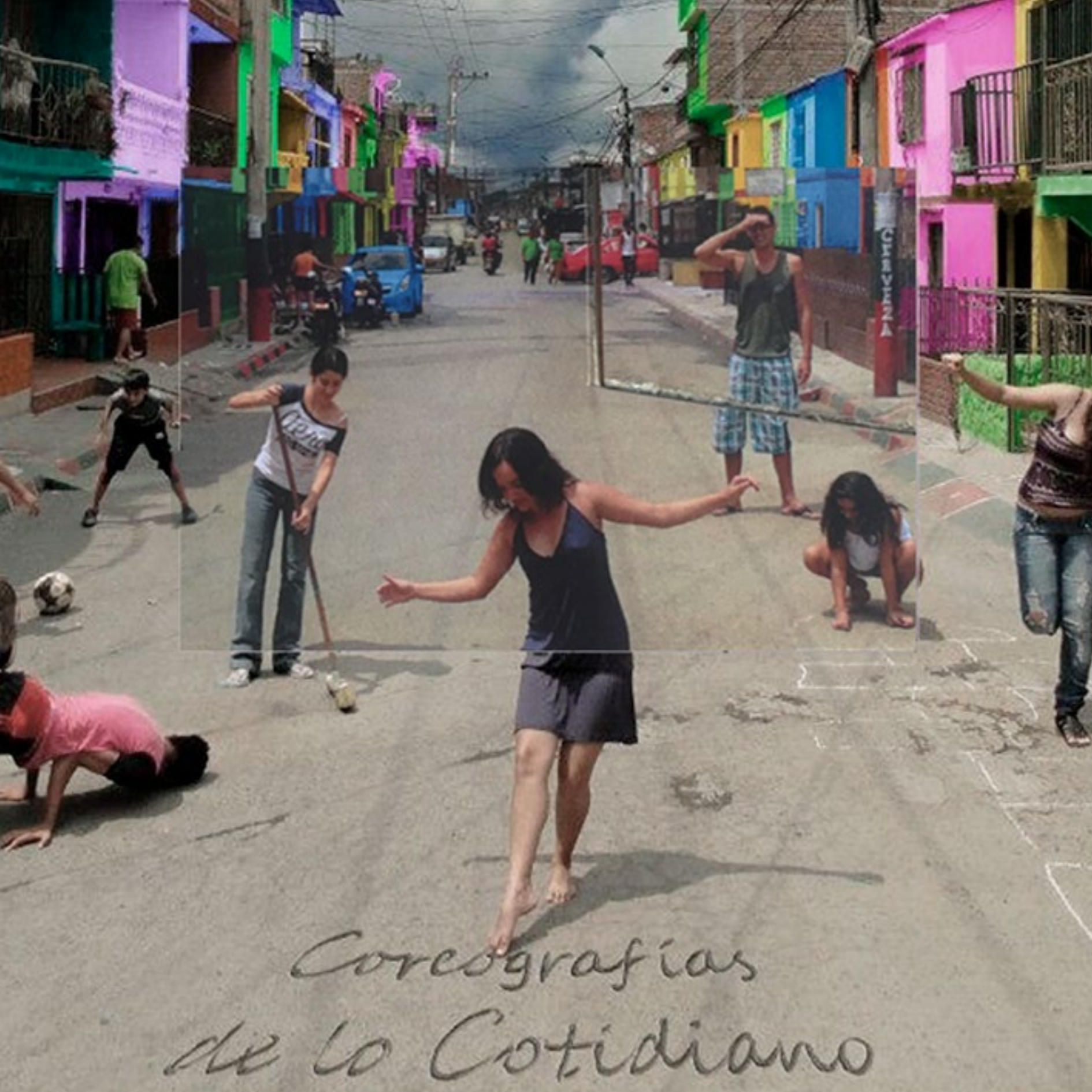


UNIVERSIDAD DE GRANADA ESPAÑA
LABORATORIOS ÉSTETICOS INMATERIALES

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE EMPIEZAN SE TRANSFORMAN Y DESAPARECEN

JORGE ALBERTO REYES OSMA

04/02/2020



*Coreografías
de lo Cotidiano*

LABORATORIOS ÉSTETICOS INMATERIALES

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE EMPIEZAN
SE TRANSFORMAN Y DESAPARECEN

Proyecto de Tesis Doctoral

Candidato a Doctor:
Jorge Alberto Reyes Osma

Contacto:

Tutora de Tesis Doctoral:
Fernanda García Gil

Doctorado en Historia y Artes
Facultad de Bellas Artes
2020



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LABORATORIOS ÉSTETICOS INMATERIALES

**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE EMPIEZAN
SE TRANSFORMAN Y DESAPARECEN**



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Jorge Alberto Reyes Osma
ISBN: 978-84-1195-260-6
URI: <https://hdl.handle.net/10481/90407>

Resumen:



Los laboratorios estéticos inmatrimales se proponen como formas abiertas de relacionar la producción y la visibilidad de las prácticas estéticas y propiciar narrativas del tiempo con la capacidad de transfigurar el espacio ordinario para reensamblar el arte y lo social..

A continuación resumiremos los distintos momentos de esta investigación en historia y arte en clave de laboratorios estéticos inmatrimales, con la cual proponemos relaciones aleatorias entre el estado del arte contemporáneo en Colombia y las dinámicas estéticas que dan forma a lo social. Planteamos una investigación cualitativa hermenéutica en forma de sistematización de experiencias trabajada a partir de un conjunto de unidades sustitibles, disímiles y complejas, que nos permitió adentrarnos en las tramas complejas de lo relacional e ir de un lado a otro entre las teorías y las prácticas de arte en las que hoy se hibridan distintas disciplinas y formas de saber. En un sentido más amplio, se trata de un arte con horizontes en la esfera social e inmerso entre formas de recepción compartida, es decir, un arte público, pero no necesariamente para espacios públicos. Hablamos de lo político. Los laboratorios estéticos inmatrimales son una forma de producir y distribuir el arte en conjunto, con lo cual instituímos su dimensión pública: un espacio de generación de debates acerca de la proyección social y con intenciones emancipatorias respecto a la estética entendida desde la tradición occidental.

Proponemos al lector un documento de estructura flexible e intercambiable donde producir nuevos enlaces en tres momentos. El primero de ellos contiene los apartados que fundamentan y organizan la investigación y donde se elabora un recuento de los trazos históricos de la estética relacional, elaborando un mapa aleatorio sobre la narrativa canónica y teórico-crítica del arte de la modernidad, y no sobre las *obras de arte* en sí mismas, en diálogo con las motivaciones contextuales del proyecto en el que conectamos distintos momentos del arte en Colombia con intenciones sociales. El segundo momento contiene tres textos conformados en capítulos interdependientes, con los que intentamos mapear saberes y sensibilidades sobre los intersticios estético-políticos del arte en las formas de lo social, a manera de ensayos críticos sobre tres aspectos: la producción de estéticas a partir del cuerpo subjetivado en el arte contemporáneo en Colombia y América Latina, los palimpsestos territoriales que se deducen de las nuevas formas de ordenar el tiempo en la vida urbana de hoy y, por último, la potencia productiva, en términos culturales, de los nomadismos que intentan desterritorializar las prácticas estéticas, de trabajo y de vida. En un tercer momento exponemos la sistematización de la experiencia de la práctica artístico-pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano* (2012), dinamizada por Gineth Meneses y Wilson Meneses en el barrio Floralia de la ciudad de Cali (Colombia) y que consistió en una práctica artística colaborativa que vinculaba a los actores de la comunidad a través de la producción y puesta en común de subjetividades, por medio de las estéticas de la cotidianidad. Con esta propuesta de sistematización de experiencias intentamos poner en situación de práctica la dispersión teórica matricial de lo relacional acompañada de documentos gráficos y audiovisuales.

