones de conocimiento y sus estatutos de legitimación, y como producto, en un claro acto de resistencia y de ejercicio de pensamiento crítico, descentraron su práctica estética, co-construyendo, polémicamente, una opción de investigación, en diálogo con un filósofo, y desde un ideario que, como este, no gozaba del reconocimiento del medio artístico.

## RECUPERACIÓN DEL MUNDO COMO TOTALIDAD

La memoria está consignada en la bio-grafía, aunque no toda biografía en tanto que recuerdo consciente, logra pleno acceso a la memoria profunda; para la investigación, el imaginario es extraído de la bio-grafia, (ya no de las pesquisas cualitativas de una investigación etnográfica focalizada totalmente en lo externo como la plantea Deslauriers; 2004), y como tal, forma parte fundamental de ella. Por bio-grafia entiendo, no sólo los registros narrativos grafológicos que dan cuenta de nuestro curso vital, sino todo tipo de huellas y marcas físicas psicológicas, emocionales, culturales que han sido grabadas interior y exteriormente en nuestra interacción con el mundo y, por tanto, de una totalidad cultural.

### *La organización de la biografía de la vivencia*

El espacio cultural inmediato en el que se inicia la investigación de la memoria como lugar de enunciación, es el diario, es decir, el registro en soporte físico, sistemático y paulatino de nuestras experiencias durante un lapso considerable de tiempo, unos meses, unos años o toda una vida. Una forma parcial de diario la constituyen las bitácoras de los estudiantes, sólo que dichas bitácoras sólo registran una parte del recorrido (son más un seguimiento en el tiempo de las técnicas) y además aíslan los registros plásticos, literarios o artísticos en general, del resto de vivencias que constituyen el cumulo de experiencias, fenómenos, acontecimientos que ha tejido nuestra vida interior. De modo que aunque la bitácora<sup>119</sup> puede ser un buen punto de

---

119 Para H. Garner (1994) el indicador fundamental en el que se consignan los momentos, pasos y desarrollo de un proceso de investigación artística es lo que Arts Propel denomina *carpeta de proceso*; que son carpetas de proceso que incluyen materiales seleccionados de los diarios-bitácoras

partida, esa bitácora debe ser ampliada mediante la reconstrucción de la biografía plena de la cual la bitácora sólo es una parte.

La memoria, narrada en la bio-grafia es sometida a un riguroso proceso de selección de los acontecimientos vitales más significativos para quien investiga con el objetivo de centrar cada vez más los temas de investigación, los motivos cuya presencia es más acentuada. Después de esta primera selección el proceso continúa con la precisión, ampliación y concreción de dichas vivencias, lo que constituirá el imaginario final con el que se trabajará hasta la puesta en obra. Sobre este imaginario general se hace un segundo agrupamiento de vivencias que, aunque diferentes, puedan confluír hacia un tema mucho más específico, esto, buscando la puntualidad y profundidad del asunto, preocupación, juego o problema. Este último grupo es el que será sintetizado visualmente. El agrupamiento, repetimos, se realiza bajo el criterio de familiaridad de los acontecimientos o por la recurrencia de los mismos. Esta es la clasificación que arrojó el proyecto de investigación *Cuerpo natural vs cuerpo artificial*:

*Clasificación del imaginario de acuerdo a los subtemas de investigación*

Luego de haber identificado, hecho y descrito de manera completa mi imaginario sobre el cuerpo me he reunido con mi asesor y hemos clasificado el imaginario atendiendo los subtemas de investigación planteados en el proyecto de la siguiente manera:

1. Vivencia No. 1: El camuflaje y el cuerpo

---

en las que el estudiante de artes debe guardar, compilar y conservar para efectos de alimentar desarrollos paralelos y/o ulteriores: Avances teóricos de investigación que periódicamente se hayan realizado, críticas de obras en proceso, auto-análisis y reflexiones, ejercicios resueltos y, si es del caso, proyectos formulados y sustentados teóricamente. La realización y existencia de estos productos permite *valorar el estado reflexivo del proceso*. Dicha carpeta debe incorporar, además, planos para posibles obras, bocetos preliminares, esbozos, maquetas, piezas artísticas terminadas, ejercicios plásticos de clase, colecciones o muestras de materiales investigados, producciones y obras de otros artistas que hayan trabajado el mismo tema. La existencia de estos productos permite valorar los otros dos componentes del proceso: *La percepción y la producción*.

2. Vivencias No. 4, 6, 7 y 19: La seguridad en la aceptación del cuerpo
3. Vivencia No. 3: Los lenguajes del cuerpo
4. Vivencias No. 5, 17 y 18: La vulnerabilidad del cuerpo o transgresión del cuerpo
5. Vivencias No. 8, 9, 10, 11 y 15: El cuerpo y su comportamiento ante el espacio
  - Vértigo
  - Desorientación
  - Hostilidad
  - Paisaje urbano
6. Vivencia No. 12: El cuerpo y la tierra
7. Vivencias No. 14, 16 y 20: Tensión entre mente y cuerpo
  - Memoria dolorosa del cuerpo
  - Muerte del cuerpo
  - Dolor del cuerpo

(Vargas, B. L.; 32: 2007)

Posteriormente se procede a constituir la síntesis visual del imaginario, mediante la concreción en imágenes inicialmente verbales (posteriormente plásticas), de las vivencias que previamente han sido enunciadas y ampliadas narrativamente. Hablamos de síntesis visual en el sentido de expresar (primero verbalmente) a través de una imagen, la vivencia, esto porque nos movemos en el terreno de las prácticas estéticas plástico-visuales, aunque dicha síntesis, remitida al terreno de la literatura deberá tener una concreción literaria, o sonora (si nos dirigimos al campo de los sonidos), y de un naturaleza afín a la danza si este es el campo de indagación, y así sucesivamente; La síntesis se hace entonces en el lenguaje estético o en los códigos específicos de la práctica de la sensibilidad que se explore. Aquí la síntesis visual de una de las vivencias del proyecto *Cuerpo natural vs cuerpo artificial*:

*Vivencia*

## Vivencia 7 (fragmento)

Cuando el médico me quitó los drenajes y las últimas vendas (que habían sido una tortura para mí, desde sentirlos hasta realizar actividades normales como dormir y bañarme, lloraba cada vez que lo hacía y me incomodaba y me dolía), quedaron al descubierto los hoyos sin los drenajes, y las cicatrices muy rojas y arrugadas con unos hilos azules. Al llegar a casa me miré detenidamente al espejo y lloré, miré los hoyos y eran negros, no se veía ni el color de la sangre y aunque estaban abiertos cuando los limpiaba no salía ninguna clase de líquido, debía colocarme una gasa y una cinta médica. También debía tener cuidado de no levantar los brazos, y de retirar luego de un tiempo los hilos azules. No sentía mis senos a pesar de que los tocara fuertemente, y mis pezones se veían débiles. Me impresionó que el hilo que no pude retirar salió sólo unos meses después como si hubiera buscado desesperadamente la salida, y como mis pezones parecían a punto de desprenderse.

Me costaba sentirme cómoda con mi cuerpo y

*Síntesis visual de la vivencia*

## Vivencia 7

- Mis senos con marcas, números y líneas punteadas, de color negro, abajo la bata de operaciones, colores muy fríos y metálicos.
- Mis senos cubiertos con la gasa y la cinta médica y los tubos que salen de debajo de mis hombros, con las jeringas al final, abajo la pijama de flores que usaba.

(Vargas, B. L.; 2007: 29)

ver la reacción de quienes me conocían, no tocaba mis senos, ni los miraba, odiaba mis cicatrices, me sentía rara, pero al pasar el tiempo me sentía mejor, pero sin hablar nunca de esto con nadie. (Vargas, B. L.; 14. 2007)

### *Emergencia e iluminación de la totalidad*

La síntesis visual constituye una parte preliminar del proceso de recuperación de la totalidad que se complementará por los diálogos y por la recuperación de objetos a los que alude la imagen, con el registro de imágenes, sonidos y con la recopilación de cualquier huella física material a la que aluda la vivencia seleccionada y sintetizada. Entonces por cada vivencia aparecerá como mínimo un objeto, imagen, sonido o registro, de forma tal que la compilación de estas unidades de fuerza, materiales, mínimas de la memoria, arrojarán un resultado promedio de veinte a treinta elementos de sentido con los que el investigador podrá alimentar la búsqueda, apuntalar los diálogos y establecer las relaciones necesarias que instauran las zonas de contacto con otros sujetos y grupos, proponer contenidos para las traducciones y elaborar las obras. Del campo inmaterial de la memoria empieza a emerger la textura material del mundo, sus constituyentes mínimos, en una especie de emergencia (y en algunos casos extirpación) física, molecular de los elementos concretos que se han construido interior y exteriormente. Eso es lo que llamamos recuperación de la totalidad.

Hablamos de una totalidad localizada, no de un universal abstracto. La totalidad remite a un escenario material/inmaterial complejo, presente e incidente en toda producción de saber y de conocimiento y en la constitución misma de la

existencia. Para el investigador estético crítico, existe una totalidad hegemónica (abstracta universal), frente a la cual busca y opone una totalidad concreta que obtiene en la manifestación de su cultura, esa manifestación emerge de un aquí y un ahora determinado por pautas locales, necesidades individuales y grupales e intervenciones dinámicas de todo tipo, este espectro es el que Kusch denomina “ente cultural” (Kusch, 1976: 97) y describe los contenidos de esa totalidad.

Lo que investigamos, creamos y sanamos, proviene de un suelo cultural y proviene de una totalidad flexible que, a la luz del pensamiento de este argentino, funciona y opera como una estrategia para vivir, cuando el sujeto sopesa sus fuerzas con las fuerzas de la cultura que instaura su vacío interior. Diríamos que el investigador estético-crítico sopesa su existencia totalizándola, es decir, estableciendo sus sentidos en el contexto de su cultura y tramitando sus contradicciones, para eso es el diálogo. Ahí recupera la totalidad, “el escritor acepta el caos, el lógico lo excluye”. (Kusch, R.; 1976: 99)

Desde el imaginario seleccionado y configurado de esta forma, se proyecta el pensamiento totalizador del investigador, con él constituye un corpus sólido de información y un vademécum amplio con el cual despliega diálogos entre sujetos y grupos, así como entre saberes y prácticas en términos de vivencias y memorias. Hablamos de un tipo de diálogo que surge como crítica a la racionalidad comunicativa en tanto que saber universal de fondo de cualquier otro tipo de saber. Formulado como racionalidad ambiental (Leff; 2004), o como ecología de saberes (Santos, B; 2005), este diálogo se concibe primero, como el encuentro con el rostro propio, y luego con el rostro del otro (no simplemente con el signo del otro), más bien con lo infinito, misterioso y radicalmente diferente, a fin de establecer un flujo plural de sentidos desde la diversidad del ser.

En este sentido, se parte de la restitución de la relación entre ser y saber, sin disolver las diferencias en un consenso, pues este diálogo se concibe como un campo de fuerzas que no fija la realidad en el puro presente achicado, y además no se justifica por la certeza de sus postulados logocentros, ni por la sola correspondencia con la realidad; su sentido más fuerte lo establece con una utopía que haga posible un futuro común, por la recuperación de la totalidad en el seno de la comunidad. Entonces, esta inteligibilidad entre desequilibrios propios y diferencias entre lo mismo y lo otro, se hace mucho más necesaria y valiosa entre iguales no-hegemónicos, entre similares, puesto que la construcción de esa inteligibilidad se convierte en “condición de su articulación (entre iguales) recíproca” (Santos, B 2005).

La síntesis visual es ya un primer paso hacia esa recuperación material, y también un *primer nivel de análisis no discursivo ni logocentros* de los contenidos de la memoria, a la vez que revela y constituye, finalmente, el tema concreto de investigación extraído del imaginario. Como es apenas lógico, si se trata de artes visuales, dicha síntesis se establece cuando el artista/investigador consigna plásticamente las imágenes que las vivencias le evocan (dibujos, pinturas, fotografías), de este modo, el imaginario verbal, narrativo, queda traducido como imaginario visual.

De un imaginario visual, así constituido, emanan las inteligibilidades que constituirán la recuperación del mundo como totalidad a través de la etnografía crítica y del diálogo de saberes. Lo que podríamos denominar *la biografía de la vivencia*, es decir, la historia y desarrollo del elemento y material fundamental del proceso de investigación estética crítica, depende entonces substancialmente de la

existencia concreta de este compendio riguroso y exhaustivo en el cual toma corporeidad todo el proceso.

Dado que el imaginario constituye una versión inmaterial de la memoria, se hace fundamental poner en contacto esa inmaterialidad de la memoria con la corporalidad de las experiencias, esto con el fin de estimular kinética y corporalmente el recuerdo, a fin de facilitar su ascenso totalmente pleno y vivo. La memoria puesta en contacto con la de otras y con objetos directos a los que se remite la experiencia, logra generar ampliación y profundidad del sentido del recuerdo, al tiempo que estimula (muchas veces a través de dolor), la búsqueda y la comprensión del sentido de la totalidad de lo vivido.

El siguiente paso, después del encuentro material/inmaterial con la memoria, lo constituye el contacto y el diálogo con otras personas que han tenido experiencias similares o parecidas, momento decisivo en el que se empieza a recuperar la totalidad perdida gracias a las operaciones de control y fragmentación del campo hegemónico que el mundo moderno ha operado en nosotros.

Como el aspecto más sensible de la investigación *Cuerpo natural vs Cuerpo artificial*, lo constituyó la experiencia de fragmentación del cuerpo y el vértigo físico/mental que ese acontecimiento representó para la investigadora, entonces las conversaciones que estableció con otras personas buscaron situar el diálogo en esos terrenos. En esta investigación el trabajo de contacto con otras personas que habían tenido experiencias similares se hizo en la Clínica Los Rosales de Pereira. Para el proyecto *Masivo* el diálogo central se hizo con “conductores” de buses urbanos en la ciudad de Manizales de la “Empresa Arauca”, cercanos a la investigadora, y con pasajeros que acompañaban diariamente los recorridos. El proyecto “Puertas donde abrevan las presencias”, contó con el valioso escenario de una institución de

educación especializada para niños con problemas de aprendizaje situada en el campo, en las afueras de Manizales, y el proyecto *Más allá de la forma*, dialogó con un número significativo de madres solteras cuyas experiencias fueron similares a la de la investigadora.

Para el primer caso *Cuerpo natural vs Cuerpo artificial* en la ciudad de Pereira, se establecieron diálogos con las pacientes que se habían practicado recientemente cirugías. Otras conversaciones tuvieron lugar con personas cercanas al entorno social de la investigadora, a quienes les habían practicado una cirugía anteriormente, para un total de treinta diálogos registrados en audio y por escrito.

Las conversaciones fluyeron alrededor de temas como la experiencia de la cirugía antes y después de realizada, recuerdos del espacio en el que se realizó, sensaciones físicas y emocionales vividas, recuerdos puntuales de la *intervención*, relación con el médico, experiencia de recuperación, reacomodamiento en la vida social y cambios experimentados, encontrando que, en todos los casos, la experiencia de trauma acompaña por lo menos una parte del proceso y en muchos de los casos el trauma se manifiesta antes, durante y después de la intervención, dejando como experiencia común a la investigadora la sensación de desajuste, y de invasión transformadora, en la mayoría de los casos negativamente, de la cultura moderna sobre el cuerpo y de la cirugía plástica como patrón de conocimiento regulador de la *aiesteis* corporal.

Resultados de inteligibilidades análogas y compartidas sobre las experiencias de transporte masivo urbano se encontraron en *Masivo*; de discriminación social para madres jóvenes solteras en *Más allá de la forma*; y de indolencia y violencia contra la naturaleza en *Puertas donde abrevan las presencias*. Estos contactos físicos, emocionales, culturales y sociales, permitieron enriquecer y transformar los sentidos

de las vivencias individuales, desde las que partieron las investigaciones, y hacer más potentes los elementos físicos-simbólicos que operaron como *unidades de fuerza* para las elaboraciones de campos de sentido que posteriormente configuraron las obras.

Del imaginario, fueron los aspectos vivenciales comunes a las experiencias de los otros, los que fueron aprovechados creativamente tanto durante los encuentros y diálogos como en el momento final de puesta en obra. La articulación del sentido de *mí* memoria profunda e individual con la memoria profunda e individual de otros, señala el camino de la articulación de memorias y la identificación de imaginarios colectivos. Son los imaginarios colectivos los que encuentran expresión en las obras. La identificación y constitución inmaterial/material de esos imaginarios colectivos en los que el sentido individual se vuelve sentido colectivo es lo que aquí llamamos *recuperación vivencial del mundo como totalidad*.

Lo que sale a buscar “afuera” el investigador-creador, es realmente la versión material de lo que lleva por dentro, son las imágenes y los objetos del propio imaginario que configuran su memoria, pero presentes como partes constitutivas del mundo del otro. Y lo que sale a plantear en sus diálogos con el otro, es la versión propia de vivencias que otras personas han experimentado ante hechos o acontecimientos similares a los que se ha enfrentado en su vida; *Se busca y se construye una solidaridad crítica desde la sensibilidad vivida*, con objeto de ser expresada posteriormente en lenguajes de la sensibilidad. Esto, lejos de ser un capricho o una arbitrariedad, desplaza las asimilaciones entre la experiencia personal y la experiencia colectiva y contribuye a superar el ensimismamiento, el narcisismo y/o el objetivismo de la etnografía “normal”, así como el solipsismo de la genialidad artística de occidente, desde los cuales fácilmente se cae cuando la investigación

(más en el caso de las artes contemporáneas), parte de hipótesis radicalmente subjetivas y pretende expresar, como el conceptualismo postminimalista un “arte” decididamente personal.

La tesis gnoseológica que defiende esta propuesta, indica que el encuentro o reencuentro con el mundo físico y con el rostro del otro, del que es originaria la vivencia, estimula la construcción de sentido, potencia y les da cuerpo a los imaginarios. El trabajo en este nivel de investigación, debe ser planeado con arreglo a criterios que dependen del campo de saberes estéticos a los que se oriente la búsqueda (visuales/plásticos, para este caso), a fin de ahorrar energía creativa y definir mejor el rumbo de la investigación. Como tal, deben planearse y seguirse con el mayor rigor posible todas las acciones. Estos acontecimientos de encuentro y la producción de estos sentidos son indispensables para avanzar en el proceso.

#### TRADUCCIÓN HERMENÉUTICO / SEMIÓTICA: LA SUPERACIÓN DE LAS DISTANCIAS

La búsqueda activa sobre el campo mismo al que remite la vivencia estética es definitiva. La recolección de objetos, el levantamiento de un mapa de interacciones y contactos (corporales, visuales, sonoros, poiéticos, según sea el dominio de la sensibilidad en que se centre la investigación y según los intereses de los participantes), rigurosamente realizado, es imprescindible. La socialización, diálogo y discusión de la vivencia y la traducción interpretativa de las mismas, con el fin de construir inteligibilidades compartidas, no sólo dan como resultado una profundidad crítica de la ego-epistemología del arte contemporáneo hegemónico, sino son las que evitan el silencio absoluto en el que puede caer finalmente el trabajo.

Luego de la recuperación del mundo como totalidad, sobreviene la reflexión e interpretación de *los hallazgos*. Estamos hablando de la elaboración hermenéutica de los sentidos que tienen las imágenes, los objetos, los diálogos y los demás elementos obtenidos. Gracias a esta dinámica compleja y relacional accedemos a la unidad de objeto sensible y sentido espiritual. Naturalmente, en esta fase del proceso, aun no se ha llegado a la obra como tal, pero se han comenzado a establecer las conexiones necesarias entre sujetos, grupos, comunidades, objetos y signos accediendo a revelaciones y sentidos hasta entonces ocultos.

#### *Generación de inteligibilidades comunes*

Estas redes de sentidos generadas por la exploración a fondo de los imaginarios y por la recuperación de la totalidad desde el auto-re-conocimiento, de la escucha y el diálogo, antes de la siguiente etapa de investigación (que corresponde a la puesta en obra), son simbólicamente traducidas (en el sentido de Santos; 2005, Dussel; 1991, Beuchot 2008), y expresadas de forma cuya pertinencia responde a las necesidades que arroja el proceso de exploración crítica de la memoria, y, además, si es necesario, acompañadas de narrativas escritas, orales, gestuales, rituales o del tipo que sea necesario para su potenciación colectiva.