En los diferentes aspectos teóricos y prácticos que tratamos a lo largo de esta investigación, que denominamos *Laboratorios Estéticos Inmateriales. Prácticas artísticas que empiezan, se transforman y desaparecen*, nos propusimos hacer visibles las formas estéticas que emergen de las nuevas distribuciones del tiempo y la producción de subjetividades que en ellas tiene lugar, como señales del *espíritu cambiante* de nuestra época. Es una idea de estética del tiempo que haría del *habitar* un lugar de nomadismos, resignificando con ello las maneras de la producción cultural y artística en Colombia. Nos referimos a un tiempo si se quiere fugaz, que resitúa los términos sucesivos de nuestra ya diacrónica modernidad en el campo del arte.

A lo largo de esta investigación, configuramos una propuesta de producción de teorías y prácticas sobre el cuerpo, los territorios, los nomadismos y sus variables en el arte colombiano, con algunos enlaces con el arte y los influjos culturales internacionales, aludiendo a conceptos claves del arte de colaboraciones. Con estos buscamos agenciar nuevas líneas de trabajo al confrontarlos con la práctica artístico-pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano* (2012), mediante un proceso de sistematización de experiencias que en este caso se plantea a manera de laboratorio estético inmaterial. Es indispensable precisar que en este caso y por razones de las políticas y los protocolos en Colombia creados para contener la pandemia por COVID-19, debimos diseñar un laboratorio que funcionara como instalación en los nuevos contextos virtuales, involucrando puentes de mensajería urbana y dispositivos portátiles a manera de suvenires, con el fin de estimular las *memorias* de los participantes sobre sus historias de vida, su barrio y su transformación ciudadana. En otros términos, diseñamos una práctica estética que devino en mapas de la memoria y que cerramos con una mesa de conversación a través de la plataforma de videollamadas *Zoom*, donde pudimos observar la urdimbre de narrativas socio-estéticas producidas durante el proceso.

Entendemos la sistematización como un instrumento privilegiado de poder político a partir del tejido de recuerdos, saberes y reencuentros, que convergen en beneficio de la reconstrucción del tejido social, algo que resulta apremiante en nuestro contexto ante la falta de compromiso ideológico de las instituciones del arte. El laboratorio estético inmaterial que proponemos es una de las formas posibles de agenciar teorías y prácticas de arte para mapear el rizoma multicultural urbano de Cali y, con ello, determinar formas de posproducción en arte menos autónomas y más interconectadas con las realidades sociopolíticas y económicas de la gente. Formas que también sean menos dependientes del formalismo histórico de las artes visuales en el contexto colombiano, en el que muchas producciones *estéticas populares* permanecen a la sombra de los circuitos locales institucionales del arte.

La propuesta central de esta investigación es hacer de las prácticas estéticas cotidianas un lugar instituyente de producción artística, crítica y de teorías emergentes, como una alternativa práctica al planteamiento elaborado por Rancière en su libro *El reparto de lo sensible* (publicado originalmente en el 2000). Para ello es crucial implementar paradigmas abiertos e interdisciplinarios, en diálogo con las ideas sobre estética relacional propuestas por Bourriaud en el libro de ensayos *Estética relacional* (publicado originalmente en 1998) y la elaboración argumentativa sobre la contextualización socioeconómica y política que precipita la globalización, que es planteada por Laddaga en el libro *Estética de la Emergencia* (publicado originalmente en 2006). Estos textos presentan un nuevo entorno cultural lleno de redefiniciones y prefijos pos, desde

donde, como lo anota Escobar en su libro *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (publicado originalmente en 2014), sentipensar lo complejo de estas desterritorializaciones en el arte, abriendo grietas a lo establecido en el hegemónico mundo del arte local e incrementando el *juicio público* de las nuevas espectadurías, término que Bishop desarrolla en el libro *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (publicado originalmente en 2012). En este último sentido, Laboratorios Estéticos Inmateriales es una apuesta de palimpsesto de memorias, teorías y prácticas artísticas indisciplinadas para pensar el arte en lo público, incluyendo las innovaciones más radicales de las prácticas de arte y con esto las formas más controversiales de nuestra historia social.

Esta versión de *laboratorio estético inmaterial* entre lo real y lo mediático nos permitió ver cómo y de qué manera la intensa conectividad de la vida contemporánea que han generado internet y sus dispositivos portátiles, así como los flujos de mercancías globales y los viajes de corta y larga duración con distintas intenciones, ha estimulado diversas posturas estéticas en el sentido de una infinita gama de percibir los entornos y posproducir mundos de vida a partir de ellos. Estas posturas estéticas, en todo caso, han beneficiado las micromovilidades sociales con fuertes incidencias en el empoderamiento de la cada vez más creciente y diversa gama de ciudadanías, posturas políticas y experiencias de educación popular, una educación que se produce en los intersticios que las telemáticas iluminan en tiempos breves, donde es posible distinguir del concepto genérico de lo social a las formas de lo social.

Este entorno de complejidad del arte en Colombia obliga a las prácticas de arte locales con intenciones sociales a pronunciarse críticamente y en las propias prácticas artísticas, sin necesidad de literatura experta, frente a la pretendida hegemonía de las instituciones educativas de arte y los centros de promoción cultural como los museos, las galerías, las salas de teatro y concierto, entre otras acordadas por el establecimiento artístico, que indudablemente participan con su capital simbólico de la legitimación del poder mediante sus rituales y sus publicaciones. *El laboratorio estético inmaterial*, como plataforma de colaboraciones, propone emancipaciones a este entramado institucional y hegemónico, diseñando estrategias de participación ciudadana en colectivos interdisciplinarios no necesariamente de procedencia filial, con la intención de impulsar procesos más imaginativos de arte y sociedad. La práctica artística funge como documento teórico y crítico, y es esta dualidad la que constituye un giro con respecto a las ideas vigentes de producción y difusión *estándar* del arte, entre las bifurcaciones que prometen lo posmoderno como forma de reensamblar las producciones culturales con lo social.

En síntesis, más que una salida a la alienación que provocan las normas, esta investigación plantea el *laboratorio estético inmaterial* como una alternativa de posproducción de ágoras urbanas donde las estéticas potencien nuevos imaginarios de comunidades. En ningún caso se conciben como otro establecimiento del arte; en cambio, suponen una ruta para introducir de un modo complejo las nociones que, en relación con el arte público, agencien derivas intersticiales de realidad y estrategias políticas relacionales. Dicho de otro modo, los *laboratorios* son palimpsestos que tejen, en los encuentros breves, los rumores de la colmena barrial y las microacciones políticas de los espectadores-autores.

／ A g r a d e c i m i e n t o s :

Tomó muchos desbordes teóricos y técnicos escribir esta tesis. La materia de estudio elegida parecía exigir conocimientos y metodologías completamente distintas a las que había trabajado previamente y dependió en muchos casos de la orientación de amigos y colegas, quienes pacientemente atendieron mis divagaciones. Estoy en deuda por su retroalimentación, sus conocimientos, sus ideas, sus iniciativas y sus referencias.

Debo agradecimientos en abundancia a la Universidad del Valle por darme la oportunidad de hacer parte del Programa Iberoamericano de Formación Doctoral en Artes, realizado en alianza con la Universidad de Granada, España. Doy gracias a mi directora Fernanda García Gil por haberse interesado en mi propuesta, por sus reflexiones en torno a ella y por su seguimiento en el proceso; a mi amiga y colega Maritza López de la Roche, quien vio en la formación doctoral de los profesores de la Facultad de Artes Integradas (FAI) un lugar de renovación para este espacio universitario, y cuyos comentarios e ideas oportunas me nutrieron en el trayecto; al profesor Manuel Silva por sus observaciones tan acertadas; a los decanos de la FAI, José Hleap y Javier Echeverry, y a la coordinadora académica de la misma facultad, Victoria Romero, por sus gestiones, así como al Departamento de Artes Visuales y Estética y a su jefe de departamento, Irina Vásquez, por haberme permitido tener los tiempos para desarrollar este proyecto; a la profesora y amiga Claudia Victoria, especialmente por su confianza y respaldo en mis compromisos administrativos con la Universidad del Valle.

Gineth Meneses concibió, junto con Wilson Meneses, la práctica artístico-pedagógica que amablemente nos prestó para detonar la sistematización que emprende este proyecto. Rocío Gómez me brindó un apoyo y una retroalimentación constantes durante el proceso. Edward Valencia mantuvo un interés y un compromiso permanentes en este documento. Juan Alejandro López, Antonio Díaz, Érika Núñez, Mauricio Prieto, Sandra Jaramillo, Leonardo Herrera, Raquel Harf, Alexandra Ayala, Laúd Sánchez, Juan Madrid, Valentina Jimenez y Jorge Rodríguez me permitieron, con afecto, saquear sus saberes. Agradezco a todos ellos y, cómo no, a todas mis compañeras y compañeros de doctorado en lo académico, lo técnico y lo humano; sumo agradecimiento a Victoria Valencia por su solidaridad y compañía y a mis muy queridas amigas y amigos en España, especialmente María Eugenia García, siempre cálida y solidaria, y Manolo Valle, sin cuya amistad y confianza en la tranquilidad que ofrece su casa en el Realejo Granadino hubiera sido imposible este trabajo lejos de mi casa, de mi padre Jorge y de mis hermanas Liliana y Berta. Los profesores y las profesoras de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, Isabel Soler, José Luis Vicario, Francisco Sánchez y Elizabetha López, fueron indispensables en los momentos más difíciles de este proceso. Cierro diciendo que me es imposible no dar gracias aquí a mis compañeros animales, que hacen de mi diario vivir un tiempo de permanente vitalidad.

T A B L A D E C O N T E N I D O /

INTRODUCCIÓN	14
MOTIVACIÓN	29
I ESTADO DE LA CUESTIÓN DEL ARTE RELACIONAL	37
II ANTECEDENTES: Las performatividades del cuerpo, el espacio-tiempo y los nomadismos en la estética relacional	48
III REFERENTES:	86
A) EL CUERPO SUBJETIVADO	88
B) EL ESPACIO COMO CONTEXTO	94
C. NOMADISMOS	96
IV FUNDAMENTACIÓN	105
V HIPÓTESIS	125
VI OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	127
A. OBJETIVO GENERAL:	128
B. OBJETIVOS ESPECIFICOS:	128
VII CONTEXTO	130
A) LA EXPERIENCIA VIVIDA	135
VIII METODOLOGÍA	142
A) OBJETIVOS DE LA METODOLOGÍA	146
B) ¿CÓMO LO HAREMOS?	153
C. FASES DE LA SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS DE COREOGRAFÍAS DE LO COTIDIANO EN MODO DE LABORATORIO	159

CAPÍTULO 1: EL CUERPO, TERRITORIO DE SENTIDOS ESTÉTICOS	163
1. LA CENTRALIDAD DEL CUERPO SUBJETIVADO.	164
2. EL CUERPO ALEATORIO DEL ARTE RELACIONAL: Breve recorrido	168
3. CUERPO Y HABILIDAD: ¿QUÉ HAY DETRÁS DEL PERFORMANCE?	175
4. EL CUERPO, EL TIEMPO Y LA VIDA COTIDIANA	186
CAPÍTULO 2: EL ESPACIO-TIEMPO Y LAS ESTÉTICAS DE LO PÚBLICO	195
1. PALIMPSESTO: LO SOCIAL COMO FORMA ARTÍSTICA EN LA URDIMBRE DEL BARRIO.	196
2. LA CIUDAD: ESPACIOS PÚBLICOS Y PRÁCTICAS DE ARTE	209
3. RELACIONALIDADES A LA VUELTA DE LA ESQUINA.	222
4. MERCADOS, BARRIOS, PARLOTEOS : CIUDAD DE NARRATIVAS Y ESTÉTICAS DE LA CALLE	252
5. LABORATORIOS DE ENREDOS EN EL CONTEXTO URBANO.	266
CAPÍTULO 3: NOMADISMOS EN LA ESTÉTICA RELACIONAL	284
1. Posibilidades y potencias estéticas del nomadismo en sus múltiples facetas	285
2. El tiempo expandido de la estética nómada en la forma relacional	294
3. Relacionalidad y producción de nomadismos en el arte de colaboraciones	315
4. Prácticas de estética relacional: nomadismo y etnografía en el arte contemporáneo	330
CAPÍTULO 4: LABORATORIO URBANO: SISTEMATIZACIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA	
COREOGRAFÍAS DE LO COTIDIANO (2012)	352
1. Fase de recuperación mediante narrativa gráfica	358
a) Del territorio	359
b) De los actores	360
c) De las tramas sociales y sus movilidades	361
e) Narrativa gráfica	362
2. Fase de reconstrucción mediante laboratorio estético inmaterial	380
a) Descripción del laboratorio	380
b) Documento audiovisual sobre el laboratorio (en Zoom)	382
CONCLUSIONES	384
BIBLIOGRAFÍA:	392
ANEXOS:	405





Laboratorio de PROSAICAS

COMUNIDAD

El Contexto La CIUDAD y el BARRIO

Formas de vida, lenguajes, Colecciones, formas de ataviarse, Correr, jugar, la sexualidad, Músicas, manualidades, Internet y Multimediales

Ciudadanías diversas, multigénero Raizales, turistas, indocumentados y Nómadas

Una ciudad de potencia políticas

Logros / Huellas colectivas/ Fracasos/

Produce

Productos

Consumos

Sinóptica Compleja DE LOS Laboratorios

Modos de producción tangibles e intangibles

Desechos

Áreas de cooperación

Áreas de conflicto

Producción casera, Emergencias estéticas, Constitución de sujetos políticos

RELACIONALIDADES

IMAGINARIO SOCIAL CONSTITUYENTE

INTRODUCCIÓN

“Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres o, a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías”
(Foucault, 1966)