En el proceso de investigación, en la etapa siguiente a la recuperación del mundo como totalidad, a través de la etnografía crítica, se recogen y elaboran los sentidos comunes producidos por los contactos y flujos de experiencias y saberes entre sujetos y comunidades, y se genera el proceso de *iluminación semántica* gracias a la puesta en contacto de personas, acontecimientos y objetos materiales y experiencias vividas en un emplazamiento de interés común.

Entendemos por *iluminación semántica*, la proyección y acrecentamiento de sentido producido por el flujo alterativo que produce la puesta en contacto o cercanía de una experiencia con otra, de un objeto con otro, de una vivencia con otra, antagónica a la interpretación distante/objetiva, hermenéutica-etnográfica, de la tradición occidental que relega a la categoría de objeto o informante al interlocutor.

Iluminación que se produce en la dinámica corporal, afectiva y dialogal con las partes puestas en contacto, abiertas a la afectación, complementariedad y semejanza, sin menoscabo de la diferencia, cuya afección revela y hace emerger los saberes y las prácticas en el contexto de las zonas de contacto, a las experiencias, puesto que: "...Las zonas de contacto son zonas de frontera, tierras de nadie donde las periferias o márgenes de los saberes y de las prácticas son, en general, las primeras en emerger." (Santos; 2005: 145)

En la concreción de la iluminación a través de la traducción acontecida en esas zona de contacto, se da la construcción de saberes compartidos, la elaboración de representaciones y expresiones inteligibles a las partes encontradas, el diálogo entre la memoria individual y los mundos de la vida colectiva, como etapa preliminar fundamental, antes de la elaboración de *sistemas simbólicos* (propuestas poiéticas propiamente dichas), y de la puesta en obra como tal. Es a esta dinámica de producción y construcción individual/colectiva de sentido hecha inteligibilidad compartida, en la traducción, activada en las zonas de contacto, a lo que aquí llamamos *iluminación semántica*.

El proyecto de investigación *Más allá de la forma*, que partía de "heridas" asociadas a la violencia simbólica desplegada sobre las mujeres en estado de embarazo, censuradas socialmente cuando son madres solteras y luego señaladas social y estéticamente como seres negativamente transformados, excluidas y

segregadas por los patrones sociales, culturales y estéticos dominantes, revela como resultado de iluminación semántica traducida, un territorio de sentido análogo (más allá del logos dominante de la forma), un claro sentido crítico interpelador que revalora la dicotomía excluyente entre lo formal/amorfo, de otra manera:

De este modo una obra de arte puede expresar la sensación interior, la impresión dada en nuestros sentidos por una forma exterior que se crea en la naturaleza, es decir me encuentro con dos formas determinadas: La mariposa y la figura humana que llegan al mismo punto: La metamorfosis o gestación; la obra de arte es pues la expresión de esas dos formas que dependerán tanto de un lado sensible como de uno conceptual, es la forma en que se interpreta la realidad y se transforma en obra, así mientras el objeto físico crea multiplicidad de significados en la obra de arte, aquí se intenta crear uno sólo, es decir que posea unidad entre forma y apariencia. (Murcia, S., A., P.; 2007: 53-54)

Para el proyecto *Masivo*, la investigadora, partiendo de la experiencia de viaje en servicios de transporte público urbano durante toda su vida, estableció contacto en la zona del bus urbano como escenario, con un sin número de personas que habían vivido su misma experiencia, pero además, desocultó para sí, y asistió al desocultameinto que las otras personas provocaron de una multiplicidad de unidades de fuerza (objetos, imágenes, sonidos, etcétera), que potenciaron la iluminación y construcción de sentidos comunes que posteriormente se iban a verter en la obra.

*Masivo* grabó las rutas urbanas de los buses desde la perspectiva del pasajero común, recogió y sistematizó la exuberante producción de imágenes que se da al interior de un escenario tan rico como un bus urbano: Espejos, vidrios, textos, fotografías, sonidos, gestos y demás, y recuperó físicamente (materialmente), la

totalidad de un bus urbano completo (sacado del lugar cultural y metafóricamente residual del cementerio de autos), todo ello concebido como un valioso grupo de *unidades de fuerza* arrojados a la luz por el proceso, y dispuestos para la concreción y expresión colectiva de los sentidos simbólicos traducidos, del resultado semántico compartido de los diálogos y de los elementos allí puestos en contacto, expuestos cara-a-cara entre ellos y para los otros. El cara-a-cara- entre viajero y viajero, pero también el cara-a-cara del pasajero con el sagrado *Corazón de Jesús*, pegado en el vidrio que hay en el respaldo de la silla del conductor.

La investigadora y sus interlocutores, coincidieron en la iluminación semántica respecto a la percepción erótica que produce la palanca de cambios y el peluche rojo como partes visibles por todo(a)s al interior del bus, pero al mismo tiempo como elementos y zonas accesibles sólo para el conductor. Traducción y en tanto que eso, inteligibilidad compartida, del complejo simbólico que envuelve la mirada del hombre/mujer que rueda anónimamente sobre el vehículo que devora la calle, escuchado en diálogo y reconocido como otro viajero distinto de *mí*, pero producido integralmente por el mismo lugar de enunciación. (Cf., Peláez, R., A.; 2004)

La investigadora/viajera y sus interlocutores encontraron y coincidieron en la traducción y la comprensión del sentido y la actitud autoritaria de los conductores y de la relación entre la cabrilla (dirección de la maquina), la palanca de cambios, el engranaje de toda la maquina, y el poder de dirigir. La investigadora dialogante y sus compañeros de viaje, encontraron sentidos comunes a la pugna cotidiana al interior de un bus urbano, por tomar el puesto que da a la ventana, el sentido compartido sobre la lucha por el espacio abierto, el aire y el paisaje que permiten, en el escenario

de un mundo difícil y obligatoriamente compartido, no obstante, descansar y disfrutar del viaje.

Los viajeros compartieron también la inteligibilidad de que el bus urbano como máquina de transporte masivo, como lugar común impuesto, como escenario vivo de la anomia cotidiana en la que viven las gentes “pobres”, representaba y ejemplificaba la exclusión, la segregación, el abandono del estado, los vejámenes a los que es sometida anónimamente la persona “ordinaria”, cuya voz esta neutralizada y en donde el aparato, el engranaje que representa la maquina auto-móvil masiva, como metáfora del sistema-mundo, despliega a sus anchas su enorme capacidad de subyugar:

El chofer, el gran conductor es impuesto, no es escogido por el viajero y además está sujeto a él, a su pericia y capacidad de conducir, de transportar y llevar, pero también de enfrentar y competir con los otros choferes de transporte urbano. No hay más remedio que confiar en él, porque en el fondo, sólo él es el verdadero “automotor” el alma de la máquina a la cual le hemos confiado tácitamente, por escasas monedas, el alma, el vehículo de la misma (el cuerpo), además del destino y el futuro de quienes dependen del confiado pasajero. Una vez dadas estas concesiones ya no se está simplemente en el sistema sino que además se contribuye con las normas que se han impuesto consuetudinariamente que van a permitir el interactuar con otros pasajeros, convivir transitoriamente con ellos y observarse a sí mismos en las ventanillas y observar a los demás viajeros, en sus exterioridades, a veces de verdades aparentes, a veces verdaderas. (Peláez, 2004: 161)

La investigación-creacion, de forma individual y/o colectiva, entrega sus resultados de traducción de los sentidos sobre los que el diálogo de vivencias y

saberes ha arrojado en su recorrido. Dado que la investigación estética crítica se separa de los universalismos de la teoría general, de los métodos científicistas o etnográficos convencionales, y de la “inspiración controlada” que acompaña la mayoría de los procesos creativos artísticos postmodernos, entonces el investigador(a) estético-crítico, centra sus esfuerzos en la práctica y acto de concreción de la traducción de sentido, de manera que en ella converjan las miradas, acontecimientos y objetos, encontradas y puestos en contacto. Entendemos aquí, como lo postula Boaventura, el trabajo de traducción como “...el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo...” (Santos; 2005: 136), experiencias que para este caso son experiencias de autoconocimiento y conocimiento de la memoria individual/colectiva y en consecuencia ubicadas en el plano del diálogo de memorias, saberes y prácticas.

En esta etapa, regida por el juego de asociaciones coherentes, isomorfismos y analogías que revelan increíblemente lo común, lo semejante, se re-establecen las relaciones ocultas y, hasta ese momento, invisibilidades de las memorias. En este momento se encuentran las articulaciones de sentidos profundos de todo tipo, entre las *unidades de fuerza* puestas en contacto; en el momento más crítico de comprensión, en donde se reúnen el autoconocimiento de la experiencia vivida y la experiencia compartida, la investigación revela y traduce el sentido ideológico estructural de la metáfora:

El führer del auto-bus es quien está a la cabeza de este sistema entendido como una abstracción, el modo de nombrar o hacer notar cualquier *comportamiento holístico* particular de un objeto (el autobús o el sistema de gobierno) que sólo puede ser entendido como producto de una interacción de las partes, ordenadas por un conductor. Si tomamos todas las partes de un auto-bus ordenadas al azar, no se

obtendrán las propiedades y resultados adecuados con este conjunto, que de estar ordenado adecuadamente será considerado como sistema de organización coherente, en el cual cada elemento cumple una función, ocupa un lugar y se integra en un orden, de lo contrario no será posible hablar de sistema. (Peláez, A.; 2004: 158)

Es quizás en esta fase en donde se evidencia la ruptura más radical, no sólo con la concepción de investigación para “ciencias normales”, sino con las demás ciencias humanas. En este momento la investigación estética crítica, empieza a tejer otro mundo desde la exterioridad (individual/colectiva), a partir de interpretaciones analógicas y de traducción de sentido gracias a las *iluminaciones semánticas*. Para ello, se acomete a fondo la constitución de sentidos, dejando en esta fase de la interpretación-traducción hermenéutica un (necesario y fundamental) margen (esto, dado que trasegamos el camino de la investigación-creación), a la traducción ensoñadora de las memorias, acometida en el momento inmediatamente siguiente denominado aquí de traducción semiótica (ritual, poética, cósmica, social o de cualquiera otro orden). Pero hasta aquí, sólo se establecen entonces, los significados y sentidos compartidos, sobre hechos, objetos, ideas y acontecimientos, recogidos en todo el proceso, y a la luz de las dinámicas propias de los diálogos y encuentros.

Los hechos u objetos, las ideas o los pensamientos tienen significados diversos según la perspectiva disciplinar o de las experiencias y saberes encontrados y según los diversos lugares de donde provengan y desde donde se les mire. El investigador-creador estético crítico, procurará echar mano aquí, de los saberes que las determinantes de circunstancia le exijan y del grupo de elementos y unidades de fuerza que haya arrojado el proceso, así, alguno se valdrá de la política o la sociología y otro de la etnología o psicología, de la mitología o la tradición popular,

sin que ninguno de ellos haya sido predeterminado o utilizado como un *a priori* de la investigación.

Estos resultados comprensivos y creativos, hechos concretos semánticamente en las traducciones, serán elementos definitivos en las fases siguiente, y enfatizamos, constituyen algo así como las fichas “duras”, que aquí denominamos *unidades de fuerza* para ser utilizadas en el libre juego epistémico (poiético-político) de creación de sistemas simbólicos críticos y de acontecimientos de sentido que contribuyan a la construcción de la agencia y a la sanción de la herida colonial.

En este sentido, lo más importante para resaltar aquí, es que esos elementos de sentido, producidos por la investigación, esas fichas “duras”, están ya pre-constituidos por contenidos de todo orden (físico, emocional, cultural y político), provenientes de los contenidos de la memoria individual presentes en los imaginarios tanto del investigador(a), como de los saberes y sentidos, provenientes de la memoria colectiva, específicamente traducida en los encuentros y diálogos acontecidos en las zonas de contacto, y que, como tales, responden a lugares específicos de enunciación, autoconscientemente asumidos y colectivamente interpretados, con arreglo a fines que rebasan los límites de lo puramente estético en el sentido hegemónico occidental.

### *Traducción simbólica*

La traducción hermenéutica de sentidos compartidos gracias a las iluminaciones semánticas, transita hacia la construcción de microsistemas simbólicos. Son las generaciones de sentido y sus formas bocetadas, no los objetos (estos se utilizan en la puesta en obra, aunque ya no atendiendo a su primer significado como objetos, sino en tanto que traducciones o inteligibilidades comunes), los que serán objeto de

diseminación en un nuevo contexto, de elaboración poética, en un nuevo contexto simbólico, es a esta inscripción poética de las *unidades de fuerza*, en un nuevo emplazamiento que genere nuevos sentidos críticos, a lo que denominamos *traducción semiótica o simbólica*.

La elaboración de un sistema simbólico que pretende deliberadamente interpelar la institución arte, y el campo artístico dominante como tal, se vale y utiliza esas fichas “duras”, potenciadas por la investigación, para dar respuestas, desde los diversos lenguajes de la sensibilidad, a las preguntas que acosaban el imaginario de la memoria individual y las inteligibilidades compartidas, consolidadas en la recuperación del mundo como totalidad, y traducidas colectivamente. Es decir, el proceso de investigación estético crítico da respuestas a las incertidumbre inherentes a las vivencias de las que ha partido (por eso la obra se resuelve al final como autoconocimiento, conocimiento de mí a través del otro y comprensión del otro a través de mí, o como iluminación de la alteridad para la mutua comprensión). O de otro modo, la puesta en obra final deviene vida individual/colectiva proyectada y vinculante como se mostrará más adelante.

Autoconocimiento, porque a lo que responde la investigación es a preguntas surgidas del propio lugar de enunciación, interior y exteriormente reconocido, y vinculado a la comunidad a través de las zonas de contacto generadoras de encuentro, diálogo y mutua transformación. Y vinculante porque, no obstante el origen subjetivo de las preguntas, la salida al mundo exterior, la confrontación de la vivencia propia con otras vivencias similares y el papel asignado a los demás saberes en el proceso, aseguran la *despersonalización* de la investigación estética crítica, gracias a la cual la investigación, establece su propio régimen de “rigor”, crítico de los modelos heurísticos dominantes en el campo de las prácticas estéticas contemporáneas

desarticulados de la ética, y/o tributarios de los regímenes económicos impuestos por las industrias culturales, agenciados desde el estado y asegurados desde los sistemas científicos cerrados y regulados desde la academia. Cuando el investigador-creador estético-crítico, interpreta y expresa su vivencia, tomando en cuenta profundamente la interpretación que otros sujetos y otros saberes hacen de la misma vivencia o de similares, su investigación se está instalando en una trayectoria separada y crítica que termina por resolverse bajo otro(s) criterio(s) de solidez.

Los hallazgos del trabajo traducidos como inteligibilidades comunes son, como ya se dijo, el objeto de juegos poiéticos entre ellos, de relaciones que pueden establecerse por familiaridades estéticas, conceptuales, formales, por ideas encontradas o sugeridas, etcétera. A través de este libre juego creativo, las “fichas duras” o *unidades de fuerza*, son vehiculadas como imágenes, signos, sonidos u objetos, articulados en pequeños sistemas simbólicos, es decir, en propuestas poéticas construidas sobre la base de elementos sólidos que le darán contenido y profundidad a la propuesta, es esto lo que entendemos por boceto de la obra. La experiencia indica que estos sistemas simbólicos exigen que *se les deje reposar por períodos variables de tiempo* (de ahí la importancia de una ontología crítica del tiempo de investigación estética), cuya duración, sólo depende de cada caso, para luego volver a ellos con ojos nuevos y replantear el juego, si es necesario.

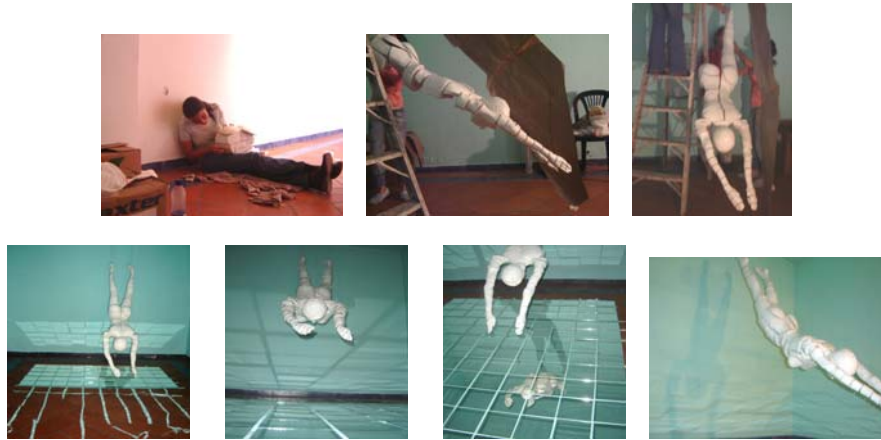
La investigación *Cuerpo natural vs cuerpo artificial*, como las otras tres experiencias aquí referidas, produjo como resultado, un grupo variado de microsistemas simbólicos producidos por las iluminaciones semánticas generadas en las zonas de contacto: Sistemas de experiencias y objetos como el vértigo, el miedo, la amenaza, la invasión, el espejo, la piscina, el trampolín y el cuerpo; los senos, la fruta, el bisturí, el tapabocas, los ojos del cirujano, la mirada, la pista de bolos, los

espejos, el boliche, para citar sólo algunos ejemplos. Elementos todos ellos que, para esta altura de la investigación operaban como *unidades de fuerza* que, gracias a la iluminación semántica y al dialogo, hechos concretos como inteligibilidades compartidas, ya no funcionan como simples objetos sino como verdaderos depositarios simbólicos individuales/colectivos de la memoria que explora y expresa críticamente la fragmentación del cuerpo y de las prácticas invasivas y controladoras de la corporalidad y subjetividad humana.

Estos microsistemas fueron recogidos en dos grandes grupos: La poiética crítica de la “fragmentación del cuerpo” y la poiética crítica del “vértigo”, dando como resultado la elaboración de varias traducciones simbólicas de las que aquí, por razones obvias, sólo presentaremos el ejemplo que, a nuestro juicio, recoge los demás, y funciona como núcleo simbólico central de todo el tema de investigación:

PISCINA:





**Procedimiento:** Montaje escultórico para environment. **Materiales:** cuerpo fragmentado realizado en poliuretano, con moldes en venda de yeso y maniquí, esmalte blanco, alambre, piscina formada con espejos cuadrados de 20cm x 20cm y borde de icopor, pintura azul y tela azul en el techo.

Una vez “paridas”, estas nuevas realidades simbólicas, permiten al investigador-creador estético crítico y a su comunidad, acceder a cierto momento de sanación, a cierto estado catártico generado por el autoreconocimiento y el reconocimiento del otro; parto impulsado y alimentado por la intuición y el dolor, pero regulado por una racionalidad creadora y alegre. El investigador estético crítico adopta el *juego creativo de memorias e imaginarios*, como procedimiento, hasta el proceso final que conduce a la obra física material. Obra que se propondrá como conocimiento localizado, intuitivo, espiritual y político, es decir, como *vida proyectada*. Pues

... Conocimiento intuitivo, no significa que este tipo de conocimiento no se pueda comunicar, no es el tipo de conocimiento que presumiblemente proviene de un origen supranatural, ni es el tipo de conocimiento vagamente comprendido para estar fuera de toda referencia. Intuitivo significa ese conocimiento que se deriva de las sensaciones, de los sentimientos, y manifiesta que el espíritu humano ha adquirido, en alguna medida, independencia de los sentidos y de las facultades lógicas del hombre.

(Bruyn, 1996: 167, citado por Deslauriers; 2004: 88)

La vivencia como experiencia profunda de la memoria, no tiene como tribunal los hechos empíricos. El resultado final de los diálogos, traducciones y “experimentaciones poiéticas”, generalmente desbordan, enriqueciéndola, los presupuestos de la vivencia. Sin embargo, es fundamental para el momento de la legitimación de la investigación ante la comunidad, la recepción que ante la misma vivencia, simbólicamente traducida como obra, tengan los otros miembros de la comunidad, y la posibilidad de que los otros vivan la misma experiencia o una análoga, frente a la obra que los hace partícipes.

Buena parte de la legitimación de la obra depende del acontecimiento de la participación vivencial frente a la misma experiencia que, como apropiación, acción, reflexión o recuerdo, en un momento anterior, dio origen a todo el proceso de investigación y a la obra como tal. En este sentido el proceso se cierra, parcialmente, con la apropiación de la misma por los demás sujetos de la comunidad.