“La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”
(Bourriaud, 2008)

“Todo comienza a suceder bajo presión: si la resonancia entre lo que sucede en la comuna y el estado de cosas del presente es tan inmediata, es porque la colectividad emergente que nos muestra la comuna es una comunidad abocada a un proceso de aprendizaje para el cual no tiene tiempo. Porque la urgencia es grande”
(Laddaga, 2006)

“La superficie de los signos “pintados”, el desbloqueo del teatro, el ritmo del coro danzante: tenemos aquí tres formas de reparto de lo sensible que estructuran las maneras en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como forma de inscripción del sentido de la comunidad”
(Rancière, 2014)

En tanto proyecto de lo político en el arte, los laboratorios estéticos inmateriales reúnen un palimpsesto de teorías y de prácticas provenientes de distintas disciplinas y áreas del conocimiento, que buscan recuperar saberes y sentires populares que han permanecido a la sombra de la producción de prácticas socioculturales colombianas ligadas a los paradigmas tradicionales del conocimiento humanístico y del arte. Es indispensable entender que este proyecto no es una crítica a ultranza de las formas de producción tradicionales del arte. Por el contrario, a partir de su estudio crítico, buscamos en distintos autores propuestas para el reordenamiento de estas formas de producción y difusión en los nuevos contextos socioculturales, principalmente en Colombia, marcados por las confrontaciones que generan la pretendida globalización cultural y los desacomodos que esta forma de colonialidad produce en un ámbito local con conflictos de base.

Los laboratorios estéticos inmateriales son una acción de desterritorialización de las prácticas de arte, una experiencia de nomadismos y de relocalización de la estética en el devenir de la vida cotidiana que busca estimular la producción de subjetividades en áreas urbanas como una opción de agenciamiento de mundos de vida eco-localizados (es decir, ecológicamente organizados en sus territorios bajo una suerte de concepción biopolítica). Así, las nuevas configuraciones del arte en lo social son nuevos lugares de acción para lo ético y lo estético, como lo dice Rancière:

El combate del arte contra la cultura crea entonces un frente que coloca del mismo lado la defensa del “mundo” contra la “sociedad”, de las obras contra los productos culturales, de las cosas contra las imágenes, de las imágenes contra los signos y de los signos contra los simulacros. Esta denuncia se liga de buen grado a las actitudes políticas que exigen el restablecimiento de la enseñanza republicana contra la disolución democrática de los saberes, de los comportamientos y de los valores. Y contiene un juicio negativo global sobre la confusión contemporánea, ocupada de borrar las fronteras entre el arte y la vida, entre los signos y las cosas. (2011, p. 57)

En este sentido, este proyecto considera importante volver la atención sobre las prácticas de arte que circulan en los intersticios de las preocupaciones cotidianas de la gente, potenciando sus saberes, sus imágenes y sus signos. Pero no como un proyecto de arte mesiánico que se agotaría en la intrascendencia de un nuevo espectáculo, anulando su intensión de resistencia, sino como un trabajo artístico que tiene la tarea política de encontrar y visibilizar el acontecimiento, el testimonio y el hecho relacional.

Para desarrollar esta hipótesis proponemos la sistematización de experiencias, una metodología cualitativa que permite poner en dialogo diversos modos de saber como una estrategia para resituar y resignificar las prácticas y los saberes del arte en la vida cotidiana. Los distintos textos que proponemos para la discusión intentan también develar el encerramiento al que ha sido conducida la estética como un elemento exclusivo de la obra de arte, proceso que se ha dado en gran medida por una gestión institucional de parte de escuelas, talleres, publicaciones, museos, galerías, exposiciones, catálogos y teorías que siguen la lógica de un laboratorio entre muros.

Frente a este panorama, los *laboratorios estéticos inmatrimales*, como forma de resistencia, son un proyecto de participación ciudadana en el que, a través de individuos o colectivos, se propicia un ámbito de colaboraciones con la intención de instituir procesos de producción y difusión artísticas que estimulen iniciativas propias de agenciamiento que enriquezcan la escena social (Deleuze y Guattari, 2015). En un contexto de nuevos movimientos ciudadanos plurales en sus prácticas de vida, de trabajo, de imaginarios y de valores, nuestra idea de laboratorios se concibe como una maniobra alternativa a los enclaustrados programas culturales institucionales, con la intención de promover diferentes sistemas de participación ciudadana, en donde los actos estéticos cotidianos, o la *prosaica* (Mandoki, 2012), entrañen la configuración de la experiencia social. Dicho de otro modo, se trata de fomentar espacios abiertos en donde el arte renuncia a sus autonomías históricas para entrar a participar en las decisiones de interés colectivo y producir su propia forma a partir de los encuentros y desencuentros culturales, causados por las tensiones de cada territorio. De este modo, son las cooperaciones temporales las que resignifican lo aleatorio y le brindan su legitimidad como forma de relación entre arte y sociedad.

Laboratorios Estéticos Inmatrimales: Prácticas artísticas que inician, se transforman y desaparecen es una propuesta más entre otras de posproducción de estéticas comunitarias en los espacios y los tiempos públicos, a partir de subjetividades heterogéneas. Para desarrollar nuestra hipótesis de laboratorio abierto como lugar estratégico para la producción y la difusión estética menos controlada, asumimos la *teoría de la forma relacional* de Bourriaud, publicada en su libro *Estética Relacional* de 1998. Esta teoría propone una aproximación alternativa a la producción de arte, distinta a la forma autónoma del arte de representación. Por otro lado, la propuesta de este proyecto no es opuesta a la práctica autoral de creación, pues, en realidad, muchos de los referentes del arte relacional que presentamos son prácticas colaborativas impulsadas o mediadas por un autor: Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, Ai Weiwei, Doris Salcedo, etc.

Presentamos, entonces, una perspectiva más dentro de las muchas que admite el concepto de arte relacional. De ninguna manera entendemos la *relacionalidad* como un estilo artístico ni como una solución definitiva o única, sino como un paradigma abierto a las inclusiones con el fin de responder a la complejidad de los *espacios-tiempos* de las ciudadanías diversas, frente a la avasalladora dinámica de la globalización cultural y las dinámicas conflictivas locales. Su particularidad está en considerar un mismo espacio y tiempo para la producción y la difusión del arte por comunidades marginadas o *automarginadas* del caudal normalizado de las políticas culturales hegemónicas.

Para sortear las encrucijadas contemporáneas y proponer una mirada más incluyente que permita la comprensión de lo público como un lugar común alcanzable desde distintas formas de investigación, proponemos el laboratorio estético inmaterial



La idea de *laboratorio* se desarrolla a partir de la resignificación que brinda Latour (1986) al pensar este espacio en un sentido abierto, capaz de agenciar experiencias complejas cuando se concibe en medio de relaciones menos controladas, es decir, cuando da lugar a los contagios en medio de los avatares culturales de la globalidad.



Lo *estético* se convoca aquí de manera contraria a la idea generalizada de este concepto como lo suntuario en la vida humana; aquí se resignifica como un elemento constitutivo de la producción de subjetividades entendidas como modalidades de la existencia. Mandoki (2012) lo describe como la prosaica, que es la estética de la vida cotidiana. Por otro lado, De Certeau (1996) propone lo cotidiano en busca de un encuentro con distintas maneras de percibir y narrar la vida corriente desde sus lugares más recónditos y poéticos.



El concepto de lo *inmaterial* que proponemos se inscribe en la línea de Bourriaud (2008), en el sentido de que se busca pensar las prácticas de arte colaborativo como un acto creativo y transitorio que no concluye en la materialización de un objeto, sino en la extensión de la creatividad en lo social.

La mezcla de variadas formas del saber que se produce en eventos de distinta intención social fundamenta esta propuesta sobre prácticas artísticas de colaboraciones, en tanto órgano facilitador de empatías y sinergias, o transducciones (Collados y Rodrigo, 2015), entre grandes grupos de individuos que estimulan la proliferación de formas de lo social, a las que alude el paradigma relacional. La práctica que proponemos intenta poner en discusión toda esta multiplicidad de sentidos de cultura y de saber que suponen los *laboratorios estéticos inmatrimiales* en el espacio público, configurando una plataforma temporal de visibilidades estéticas y de agenciamientos desde el hacer y el actuar cotidianos.

Este enfoque interdisciplinar es la base para construir una experiencia comunitaria de producción y divulgación artística que responda a las complejidades sociopolíticas de las comunidades de los diferentes territorios colombianos y sus mundos de vida inequitativos y precarios. Buscamos situar el debate sobre las posibilidades y las dificultades del arte de colaboraciones en Colombia e introducir aproximaciones críticas que se derivan de otras experiencias y procesos creativos actuales en el mundo, para así generar un lugar de discusión sobre esta forma de producción artística ampliada al ámbito cultural en general, como ocurre, por ejemplo, en la obra de Joseph Beuys.

Esta investigación tiene dos componentes. Por un lado, desarrolla un debate conceptual y artístico sobre el arte de colaboraciones como una aproximación a lo que Lander (1993) ha denominado la colonialidad del saber en Latinoamérica y Colombia, a partir de tres enfoques fuertemente ligados a las prácticas sociales: el espacio-tiempo, el cuerpo y los nomadismos. Estas categorías también se han desarrollado con amplitud en el arte performativo contemporáneo desde diversas perspectivas políticas, con artistas y colectivos como María Teresa Hincapié, Ana Mendieta, Guillermo Gómez Peña, Antonio Caro, Mapa Teatro, entre otros, cuyas complejas formas de producción y difusión artística han hecho que la crítica institucional intente en vano sintetizarlas en el canon del arte performativo. Por otro lado, la urgencia de sistematizar la acción de la estética en las prácticas sociales nos condujo a la sistematización de una experiencia que vincula arte, educación y estética:

Coreografías de lo Cotidiano: una acción de arte público realizada en el barrio Floralia de Cali en el 2012 y dinamizada por Gineth Meneses y Wilson Meneses.

Este proceso de sistematización nos permitió confrontar con la realidad nuestras hipótesis sobre los agenciamientos que propicia el arte en lo social. A continuación, describiremos la perspectiva de trabajo de cada componente

1) El cuerpo, el espacio-tiempo y los nomadismos en las prácticas de colaboraciones:

En este apartado se retoman algunos de los elementos teóricos y prácticos que se deducen del paradigma sobre la forma expuesto en el texto *Estética Relacional* (Bourriaud, 2008). También se consideran un conjunto de variables sociopolíticas y económicas que detonarían lo que Laddaga (2006) señala como *estética de la emergencia*: diversidades sociales (individuos, servicios, mercancías, narraciones, etc.) derivadas de los procesos de encuentro entre la globalización política y económica y las dinámicas conflictivas locales de cada territorio, que se tejen en el espacio urbano en medio de la actual fase de cambios culturales y que estimulan distintos modos de organización colaborativos y de cooperación de saberes, recursos y formas de comunicación como alternativa a la idea de sujeto autosuficiente impulsada por la economía capitalista. Se trata de una forma de reorientación de lo comunitario, que a su vez produce nuevas ciudadanías cuyas movibilidades están muy ligadas al reconocimiento de territorios históricamente marginados por las políticas públicas, a los cuales las colaboraciones les imprimen un vigor sociopolítico transformador, como las actuales configuraciones del barrio, la calle, la cuadra, la esquina y el parque. Propuestos como plataformas de sistematización de experiencias, los *laboratorios estéticos inmatrimales* crean una urdimbre relacional dinamizada por las performatividades de las prácticas artísticas que inician, se transforman y desaparecen.

Dado el alto volumen de consideraciones sociales y de variables políticas y económicas tenidas en cuenta en este proyecto, optamos por tres perspectivas, como ya lo hemos dicho, que se presentan claves para pensar y reflexionar lo contemporáneo desde las artes en lo social: el espacio-tiempo, el cuerpo y los nomadismos. Ahora bien, estas tres perspectivas se organizaron en capítulos cuyo orden de lectura no afecta de ningún modo el debate propuesto, pudiendo leerse de manera relacional con respecto al laboratorio presentado para la sistematización de experiencias. Cada una de las perspectivas de los capítulos se propone inminentemente atravesada por las preguntas sobre cuáles alternativas implican las prácticas de colaboraciones en contextos de inequidad como el colombiano. Solo a través de las resoluciones propuestas por estas alternativas pueden satisfacerse expectativas culturales más allá de la lógica formalizada por las academias de arte en clave de representación; en su lugar, abogamos por una educación experiencial que proponga un horizonte de posibilidades transformativas capaces de generar nuevos imaginarios para el arte en la sociedad. Esta forma de producción dialógica del conocimiento, según Freire (1998), encuentra su mejor lugar en los intersticios de la geografía urbana. El origen de estos procesos diversos y de dimensiones globales puede rastrearse a través de distintos episodios *contraculturales* en la historia del arte del siglo XX; su influencia se ha hecho notoria en algunas prácticas (*La Grieta* (2014), *Hacia el Litoral - Acción Colectiva* (2018), etc.) y algunos colectivos de artistas contemporáneos colombianos (*El Honorable Cartel* (Bogotá), *Más Arte Más Acción* (Bogotá), *Platohedro* (Medellín), *Rosado Crema* (Cali), etc.). Proyectos de este tipo, animados por la corporeidad de los sujetos, los territorios urbanos contemporáneos y las trashumancias ciudadanas derivadas de la globalización, han trascendido el concepto de obra de arte en el espacio público para intentar nuevas relaciones entre las estéticas populares y los escenarios cotidianos.