Al finalizar esta fase y paralelamente a la acometida de la obra, materialmente hablando, se producen otros sentidos finales que la(s) acompañan, es decir, las propuestas finales se complementan (opcionalmente) con narrativas que den cuenta de ello, en donde se describe, hasta donde se desee y sea necesario hacerlo, el sentido total de cada uno de los sistemas, lo que le permitirá dar cuenta al investigador de su trabajo ante la comunidad en general. Esto no significa que el investigador estético crítico explique “lógicamente” sus ideas y obras, sino significa que estos modos de hacer desde y para la sensibilidad, dan cuenta y responden tanto por los sentidos de la memoria individual/colectiva, puestas en obra, como por los elementos simbólicos puestos a circular en los sistemas, así como por las mutaciones de sentido que cada

uno de ellos ha vivido durante el proceso, hasta la puesta en obra material de la vida proyectada.

Estas narrativas complementarias, también dan cuenta de los matices, de la mirada personal del investigador-creador, de las dinámicas y luchas culturales dentro de las que se inscribe, de las tensiones, parecidos y diferencias de su pluriverso expresado en un acontecimiento, una imagen, un objeto o un símbolo. Y significan, además, que la interpretación final, la obra misma como recuperación de la totalidad y traducción de memoria individual y colectiva, independientemente de la factura poética final que pueda tener, es portadora de pensamientos, ideas, ensoñaciones de una comunidad, y también responde a preguntas, e interrogantes como cualquiera otra investigación.

#### *La epistémica de las distancias*

La investigación estética crítica se plantea como un escenario epistémico (estético-político) para el flujo cultural, epistémico, ético y de la sensibilidad equilibrado, en donde pueda agenciar su experiencia estética críticamente la víctima o el condenado de la tierra, en el que el *damné* (dejando de ser *damné*), tiene un mundo para dar. Un flujo que sane la herida personal/colectiva colonial, un encuentro y enriquecimiento mutuo de culturas, que plantea un enorme desafío hermenéutico-semiótico, comunicacional, epistémico y estético.

En un escenario dramáticamente escindido (colonial), como es ante el que nos pone Fanon, no hay tarea hermenéutica más angustiosa que traducir un texto, cuando el texto anfitrión que hay que traducir es uno mismo: “Y el hecho para el *Negro* recientemente desembarcado de adoptar un lenguaje diferente de aquel de la

colectividad que lo ha visto nacer, manifiesta un desajuste, una ruptura.” (Fanon; 1974: 28)

*Piel negra, máscaras blancas*, plantea el complejo y polémico asunto que lleva a un sujeto a traducir-se de lo que es a lo que desea ser (el paso o transformación de un negro que desea ser blanco en este caso), un trabajo de re-fundición de la lengua natal en otra extranjera, dejándole, a la lengua natal, en el rango de sobreviviente abocada a la conservación: “Si existe un Gilbert Gratian que escribe en dialecto, hay que admitir que la cosa es rara.” (Fanon; 1974: 30). Esa traducción implica un hablarse a sí mismo a media lengua, y “hablar a media lengua a un negro es vejarlo puesto que-él-habla-en-media-lengua.” (Fanon; 34). “Hablar en media lengua a los negros es expresar esta idea: “Tu quédate donde estas.”” (Fanon; 1974: 35).

De alguna forma, toda traducción es un hablar a media lengua, es un acto de despojamiento y un acto de reconstrucción y la poesía constituye una forma de traducción. Ese traslado, esa traducción, pone al hombre traducido del otro lado desde donde él mismo se vuelve y se ve como un extraño, pues lo que llega a la otra orilla jamás es lo mismo: “El realiza un nuevo tipo de hombre que impone a sus camaradas, a sus padres. Y a su anciana madre que no lo entiende...” (Fanon; 1974: 38), él mismo se traduce en otro y ese otro termina desconociendo al mismo.

El traductor extraña el texto traducido y no puede deshacerse de él (así lo desee), el traductor ama la blanca con la piel negra. “Por un lado existe un tal Jean Veneuse que se te parece como un hermano; por otro la señorita Andrée Marielle. Ésta, blanca de piel, ama a Jean Veneuse, que es excesivamente moreno y adora a Andrée Marielle...” (Marán, citado por Fanon; 1974: 68)

El traductor ha cruzado en su barca un río con su carga que es él mismo (la metáfora de la barca es de Paul Celán), pero lo que desembarca en la otra orilla ya no es lo mismo que puso en la barca en la primera; la blanca ama el hombre de la segunda orilla con la piel negra del hombre de la primera: La piel negra con la máscara blanca. La traducción conserva la huella del texto original de la cual el nuevo texto es su re-fundición, pero el original ya no viene pleno a la otra orilla que cruza la barca, el traductor, puesto que siempre es un intérprete, es también un traidor, toda interpretación es un acto de infidelidad, nunca pasa a otra lengua lo mismo que habitó en la primera (la palabra en el uso corriente y la palabra en el uso poético), *lo que pasa es su equivalente, su semejanza como huella y como sombra.*

En la perspectiva colonial, todo lo que toca la nueva lengua lo sumerge en su mundo, todo lo que toca el inglés lo vuelve inglés, todo lo que toca el francés lo vuelve francés, todo lo que toca el blanco lo transforma blanco, volviéndolo cercano a él o totalmente como él. Ahora bien, en sentido hermenéutico, *esa transformación del enunciado y de la vivencia, es necesaria para la comunicación y para el amor entre diferentes: Lo negro debe escuchar para luego hablarle a lo blanco, lo blanco debe escuchar para luego hablarle a lo negro, a eso yo lo llamo: Efecto Rembrandt.*

El texto traducido, debe darse a la lengua que lo traduce, y la lengua que traduce se da como apertura al enigma que hay que traducir. Estamos de acuerdo con Celán, la traducción da siempre la sensación de una cercana-lejanía: Veneuse está cerca de Marielle, pero a la vez está lejos. El meollo de la interpretación estaría en decidir qué es lo que primará en la versión final, lo cercano o lo lejano, Celán diría la cercana-lejanía.

El ideal, si seguimos la pretensión de Fanon de “hacer posible para el negro y el blanco un sano reencuentro” (Fanon; 1974: 77), la sanación de la herida colonial,

parece ser que fueran dos barcas las que cruzaran el río y que el encuentro se diera en la mitad, pero entonces una vez en la mitad del río ¿quién abandona su barca para habitar la barca del otro? En este hipotético escenario, entonces, la trama del encuentro carecería de verosimilitud, estaría excesivamente planeada, la vida no funciona como dos barcas que se encuentran en la mitad del río, como dos bejucos que se encuentran en la mitad del salto de Tarzán. En la vida real, hay alguien que va y hay alguien que espera y hay quienes van deseando que los esperen y esto último muchas veces no se da, entonces el que viaja (o lo que viaja), de una orilla a otra, y no encuentra quién lo espere, sucumbe a la desolación, porque la desolación es lo que transmite la mirada de un hombre que llega al otro lado de la orilla y mira a su alrededor y busca desesperadamente sin encontrar a nadie que lo espere.

En la imagen que nos produce la historia de Veneuse, nos preguntamos por esa barca que lo llevó a la otra orilla, pues parece ser que en esa transfiguración esa barca es la clave de la trans-formación operada en la investigación estética crítica, entendida esta como traducción, pues esa barca (cuerpo que alberga la memoria del traductor) es lo único que permanece. Clave que, en términos de la filosofía mesoamericana dual de flujos y equilibrios, podría revelárenos si somos capaces de concebir a la barca fundiéndose con el río (la cultura, la totalidad, o el “medio” como la llama Raymond Williams), como equilibrio fluido, integrando como dualidad sana, equilibrada, las dos orillas.

La solución, pensamos, al problema de una hermenéutica analógica y de una simbólica vinculante y equilibrante, como base de una estética crítica, estaría dada por la posibilidad de acceder a esa dualidad sana. Lo cual significa, en términos concretos, que no basta con intentar recuperar la cultura nacional utilizando patrones estéticos coloniales ni yendo a un pasado muerto para ensalzarlo, sino habría que

cantar (el poeta-escritor-artista-curandero) a la cultura viva (Fanon; 2003: 205-206-207); lo que encarnaría la barca, integrando las dos orillas, el diálogo sin la traición del traductor, en últimas, la integración en las semejanzas sin menoscabo de las diferencias.

## LA VIDA PROYECTADA COMO CREACIÓN-FORMACIÓN

La posibilidad de una epistémica, concebida como la hemos planteado en los apartados anteriores, necesita de una visión pedagógica potente, de una concepción de la enseñanza del arte integrada a la política, la economía, la sociedad, en síntesis, totalmente fundida con la vida. La implementación de una *paideia estética crítica en el seno de una paideia general para la vida* que una en la experiencia creativa logos y poiésis, y que se extienda a todos los ámbitos.

### *Vacío y equilibrio fluido*

Si partimos de la realidad ontología fanoniana según la cual hay una nada, una herida colonial esencial inherente que acompaña al hombre moderno, una especie de agujero negro en la existencia misma, cuya labor de sutura lo ocupara durante toda su vida, en un proceso de cambio estructural que determine su sanación, entonces, toda acción vital y de conocimiento debería estar encaminada, a curar ese dolor, a llenar ese vacío, a colmar esa ausencia, pues ese lastre es causa y origen de múltiples desequilibrios.

Pues bien, sostenemos que tal herida y vacío es en últimas, epistémicamente hablando, el objeto de investigación del investigador estético crítico. Es el mundo de

sus vivencias, la génesis de su pensamiento, su temporalidad interior, lo que en últimas, constituye su imaginario. Tal investigación, la concebimos como un proceso de autoconocimiento expresivo y vinculante, que culmina con la recuperación del otro a través del proceso de indagación y exploración de la vivencia, al igual que a través de la concreción semiótica-hermenéutica de la vida individual/colectiva proyectada en la obra. La disposición de quien trabaja y propone conocimientos desde y para la sensibilidad, en su enfrentamiento vital con ese “desequilibrio”, marca una trayectoria especial cuando lo que lo determina es un proceso de investigación-formación con arreglo a interpelar críticamente el campo estético/artístico. Vivencia, vacío intercultural, equilibrio fluido y sanación son las señales y estadios de esa trayectoria.

En este proceso continuo y constante de reajustamiento o equilibramiento fluido, consiste la investigación estético crítica, tanto si la concebimos como agenciamiento epistémico, como si la concebimos como realización vital. Estas dos dimensiones marcan profundamente este planteamiento. De una parte: Las búsquedas de conocimiento desde y para la sensibilidad, como respuestas sanadoras a la herida colonial, y de otra parte: El advenimiento de las obras como puesta en escena de la vida interior individual y colectiva, ni siquiera como proyecto de vida, sino como *vida proyectada*. Tales concepciones son de hecho, abiertamente críticas del optimismo ilustrado, del kantismo y del neokantismo pedagógico, así como de los ludismos desinteresados de la pedagogía contemporánea que fundamentan las teorías heurísticas en el dominio artístico actual.

Concebimos el proceso de investigación estética crítica, como un proceso de armonización sanadora, para el cual la polaridad no tiene lugar; un proceso de superación de la deferencia colonial en el espacio del autoconocimiento y de la

proyección de la vida en los lenguajes de la sensibilidad. Un pensamiento llevado al extremo, radicalizado, en el sentido de que en él la reconciliación de las polaridades ya no está dada por la síntesis (como en Cesaire), entendida esta, como voluntad de asimilación de una fuerza sobre otra, sino por la fusión móvil y equilibrada de dos o más fuerzas en balance.

En el pensamiento mesoamericano los principios de identidad y de no-contradicción (pilares fundamentales del sistema lógico-categorial occidental), no rigen la comprensión del mundo, en su lugar la oscilación entre los opuestos en tensión desestructura todo sistema jerárquico y excluyente de categorización epistémica: Lo masculino/femenino, lo oral/escrito, lo espiritual/material, pasan a ser realidades dinámicas, dualidades (dos opuestos en permanente flujo el uno hacía el otro) y no polaridades irreconciliables, es el principio, según lo señala Sylvia Marcos, de “equilibrio fluido” como uno de los pilares lógicos que rigen todo el sistema de conocimiento y la dimensión ontológica de la persona. Tal dinamismo exige una forma epistémica igualmente rica y dinámica para su expresión:

Así el pensamiento cosmológico mexicano...lo que (lo) caracteriza es precisamente la ligazón de imágenes tradicionalmente asociadas. El mundo es un sistema de símbolos que se reflejan mutuamente... No nos encontramos en presencia de largas cadenas de raciocinios sino de una implicación recíproca y continua de diversos aspectos de un todo. (Soustelle, 1940, citado por Sylvia Marcos; 1995: 13)

Este tipo de equilibrio “*homeorhéico*”, no es susceptible de asimilarse a la síntesis dialéctica hegeliana ni al principio de movimiento que la caracteriza y a través del cual Hegel explica el curso de la historia. Según Sylvia Marcos el balance nahua no es un balance logrado por la síntesis entre una tesis y una antítesis sino “un

estado de tensión dinámica extrema” (Marcos, S.; 1995: 18). El resultado de la tensión no es la síntesis sino la concertación en la cual no se da un fenómeno de negación del otro sino un “avanzar hacia él”, buscando justamente un punto de equilibrio necesario para la conservación cósmica, que no es estático (como el justo medio aristotélico) sino móvil, una “homeorhesis (de rheo, flujo) o balance de conjuntos en flujo” (Marcos, S; 1995: 17-18).

Esta forma lógico-epistémica, constituye para la gnoseología estética crítica, un desplazamiento cognitivo-vital, fundamental, en la configuración estética de nuestra exterioridad, puesto que justamente son estas formas de pensar y de decir desde y para la sensibilidad, las que fueron soslayadas o invisibilizadas por las crónicas y los compendios de los colonizadores, este pensamiento analógico es “una de las vías privilegiadas para tener acceso a aquello que los clérigos trataron de eliminar del universo mesoamericano.” (Marcos, S.; 1995: 29)

Nuestra experiencia investigativa concebida como proceso de equilibramiento fluído (en donde se recibe y se dona la verdad), de creación y de formación, abre dos fisuras críticas. En primer lugar no hay en estricto sentido una epistemología genética universal de la categoría de juego creativo a la cual aferrarse, como no hay una categoría universal de “proyecto”; lo que hay es un medio colonial común frente al que la sensibilidad crítica se debate en estado de dolor, que instaura la necesidad de la investigación y que funge como dinamizador de la búsqueda. Y la otra, la creación-sanación comporta un desborde ético y social sustancial, inevitable, dado que la investigación emprendida por un sujeto colonizado establece un particular *interés* (explícito o latente) en toda producción de conocimiento.

Para poder discutir con el otro, he tenido que aprender a discutir conmigo mismo. Evitar y eludir el imaginario personal, es huir de la grieta del

desequilibramiento que instaura el vacío intercultural necesario para avanzar hacia el auto-reconocimiento y el reconocimiento profundos, fundamentales para la sanación final. Evitar el cara-a-cara con la memoria, conduce fácilmente a un callejón ciego, a un horizonte vacío que fácilmente ocupa la historia del arte, es esto lo que hace caer la aparente ruptura de la investigación-creación postmoderna, en un monólogo del mundo colonial bajo la forma de diálogo con la historia del arte. La afirmación de una nueva forma o estilo, a partir de las rupturas históricas, episódicas, con la historia del arte occidental, no sólo conducen a un estado de agotamiento y repetición sistemático de formulas y autores sino reducen el viaje profundo de la memoria, a una simple conversación con la tradición.

En los casos de investigación aquí compartidos acontece un juego de conocimiento claramente interesado (una especie de no-juego en sentido kantiano), que a la vez es el mecanismo que hace funcionar el movimiento de equilibramiento fluido. En ese viaje profundo a la memoria, el vacío generado por el encuentro entre el mundo propio y el ajeno, y el posterior encuentro con el otro, varía en intensidad, asombro y dolor, según los imaginarios explorados; así mismo, el grado de ajuste dependerá de los retos asumidos y superados, según las características individuales de cada experiencia heurística, pero es siempre una presencia constante en este tipo de investigación.

En cada caso, la idea de investigación-creación es asumida como dinámica de auto-reconocimiento y como ruta de re-articulación cultural sanadora con el mundo de mi otro igual, que redefine críticamente mis relaciones socioculturales, políticas, estéticas y con el mundo, e impulsa a re-establecer contactos con lugares (de todo tipo), antes invisibles y/o minusvalorados.

*Creación sanadora*

Nos atrevemos a afirmar que en el plano de lo enunciado (en relación con la enunciación), los aportes poiéticos de la investigación-creación crítica, operan a nivel paradigmático (profundo), no sintagmático (superficial). Lo simbólico dice indirectamente, a través de opacidades como formas epistémicas de responder mejor a su lugar de enunciación y como formas de deriva racional, para las que ni el pensamiento ni la cultura pueden ser reducidas, inmovilizadas, logicizadas, por el sistema categorial propio de la tradición de occidental; lo cual no implica la negación dogmática de todo concepto sino el carácter cambiante de todo concepto, pues se sabe, por ejemplo, que en el pensamiento mesoamericano regido por el movimiento “...una diosa o un dios podían ser conceptualizados, pero esta conceptualización no podía ser entendida como estática”. (Marcos, S.; 2009: 6)

En este sentido, la poesía, al igual que la “curandería” concebida esta como “med-dicus”: “Alguien que sabe como nombrar, reconocer (dicere) la medida (raíz indoeuropea: *med*) de lo necesario para restaurar el equilibrio perdido” (Marcos, S.; 2009: 3), en tanto que acontecimiento, es una forma cognitiva que se escapa a la reducción de una interpretación, tanto univocista (moderna) como equivocista (postmoderna). Además, en tanto que vivencias y expresiones, estas formas de pensar a partir de la piel, se transforman, por una parte en una corpoestetica (para el caso de las prácticas artísticas) y por la otra, en una corpo-epistemología (para el caso de la medicina tradicional mesoamericana), que vehiculan, no sólo lo consciente, sino lo inconsciente de una cultura, lo cual las convierte en dispositivos políticos y sociales extremadamente potentes. Estas formas de pensamiento, vistas a la luz del desenganche sociogenésico (Fanon-Mignolo), implican una importante ruptura en

todas las esferas que constituyen el lugar de enunciación: La emotiva, la lingüística, la semiótica, la geopolítica y la corpo-política.

En esta inteligibilidad compartida arrojada por el proyecto *Cuerpo natural vs Cuerpo artificial*, encontramos un claro ejemplo de esta dinámica sanadora: En los dos primeros apartados que acompañan el “boceto”<sup>120</sup>, la investigadora presenta los elementos de tensión y desequilibrio que provocan el desequilibrio y en el lugar titulado “concepto”, se da cuenta de la experiencia narrada y de los términos en los que acontece el proceso de restauración de un equilibrio perdido:



“OESSED”

---

<sup>120</sup> **Maniquí:** imitador del humano, modelo artificial **Vértigo:** Cuando se mueve cuando las personas se realizan gran cantidad de cirugías para parecer un maniquí piel que parece de plástico. La imposición de imitarlo, de llegar a la perfección que reflejan. **Espejo:** Es el miedo a caer en el error, al fracaso, que al suceder se hace más grande y pesado, parece multiplicarse, también es en el error y el fracaso donde puedo mirarme a la cara y preguntarme, enfrentarme, conocerme. **Vértigo:** Reflejarse en el maniquí completamente fragmentado por el efecto de los espejos rotos, la sensación de peligro al ser tocados y a la vez la fragilidad, la imposibilidad de mirarse en él como un rostro completo sino totalmente fragmentado, en pedazos. **Concepto:** Un maniquí intervenido, es el dejarse afectar por lo exterior transformarse por una decisión, una acontecimiento, es el recuerdo que cada dolor, de cada angustia, de cada transformación para convertirse en otro, y los espejos fragmentados aluden a una fragmentación del cuerpo y al reflejo multiplicado de los artefactos que impactan nuestro recuerdo y nuestro cuerpo, quien se acerca a él, no se refleja completo nunca, no tiene una visión real de sí mismo, y en este caso el maniquí se diferencia totalmente del humano porque el otro no puede conocerse en él, la ausencia de la piel humana crea una barrera, pero una barrera muy tentadora para la vanidad.