En el *primer capítulo* emprendemos una aproximación conceptual al cuerpo como centro neurálgico de gran parte de las producciones estéticas contemporáneas. Para este fin, podemos plantear las preguntas formuladas por Crivelli:

¿A quién pertenece el cuerpo de cada uno? ¿Quién define, organiza y reglamenta sus movimientos y sus itinerarios, quién receta sus ejercicios y cuida así de su salud? ¿Hasta qué punto podemos creer, ingenua o correctamente, que la esfera del cuerpo puede ser algo exclusivamente personal y no el campo público de un conflicto entre el poder y el individuo? (2014, p. 152)

Con estos cuestionamientos, el cuerpo termina inevitablemente como conector entre un interior y un exterior casi insondables. Después de las teorías posestructurales, el cuerpo se revela cada vez más como una unidad de multiplicidades, un lugar desde donde no es posible privilegiar ninguna visión determinante sin sacrificar otras con igual potencia de agenciamiento. Es debido a esta circunstancia, provocada por la complejidad de los tiempos actuales, que el cuerpo resulta indispensable para pensar las estéticas contemporáneas en la relación entre arte y sociedad: un cuerpo matricial de subjetividades y ciudadanías marcado por trazos, huellas y restos. Este cuerpo al que nos referimos como insumo de las experiencias de los *laboratorios estéticos inmateriales* no intenta de ninguna manera convertirse en protagonista ni en promotor de nuevas normas o comportamientos ejemplares; su importancia surge con mayor fuerza cuando se convierte en punto de tensión con los cuerpos alineados ideológicamente con el Estado o el establecimiento.

Algunos movimientos de arte antiautoritario, como los promovidos a partir de mayo del 68, sugieren romper con los vestigios del pensamiento hegemónico patriarcal que convierte el cuerpo en un no-lugar: descontextualizado, espectacularizado y, peor aún, desactivado políticamente. En contraste, la temática de este capítulo gira en torno a aquellos cuerpos activos, o con gran potencial de activación, para practicar la acción política explícita en medio de dinámicas performáticas. Un cuerpo que, como señala Vilar (2009), “(...) practica la autogestión ideológica y expresa contramodelos de sociedad”, ampliando, además, su espacio de acción a la maniobra artística e incluso al arte activista.

En el *segundo capítulo*, se elabora un concepto del *espacio-tiempo* que atraviesa la ciudad arquitectónica y la ciudad de los imaginarios, o, siguiendo a Agudelo (2011), la ciudad *tangible e intangible*, que consideramos clave a la hora de comprender los distintos procesos sociales y artísticos que este proyecto explora y debate. Este concepto desarrolla una serie de vasos comunicantes entre la idea del *espacio*, que sobrepasa la noción de recipiente o contenedor de acontecimientos y compromete todo un contexto de hábitos, imaginarios y afectos humanos, y la idea del *tiempo*, muy vinculada a las actividades humanas normadas por el sistema económico, sus ritmos, sus rituales y sus urgencias. Las configuraciones del espacio y del tiempo se afectan mutuamente; de allí la propuesta del concepto *espacio-tiempo*.

Se propone una discusión que aborda la estética desde su emancipación del mundo del arte y sus instituciones normativas, para ampliarla a las prácticas creativas de la vida cotidiana y sus contextos multiculturales urbanos, donde está la gente y la imaginación se recrea en infinidad de relaciones estéticas dispersas que las plataformas de colaboración pueden resignificar por su accionar horizontal y en red. La búsqueda de proyectos comunitarios y de modelos de cohesión ciudadana sitúa al arte en una posición fronteriza entre las tensiones de la globalidad y la localidad vulnerable, tanto social como económica y políticamente, de los territorios donde se gesta. A este respecto, el paradigma de la estética relacional propone espacios de democratización de lo sensible (Rancière, 2014), donde sean posibles nuevos vínculos que respondan a formas de producción de arte en contextos específicos como el colombiano, marcado por la violencia histórica, los desplazamientos forzados y las relaciones fronterizas que generan la multiculturalidad y sus difusos y conflictivos espacios de mediación. Hoy, los estratos inmóviles del tiempo de la vieja estructura cultural se han transformado en innumerables versiones de tiempos subjetivos, es decir, en un palimpsesto de prácticas que modelan la vida social a través de un conjunto de narrativas de sucesos dislocados que se conectan y se desconectan; un proceso que los *laboratorios estéticos inmatrimales* buscan potenciar. Como refiere Hernández:

Todo tiempo es, pues, múltiple, dinámico y heterogéneo, compuesto de un sinfín de pequeños matices móviles y cambiantes. Eso es algo que pocos podrían poner en duda. Sin embargo, el régimen temporal hegemónico de Occidente ha tendido hacia una supresión de la pluralidad del tiempo. (2008, p. 10)

Ahora bien, al poner en acción las múltiples dinámicas de la vida cotidiana en una comunidad dada, aparece la misma condición performativa (es decir, gente haciendo y actuando) que recorre el mapa histórico de las artes del siglo XX en las estéticas conceptuales, el situacionismo, el arte con el cuerpo, el happening, entre otras corrientes enmarcadas en las prácticas de desmaterialización de la obra de arte. Algunos autores como Guasch (2000) ven en este proceso de desmaterialización una consecuencia de formas vanguardistas como la pintura de acción y el expresionismo abstracto, que se propusieron en modo de experiencia. Hoy en día, el imperativo de la movilidad global con su intercambio de productos e imaginarios aumentados por la mediación de Internet en las computadoras personales y los teléfonos inteligentes, sumado al intento de mundializar la cultura como una forma de producción y consumo del último capitalismo, ha producido millones de lugares minúsculos de encuentros y desencuentros en donde cada vez más se evidencia lo performativo de la cotidianidad ocurriendo en medio de narrativas sobre lo real y lo mediático. Estas nuevas dinámicas del tiempo fragmentario en actos pasajeros, impuestas por el capitalismo como forma de producción y consumo, han reorganizado a su vez los espacios cotidianos en *zonas intersticiales*, desvelando nuevos puentes entre lo privado y lo público. Como lugar de tensiones, estas zonas son resignificadas por los *laboratorios estéticos inmatrimales* como forma de arte en lo social.

En cada narrativa y en cada enunciado se encuentran siempre sedimentos de las percepciones del mundo, sentidos correspondientes a épocas y circunstancias de enunciación distinta. Se trata entonces de una dinámica del tiempo que redibuja los espacios y que nos lleva a considerar lo complejo de lo relacional como una plataforma abierta de diversidades, en términos de esos diacronismos que son precisamente los tiempos de las nuevas asociaciones, estéticas de resistencia que este proyecto se encarga de proponer como forma alternativa del arte público. Esta maniobra de relacionalidades opera entre la producción y la difusión, con una intención de arte diverso para un mundo diverso y, por tal, heterodoxo con respecto a la globalización.

En el *tercer capítulo*, abordamos los nomadismos en un debate que evita profundizar la discusión binaria que los antepone a los sedentarismos. Más allá de esta postura estructural y estructurante, los incorporamos a la discusión sobre su incidencia en las variables estéticas de la producción sociocultural de la vida cotidiana en las sociedades urbano-rurales de América Latina. En este continente, impulsados por las sucesivas desterritorializaciones de los conflictos sociales que parecen no tener fin, los nomadismos han hecho del andar una forma de vida, en algunos aspectos similar a los nomadismos de las culturas ancestrales en sus tránsitos por los bordes y las fronteras; incluyendo las versiones clásicas que surgieron de algunas visiones peyorativas del nomadismo, configuradas por esa mixtura entre fascinación y repulsión que ejerce todo aquello que tiene *el rasgo del cambio*, como lo refiere Maffesoli (1999). Por eso mismo la actividad nómada señala transformaciones culturales, nuevas formas de responder a los entornos, dado que ofrece justamente multiperspectivas del mundo. Pensar los nomadismos en el contexto de las nuevas sociedades urbanas nos ha llevado a considerarlos como una forma de abordar variadas dimensiones estético-políticas, movilidades configuradoras de paisajes culturales que se suceden unos a otros, formas que inician, se transforman y desaparecen.

Sin embargo, siendo estéticas del desarraigo, son distintas a las caminatas a la deriva del situacionismo con intenciones psicogeográficas, a la manera del *flâneur*. Las nuevas derivas a las que alude Crivelli (2014), en cambio, sugieren una contribución diferente debido a su campo expandido a las características de cada sitio en que se realizan. En ese mismo sentido, los nomadismos de los individuos y las comunidades actuales en Colombia, siempre deambulando por las fronteras de la cotidianidad ciudadana, engarzan sus subjetividades y sus imaginarios estéticos y políticos en los vacíos que dejan los desencuentros que resultan de las actuales dinámicas socioculturales urbanas. El artista belga Francis Alÿs es tal vez el ejemplo más cercano a estas derivas por sus prácticas, que vinculan los imaginarios del mundo contemporáneo, sus imágenes y sus tiempos en una poética afianzada con un compromiso político. Segura lo precisa así:

La obra de Alÿs, mediante acciones, gestos y performances, involucra de manera original el espacio público y social, transformándolos en un discurso dialéctico donde lo político se genera a partir de la poesía espacial. Sus metáforas, parábolas y episodios tienen un lugar común en la intervención del individuo o colectividades en el espacio público y la ciudad. (2009, p. 363))

Este capítulo dedicado a los nomadismos ofrece, como Aliş en sus trabajos colaborativos sobre las migraciones, la política global y lo urbano en las sociedades contemporáneas, aproximaciones a este concepto de conectividades momentáneas y en red en el que se articulan prácticas estéticas, urbanismos insurgentes y construcción de ciudadanías. Así, proponemos los andares de los nómadas como un palimpsesto de experiencias que dan cuenta de estados culturales al borde del establecimiento, una suerte de estética *paria* de donde surge la fuerza de lo instituyente, una postura frente a la inercia que nos permite pensar la temporalidad de los acontecimientos sociales en la distribución actual de lo sensible. En este sentido, los nomadismos son formas de adaptación permanente a la pretendida globalización cultural, cuya incertidumbre ha estimulado desarraigos que propician formas alternativas de vida inscritas en tiempos y espacios breves.

Estos capítulos se desarrollan como discusiones teóricas y prácticas situadas en el contexto latinoamericano y, más específicamente, colombiano. Alternamos el debate conceptual con la revisión de diferentes prácticas artísticas que se mueven en los extensos territorios del paradigma relacional. Los capítulos se desarrollan como una conversación entre autores provenientes de varias ramas del conocimiento y obras y prácticas interesadas en pensar y trabajar sobre las relaciones sociales contemporáneas y la dimensión política de contextos en conflicto.

2) Los laboratorios estéticos inmateriales como propuesta de sistematización de experiencias:

En este capítulo, presentamos una propuesta de sistematización de experiencias denominada laboratorios estéticos inmateriales, que intenta aterrizar la discusión sostenida en los capítulos anteriores sobre prácticas colaborativas y estéticas en el mundo actual. A partir de las pesquisas en torno a los cuerpos humanos, el espacio-tiempo de la ciudad globalizada y los nomadismos contemporáneos, configuramos una propuesta abierta para sistematizar las experiencias derivadas de la práctica artístico-pedagógica Coreografías de lo Cotidiano, una red de colaboraciones comunitarias que tuvo lugar en el barrio Floralia de Cali en el 2012 y que fue dinamizada por Gineth Meneses y Wilson Meneses. Allí se pusieron en circulación formas de producción de subjetividades a partir de construcciones socioculturales, como prácticas de arte, dinámicas de juegos tradicionales, huertos caseros, festivales populares, caminatas fortuitas, mercados de intercambio, etc., valiéndose de los componentes estéticos que emergen de estas como dinamizadores y reconfiguradores de nuevos procesos artísticos y sociales. Este componente del proyecto sistematiza la anterior acción de arte público, con el fin de hacer visibles las emergencias estéticas y las maneras de difusión de arte entre comunidades diversas en el suroccidente colombiano.

Los instrumentos que tuvimos en cuenta para registrar y difundir los procesos de la sistematización fueron ordenados en tres fases. La primera es la recuperación de la experiencia, el volver a ella mediante las voces de algunos de sus actores y de nuevos interlocutores. Esta recuperación que proponemos la presentamos bajo la forma de viñetas que articulan una narrativa gráfica documental, la cual nos permite establecer relaciones con otras formas argumentales del espacio por medio de detalles estéticos y visuales propios de los sucesos

representados. Estos propician una lectura más profunda a partir de los elementos internos de la historia gráfica, como la disposición de los objetos, la luz del espacio, la ropa de los participantes y su actitud corporal; en suma, una narrativa visual que escapa a la oralidad. En el caso de la recuperación de la experiencia de *Coreografías de lo Cotidiano*, la disposición de los elementos en el plano a manera de collage, la ubicación de los iconos (globos), los diagramas (viñetas) y los textos superpuestos le ofrecen al lector la posibilidad de organizar otros tiempos de la experiencia fundamentales en la conceptualización de la propuesta.

La segunda fase es la reconstrucción de la experiencia, para lo cual propusimos una práctica artística en modo de *laboratorio estético inmaterial*, que nos ofreció un lugar abierto de expresión de las experiencias de la vida material e inmaterial del barrio; esto nos permitió, además, un espacio para el reconocimiento de los diversos factores estéticos que intervinieron en los encuentros. En principio, se trataba de una acción-instalación como dispositivo en las calles del barrio Floralia en Cali; sin embargo, por las condiciones de la pandemia de COVID-19 ocurrida durante 2020, debimos reconsiderar la propuesta, priorizando los encuentros virtualizados y adoptando las dinámicas propias de la mediación como forma relacional. De modo que el laboratorio se reconfiguró para realizarse a través de la plataforma de videollamadas Zoom, en función de las prácticas relacionales determinadas por las políticas de aislamiento en Colombia. El laboratorio derivó en un documento audiovisual que da cuenta de una producción de formas híbridas conformadas por procesos de transmisión de datos informatizados y de mensajería urbana, involucrando las nuevas dinámicas que van más allá de transportar un producto para, más bien, configurar redes sociales de comunicación. Dicho de otro modo, esta propuesta consiste en un laboratorio estético-comunitario que implementa su propia estructura flexible para instalarse mediante procesos de heteronomía en y con las ciudadanías y el contexto como modo de expresión sensible de los tejidos sociales y, al mismo tiempo, como modo de difusión alternativo del arte como gestor de agenciamientos de prácticas estéticas instituyentes y localizadas. En este sentido, la actual propuesta de laboratorio sobre *Coreografías de lo Cotidiano*, que oscila entre las redes virtuales y los puentes físicos, se propone desentrañar los rumores del barrio y accionar lo colectivo desde los núcleos temáticos territoriales, los lugares físicos y los de la memoria, las prácticas del cuerpo y la incesante búsqueda humana por la adaptación.