A través del enunciado poético o “curanderil” (la lengua puesta en su uso literario o visual), al igual que en un rito de sanación, se escenifica la enunciación; y en este escenario del nombrar-presentar-representar, así concebido, se accede a un territorio fronterizo transcultural donde se dan relaciones dialógicas tanto de carácter interno como de carácter externo (casa adentro y casa afuera): La poesía de Césaire dialoga crítica y creativamente con Europa al hacer contacto con el surrealismo, y dialoga casa adentro con su comunidad, al poner en escena vivencial crítica y creativa, la herida colonial a través de sus imágenes poéticas. La imagen del maniquí dialoga críticamente casa afuera, con los lenguajes internacionales del arte contemporáneo y dialoga casa adentro con otros cuerpos invadidos y en contigüidad. Esta dialogicidad que en la semántica de Bajtín constituye la puesta en escena del devenir histórico-existencial de un pueblo, configura ana-lógicamente un pensamiento de doble crítica (externa/interna).

El ejercicio poético de la doble crítica, corrige las diferencias asimétricas inherentes a la disimilitud de potencias entre culturas, pues lo puramente lingüístico sintagmático cede paso al suelo cultural en el que se da, por una parte, la donación de la comprensión de amor al otro, a través del canto universal al oprimido, al otro colonizado, invadido y, además, se da la crítica epistémica al colonizador, lo cual constituye una forma sana de equilibrio fluido, ya que desde “esta perspectiva analógica de universalización, se puede evitar las posturas extremas y simplistas de querer que todo se pliegue a una sólo racionalidad...” (Bechot; 1999: 152) Lo que des-esencializa el problema cultural-epistémico y lo sitúa en un horizonte transcultural.

La subjetividad puesta en lucha con ella misma, autoconstituyéndose y a la vez en lucha con el otro y constituyéndolo, plantea los gérmenes de una

epistemología y una estética relacional crítica, en la que la sensibilidad se cose a fuego lento, en el auto-re-conocimiento y en el diálogo, la socialización y el reconocimiento del otro subalterno. Una relación entre sujetos de amor y comprensión, entre mundos de dignidad.

Esta epistémica relacional encuentra, a nuestro modo de ver, un eco de diálogo muy significativo en las concepciones de enfermedad y sanación inherentes a la filosofía mesoamericana. Si concebimos la incomunicabilidad entre blanco y negro, hombre y mujer, entre el otro y el mismo (tanto en la perspectiva del colonialismo interno como externo), como una herida colonial, es decir, o lo que es lo mismo, como una forma de enfermedad individual/colectiva, ello nos obliga a plantearnos también una forma individual/colectiva complementaria, de sanar la herida colonial.

Lo que nos permitiría pensar y asumir dicha escisión individual/colectiva, como afección susceptible de ser superada en un nivel supra-racional (que rebasa todo racionalismo), nivel en el que se disuelven las dicotomías a través de la restitución complementaria de la armonía de la dualidad, pues “la integración del cuerpo con el universo significa que la curación sólo puede ser concebida en términos cosmológicos-religiosos. Es decir, para reparar el cuerpo, uno necesita también en algún sentido reparar el mundo, alinear la relación de uno mismo con él y sus poderes que penetran en todas partes.” (Marcos, S.; 2009; 4).

Esa alineación sólo es posible dentro de una vivencia cósmica de la temporalidad inscrita en el contexto de un presente expandido que haga posible reajustes y re-articulaciones:

Así como llegan al océano la hoja que muere en el bosque, la tierra que deslíe la lluvia, el madero que muere marchito, así veo cómo el cuerpo encuentra su camino y se transforma en tiempo, en vida. Decurso, zarandeo, bamboleo como canción de hojas en

el viento de una memoria que es gratitud. Camino que he volcado hacia el pasado no como referente racional de lo vivido y agregado a la memoria, sino como el viaje de la conciencia en su barca donde lleva sólo lo necesario para su llegada al mar. Liberación desde un centro o mirada que ignora serlo. Y en el centro, buscando el equilibrio, un universo brotando de la tierra y bienvenido por sus iguales. El vacío, útero de lo creado; la mirada, ventana del humano; la obra, puerta desde mis manos. (Orrego, M.; 2009: 36)

Este discurrir de la vida del sujeto sanado o en proceso de sanación, se evidencia entonces, cuando el *damne*, el excluido, el marginado, el negado o invisibilizado, ve en él mismo y en el otro “cosas misteriosas”, cosas que, no obstante, puede comprender. Entonces el otro *damne* y lo que hace, le suscita admiración y respeto, a partir de allí comienza otro régimen de escucha, empieza a oír sus susurros y a escucharlos. Las auténticas relaciones estéticas críticas inter-individuales, se inician cuando el uno comienza a incorporar, conscientemente, gestos, códigos y acciones de los otros (inteligibilidades comunes), hasta construir relatos estéticos compartidos, que los definan ante los otros con respeto y dignidad. Lentamente se va construyendo un lenguaje.

### *La vida proyectada*

Esta tesis del equilibramiento fluído de la investigación estética crítica, no como proyecto de vida sino como *vida proyectada*, da cuenta del hombre como totalidad concreta y del encuentro de subjetividades como complementariamente necesarias. Deja abiertas las puertas a los haceres desde y para la sensibilidad, en tanto experiencias vitales integras. Esta forma de dignificación de las prácticas investigativas estéticas se hace real en lo que podríamos denominar *obras vivas*, bajo

la concreción material viva de procesos de auto-re-conocimiento (individuales/colectivos), puestos en una obra y expresados en lenguajes de la sensibilidad. Este estadio intercultural, desde luego, aun no se encuentra puro en el mundo de la experiencia, se da como tendencia, como fragmento, como parte, como impulso, como trazo o trayectoria en obras y procesos, en nuestros lugares y comunidades.

Como se deduce claramente de lo hasta aquí expuesto en tanto que proceso de sanación en términos de equilibramiento y restitución del valor de lo propio, de encuentro consigo mismo y con el otro, de la superación del complejo de inferioridad respecto a occidente, a la lógica de la investigación-creación estética crítica, no le es inherente como un resultado imperativo o paso indispensable, la producción de una obra *de arte*. La producción de un producto señalado y/o buscado como artístico está ligado al lugar de enunciación de la persona o grupo que acomete la investigación y a sus necesidades específicas y, por tanto, es completamente contingente. Sin embargo, considero que la producción material de semiosis, la puesta final en símbolos de todo el proceso, hace parte importante del acto catártico de sanación y por consiguiente el silencio absoluto no es el mejor punto de llegada; por tanto, es importante una puesta en obra a través del despliegue de una semiosis social, ritual, curanderil, espiritual o del tipo que sea necesario según el (los) casos.

La estimulación de la creatividad sanadora desde el lugar y la memoria realizada como *vida proyectada*, desestructura la educación artística basada en la disciplina que piensa que la influencia de las imágenes artísticas de los adultos (entiéndase profesores, historias, maestros, grandes artistas), aumenta el desarrollo creativo, cerrando la posibilidad de que los hacedores, desde y para la sensibilidad detecten, identifiquen y desplieguen sus mas íntimas y potentes capacidades a partir

de experiencias preexistentes y en diálogo con sus iguales. El proceso de investigación-formación estética crítica, rebasa lo puramente tutorial, inclusive en el abandono al que se ve abocado quien busca pues se instala en un terreno en donde él, y sólo él, puede buscar.

Abrimos así, las puertas, a una práctica estética de naturaleza procesual, asumida como una dinámica de organismo vivo que establece relaciones con todos los aspectos de la vida. Señala del mismo modo el salto a una pedagogía del arte centrada en una pedagogía estética abierta crítica, en la puesta en marcha de las inteligibilidades compartidas (en la obra como *vida proyectada*), a través de las cuales se transforman pensamientos en conductas materiales y se despliegan experiencias-relato, que movilizan afirmaciones de identidad

Digamos finalmente que compartimos con otros autores la idea de que el punto de partida para el pensamiento son los lenguajes (no sólo el logo-grafo-centrado) y, en consecuencia, son los lenguajes (cuerpo, emociones, razón, sexo, lugar, tiempo, etcétera), el punto de partida del crecimiento humano y de la *vida estéticamente proyectada*. La restitución de la dignidad de los actos por medio de los lenguajes de la sensibilidad, son tenidas por nosotros como forma de conocimiento, lo que abre la experiencia estética hacia nuevos horizontes en los que la educación en el campo de las prácticas estéticas y las artes juegan un papel central. La incorporación laboriosa de estos y otros elementos de pensamiento debe continuar a fin de llegar a buen puerto.

*Abiertamente críticos, críticamente abiertos*

Rehacer nuestra propia vida a partir de condiciones específicas, geopolíticamente localizadas, es rebasar una teoría pura a priori, lo mismo que los universalismos epistémicos comparativos que legitiman el arte contemporáneo, demarcarnos de una fundamentación epistemológica de la investigación que no sopesa los alcances de los haceres desde y para la sensibilidad, en sus aspectos formativos y sociales, por asimilarse a las razones análogas del saber postmoderno. La nuestra es una gnoseología estética crítica que reinterpreta la idea de donación y sanación de Fanon, la de equilibramiento fluido del pensamiento meosamericano, de recuperación de la memoria y afirmación identitaria, en términos de autoconocimiento, y la idea de construcción de comunidad, en términos de recuperación de la totalidad a través del trabajo de traducción y construcción de inteligibilidades que re-establezcan vínculos profundos.

De otra parte, nuestro análisis y nuestras búsquedas, en la experiencia pedagógica de la investigación en artes (pedagogía de la estética de la producción), nos llevan a desprendernos de las superficiales pedagogías de “la ternura”, tan en boga por estos días, que aluden precisamente al jugar en el aula, al juego como máximo vehículo en el proceso de aprendizaje, a la lúdica, etcétera, que provienen de la misma masa teórica de las pedagogías moderno/postmodernas centroeuropeas. El vacío intercultural inherente a la investigación estética crítica, impone un componente de dolor ineludible que hay que enfrentar y tramitar, no para aumentarlo sino buscando su sanación.

Proponemos un juego como enfrentamiento con el propio universo vivencial que no es, dada la situación de colonialidad que se asume como punto de partida,

precisamente placentero, y un recorrido serio de re-encuentro consigo mismo y con el otro, que pasa por ajustes/desajustes (y superaciones de shock), necesarios para la interpretación y construcción de sentido que revele vínculos profundos y sinceros entre sujetos, entre el sujeto y su mundo, entre el sujeto y su entorno. Hay que ubicar y corregir el error: El momento en el que el goce hedonista de la pedagogía postmoderna se hizo insuperable, sobretudo en el arte. El error, a nuestro entender, consistió en haber pensado que el juego soslayaba el inevitable encuentro con la memoria, cuando la memoria es una forma de tiempo y el tiempo es la textura misma de *mi* vida, como lo pensaba Ponty.

En este sentido nos parece de vital importancia para la educación estética/artística establecer diálogos críticos que desde el postcriticismo kantiano, iniciado por Schiller, se puede encontrar en algunos pensadores modernos y contemporáneos occidentales. El énfasis en la creatividad, señalado por Dewey, por ejemplo, quien se sitúa por encima del tecnicismo para recoger el mundo interno experiencial de la vivencia y proyectar sobre él los esfuerzos de la investigación, porque es en ese volverse sobre las vivencias y el imaginario que el sujeto recupera su equilibrio con el mundo.

Bruner (1987) y Goodman (1991) en sus planteamientos gruesos, dan la posibilidad de restablecimiento de las conexiones íntimas entre regiones mentales distintas. Pensamiento, acción, emoción y pasión se vuelven texturas a partir de las cuales el sujeto construye la cultura e inventa el mundo; en las cuales no se compete con modelos sino se estimula la creatividad a partir de la salvaguarda de la percepción y la sensación, y se garantiza la expresión libremente comunicable como lo contempla Read (1992). La integración de la percepción y la reflexión en el ámbito de la producción (Gardner, H.; 1994), entre otras tendencias y corrientes occidentales

críticas de su propia tradición. Reiteramos, todo ello, como complemento al eje central del problema: La vivencia (la memoria) en su constitución intensa y extensa, interna y externa, individual y colectiva, como ruta de acceso a una dimensión interpretativa del mundo propio y el de la cultura en la que el producto final (la vida proyectada), semióticamente traducida, de cuenta y fortalezca un sujeto estéticamente abierto y crítico.

En 1920, poco después de su regreso a Nueva York, cuenta el historiador Javier Gil, el artista Shandy Marcel Duchamp decidió cambiar su identidad. Escogió un alter ego femenino: Rose Sélavy y se hizo fotografiar por su amigo Man Ray maquillado y vistiendo una piel. Duchamp explicó su ready-made diciendo que “mucho mejor que cambiar de religión sería cambiar de sexo.” Esto hoy en día no tiene nada de extraordinario, lo que sigue siendo verdaderamente extraordinario es que Duchamp, años más tarde, cambiara el arte por el ajedrez: Excéntrico y extraordinario sí, pero sobre todo: Abiertamente crítico y críticamente abierto.

## INVESTIGACIÓN LENTA

La exigencia del medio hegemónico crea la necesidad, para su vigencia, de la permanente puesta en escena de productos, del despliegue de exhibiciones y muestras permanentes de trabajo como producción (postfordista) y de conocimiento calificado. Para ello el sistema de ciencia y tecnología de Colombia a través de Colciencias implementa un celoso y exigente sistema de control sobre la producción y un estricto régimen sobre lo que considera de legítimo valor artístico, este sistema se refuerza a través del control ejercido desde el Ministerio de Cultura en términos de circulación, exhibición y celebración de los productos y sus agentes. En este contexto, el margen

de maniobra exitosa para el investigador estético crítico queda prácticamente clausurado.

Las condiciones de participación lesivas de formas de pensar y hacer desde la sensibilidad, diferentes al modelo postfordista colombiano, quedan prácticamente clausuradas, y los pactos asimétricos y desiguales que los actores críticos hacen con el sistema contribuyen a la producción de una subjetividad estética determinada económicamente al servicio del capitalismo epistémico global. Todo ello redundando en el dominio de una mentalidad investigativa ceñida a patrones de producción postmodernos de diversa índole.

El corazón metafísico de la concepción de la producción estética hegemónica, se encuentra en su ontología del tiempo y particularmente en su concepción de tiempo de investigación. Concepción que se haya incorporada en la constitución misma de la subjetividad del investigador y determinada por los criterios de velocidad y aceleración. En este horizonte de sentido, el pensamiento y las prácticas investigativas, están doblemente afectadas, y sus efectos se reflejarán sobre la concepción, formas de representación y transformación de sus experiencias estéticas y de sus realidades cotidianas.

El estilo de vida metropolitano-moderno, se despliega bajo la luminosa consigna de búsqueda del “confort, higiene y goce de vivir” (Castro-Gómez, 2009: 105), como parte de la sensibilidad de una sociedad precipitada hacia una cinesis progresiva y orientada hacia la construcción de un estilo de vida y una concepción de mundo anclada a unos patrones de representación (científico-técnicos, sociales y estéticos) lesivos de su calidad y de sus posibilidades de organización.

Para el proyecto de constitución de subjetividad moderna con fines de producción económica y generación de ganancias, los bio-ritmos de la vida

campesina, del obrero raso, del empleador y, en general, del hombre/mujer situado en las márgenes sociales, parecen “demasiado lentos” y, por tanto, deben ser objeto de transformación en sus ritmos y temporalidades, de forma tal que sea posible su rearticulación y asimilación plena al mundo de la velocidad a todos los niveles: Desde los hábitos de locomoción y transporte hasta sus ritmos de búsqueda de bienestar y progreso. Esta reconfiguración ontológica determinada desde los centros metropolitanos euro-norteamericanos, desde finales del siglo XIX, estableció, a través de los lenguajes de las vanguardias y de sus estilos de vida, también la base socio-cultural de las estéticas basadas en la aceleración. El objetivo en este terreno también fue obtener el control biopolítico de la investigación estética, como parte del control total (en este caso de quienes trabajan con la sensibilidad y para la sensibilidad) de la vida de la población.

### *Movilidad y transferencia*

La naturaleza dinamizadora del tiempo en el espíritu capitalista de la sociedad industrial exige, posibilita y promueve la movilidad individual y colectiva, social, ético-religiosa, económica, cultural. Un artista se hace artista-investigador en el medio, a fin de poder movilizarse desde un espacio de “estancamiento” (el de los artistas que “no investigan”), hacia uno de desarrollo y proyección y entrar en un circuito de movilidad, intercambio y transferencia de conocimientos. Un régimen de desplazamientos incesantes, antagónico a la aparente “inmovilidad” de la percepción no metropolitana: “Porque la ciudad era vista como lo activo, la civilización, el fermento operativo, apta precisamente para difundir las formas de vida y las ideas que la burguesía había venido elaborando” (Romero, J. L.; 1987: 20). Moverse

significa, entonces “...expandirse en el espacio y progresar en el tiempo” (Romero; 1987), una proyección en términos de realización individual o colectiva que implica superar la inmovilidad de saberes (de tradiciones y prácticas) locales hacia saberes “desterritorializados epistémicamente” es decir, potencialmente transferibles, aplicables en otras partes, intercambiable, sustituibles.

Sin embargo, la ciencia, la tecnología y el arte, permitieron tranquilizar los miedos sobrevenidos a la muerte de la metafísica, a la desaparición de fines trascendentes y de seguridades supra-naturales, a través del conocimiento e intervención científico-técnica del mundo, entonces: “Llega un momento (...) en el que la experiencia de la movilidad social suprime el terror final y se formula una experiencia de la historia en la que la movilidad continúa hasta el infinito, sin que nadie se pregunte cual es el término final. Es la teoría del progreso...” (Romero, J. L.; 1987: 50) Es esta la subjetividad investigativa que se sitúa como base del sistema de las artes posterior al romanticismo (estética ilustrada y vanguardias); y que, apoyada en una concepción radicalmente profana del mundo y de la vida, instauró sus patrones ontológicos de tiempo y sus criterios de producción de saberes desde la sensibilidad, todo ello, desde “la idea de progreso (que) no tiene otro contenido que el movimiento”. (Romero, J. L.; 1987: 50).

La inteligibilidad compartida del proyecto *Masivo*, ocupado de la máquina, el auto-motor, el transporte, el desplazamiento y la velocidad, da cuenta de esos saltos estructurales al interior de una subjetividad gobernada por estos criterios de tiempo. Al describir los modos de la vivencia del pasajero, la investigadora no sólo deja constancia de la circunstancia actual, sino deja entrever la ruta que se vislumbra:

Ya no importa la distancia/tiempo, el ciberespacio la ha reemplazado por distancia/velocidad donde se circula sin circular. Pero para nosotros aun no es posible tener acceso permanente y constante al “vehículo estático” como constante cultural, así que debemos conformarnos con tomar un camino que nos permite seguirlo, algunas veces hasta donde lo conocemos o necesitamos el recorrido, aunque en ocasiones queda latente la posibilidad de saber hasta dónde continua este camino, el lugar al que esa vía desconocida desemboca. (Peláez, A.; 168)

A una ontológica de la velocidad y a una metafísica de lo contingente, este modelo le suma una ética de la relatividad (del oportunismo), impregnada además de la suficiente superficialidad y flexibilidad como garantía de movilidad, todo ello, como parte de las prácticas de la vida cotidiana, necesarias para la sobrevivencia en el campo del arte: *Carpe diem significará aquí: Produce y vende*. La ética y la estética de procedencia nietzscheana basada en la polaridad dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco, que propugnaba vigorosamente por la fusión del arte y la vida, termina transformándose de múltiples maneras en una versión contemporánea de celebración del vértigo en el dominio del deseo, gracias a la sobre-erotización de la realidad, y a la fetichización del presente como momento desaxiologizado: Un presente reificado, entendido como cosa dada, como *inmediatez material estrecha* que, al consumirla neutraliza momentáneamente la amenaza de la muerte. El tiempo de la tragedia deviene tiempo del deseo: Sade, Bataille, Baudrillard, Deleuze, para citar sólo algunos ejemplos.

Entonces, para el espacio de los saberes estéticos modernos, *la vida se convierte en un proyecto impersonal transferible*, determinable por estándares precisos de velocidades y aceleraciones, configuración e imagen de realidad entendida peligrosamente como movimiento puro: Todo sujeto debe ser guiado por

un proyecto, y a todo artista se le debe exigir un proyecto, pues el concepto de proyecto connota idea de movimiento, de anticipación al futuro, idea racional de progreso, mentalidad futurista, por eso “La burguesía es la que transforma la vida en un proyecto, y lo une a una imagen dinámica de la realidad” (Romero, J. L. 1987: 21). Es entonces cuando la vida deja de ser una experiencia de goce, para convertirse en un plan a ejecutar. El estilo de vida moderno propio de la percepción metropolitana de las grandes ciudades sustituye el concepto de experiencia estética vivida, por el de producción estética planeada.

Antes el artista, daba inicio a un proceso creativo a partir de una idea genial (ampliamente legitimada por la filosofía moderna del arte). Como ego especial, era depositario “natural” de técnicas y habilidades, de modo que el tiempo de realización de una obra variaba según su grado de genialidad. El artista “profesional” moderno en cambio, debe sumar a su formación académica, la planeación metódica de su trabajo en el *atelier*, y la diagramación matemática de su proyección en el mercado. El grado de dificultad de la técnica empleada y el tiempo empleado en su elaboración definirán el valor de su obra como mercancía. La experiencia estética del artista moderno-profesional quedara subsumida por la planeación del trabajo y su proyección con arreglo a fines económicos en los términos tecnológicos de un proyecto. Los tiempos en el taller varían según los casos y los procesos de legitimación y celebración, según la capacidad de sus marchantes, críticos y galeristas. Pero, en esencia, la experiencia estética plena del cuadro, la novela, la pieza musical, como temporalidades pasaran a depender minimamente del biorritmo autocontrolado del artista:

El comportamiento del pintor, del escultor y del artista de disciplinas similares no se distancia mucho del modelo de elecciones racionales del agente creativo planteado por Thorsby, donde el pluriempleo y la asignación de tiempo se basan en maximizar

en primer lugar el valor cultural de la obra y en segundo el valor económico. Por otra parte, el paso del tiempo es un factor crucial para esta disciplina, pues inyecta valor cultural y valor económico a la obra conforme el mercado de las ideas evoluciona. Por lo tanto los jóvenes creadores suelen tener bajos ingresos en comparación al tiempo invertido en la creación. (Rascón Castro, Cristina, 2009: 51)

Esto ha sido así, y sólo ha cambiado (complejizándose), en el contexto de los saltos acontecidos en las formas de producción propios del capitalismo avanzado, dentro del cual la ontología profana y pragmática (oportunista) del tiempo, se articuló a una metafísica de la vida cotidiana que, poco a poco, devino hedonismo radicalizado. Ese mundo cuyos valores últimos no se justificaron ya desde presupuestos metafísicos, ni respondió a la noción de destino, y cuyo soporte último ya no era Dios, instauró una idea de libertad que sacrificó el valor de la memoria y de la tradición (componentes metafísicos de un mundo ya superado), e impuso como valor supremo en todos los escenarios de la vida, lo contingente, provisional y transitorio, en sus versiones radicalizadas de lo veloz y lo efímero, ahora tecnológicamente planeado, gracias al imperativo de proyecto, como regulador central de la experiencia estética.

#### *Control biopolítico de los ritmos desde el corazón de la investigación*

Cinésis frenética que se puede comprobar en la genealogía estética de la representación estética de occidente, que muestra el paso de la escultura y la pintura, a la fotografía y el cine, del arte público tradicional, al arte urbano de nuevo género y, específicamente, al arte efímero funcional al sistema contemporáneo de las artes, que a diario alimenta la sociedad del espectáculo.

Movimiento, percepción temporal metropolitana y representación (en sus versiones negativas en tanto que anti-representaciones o no-representaciones), constituyen así un triángulo perfectamente complementario e interactivo en el que se define la investigación. Una metafísica profana de los valores, y una ontología estética de la velocidad, fungen como plataformas de un paradigma de percepción estética y de arte, orientado hacia el consumo, para el cual, el principio de la aceleración y el vértigo, desde las vanguardias, se constituyeron en valores supremos:

Como lo ha mostrado Michel Fried, el “modernismo” de Manet reside en una especie de “glaciación” de lo pictórico, donde la inmovilidad aparente coincide con la velocidad ligera y la rapidez del pincel. Rapidez de la mirada y rapidez de lo entregado se enredan en un efímero formal y fijo, que crea simultáneamente un efecto de realidad y un efecto de ausencia... (Buci-Gluksmann, Ch.; 2006: 35).

Los elementos socio-estéticos hegemónicos, reclaman resueltamente un escenario natural (paradójicamente desde el refinamiento de su artificialidad), la urbe, la ciudad, como espacio privilegiado para su realización, y demandan un procedimiento estético que opera como dispositivo o técnica de control de la subjetividad artística, pero además exigen para su plena racionalización, el control dinámico del corazón de la investigación, de dos formas. Controlando los ritmos, tiempos y duraciones de la experiencia estética, y estableciendo lo *efímero funcional* como principio de gusto, el resultado es también doble: La investigación acelerada como patrón metodológico de investigación estética y el arte efímero postmoderno como máximo canon de expresión del arte contemporáneo.

Hablamos de la muerte de un sujeto estético histórico, que comprendía y vivía el mundo a través de las alegorías espaciales, expresada en la pintura figurativa de

paisaje del siglo XIX, la novela naturalista o realista, la música impresionista, etcétera, practicando la observación detenida y la vida tranquila. Los primeros pintores impresionistas, comenta Jean Paul Crespelle:

...Iban a sentarse sobre los bancos de piedra que flanqueaban la entrada del albergue, disfrutando de un momento dichoso de tranquilidad mientras esperaban la cena. Con calma discutían los problemas del día y los del día siguiente (...) a las nueve todo el mundo dormía y no se escuchaba más que el ladrido de los perros por la llanura, algunos mugidos de vaca y los ronquidos de los artistas extenuados por la fatiga. (Crespelle; 1990: 129)

Una subjetividad que pensaba que “el paisaje es un deporte”, como decía Renoir, pasa a comprender y a vivir la experiencia de la sensibilidad a través de coordenadas mentales no visuales o supravisuales: La pintura abstracta geométrica, la música concreta o la novela “del ojo” urbana postmoderna. El paisaje de Balzac, de Zola o de Marcel Proust, que pronto fue sustituido por las velocidades urbanas narrativas de Alfred Döblin, Jhon Doss Pasos, James Joyce, entre otros.

En el cubismo en cambio se representan diversos aspectos del objeto al mismo tiempo, por lo que el movimiento se torna virtual. Por ello, los cubistas no intentan reproducir los objetos desde un único punto de mira, los contemplan desde puntos de vista distintos intentando captar una parte de su estructura, lo que precisa de la suposición de diferentes tiempos, como si fuese posible captar la sensación de lo temporal aportando el movimiento, sin que haya movimiento. (Levinas, Marcelo, L.; 2008)

Este sujeto se ve abocado a sustituir, a la misma velocidad de transformación de la urbe, los parámetros de investigación y producción de saber artístico, los códigos de representación y sus paradigmas axiológicos. Los valores tanto éticos como estéticos cambian en favor del vértigo de la producción, de la negación del pasado, del cambio rápido a costa de la muerte constante de formas, modelos y paradigmas, siempre bajo imposiciones ideológicas de la sociedad capitalista industrial.

Los espacios urbanos como escenario para la contemplación, la meditación y la lectura ceden el paso al imperio de lo efímero, lo líquido, lo transparente, a los lugares de tránsito, a la sobreproducción, venta y comercialización de proyectos en beneficio de la producción económica empresarial del arte contemporáneo. El ritmo productivo sustituye la meditación y la reflexión intelectual por el consumo rápido de la imagen y de la moda.

La experiencia estética moderna/colonial, transita hacia una concepción del arte como un aglomeramiento de secuencias, cuya cúspide es el arte conceptual efímero contemporáneo, funcional al *meinstrem*, propio de sociedades metropolitanas, pero que empieza con el paso del romanticismo al impresionismo en pintura y con el salto de la fotografía al cine. Pese a ello, es apenas natural que, en medio del vértigo, esta subjetividad hiper-acelerada tarde o temprano se sienta abocada a responder preguntas básicas pero fundamentales para la vida: ¿Dónde estoy?, ¿cómo me muevo? ¿dónde debo situarme?, preguntas a las que no escaparon ni siquiera los mismos autores e impulsores de la transformación material del espacio artístico moderno, allí también nace la conciencia estética crítica de la temporalidad hegemónica.

*Aceleración, nihilismo y trauma: la muerte como límite de la investigación*

El desarrollo de esa subjetividad estética biopolíticamente controlada, después de las revoluciones del siglo XIX, estableció una estrechísima relación de complementariedad y fundamentación de toda la teoría dura que occidente ha producido alrededor de la categoría de progreso. El vacío y el miedo inherente que produjo el salto de una sociedad lenta (casi inmóvil) a una dinámica y vertiginosa ha sumido varios tramos de la historia de la subjetividad occidental en un terreno de incertidumbres, ese vacío y ese miedo se ha expresado naturalmente en sus prácticas estéticas y artísticas y, en general, en la concepción y sistematización de sus teorías sobre la sensibilidad en relación con el arte y la mirada.

La subjetividad hegemónica moderna colonial estableció, a partir de la declaratoria de la muerte de dios y con ella de todo tipo de metafísica (incluida la del arte), la muerte como su claro y definitivo límite, pactó los límites con ella en el momento en el que prescindió de toda trascendencia, de toda realidad entendida como un más allá del mundo para afirmar el ser sobre la realidad inmanente, y cuya genealogía se establece en el contexto de la ilustración del siglo XVIII (Castro-Gómez; 2005), sobre la absoluta materialidad finita, controlable y explotable de la vida. Con ello también apareció una subjetividad melancólica (el barroco y el romanticismo) y un ojo que miraba, *desde la inimaginable soledad de su punto cero*, angustiada y tristemente, la incesante y continua desaparición del mundo.

El artista moderno establece una suerte de transvaloración radical frente a la vivencia histórica del tiempo en la tradición metafísica. Este ojo investigador moderno, empieza paulatinamente a mirar (sin ser mirado) y simultáneamente, sin reconocerlo, valora (es un sí mismo ético y estético que se presenta como

neutralidad), siempre sobre el telón de fondo de la amenaza de la muerte, más allá de la cual según su sucesivamente triunfante cosmovisión agnóstica, no existe nada, toda idea, suceso o hecho, ligado a lo permanente queda calificado como algo sin valor ni sentido.

En el tránsito de la “oscura edad media”, hacia el ascenso del sujeto racional moderno, que encontrará su culmen en el artista tecno-centrado de la era postmedia, todo lo contingente, lo que sucumbe, lo que perece, rebosa cada vez más de sentido y valor. Así, lo vano, lo material, lo inmanente, lo pasajero, adquieren poco a poco para la vida social y estética el nivel y rango de lo trascendental, y lo antes considerado metafísicamente trascendental, lo intangible, inmaterial, eterno, perenne, toma el cariz de banalidad. En el contexto de un occidente que le ha declarado la muerte a Dios, lo vano pasa a ser trascendente y lo trascendente vano.

Esta transvaloración, al interior mismo de la ontología del tiempo, determinará poco a poco, que “El pintor de la vida moderna”, exprese su mirada a través de la concepción de la luz resuelta en la metáfora de la transparencia. La transparencia como luz neutra (Buci-Glucksmann; 2006), operará como luz básica con cuya mezcla todo objeto se tornasola, se metamorfosea, vira hacia lo fugaz. El vértigo de esa subjetividad en estado permanentemente agónico, se expresa a través de un conocimiento y una representación basada en el simulacro de lo efímero (impresionismo), gracias al movimiento acentuado en la ambigüedad de la marca, de la veladura, del claroscuro: el ojo transmite su dinamismo y establece su inestabilidad, pero también su temor y su tristeza frente a la amenaza de la muerte.

Y, sin embargo, el espacio cognitivo moderno subsumido en el *cuadro cuadrado*, fracasará, por el estatismo estructural de su soporte, del que habrá que prescindir poco a poco, hasta que la transparencia sea reemplazada por el uso del

trauma como técnica en el simulacro del acontecimiento estético que alterará, de forma impactante y sorpresiva, el espacio-tiempo real: esto lo conseguirá el artista postmoderno, a través de la performance y la instalación.

La ontología estética pre-moderna del tiempo basada en una metafísica de la trascendencia, quedará sustituida por una "...kairologia de la transparencia, marcada por una luz no ontológica que abandona todo modelo de permanencia y perturba la noción de forma desde ahora abierta y pensada como flujo de energía y de fuerzas múltiples." (Buci-Glucksmann; 2006: 25). Flujo de energía entendido como fuerza de luz proyectada por un ojo que, desde una "neutralidad activa", instalará la inestabilidad visual de la realidad, declarando valorativamente, el pasado y el futuro, la memoria y la esperanza, como pesanteces inmóviles y, en consecuencia, traumas para el progreso.

Esta mirada "neutralmente activa", instauro una temporalidad que establece distancia ante el mundo separándose de él, aparece el cientificismo objetivista de la investigación estética contemporánea posible gracias al uso no crítico de la etnografía, para eludir la red de lo epistémicamente anacrónico e inmóvil y evitar quedar atrapada como saber en las texturas metafísicas e ideológicas del pasado, aunque ¡vaya paradoja!, inclinando axiológicamente la balanza a su favor, al elevar al máximo rango de sentido, cada acto de la vida, en términos de oportunidad. En esto consiste la "kairologia de la transparencia", en un "materialismo leve" que naturaliza el presente como único parámetro real de temporalidad, abandonando el pasado (la memoria) y el futuro (la esperanza) para reemplazarlos por el ser como flujo integralmente reificado.

La evanescencia del mundo sólido, material, efímero, (Berman, Marshal; 1998), marca los ritmos y los sentidos de la mirada de un sujeto-mundo

desacralizado, hiperritualizado a través de la proliferación del simulacro, maravillosamente agenciado por el capitalismo. Hablamos entonces, reconoce Buci-Glucksmann “de una estética, pero también de una política, en el sentido de Annah Arendt, que ha hecho de las apariencias y de una visibilidad plural las condiciones de un espacio público cada vez más cósmico.” (Buci-Glucksmann; 2006: 20-21). La encarnación de un “yo-pienso” que deviene “yo-flujo”, motivado por las urgencias de la vanidad y por un régimen axiológico basado en la conveniencia de la oportunidad, por un manierismo ético ocasional que garantiza lo políticamente inestable, y que se traduce en una concepción de la libertad basada en el despilfarro y el tratamiento promiscuo de la energía, en una suerte de *extractivismo sin contemplaciones de la fuerza vital del sujeto*.

*Ampliación del presente, emergencia de las memorias, visualización de la esperanza*

Está ligada a la investigación estética crítica una vivencia de la temporalidad radicalmente diferente a la experiencial del mundo moderno. La investigación estética crítica es lenta de suyo, tanto por su origen ligado a preocupaciones ontológicas, como por las rutas y estrategias que propone. En la base presupuestal de esta propuesta descansa la experiencia vivida, de modo que la exigencia de un pre-recorrido en el tiempo es insalvable. Este pre-recorrido en el tiempo, indica que es preciso haber avanzado un tramo significativo en él antes de detenerse a reflexionar y a convertir en experiencia narrada lo vivido.

Una experiencia de investigación estética con arreglo a interpelar el campo artístico nunca parte de cero. Hay un acumulado temporal previo que le sirve de sedimento. Entonces, aunque *eventualmente* los resultados materiales puedan darse

en lapso de tiempo cortos, sólo son posibles gracias a los acumulados largos e intensos de tiempo vivido. Así, el relato producido en un tiempo de lapso corto, obedece sin embargo a una exploración de la memoria mediana y larga. Ahí aparece la primera ruptura y cambio de dirección (dis-ruptción con la ontología del tiempo propia del sistema contemporáneo de las artes), pues cuando alguien pretende realizar una investigación partiendo de un proyecto de obra (temática y procedimentalmente predeterminado), está pasando por alto velozmente y anulando, la plataforma experiencial en términos de memoria, que le da realidad profunda y crítica al lugar de enunciación del que parte la investigación, núcleo central de esta propuesta. Una ejemplificación concreta de este tipo de concepción y aplicación de esta ontología del tiempo, la constituye este trabajo que estoy presentando.

Si se habla de ensanchar el presente, de dilatar la temporalidad buscando las emergencias (Santos; 2005), no se puede mutilar parte de ese caudal temporal, ni negarlo, ni soslayarlo, todo lo contrario hay que saber ver la totalidad de su horizonte. Para los casos de investigación aquí presentados, no se trataba de acrecentar el tiempo sino de volver a demarcar el presente ampliando límites y replanteando bio-ritmos que permitieran visualizar experiencias, saberes y prácticas, ausentes hasta entonces del propio campo de visión a fin de poder ampliar también las posibilidades de experimentación desde y para la sensibilidad en el futuro. Sin embargo esas experiencias no se podían inventar ni construir de la nada, estaban ahí, fuera del foco temporal de un presente inmediato reificado. Lo que la investigación hizo fue, en primer lugar, correr (ampliar la margen), abrir el foco temporal y desfeticizar la oportunidad y el momento.

Mediante esta reconfiguración de la temporalidad que De Sousa Santos propone (la reinención del presente), fue posible construir un campo más amplio de

experiencias y expectativas que hizo posible y dotó de sentido la lucha por un mundo mejor. En estos casos las experiencias personales y los saberes dialogales que dieron forma temática, problémica y creativa a las investigaciones, ocuparon los lugares que antes ocupaban con preeminencia la historia del arte, la historia de las ideas estéticas, los temas de actualidad del arte contemporáneo y las necesidades del mercado. Las experiencias y expectativas ampliadas y potenciadas posibilitaron la constitución de micro-campos de experiencia estética contra-hegemónicos, en donde los haceres desde y para la sensibilidad, discurrieron en una dimensión de tiempo crítica del actual proyecto moderno.

Las experiencias investigativas de *Masivo*, *Cuerpo natural vs cuerpo artificial*, *Más allá de la forma* y *Puertas donde abrevan las presencias*, en contravía de las exigencias de velocidad tecno-científicas y de producción de conocimiento postfordista, tardaron en promedio entre dos y tres años en su ejecución, más los tiempos medianos y largos de acumulación de experiencia vivida, sin los cuales no hubieran sido posibles; esto, cuando los promedios de realización de trabajos de grado no exceden los doce meses de trabajo.

En este sentido, el avance diferenciador (dis-ruptivo), de estas propuestas, deja consignada en sus *vidas proyectadas*, a través de las obras, la transformación efectiva de una forma de percibir el presente que pasa a ser un tiempo amplio de experiencias, saberes y conocimientos que han incorporado la simultaneidad de diversos momentos de la vida. Objetivo al que se puede llegar cuando el presente de dolor (inquietud, preocupación, malestar de origen: La herida colonial), se abrió a la investigación/sanación, en marcos y ritmos temporalmente libres, de las memorias individuales y colectivas.

Si se da lugar relevante a la vida interior del sujeto y del grupo, necesariamente lenta, arrítmica, caprichosa, liberándola del control hiperracional y biopolítico del proyecto, propios de los patrones epistémicos de la percepción metropolitana, y si se reemplazan las tecnologías de control de los modos de hacer desde y para la sensibilidad (el conocimiento estético organizado y planeado con arreglo a fines económicos), por una gnoseología estética crítica auspiciadora de las temporalidades libres y plenas, o en otras palabras, *si se libera la vida sensible del control biopolítico de su temporalidad*, de la explotación tecno-económica de la textura de la vida (el tiempo), estaríamos avanzando hacia un salto cualitativo en el plano cognitivo y de percepción de la estética crítica como parte de una “re-existencia” contra-hegemónica.

Esto significa que, mentalmente, el sujeto recupera paulatinamente un régimen de representación y orientación ampliado de los mapas planos a los curvos, de los rápidos y exactos de la modernidad colonial a los lentos y curvos de la memoria crítica, así como a los otros modos de aprehender, narrar y expresar desde y para la sensibilidad, la vida cotidiana, antes desacreditados. Esto significa, a contrapelo de la fluidez líquida y transparente postmoderna, concebir el tiempo y vivirlo, a través de la mirada limpia y de una ventana con vacío y marco de madera.

#### *El lugar del tiempo cósmico en la redefinición de la experiencia estética*

Ya sabemos, sin embargo, que el vértigo al servicio del deseo, por ser una forma de tiempo útil al nihilismo capitalista, puede ser leída, como en el caso de la investigación *Cuerpo natural vs cuerpo artificial*, también como forma de vacío y herida colonial, puesto que es evidente que la ansiedad es utilizada para alimentar la

dinámica de creación-destrucción propia del mundo capitalista hiper-acelerado. Este acelerador del consumo (el vértigo) en una lectura de investigación estética crítica de su lado luminoso, se convierte en posibilidad de instauración de pensamiento crítico:

Es entonces el vértigo una de las señales de nuestro cuerpo para indicarnos que realmente estamos vivos (otros son el dolor y el encontrarnos en un espacio estrechamente limitado, los cambios de temperatura, las circunstancias de nuestra vida enfrentadas a las de los otros y la cercanía de la muerte), para despertar nuestras sensaciones y activar las fibras de nuestro cuerpo y nuestros sentimientos. Esa sensación de mareo, de inseguridad y desespero por lanzarnos al vacío, rompen con la comodidad de ser iguales a los demás, de responder sólo a comportamientos preestablecidos y no tomar el riesgo de crear la arquitectura de nuestro cuerpo, nuestro propio refugio, siempre cambiante. (Vargas, B. L.; 2007:131)

Aquí lo tenebroso de esa temporalidad es aprovechado para revertir el materialismo leve y la kairológia estética postmoderna. El investigador estético crítico, auto-ubicado en un nivel perceptual en armonía con bio-ritmos de escala mayor, reacciona ante la amenaza inminente de una ontología del tiempo destructiva del cuerpo, de la naturaleza y del mundo. El cara-a-cara con lo tenebroso *me* pone en posibilidad de conocimiento corporal crítico:

Enfrentarnos al mundo, con todas sus posibilidades, es igual a estar parados en un trampolín mirando hacia abajo. La piscina es cambio, lo desconocido que yo creo, el trampolín encarna el miedo a lanzarme, porque al lanzarme cambio y eso implica vértigo y miedo. Al estar parado en el borde, casi desnudo, en silencio, sintiendo el vértigo, sin nada para sostenerme, me enfrento a mí misma, al vacío a la incertidumbre de lo que seré, lo que lograré en lugar de la seguridad de la sociedad de

consumo, de ser para un fin específico, de ser de cierta manera. Aquí el lanzarse, el sumergirse, el no dar vuelta atrás nos acerca a una naturaleza de cierta inestabilidad, a una naturaleza de paso por la tierra, de cambio constante. Por el contrario, quien no se lanza está más atado a la tierra a lo material y no avanza, se queda, se conforma. (Vargas, B. L.; 2007: 134)

Asumir la morada desde el escenario de una pequeña urbe latinoamericana (ciudades de menos de quinientos mil habitantes), fundadas desde el tiempo de la colonia española, luego de más de doscientos años de ilustración y de casi siete siglos de modernidad (en la cronología de Dussel), por diversos motivos, desafía las estructuras más profundas de esa subjetividad moderna-colonial occidental acelerada. Hablamos de ciudades que aun conservan en sus imaginarios estructuras mentales de ciudades feudo-burguesas (en el sentido de Romero), con sus morfologías, sus aspectos físicos que conectan inmediatamente al ciudadano con un cierto ambiente de apacibilidad, de calma, de serenidad, frente al vértigo tardomoderno de las demás metrópolis latinoamericanas.

Emplazamientos como los de Manizales, Pereira, Armenia, Cartagena, Popayán, constituidos por fusiones entre centros histórico, y precarios desarrollos modernos, con los ritmos visuales horizontales de las casas de una sola planta, hacen reflexionar sobre una saludable lentitud, sobre un ritmo que nos instala en un lugar muy cercano al antagónico del vértigo urbano postmoderno, hablamos de escenarios cuya vivencia del tiempo ha sido parcial y endogámicamente atrofiada por la hiperkinesis capitalista del sistema-mundo moderno.

Contra-ritmo, aceleración parcial, lentitud, acentuados por ciertas sensación de vacíos y silencios históricos, epistémicos, sociales, evidentes gracias a las inevitables alteraciones interculturales, provocadas por la emergencia en el escenario

contemporáneo de la ciudad, de memorias culturales subalternizadas (indígenas, afros, mujeres, etcétera), con las que la subjetividad acelerada moderna tiene que coexistir en tensión y lucha. Sólo en la dinámica viva de esa tensión es posible la emergencia de presencias ignoradas, la instauración por contraste vital de otros bioritmos más sutiles, mediatos, incluso lejanos, propios de otra vivencia del tiempo, lo que permite que aflore otra racionalidad y otras prácticas:

La experiencia que se aborda con la madera es no usar las máquinas, sino utilizar el cuerpo, la energía viva como herramienta, la voluntad, para cepillar la madera y develar en su esencia el movimiento inducido. Maderas duras y blandas que, con movimientos interactivos, desdibujan una línea, una paralela, por ejemplo, para dar formas miméticas de espiral y lograr expresiones de soltura, de libertad. En la madera están las formas duras y blandas que se transforman en expresiones suaves y frágiles. El tiempo es un sueño. (Orrego, M.; 2009: 36)

Prácticas y temporalidades, susurros que, en su irrupción diaria, en el pulso de la urbe, establecen zonas de diálogo y variaciones significativas al ritmo de vida de la ciudad. Uno podría decir fácilmente, que son lugares de pensamiento re-lentizados, gracias a las pulsiones vivas y latentes al interior de la memoria de la subjetividad moderna. Estas ciudades, podrían pensarse críticamente, no obstante, como lugares donde, en un ambiente lento y apacible, acontece el buen vivir, y se camina en otro sentido, estableciendo una dimensión diferente del tiempo y de sus representaciones.

Desde un lugar teórico diferente al de la subjetividad moderno-colonial, que elevó la fuerza del trabajo al nivel de mecanismo de producción de riqueza material y de generación ininterrumpida de ganancia, sostenemos que lo lento potencia una ontología del tiempo al servicio de la calidad de vida, un sentido de vida

considerablemente alejado del estándar moderno y en una dirección similar a la que explora E. F. Shumacher, cuando explica que, por ejemplo: “El punto de vista budista considera la función del trabajo por lo menos en tres aspectos: Dar al hombre una posibilidad de utilizar y desarrollar sus facultades, ayudarle a liberarse de su egocentrismo uniéndolo a otra persona en una tarea común, y producir los bienes y servicios necesarios para la vida.” (Shumacher, E. F.; 1983: 57)

Lo anterior, es sólo una reflexión sobre la dimensión crítica de lo lento, frente a la aceleración como motor del capital y el progreso expresado en la experiencia epistémica y estética triunfante en el contexto del arte moderno y contemporáneo occidental. Una reflexión que busca pensar sobre la posibilidad de resolución de la tensión de las percepciones encontradas y en lucha entre lo metropolitano y lo rural, en un tercer marco de convivencia: La investigación lenta como el corazón pulsar de la investigación estética crítica, prácticamente imposible para las exigencias productivas de las grandes metrópolis.

Dar trámite a la polaridad y tensión entre pintor de caballete e instalador, entre artista y artesano, etcétera. Luchas cuyos resultados coloniales, hasta el momento, han determinado la producción y el agenciamiento de cierto tipo de vivencias estéticas, de ciertas prácticas en detrimento de otras. Resolución que acoge lo lento como sustrato conceptual de una producción estética crítica: Investigación lenta (antagónica a lo concebido como conocimiento de punta en tanto que capital), circulación lenta (por fuera de galerías y museos), exposición lenta (cruzada por la ritualidad y no por la contemplación y la vitrina). Investigación estética lenta que restituye dignidad a la informalidad, el des-empleo, el desplazamiento, la anomia, el ocio como espacios y prácticas válidas en los haceres desde y para la sensibilidad. Estética lenta, posible en el contexto de urbes pequeñas, de lugares casi perfectos

para la socialización y el sereno trabajo, cuya realización quede determinada por la capacidad que tenga de fundirse con la vida cotidiana hasta jugar un papel tan invisible como importante en el diario buen vivir .

Estamos hablando de una investigación estética crítica de la práctica artística, sobre la base de la *recuperación del tiempo real-vital-cósmico*, como eje central de la experiencia estética constituyente de la vida, de la obra y de su expresión, separada de las urgencias del mercado, como supremo valor para el goce de la existencia. Este giro en el concepto de vida estético/artística, tiende a sugerir y posibilitar el escenario de una subjetividad en la que la experiencia y la practica en artes deben dejar de ser consideradas como un conocimiento especializado de punta también comercializable (por el cual se debe cobrar y se debe pagar) y pasar a considerarse una actividad que posibilite una plena realización vital y una forma de vivir física y mentalmente saludable, sin menoscabo del bienestar material del sujeto que lo produce, ni del sujeto que lo recibe.

Pensar una estética de lo lento, es pensar que el trabajo estético/artístico, como tal, deja de ser entendido como un medio cuya finalidad exclusiva es la generación de obras para vender y/o exhibir, para recobrar su pleno *valor de uso, comunal, social, ritual, poético*. Ello implica, desacuñar o declinar, la categoría misma de arte imperante por siglos en la tradición occidental. En este sentido, ese conjunto de medios que caracterizan esta forma de asumir y entender el trabajo estético, estarían fuertemente determinados por la calidad de vida que propicien y por el grado de satisfacción vital y espiritual que generen, *parámetros otros* frente al sistema tardomoderno dominante.

Lo que hace comprensible entonces que, si se invierte menos tiempo en el trabajo, es decir si se vive más lentamente, y si se re-define la temporalidad

hegemónica basada en el dispositivo velocidad-aceleración, con arreglo a cosmovisiones y temporalidades rituales insertas en la vida cotidiana, y en relación con los ciclos de la naturaleza, la calidad y el tipo de producción estética dependerán, en buena medida, también de una redefinición de lo que entendamos por ambiente y técnica.

Como he expuesto al comienzo de esta investigación, la concepción de naturaleza y su relación traumática con la técnica, también han determinado la historia de la representación estética euro-usa-centrada. Lo cual implica que se emplee ésta (la tecnología), en un sentido no reducido a la noción que la racionalidad instrumental le dio a este concepto, tanto en la modernidad como en la postmodernidad, a fin de no afectar ni la calidad de vida del sujeto estético-crítico (que deja de ser un simple productor de mercancía artística), ni el nivel de beneficios logrados, ni el contexto socio-cultural en el que la vida transcurre. Esto, insisto, nos obliga entonces, a desplegar prácticas y ritmos en armonía con el tiempo real (el cósmico), a liberarnos de la tiranía de los relojes y a re-pensar el tipo de técnica y de tecnología afín a estas prácticas, a re-pensar el papel que las mismas cumplirían en la vida social, tanto en sus niveles económicos como en los socio-afectivos, espirituales, y culturales en general.

## CONCLUSIONES

### PROFUNDIDADES DE CAMPO

#### TRANSFORMACIONES DEL VALOR DE LAS PRÁCTICAS DE LA SENSIBILIDAD VISUAL

La actual relación entre lo local y lo global en el terreno de las gnoseologías y/o epistemologías del arte dominantes actuales, conserva las mismas relaciones de no-simultaneidad que mantenía Europa respecto al resto del mundo en el siglo XVII. Las sociedades euronorteamericanas han desarrollado un sistema de validación y legitimación para las prácticas estéticas desde el refinamiento racional y desde la sofisticada complejidad del mercado, frente a los cuales, las prácticas cognitivas en el terreno de la sensibilidad, del sur global, son consideradas como formas de conocimiento en estadios evolutivos diferentes, temporalmente anacrónicas, aunque simultaneas en el espacio y, algunas de ellas, las menos penetradas por este modelo epistémico, son consideradas de espaldas al progreso.

Ubicado en una supuesta etapa “evolutiva superior”, el arte conceptual, con todas sus variantes expandidas, es situado en la punta de ese desarrollo, dejando el lugar de la base de la pirámide para los saberes/haceres poiéticos mas ligados a las formas locales de afirmación epistémica y cultural. Toda la estructura jerarquizante está atravesada por criterios de la racionalidad económica capitalista global, en torno

a los cuales se articulan subsidiariamente los patrones de conocimiento y los regímenes que regulan los modos de saber/hacer, en este campo.

Sobre este importante punto, sin embargo, la investigación realizada desde el escenario del Eje Cafetero colombiano, respecto al circuito mundial, muestra la no-invulnerabilidad de estos modos de producción, circulación, exhibición, celebración y consumo dominantes, los cuales, a pesar de sus potentes blindajes, siempre permiten la disrupción estructural frente a su lógica capitalista y frente a la asimetría epistémica sobre la que se instauran. Lo presentado aquí, muestra claramente, cómo, en la medida en la que los modos de articulación social que los saberes/haceres críticos configuran, radicalizan la dimensión que la economía denomina “bien de mérito” o “preferente”, es decir, en la medida en que la práctica radicaliza, en tanto que valor, la capacidad que ese saber/hacer despliegue, en términos de cohesión social, identidad y potencia simbólica benéfica para su medio social, es inevitable, como efecto directo, la profundización de la crisis de las otras dimensiones de valor económico estructurales del capitalismo cognitivo dominante, en el campo del arte.

Estos movimientos y trayectos disruptivos los podemos evidenciar claramente, al analizar el comportamiento y los contrastes señalados entre la mirada pura y la mirada limpia como codificadores gnoseológicos presentes y en tensión en toda la región, al analizar comparativamente la estética de la caja negra y de la caja de cristal en relación con el modelo abierto crítico. Tales revelados críticos, dan cuenta de la alternancia contrastada, de la yuxtaposición crítica y de la tensión cultural, entre las experiencias sólo vividas en el “atelier” y/o en la sala de exposiciones, y las experiencias sensible/visuales en los lugares más “corrientes de la vida cotidiana”, produciendo desocultamientos frente a los regímenes estatutarios del

arte, y mostrando in-surgencias desde los márgenes, de nociones de arte y de concepciones de investigación significativamente descentrada de la gramática y de la simbólica tributaria de los patrones de función y aceleración en los que se basa la producción de conocimiento en el capitalismo cognitivo.

Resultado directo de este constante movimiento de descentraje crítico, lo constituye la maximización de las prácticas desde y para la sensibilidad visual, como *experiencias simbólicas de merito*, que naturalmente se hacen de forma simultánea y paralela a la minimización o eliminación de las otras dimensiones económicas que le confiere el capitalismo a la experiencia estética: La dimensión de “bien privado” sustentado en el principio de la “rivalidad”,<sup>121</sup> la dimensión de “bien público”<sup>122</sup> que ignora el carácter comunal de la producción de saber /hacer y de su función social, y la minimización de la dimensión de las experiencias de la sensibilidad visual como “capital cultural” o simbólico,<sup>123</sup> lo cual se produce en las dinámicas investigadas, gracias a la no asimilación total del valor cultural (estético, espiritual, social, histórico, de existencia, autenticidad, prestigio, educación, legado, entre otros) como capital cultural y, por tanto, como carburante del modo de producción capitalista. (Cf., Rascón, Cristina; 2009).

El resultado que hemos visto emerger, al contrastar la heterogeneidad de los procesos aquí presentados, da cuenta de un grado importante en muchos procesos dis-ruptivos, de un significativo grado de neutralización de ese valor económico dominante, pero sobre todo, de la potenciación de todas las formas de las

---

121 Un bien que puede usarse sólo por una persona bajo costo o paga, a través de la cual ese usuario-consumidor adquiere derechos sobre el objeto o acontecimiento.

122 Bien que tiene un costo de producción constante para una o muchas personas y que está expuesta al uso o contemplación gratuita sin ningún costo.

123 Un bien económico cuya generación de conocimiento esta estructuralmente vinculada a la generación de ganancia.

denominadas “externalidades positivas”<sup>124</sup> de los saberes/haceres producidos desde y para la sensibilidad visual crítica. Los mismos que encontramos significativamente liberados de muchas de sus determinaciones econométricas, puestos en manos de la observación social regulada, que los ha ubicado en un escenario de producción y circulación de saberes/haceres desde y para la sensibilidad, claramente situados en el marco de una exterioridad relativa, compleja y dinámica frente al modelo económico colonial del arte, actualmente vigente.

Ahora bien, los resultados también nos permiten colegir, sin engañarnos, que la consolidación de una dinámica de paso de una fase de resistencia a una de re-existencia, frente a la racionalidad económica capitalista en este terreno, pasa por la capacidad que las comunidades tengan de agudizar y explotar en beneficio de la transformación intercultural crítica, lo que los economistas del arte denominan “fallos del mercado”, cuya principal fisura para el circuito de producción, exhibición, celebración y consumo, de este tipo de prácticas en el medio capitalista, consiste en que, para su proceso de “preciación” o valorización económica, la obra de arte necesita como requisito central, del “paso del tiempo”. De allí la importancia que cobra la ontología crítica del tiempo emergente en el capítulo sobre investigación-creación estética crítica, puesto que esta dimensión es un factor que aun no está totalmente controlado por el mercado.

Tomando como fundamento una ontología crítica del tiempo como núcleo central para decodificar la colonialidad biopolítica postfordista, que actualmente regula la investigación estética/artística, los casos presentados en la tercera parte de este trabajo nos muestran que es posible una práctica investigativa geopolíticamente localizada, cuyos estatutos de producción, legitimación y sus resultados pueden

---

124 Todos los valores culturales que las convierten en bien público, bien cultural y bien de merito y que no son controlables por el mercado (Cf.; Rascon, Cristina, La economía del arte, 2009: 44).

obedecer a dinámicas de tiempo, memoria y lugar no reguladas por los criterios dominantes del capitalismo cognitivo.

Para esta parte de la investigación, los resultados dan cuenta de procesos creativos visuales y críticos que se han enfrentado a la hegemonía histórica del otro y a sus estructuras estéticas de subalternidad. En este sentido los procesos de Peláez, Murcia, Vargas y Orrego, constituyen procesos creativos críticos en los que se llegó a niveles interesantes de autoconocimiento y superación de la autonegación de la *aísthesis* propia, gracias al encuentro cara-a-cara consigo mismo y con el lugar propio de enunciación, gracias al cual se produjeron re-encuentros necesarios con el rostro propio. Esto, gracias a la estimulación corporal de la memoria (corta y larga) a todos los niveles, en los dos planos fundamentales: Individual y colectivo.

La investigación-creación estética críticamente lenta, integra el mundo material y el mundo social, como una estructura socio-estética entendida como una “estrategia para vivir”, que emerge del encuentro con el rostro del otro, previo re-encuentro consigo mismo, y se basa en las emergencias de objetos, saberes, experiencias y prácticas ausentes y negadas, y, en consecuencia, amplía el presente re-habilitando prácticas y asumiendo conocimientos en simultaneidad simétrica y temporal con las prácticas investigativas establecidas.

Como consecuencia directa, encontramos la recuperación de la noción de verdad como flujo, donación y apertura a la recepción de la semejanza desde la diferencia y la instauración del estatuto de conocimiento como traducción en el seno mismo de la co-producción del saber. Abriendo así, la concepción de la investigación, en estos campos, hacia el diálogo simétrico entre sujetos movidos éticamente hacia una re-unión vivida como sano re-encuentro, en el que es posible la superación parcial (o total) del shock y/o el trauma colonial. Acontecimiento posible, gracias a la

semiosis social, pedagógica y espiritual como puestas en escena de los procesos creativos. Lo cual abre la investigación-creación estética crítica con enfoque intercultural, hacia una dimensión ontológica que apunta a un lugar cercano a la pluriversalidad transmoderna, como producción colectiva de la vida desde y para la sensibilidad visual irradiada como semiosis social, pedagógica y espiritual.

#### DYNAMIS INTERCULTURAL

Los movimientos y procesos aquí estudiados, así como sus dinámicas, reflejan claramente zonas culturales en las que se revela la intención de superar la vivencia de la sensibilidad encerrada y vivida desde y para el ego, por una producción de vida desde la sensibilidad proyectada hacia el fortalecimiento de relaciones comunales. Los cruces entre el modelo cerrado de la caja negra, la apertura en términos de lenguajes y contacto con las realidades de la caja de cristal y, sobretudo, la apertura hacia el modelo abierto crítico dan cuenta de ello; así mismo lo hace la dinámica de recuperación de la mirada limpia, tanto como los procesos de investigación-creación estética crítica expuestos en la última parte.

Las tendencias que rastreamos y resaltamos, en medio de las contradicciones y complejidades propias de lo heterogéneo-estructural, reflejan la presencia de fuerzas y corrientes socio-estéticas de visibilización-denuncia, de lógicas de opresión/negación, que no solamente están cerca de concretarse como eslabones críticos importantes, sino que ponen en relación de descentraje las prácticas postmodernas con múltiples escenarios en tránsito hacia una estética crítica de enfoque intercultural.

La factibilidad concreta de este último escenario, depende no sólo de la práctica intensa de la desobediencia estético-institucional frente a los procesos hegemónicos, sino de los modos de hacer individuales/colectivos expresados por estos cultores de la sensibilidad y dependen, sobretudo, de los modos insubordinados de relacionamiento con la estructura del sistema hegemónico vigente que sean capaces de ahondar y desarrollar frente a la interioridad estructural dominante, esto es, frente a sus lógicas de producción, circulación, exhibición, consumo y celebración, frente a la concepción y práctica de los saberes/haceres producidos desde y para la sensibilidad visual y frente a la concepción y práctica de la investigación.

Sin que ninguna de las propuestas o procesos aquí citados constituya un todo acabado y definitivo que ejemplifique la interculturalidad estética, los procesos resaltados en el primer capítulo, en la tercera parte del segundo capítulo, así como en las apuestas de investigación del tercer capítulo, aportan gran cantidad de elementos potentes, cuya fuerza, que podría escaparse al observarlos aisladamente, emerge en toda su potencia cuando los articulamos por contigüidad, propiciando el revelado y tejido (desde los contrastes, policromías, inacabamientos, desigualdades y diferencias) de una dimensión otra de las prácticas.

Desde los planteamientos curatoriales de Agora-Lep, hasta el claro desenganche de Martín Abad, pasando por los procesos pedagógico-estéticos de las escuelas de formación de opinión pública, las estéticas comunitarias de La Cuadra y Calle Bohemia, las dis-rupturas disciplinares, espirituales, políticas y sociales de figuras como Cecilia Arango, Fernán Aristizabal, Yorlady Ruiz, Rodrigo Grajales, María Inés Gallego, Gabriel Andrés Posada, Alejandro José Luna Fals, Robinson Obando y Juan Salazar, entre otros, advertimos dinámicas de transgresión profunda

que nos hacen pensar en la factibilidad material-real de un escenario estético crítico con enfoque intercultural, para este campo de los saberes/haceres para la región. Ello, desde luego, producido por el trabajo de movimientos socio-estéticos, cuyo nivel de disrupción estructural varíe en intensidad arrojando como consecuencia el tránsito lento hacia la in-surgencia de prácticas agenciadas por el codificador de la mirada limpia en su total plenitud, y no solamente bajo la expresión aislada de reacciones episódicas en términos de formas y lenguajes representativos, y/o como apuestas a contenidos ácidos y a temas irreverentes, desconectadas de las realidades locales.

Lo cierto es que las dinámicas transformativas de las tres ciudades capitales del Eje Cafetero colombiano han mostrado que la mirada que rige la percepción y produce estos procesos, ha sufrido necesariamente severos desajustes y resquebrajamiento hacia un estadio de limpieza. Y sobre esto, es particularmente significativo que sea, como lo hemos mostrado a lo largo de los resultados consignados en esta investigación, la ciudad de Pereira, el escenario político más radical para la emergencia de nuevas actitudes ético-estéticas en el terreno de las prácticas.

## FALLOS Y OPORTUNIDADES

Otro aspecto importante que se nos revela en este escenario, es que el oscurecimiento deliberado de las prácticas como conocimiento privilegiado o como forma de producción de conocimiento estético fordista/postfordista, generan en su rivalidad y tensión fisuras y grietas profundas desde donde emerge lo no visible crítico. En parte esto obedece a que el poder monopólico en la legitimación de las prácticas, expresado, entre otros factores, en la fijación de precios (de obras, saberes,

programas, prácticas y/o procesos) por parte de *la institución Arte* y su agente, el artista, que opera la obra como “capital cultural”, genera un grado de alejamiento y extrañamiento sobre las realidades sensibles de las gentes, que hace inevitable que, a mayor refinamiento, costo y complejidad, mayor sea la apertura de zonas francas para la permeabilidad de lo deslegitimado y excluido. Estas emergencias críticas abren y minan la ya de por sí, insuficiente capacidad que el mercado tiene para satisfacer la insaciabilidad del goce de la sociedad de consumo estético.

La obra de arte, en un contexto que opera como bien dual (físico y de ideas), sujeta tanto al mercado de bienes físicos, como al mercado de ideas y poseedora de valores culturales económicamente incontrolables, es una fuente inagotable de fallos y comportamientos irregulares del mercado, lo cual, hace posible, esperanzadoramente, creer en la imposibilidad de un aparato regulador que desde este tipo de racionalidad económica controle totalmente las experiencias de la sensibilidad.

Este socavamiento empieza a darse con la proliferación y potenciamiento de la informalidad económica y cultural, como *modus operandi* y recurso estratégico preliminar válido, en una dinámica de transformación comunal de los modos de circulación y apropiación de las prácticas, y que visualizamos como muerte de la dimensión económica de la experiencia estética capitalista.

Tal proceso lo proyectamos transmodernamente, inicialmente, desde las disrupciones transformadoras de esta racionalidad, en tanto que acontecimientos producidos, en principio, desde el escenario de las políticas culturales públicas, producidas desde movimientos sociales que promulguen y practiquen una ética para la vida sensible que, desde su propio lugar de enunciación, se aparte del principio de

autonomía y se fundamente en principios de heteronimia social responsable, cuyo cultivo se asuma como una forma cotidiana de espiritualidad.

## HACIA UNA VIVENCIA COLECTIVA Y CRÍTICA DE LA SENSIBILIDAD VISUAL

Entre otros fenómenos, advertimos que los procesos de estos cultores de la vida y la sensibilidad aludidos, muestran el despliegue paulatino de una forma de subjetividad estética afín a lo que la filosofía tojolobal denomina “extensión cósmica”, según la cual, la realidad es un conjunto interrelacionado entre personas y cosas y entre sí, dado que las cosas son también consideradas como sujetos con corazón. Visión de mundo que permite comprender la cultura como un conjunto de relaciones de carácter participativo y de co-gestión que apunta a la transformación colectiva de la naturaleza, no considerada, desde una subjetividad autónoma, esfera muerta, con pretensiones de explotación económica, sino como fuente de vida, la cual es considerada sagrada.

Ello explica, el por qué, en estos casos, de la paulatina renuncia individual/colectiva a las esferas de realización autónoma (entendida aquí como búsqueda exclusiva del éxito personal), acentuada cada vez más en obras y procesos, puesto que se ha comprendido que la autonomía de las esferas de la vida significa un obstáculo para la realización de la sociedad y de la cultura, concebidas estas como extensiones cósmicas en armonía con la vida y la naturaleza. Esto hace de dichos procesos fuerzas transformadoras, relacionales y complementarias, según las cuales, naturalmente, en coherencia con lo anterior, la especialización artística y la búsqueda elitista de lo exclusivo, tiene efecto nihilista para la cultura, pues, como lo piensa el

tojolobal, quienes se aplican a ello son vistos como gente sin corazón, puesto que “les falta experiencia y juicio” (Lenskerdorf, 2005: 123).

Sin lugar a dudas, ha operado como vector importante en esta realidad dinámica, el deliberado y estratégico rebajamiento del grado cero de la mirada hacia un menos uno, buscando ascender al mínimo dígito positivo de afirmación de la mirada (lúcidamente equilibrador), a cuyo nivel las prácticas han sido mal calificadas por la mirada pura, así como la tensión entre la caja negra y la caja de cristal, cuya sinergia y resquebrajamiento necesario produce la apertura que permite la emergencia del modelo abierto. Ello muestra la realidad de una dinámica de disrupción estructural estratégica para constituir una plataforma epistémica de la mirada limpia como aparato re-codificado de percepción para poder reconocernos y afirmar nuestros saberes/haceres, desde y para la sensibilidad visual; movimiento que trae la posibilidad de mirar con sana distancia lo que antes nos había diferenciado colonialmente. Transformación operada en estas personas, grupos y movimientos, y por quien presenta esta investigación, sin la condonación de los costos sociales, económicos, políticos y culturales que la apuesta ha exigido.

En tanto que mapa curvo de las prácticas, esta investigación da cuenta de un giro significativo del aparato codificador colonial de la mirada pura, en el contexto de significativos sectores “artísticos” del Eje Cafetero. En este sentido lo presentado aquí funciona a manera de imagen especular, devuelta por otro espejo simétrico y calibrado, que busca y re-sitúa críticamente, en su verdadero lugar de enunciación, las prácticas hegemónicas de la caja negra y la caja de cristal, y abre el espacio que le corresponde a lo abierto crítico.

Los contrastes a que ha dado lugar la coexistencia de tan variados y disímiles procesos, contra el telón de fondo de nuestras particulares realidades culturales, nos

han permitido visualizar los claroscuros de las dinámicas contemporáneas de los saberes/haceres y prácticas sensibles visuales de esta región, los vacíos y negaciones, que han permitido ajustar a sus reales proporciones lo magnificado hegemónicamente y lo negado colonialmente. Esperanzadoramente le apostamos, desde esta mirada geopolíticamente localizada, a la emergencia y continuación positiva de movimientos interculturizadores que se mueven más allá de la superación de los lenguajes de la colonialidad estética (representacional/no-representacional), en términos de técnicas y procedimientos, y que se sitúan, claramente en el dominio de lo que he nombrado como estética crítica con enfoque intercultural. Propuestas que, justamente por ser producidas por codificadores concebidos como no coloniales, precisan de ojos y consciencia situados en esa exterioridad para ser comprendidos a cabalidad, concibiendo la sensibilidad visual como parte fundamental de la realización y proyección sagrada de la vida.

## BIBLIOGRAFÍA TRABAJADA

- Aguirre Arriaga, Imanol, *El arte como problema de representación*. s.e, s.f.
- Albán Achinte, Adolfo, *Pintores indígenas y afrodescendiente: entre las memorias y las cosmovisiones*, en “Arte y estética en la encrucijada decolonial”, compiladora Zulma Palermo, prefacio Walter Mignolo, Argentina, Ediciones del Signo, pp. 83-111.
- \_\_\_\_\_, *¿Interculturalidad sin decolonialidad? Colonialidades circundantes y prácticas de re-existencia*, en “Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad”, compiladores Villa, W. y Grueso, A., Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2008.
- Arango Cecilia, (Entrevista, a Martín Burbano), 2011.
- Ayala, Carlos A., en “Identidad y conflicto”, 2007, exposición de profesores, estudiantes y egresados de Artes Visuales, Universidad Tecnológica de Pereira.
- Barriandos, Joaquín, *Apetitos extremos*, 2008, translate eipcp.net
- \_\_\_\_\_, *La colonialidad del ver y las imágenes archivo sobre el canibalismo de indias*, 2008, (documento en la red.)
- \_\_\_\_\_, *Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El “activo periferia” en el mercado global del arte contemporáneo*, en Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, [www.gestioncultural.org](http://www.gestioncultural.org)
- Bataille, Georg, *La experiencia interior*, Madrid. Taurus, 1981.
- Bell, Daniel, *El Advenimiento de la sociedad postindustrial*, Madrid, Alianza, 1976.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Taurus Ed. [1934] 1975.
- Beuchot, Maurice, *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, México, Itaca, 1979.

- Beuchot, M. y Arenas Dolz, *Hermenéutica de la encrucijada*, Barcelona, Antropos, 2008.
- Bergson, Henry, *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1939.
- Borriaud, Nicolás, *Estética relacional*, en “Modos de Hacer”, Universidad de Salamanca. Walls, Brian, “Arte después de la modernidad”), Madrid. Akal, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Radicante*, Adriana Hidalgo. Buenos Aires. Editora, 2009.
- Bourdieu, P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Berman, Marschall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Bogotá, Siglo XXI, 1998.
- Bici-Gluksmann, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena libros, 2006.
- Brea, Jose Luís. Conferencia del ciclo “Intertextos y contaminaciones”, Dirección General de Museos de la Generalitat valenciana, coordinador José Miguel Cortés y David Pérez. (“Intertextos y contaminaciones”, Signo Abierto, Generalitat de Valencia.
- Camnitzer, Luis, *La Definición restringida de Arte y ¿Es posible la enseñanza del arte?”*, El Espectador, Magazín Dominical. Bogotá.
- Calle, M., y Mejía, B., *Perspectivas históricas del desarrollo de las artes plásticas en Pereira*,. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2006.
- Calle, Margarita, *Metáforas urbanas*, Alcaldía de Pereira, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Investigaciones estéticas contemporáneas, Una mirada desde lo regional, Informe de Investigación*, Grupo de Investigación en Arte y Cultura, Departamento de Humanidades e Idiomas, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, 2008.
- Castro-Gómez, Santiago, *Tejidos oníricos*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2009.
- \_\_\_\_\_, *La Hybris del Punto Cero*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, 2010.

- Cervantes, Victor, *El ABC de los Mapas Mentales para niños*, Mexico, Asociacion de Educadores Iberoamericanos, 1999.
- Cesaire, A., *Cultura y colonización*, Paris, 1959.
- Clarens, Eva (Castañeda Walter), en “Generación intermedia de artistas Caldenses”, Manizales, Museo de Arte de Caldas, 2006.
- Combalía, Victoria, *La poética de lo neutro*, España, Mondadori, 2005.
- Cirlot, J., E., *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Antropos, 1986.
- Crespelle, J., P., *La época de los impresionistas*, Buenos Aires, 1990.
- De la Campa, Román, *Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos. Discurso poscolonial, diásporas intelectuales y miradas fronterizas*, en “América Latina: giro óptico”, Ignacio Sánchez Prado, coordinador, Puebla, México, UDLA, 2006.
- Danton, C., Arthur, *Después del fin del arte, arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós 1999.
- Delgado Gal, Álvaro, *La esencia del arte*, Madrid, Taurus, 1996.
- Deslauriers, J., P., *Investigación cualitativa*, Rudecolombia, Pereira, Editorial Papiro, 2004.
- Díaz Genis, Andrea, *La construcción de la identidad en América Latina*, Montevideo, Nordan-Comunidad, 2004.
- Dussel, E., *Filosofía de la producción*, Bogotá, Nueva América, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Europa modernidad y eurocentrismo*, en “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, Perspectivas Latinoamericanas”, Edgardo Lander, compilador, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.

\_\_\_\_\_, *Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación)*, México, en [www.afyl.org/transmodernidadeinterculturalidad.pdf](http://www.afyl.org/transmodernidadeinterculturalidad.pdf)

\_\_\_\_\_, *Para una fundamentación analéctica de la liberación latinoamericana*, en “Método para una filosofía de la liberación”, México, Universidad de Guadalajara, 1991. pp. 259-288.

\_\_\_\_\_, *Política de la liberación, historia mundial y crítica I y II*, Madrid, Trotta, 2007.

\_\_\_\_\_, *20 Tesis de política*, Siglo XXI, Mexico, 2006

Eagleton, T. *Introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica. 1998.

Echeverri, Diego, *Para morir el arte o vivir la muerte del arte*. Documento, diplomado en Teoría y Crítica de Arte, Manizales, 2004.

Estermann, J., *Filosofía Andina*”, Quito, Abya-Yala, 1998.

Escuela alternativa de formación de opinión pública calificada en el terreno de las Prácticas Estéticas y/o Artísticas Contemporáneas. (E.A.O.P), proyecto presentado al Instituto Caldense de Cultura, 2002, documento marco.

Eze, Ch., *El color de la razón, las ideas de “raza”*, en “Antropología de Kant, W. Mignolo, compilador, “Capitalismo y geopolítica del conocimiento”, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2001.

Fanon, F., *Piel negra: Máscaras blancas*, México D.F., 1974.

\_\_\_\_\_, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Foster Hal, Habermas y otros *La Antiestética*, Kairos, 1985.

Fornet Betancourt, *Transformación intercultural de la Filosofía*, Bilbao, Descle Debrower, 2001.

- Gallego, María Inés, en Quehacer Cultural, a propósito de *Sutura*, intervención en la Plaza Alfonso López de Manizales, 2006.
- García Canclini, Néstor, *Narrar la multiculturalidad. Políticas culturales Urbanas en América Latina*, México, Editorial, 1994.
- \_\_\_\_\_, *El poder de las imágenes, diez preguntas sobre su redistribución internacional*”, 2010, en <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf>
- Gardner, Howard, *Educación artística y desarrollo humano*, Barcelona, Paidós, 1994.
- González, Marta, *De la figuración a la búsqueda de otros lenguajes: Historia de la plástica en el Quindío de 1966-2007*, Armenia, Gobernación del Quindío, 2007.
- Granda, P., Osvaldo, *Estética y otredad en el Caribe*, Barranquilla, Ministerio de Cultura, Unesco, CERLAC, 2008.
- Guash Ana María, *Los estudios visuales, un estado de la cuestión*, Estudios visuales No. 1, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Arte y globalización*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Herrero, Juan, *Mijail Bajtin y el principio dialógico en la creación literaria y en el discurso humano*, Madrid, suplementos Antropos, p. 57.
- Hall, Stuard, *El espectáculo del otro, El trabajo de la representación*, en “Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”, E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich, Editores, (Introducción, caja de cristal), Envió Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.
- Holmes, B.; *Investigaciones Extradisciplinares*, en “Producción cultural y prácticas instituyentes”, Madrid, Traficante de Sueños, Mapas, 2008.

- Huberman D., Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Paris, Manantial, 1992.
- Ibarra, Luz María, *Mapeando*, México, Garnik Ediciones, Citado por Eduardo Pérez Trejo, “¿Quiénes dictan la regla en el arte?” en *Artes*, revista de la Universidad de Antioquia, No. 11, volumen 6, enero/junio 2006.
- Iser, W., *Rutas de la interpretación*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Jameson, F., *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Kastner, Jens, *Internacionalismo artístico y crítica insitucional*, en “Producción cultural y prácticas insituyentes”, Madrid, Traficante de Sueños, Mapas, 2008.
- Khathibi Abdelkebir, Maghreb, París, Plural Denoel, 1983.
- Kusch, Rodolfo, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fernando García Gambeiro, Argentina, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Anotaciones para una estética de lo americano*, en “El perseguidor”, *Revista de letras*, Buenos Aires, No. 10, primavera-verano, pp 67-70, año VIII, 2002.
- Kuspit, Donald, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.
- Kristeller, Paúl Oskar, *El sistema moderno de las artes*, en “El pensamiento renacentista y las artes”, Madrid, Taurus, 1986.
- Lander, Edgardo, *Ciencias sociales, saberes coloniales y eurocéntricos*, Edgardo Lander, compilador, “La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”, Buenos Aires, UNESCO/CLACSO, 2000.
- Leff, Enrique, *Racionalidad ambiental y dialogo de saberes: significancia y sentido en la construcción de un futuro sustentable*, Santiago de Chile, Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 2, número 007, 2004.

- Lenskersdorf, Carlos, *La Filosofía Tojolobal*, en “El pensamiento filosófico latinoamericano del Caribe y “latino”, Dussel, E., Eduardo Mendieta, Carmen Bohórquez, México, Siglo XXI, 2009.
- Levinas, Marcelo, *La naturaleza del tiempo*, Editorial Biblos, Argentina, Buenos Aires, 2008.
- Lippard, Lucy, *Modos de Hacer*, Universidad de Salamanca, 2001.
- Lipovetsky, Gille, *La era del Vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Liotard, Jean Frnçoise, *La Condición postmoderna*. México, REI, 1993.
- Maderuelo, Javier, *El espacio raptado*, España, Mondadori, 1990.
- Mari, A., *Euforión “Espíritu y naturaleza del genio”*, Madrid, Técnos, 1989.
- Maldonado Torres, N., *La topología del ser y la geopolítica del saber, modernidad imperio, colonialidad*, en “Descolonialidad del ser y del saber”, Mignolo, W. y Maldonado Torres, N., Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006.
- Marcos Sylvia, *La espiritualidad indígena en las voces de la primera cumbre de mujeres indígenas en las Américas*, documento de trabajo en Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Quito, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Curación y cosmología, el reto de las medicinas populares*, Cuernavaca, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La medicina como espacio de re-configuraciones cosmológicas*, documento de trabajo en Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Quito, 2009.
- Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*. (Introducción a la caja de cristal), Madrid, Akal, 1997.
- Martínez Gorriarán, Carlos. *El arte no es un Lenguaje. Naturaleza y efectos de una Metáfora Reductora*. En: *Arte y Estética: Metáforas de la Identidad*. Departamento de Cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1991.

Méndez, Pérez, Lourdes, *Quiénes dictan la regla en el arte?*, en Artes, revista de la Universidad de Antioquia, No. 11, volumen 6, enero/junio de 2006, pp. 24-34.

Mignolo Walter, *Diferencia Colonial y razón postoccidental en la reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Santiago Castro-Gómez, Bogotá, 2000.

\_\_\_\_\_. *El desprendimiento: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, documento presentado en la reunión de Caracas, Venezuela, 2008.

\_\_\_\_\_. *Aiethesis decolonial*, Revista Calle 14, No. 4 Vol 4, Universidad Distrital, Francisco José de Caldas, Bogotá, enero-junio de 2010.

Murcia, Alejandra, P., *Más allá de la forma*, informe de investigación, tesis para optar al título de Maestra en Artes Plásticas, Universidad de Caldas, Manizales, 2007.

Mosquera, Gerardo, *Diseño, arte y artesanía*, citado por Humberto Junca y Jaime Cerón en “Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia”, Bogotá, Proyecto Pentágono, Colcultura, 2000.

\_\_\_\_\_. *Caminar con el diablo*, EXIT, Madrid, 2010.

\_\_\_\_\_. *Contracandela: Ensayos sobre Kitsh, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*, Caracas, Monte Avila, 1995.

\_\_\_\_\_. *Diseño, arte y artesanía*, citado por Humberto Junca y Jaime Cerón en “Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia”, Bogotá, Proyecto Pentágono, Colcultura, 2000.

Negri, Toni, *El ciclo de la producción inmaterial*, en Future Antérieur, No. 16. Miradas alternativas, 1993.

\_\_\_\_\_. *Arte y Multituddo*, Trotta, Madrid, 2000.

- \_\_\_\_\_, *Infinito de la comunicación/finitud del deseo*, en *Future Anterieur*, No. 11, 1992/3.
- Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos, 1987.
- Novak, J. y Gowin, B., citado por, Pérez Trejo, Eduardo, en “Mapas visuales: Consideraciones para la construcción de un modelo de mapa hipertextual”, *Virtual Educa*, 2005.
- Obando, Robinson, “64 modelo para desarmar”, tesis de grado presentada para optar al título de Maestro en Artes Plásticas, Universidad Tecnológica de Pereira, 2009.
- Ochoa, Ana María, *Cultura y violencia en Colombia*, en revista “Signo y pensamiento”, Vol. XXII, No. 43, julio-diciembre, 2003.
- Orozco Martínez, Fernando, *Una mirada al quehacer propio de las artes plásticas*, en “La ciudad: reflexiones semiológicas”, compilado por Nora Elena Mesa y Marta Inés Valderrama, Universidad Nacional, sede Medellín, 1994.
- Orrego, Marcela, *Puertas donde abreven las presencias*, informe de investigación, tesis de grado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, 2009.
- Panikkar, R., *La trinidad*, Madrid, Siruela, 2006.
- Pérez Trejo, Eduardo, *El ABC de los mapas mentales para niños, una manera muy divertida de aprender ¡todo lo que quieras!*, México, Asociación de Educadores Iberoamericanos, en; “Mapas visuales: Consideraciones para la construcción de un modelo de mapa hipertextual”, 1999.
- Peláez, Ángela María, *Masivo*; informe de investigación, tesis de grado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, 2004.

- Prada, Juan Martín, *La apropiación postmoderna*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, tomos I y II. Madrid, Valdemar, 2000.
- Quijano, A., *Colonialidad del poder y Classification Social*, en Immanuel Wallerstein, Special Issue; Part I, *Journal of World-Systems Research*, VI, 2, Summer/Fall, Center for Global International & Regional Studies and the Division of Social Sciences at the University of California, Santa Cruz, 2000.
- Rancon Castro, Cristina, *La economía del arte*, México, Nosotras Ediciones, 2009.
- Rivera Dorado, Miguel, *La Ciudad Maya*, Editorial complutense, Madrid, 2001.
- Romero, J., L., *Estudio de la mentalidad burguesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Metáforas y residuos*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Rivera Dorado, Miguel, *La ciudad maya*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- Rodríguez, Victor Manuel, *Proyectos curatoriales regionales*, Ministerio de Cultura, Direccion de Artes Visuales, 2003.
- \_\_\_\_\_, en *El ABC de los Mapas Mentales para Niños, Una Manera muy Divertida de Aprender ¡Todo lo Que Quieras!*, México, Asociación de Educadores Iberoamericanos, 1999, citado por Eduardo Pérez Trejo, en “Mapas visuales: consideraciones para la construcción de un modelo de mapa hipertextual”.
- Santos, Lidia. *Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana*. En: *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la*

- investigación del barroco iberoamericano*. Schumm Petra (coord.). Frankfurt: Vervuert/ Madrid: Iberoamericana. 1998.
- Santos de Souza, Boaventura, *Hacia una sociología de las ausencias y sociología de las emergencias*, en “El milenio huérfano, ensayos para una nueva cultura política”, Madrid, Trotta, 2005.
- Santos de Souza, Boaventura, *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*, en *Pluralismo epistemológico*, varios autores, La Paz: Muela del Diablo/Comuna/CLACSO, 2009, 31-84.
- Sanjines, Javier, *El espejismo del mestizaje*”, IFEA, Embajada de Francia, Programa de investigación estratégica de Bolivia, La Paz, 2005.
- Sarlo, B., *Tiempo pasado*, Argentina. Siglo XXI, 2005.
- Shumacher, E. F., *Lo pequeño es hermoso*, Barcelona, Orbis, 1983.
- Soustelle, documento citado por Sylvia marcos, en “Pensamiento mesoamericano y categorías de género: un reto epistemológico”, Revista Universidad Veracruzana, México, julio-septiembre de 1995, No. 95, 13. 1940.
- Thönges-Stringaris Rhea, *Joseph Beuys y el concepto ampliado de Arte*, en “Arte en América”, No. 14, 1992.
- Villa, G., En “Generación intermedia de artistas Caldenses”, Manizales, Museo de arte de Caldas, 2006.
- Valdez, Mario J., *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Amsterdam, Atlanta, G. A., Radopoi, 1995.
- Vargas, Bedoya, Liliana, *Cuerpo natural vs Cuerpo artificial: Interacciones emocionales, culturales y de conocimiento*, informe de investigación, tesis para optar al título de Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, 2007.

- \_\_\_\_\_, *Cuerpo natural vs Cuerpo artificial: interacciones emocionales, culturales y de conocimiento*, anteproyecto de investigación, Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia, 2004.
- Vásquez Rocca, Adolfo, *Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado*, Chile, Revista Nómadas, No. 28, 2008.
- Valencia, C., Mario, *Éxodo y curaduría estética postfordista: éxodo o eterno retorno*, Popayán, Colombia, Utopía, No. 28, 2008.
- \_\_\_\_\_, *La condición postmoderna de los saberes y las prácticas estéticas contemporáneas*, Popayán, Colombia, Utopía, No. 23, mayo de 2006
- Vattimo, Gianni,) *El Fin de la modernidad*, Gedasa, 1989.
- Virno, Paolo, *La escena contemporánea*, Roma, Miradas Alternativas, 2002.
- Varios, *Debates post coloniales: Una introducción a los estudios sobre la subalternidad*, Bogotá. Gente Nueva Editorial, 2007.
- Wallerstein, Immanuel, *El análisis de los sistemas-mundo y Sobre el método y unidad de análisis*. En: "Capitalismo y movimientos antisistémicos, un análisis de sistemas-mundo", Madrid, Akal, 2004, pp. 134-160. 2009.
- Walsh, Catherine, *Interculturalidad, estado, sociedad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Estudios (inter)culturales en clave de-colonial*, Tabula Rasa, 2010.

**Portafolios personales de artistas**

Ayala, Carlos, dossier personal, Manizales, Colombia, 2008.

Calle, Jesús, Espacios Urbanos, Pereira, Colombia, 2001.

Franco, Jesús, Dos exposiciones plásticas de un pintor: acuarelas, óleos y hoja de vida, Manizales, 2005.

Grajales, Rodrigo, dossier personal, Pereira, Colombia, 2011.

\_\_\_\_\_, *Somos* catálogo de exposición, Alianza Francesa, Pereira Colombia, 2010.

Giraldo Ulises, XI Salón Regional de Artistas, proyecto de intervención artística, 2005.

González, Germán, pinturas, 2005.

Hurtado, Olga Lucía, Paisajes, Dossier personal, 2005.

Luna Fals, Alejandro, Dossier personal, Popayán Colombia, 2011.

Posada, Gabriel, Dossier personal, 2011.

Rendón Marisol, *El ratón Pérez si existe*, Museo de Arte de Caldas, Manizales, Colombia, 2005.

Ruiz, Yorlady, Dossier personal, 2011.

Rodríguez, Jorge Eliecer, *Veladuras cromáticas*, 2003.

Valencia, Jorge Gustavo, Dossier personal, instalaciones 2011.

### Catálogos, plegables y otros documentos referenciados

Ángel, Viviana, *Vigías urbanos*: biblioteca Germán Arciniegas, Universidad Nacional sede Manizales, Colombia, septiembre de 2003.

Ayala, Carlos Alberto, *Identidad y conflicto*, profesores, estudiantes y egresados, UTP, Pereira, Colombia, 2007.

Arboleda, G. Carlos, *Primer Salón Pro-renovación del Arte en Caldas*, director Instituto Caldense de Cultura, 1999

Artistas Caldenses, *Manizales 150 años*, Colombia, octubre, noviembre de 1999.

Barreneche, G. *5 Maestros del Arte Caldense*, Museo de Arte de Caldas, 2005.

Buriticá, Carlos, *Identidad y conflicto*, profesores, estudiantes y egresados, UTP, Pereira, Colombia, 2007.

Calle, Jesús, *Contextos*, Centro Colombo Americano, Pereira, Colombia, noviembre de 2007.

Clarens, Eva (dibujos): Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, Colombia, mayo de 2002.

Cristancho, Raul, *Imagen Regional III*, Colombia, mayo 2 de 2001.

\_\_\_\_\_, *Imagen regional V*, Colombia, 2007.

Diplomado en Teoría y Crítica de Arte, Obra Abierta, Juntarte, Universidad de Caldas, Universidad Nacional, Museo de Arte de Caldas, Colombia, septiembre de 2001.

Diplomado en Teoría y Crítica de Arte, Obra Abierta, Juntarte, Universidad de Caldas, Universidad Nacional, Museo de Arte de Caldas, Colombia, mayo de 2002.

Diplomado en Teoría y Crítica de Arte, Obra Abierta, Juntarte, Pereira, Colombia, Universidad Tecnológica de Pereira.

Duque, Gloria Inés, *Presencia Femenina*, Calle Bohemia, Armenia, Colombia, septiembre de 2008.

Ejes Imaginarios, *12 Salón Regional de Artistas: Risaralda, Caldas, Quindío, Antioquia*, Colombia, 2007.

*Encuentro de pensamientos: Los pueblos indígenas y el sector académico* (pintura), Colombia, noviembre de 2003.

*Escuela alternativa de formación de opinión pública calificada*, Juntarte, Obra Abierta, Secretaría de Desarrollo Comunitario, Universidad de Caldas, Universidad Nacional, Universidad Católica, Universidad de Manizales, AMSA, Colombia, junio de 2000.

Franco, Jesús (acuarelas): *Caldas 100 años*, Edificio Leonidas Londoño, Manizales, Colombia, marzo de 2005.

Gallego, María Inés, *Obscuro*, Universidad Nacional, sede Manizales, octubre de 2002.

Gil, León Dario, *Catálogo de exposición* de German Gonzales, Manizales, 2003

Gil, Francisco, Vásquez Iñaki, OCA (Otros Comportamientos Artísticos), ACECI-Universidad de Caldas, Colombia, agosto-octubre de 2002.

González, Germán (pintura): Pinacoteca, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, octubre de 2002.

González, M., Inés Duque, Gloria: *Presencia femenina*, Colombia, 2008.

Giraldo Ulises (instalación): Calle Bohemia, Armenia, Colombia, abril de 2008.

Grajales, Rodrigo, *Los oficios del tiempo*, Alianza Colombo-Francesa, Pereira Colombia, mayo de 2008.

Hernández, O, *XI Salón Regional de Artistas*, Quehacer Cultural, Manizales, año 20, No., 222, diciembre, 2005, pp. 5-10.

Hurtado, Olga Lucía, *Paisaje y Lugar*, Universidad Nacional de Colombia sede Manizales, mayo de 2001.

Instituto Caldense de Cultura, *Mujer*, Teatro Los Fundadores, Colombia, febrero de 1988.

\_\_\_\_\_, *Atmósfera*, Instituto Caldense de Cultura, Manizales, Colombia, agosto de 2000.

\_\_\_\_\_, *Zona. Cima*, Edificio Leonidas Londoño, Manizales, Colombia, mayo de 2003.

*I Salón pro-renovación del arte en Caldas*: Instituto Caldense de Cultura, Alcaldía de Manizales, Gobernación de Caldas, Colombia, noviembre de 1999.

Corporación La Cuadra, “La Cuadra 7 años”, Pereira, Colombia, 2007.

Salazar, Juan (escultura): *La cruz Andina*, Primer Simposio Internacional de Escultura Monumental, Alto Bolivia, 2004.

Matijasevic, Vicente (pintura): *La Pintura como Máquina: 12 óleos*, Manizales, Colombia, noviembre de 2005.

\_\_\_\_\_(dibujo): *Dibujos de fuego*, Pinacoteca Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, Colombia, 2004.

\_\_\_\_\_, (pintura): *Sólo Pintura*, Tercera muestra, Pinacoteca Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, octubre de 2004.

\_\_\_\_\_(dibujo): *Trescientos dibujos sin lucro*, Pinacoteca Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, octubre de 2002.

\_\_\_\_\_(grabado): *25 años de grabado*, Pinacoteca, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, abril de 2004.

\_\_\_\_\_, (pintura): *Ante las esencias de la tierra, cualquiera pierde el derecho*, (texto de catálogo de Vicente Matijasevic), Torre de Estancias, Universidad Nacional, sede Manizales, Colombia, agosto de 1998.

Ministerio de Cultura, *Prácticas curatoriales, conceptos espacios y contextos*, Taller de curaduría, *7 Salón Tachado de Octubre*, Cali, Colombia, 2004-2005.

Ministerio de Cultura, *40 Salón Nacional de Artistas*, Guía, Colombia, abril 28 de 2006.

Moreno Armella. Alberto, *Generación intermedia de artistas caldenses*, Museo de Arte de Caldas, noviembre/enero de 2005.

\_\_\_\_\_, *5 Maestros*, Museo de arte de Caldas, Manizales, 2005.

\_\_\_\_\_, *Ante las escencias de la tierra cualquiera pierde el derecho*, Catálogo exposición de Vicente Matijasevic, Agosto de 1998

Museo de Arte de Pereira, *Plegable de convocatoria*, Colombia, octubre de 2003.

*Muestra Departamental de Artistas de Caldas*, Secretaria de Cultura de Caldas, Colombia, 2003.

Ocampo, Ayda Nidia, *Zona de Encuentro*, Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, 2010.

*Primera Muestra Departamental de Artes visuales: Primero Caldas 100 años*, Colombia, 11 de mayo de 2005.

Rodríguez, Victor M; *Proyectos curatoriales*, Ministerio de Cultura, Dirección de Artes Visuales, 2004.

*Salón Regional de Artistas del Eje Cafetero*, Pereira, Colombia, julio 22 de 1999.

Sarmiento Novoa, Juan Manuel, *5 Maestros del arte en Caldas*, Museo de Arte de Caldas, Agosto/Septiembre, Manizales, 2005

Valencia, Jorge Gustavo, *Horror Vacui*, catálogo de exposición, Armenia, Abril de 2007.

- Villa y Castañeda, (catálogo de exposición), Fundación Calle Bohemia, Armenia, marzo de 2007.
- Villa y Clarens, (catálogo de exposición), Edificio Leonidas Londoño, Manizales Colombia, noviembre de 2003.
- IX Salón Regional de Artistas del Eje Cafetero: Tolima, Huila, Chocó, Pereira,* Colombia, agosto 18 de 2000.
- X Salón Regional de Artistas: (Caldas, Chocó, Huila, Quindío, Risaralda, Tolima,* Pereira, Colombia, octubre 14 de 2003.
- XI Salón Regional de artistas,* convocatoria pública, Agora-Lep, Manizales, Pereira, Colombia, 2005/2006.
- IV Salón de Artistas del Viejo Caldas,* Manizales, Pereira, (auspicio Banco de Caldas, mención para Alberto Betancourt), Colombia, 1979.
- II Salón de Artistas del Antiguo Caldas: Luis Guillermo Vallejo, Fernando Martínez, (auspicio Banco de Caldas, ganó Ángela Echeverri), Colombia, 1982.
- I Muestra de Artistas Caldenses,* Manizales, Colombia, 1995.
- I Muestra de Artes Plásticas de Caldas,* agosto 8 de 1980, Anserma, Caldas, Colombia, (Casa de la Cultura).
- 6 Salón de Artistas del Viejo Caldas,* Manizales, Colombia, noviembre 5 de 1981.
- III Convocatoria Salón Talentos Carlos Drews Castro,* Pereira, Colombia, 2003.
- 8 Salón de Artistas del Antiguo Caldas,* Banco de Caldas, Manizales Colombia, 1983.
- Sánchez, Darly Milena; Castro, Paola Andrea; Vallejo, Carolina; Laserna, Estrella; *Sólo mujeres,* Colombia, 2006.
- Valencia, Gustavo, *Porca e Depravata: 5 Salón de Artistas Quindianos,* catálogo de exposición, Colombia, octubre de 2006.

Zamudio Taylor, Víctor Ortiz, Bernardo, *Prácticas curatoriales, taller de curaduría*

2005

### Artículos de periódicos y documentos en la red

Arango, Cecilia, entrevista de Martín Burbano, jueves 2 de junio de 2011

Buriticá, Carlos, *La China más cerca*, emisora de la Universidad Nacional de Colombia. Documento en la red.

Carl, Honoré: *elogiodelalentitud-zonalcolon-pdf*

VIII Salón Regional de Arte 1997. [www.banrepcultural.org](http://www.banrepcultural.org)

<http://www.utp.edu.co/~artescd/obra.htm>,

<http://issuu.com/artescd/docs/portafolio>,

<http://www.cburitica.com/curriculum.php>

Hernández, O., *XI Salón regional de Artistas*, año 20, No., 222, noviembre, 2005, p.5

\_\_\_\_\_, *Vitalidad de la generación intermedia*, Quehacer Cultural, 2005, pp 3-4.

\_\_\_\_\_, *Mirada sobre el salón “Imagen regional III”*, Quehacer Cultural, Manizales, Julio de 2001, pp. 6.

Moreno, A., *Salón Regional de Artistas de Risaralda, Quindío y Caldas*, Quehacer Cultural, Año 6, No. 62, julio, 1991, pp. 6-7

\_\_\_\_\_, *El Salón de Artistas del Gran Caldas*, Quehacer Cultural, Mayo 29 de 1995, pp. 10-11

\_\_\_\_\_, *Arte urbano en el espacio público*, Quehacer Cultural, Manizales, 1999.

\_\_\_\_\_, *Acuarelas de Jesús Franco en La Universidad Nacional*, Manizales, Quehacer Cultural, año 15, No. 165, noviembre de 2000, p. 3

\_\_\_\_\_, *Salon de Artistas del Gran Caldas*, Quehacer Cultural, Manizales, Mayo 29 de 1995, pp. 10.

\_\_\_\_\_, *El Primer Salón de Artistas del Eje Cafetero y otras exposiciones*, Manizales, Quehacer Cultural, año 4, No., 37, marzo de 1989, pp. 6-7.

\_\_\_\_\_, *Cinco maestros del arte caldense*, Quehacer Cultural, Manizales, año 20, No., 18, agosto de 2005, p. 3.

Valencia Cardona, Mario Armando, *Papeles de Plata*, años 1, 2, 3, volúmenes 1-20, En Quehacer Cultural, Manizales, 2001, 2002, 2003.

Ruiz, Yorlady, *Exhumaciones: sacar a la luz lo olvidado*, entrevista en pereirapedia.com

Ruiz, Yorlady, el ritual del dolor, eldiario.com

<http://kadaberexquizito.blogspot.com/2009/12/yorlady-ruiz-1.html>

Obando, Robinson, *En oriente se encendió esta guerra*, citado en “64 Modelo para desarmar”, El Tiempo, Lecturas Dominicales, 2009.

Marcos, Subcomandante, *Palabras pronunciadas en el Zócalo*, México, Bogotá, El Tiempo, Lecturas Dominicales, marzo 13 de 2001.