Finalmente, hay una tercera fase de potenciación propuesta como un lugar de difusión de la producción simbólica del laboratorio mediante la recirculación del documento audiovisual que surgió a partir del encuentro por videollamadas en Zoom y de cada una de las expresiones políticas y poéticas de la comunidad temporal de *Coreografías de lo Cotidiano* expresadas allí. Esta estrategia busca agenciar la participación de las estéticas cotidianas valiéndose de su versatilidad para distribuir fragmentos espaciales y tiempos fugaces entre sujetos diversos, con la intención, en este caso, de resituar la relación producción-difusión de las prácticas artísticas en contextos donde el arte se redefine en lo social.

La sistematización de la experiencia que incluye este proyecto potencia giros estéticos que intentan empoderar otras posturas políticas del arte contemporáneo más consecuentes con los imaginarios en que se basan los planes de vida de la gente. Dicho de otro modo, es una alternativa de laboratorio como forma abierta para estimular las participaciones promoviendo la cultura de redes, de micropolíticas, de negociaciones, de intercambios y de trueques que conectan los intersticios de los nuevos urbanismos, las ciudadanías diversas y los incesantes desplazamientos que tejen la vida social en Colombia. La sistematización permite estudiar la densidad de este espacio-tiempo desde las distintas sensibilidades de los actores en versiones etnográficas de un mundo diverso, y los saberes recirculan en la comunidad con la intención de promover mutaciones sociales en los mismos espacios de interacción ciudadana.

Este componente condensa el espíritu de este proyecto: favorecer el empoderamiento de las micronarrativas estéticas populares, muchas veces traducidas y controladas por las instituciones y sus políticas culturales.







Referentes Teóricos

ESTÉTICAS DE LA EMERGENCIA
LADDAGA / 2006

Nuevo contexto social posteriores a 1989
(Caída del muro de Berlín)

ESTÉTICAS RELACIONALES
BOURDIAUD / 1998

GIRO CONCEPTUAL

Nueva fase de cambios culturales

Cultura Posmoderna

Ideas de reproducción, Reproducciones, Citas y copias

Micro-Narrativas y Participación

Nuevos ambientes tecnológicos

(Computadores personales Internet)

Alteraciones de la relaciones Espectador - artista

Espacios Locales

Tiempos subjetivos

Nuevas Ecologías

Nuevas formas de intercambios

Rearticulación institucional

Prácticas

Imaginario

Formas de vida

Tendencia de salirse de los límites del arte

1 Estética Común

MOTIVACIÓN

Las motivaciones están por todas partes, pero especialmente en lo necesario que resulta para nosotros como latinoamericanos hacer del arte un lugar desde donde hablar y decir lo que sentimos y pensamos; desde aquí me sitúo para expresar mi visión de la relación del arte con el resto de la cultura. En principio, un estímulo valioso de motivación está relacionado con la plasticidad de mi pequeño mundo de largas horas de observación y, al empezar a actuar posteriormente dentro de ese mundo, mi desenvolvimiento a través de la observación de los comportamientos de los seres con los que habité desde niño. Se trató de un entorno de prosaicas cotidianas que torcieron y reacomodaron mis imaginarios sobre la realidad. Estas actividades representaron un ejercicio lúdico que al inicio estuvo muy conectado al prontuario de imágenes de la historia del arte que, a pesar de su ordenamiento en narrativas secuenciales, usé como si fuera un atlas, como lo sugiere Didi-Huberman (2011) a propósito de Warburg, en el sentido de contar historias con y desde las imágenes por momentos románticas, por momentos trágicas, que inevitablemente propiciaron un reordenamiento sobre mi concepción de lo estético.

Ahora bien, el interrogante sobre la relación entre las prácticas de arte y las prácticas de vida se hizo cada vez más presente en los contextos académicos, muy predeterminados por el multiculturalismo y las desterritorializaciones del contexto de las universidades públicas en Colombia. Debido a esto, resultó urgente experimentar con distintas metodologías que permitieran vincular la experiencia de la vida a las reflexiones en el aula, un aula estrechada por los muros de la disciplina y el consecuente coloniaje estético. Fue así como valiéndome de esas preguntas sobre el contexto llegué a la educación popular (Freire, 1963), un paradigma que surge al experimentar con los procesos educativos en contextos y que rompe con la idea clásica de educación como un proceso de grabar ideas remotas en la cabeza de los estudiantes. Esta forma de colonización cultural educativa en Brasil y otros países sudamericanos fue criticada por Freire, propiciando numerosas reflexiones sobre el diálogo igualitario de saberes, que posteriormente fue muy importante en otras metodologías cualitativas de trabajo teórico-práctico, como la sistematización de experiencias colectivas, donde se implican narrativas múltiples. En este lugar, iniciamos una secuencia de proyectos donde era posible hibridar distintas formas de producción de saberes inscritos en distintos campos de interés académico. Primero me involucré en el diseño de producción documental, un lugar donde las mezclas están a la orden del día.

El diseño de producción es el universo de los contagios, las copias y las reproducciones, una trayectoria donde los procedimientos estéticos adquieren nuevas dimensiones en la medida en que emergen las intersubjetividades de lo colectivo y lo colaborativo. Hablamos de un lugar donde es posible gestionar las prácticas artísticas con los ámbitos sociales (contextos) y con la implementación de estrategias de posproducción (en términos del reciclaje de las prácticas de la vida cotidiana y sus estéticas). En sentido estricto, resultó ser un nuevo espacio para los autores y las técnicas de arte en el proyecto curricular de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad del Valle en Cali (Colombia), con nuevos rasgos de articulación entre el arte y los mundos de vida de la gente. Algunos de estos cursos fueron: *Arte y Ciudad y Prácticas Artísticas y Socialidades*. A partir de estos lugares, sobrevinieron un conjunto de asesorías de trabajos de grado de estudiantes interesados en investigar sus territorios: el barrio, la calle y la plaza como unidades de potencias políticas, es decir, espacios de provocación desde donde se pudiesen estudiar las nuevas y fugaces estéticas cotidianas, aunque esto significara tener más preguntas que respuestas.

Dicho lo anterior, mi trabajo con el arte relacional surge en el contexto de la educación popular de Freire integrada en el currículo flexible a manera de seminarios electivos complementarios en la Universidad del Valle. Era una idea de arte en comunidades específicas, narrativas de vida, formas de acción colectiva e investigaciones contextualizadas etnográficamente; por ejemplo, el uso de las mediaciones en el remapeo y las sistematizaciones de las memorias familiares y colectivas.

Algunos de estos cursos, como *Prácticas Artísticas y Socialidades*, tenían un marcado énfasis en el trabajo etnográfico. Por esto, muchos agenciaron posteriormente nuevos proyectos de investigación en diálogo con las dinámicas socioculturales y políticas del país y la región. Un ejemplo de ello es la práctica interdisciplinar *Los diálogos de arte*, que hacía referencia a los diálogos de paz entre el gobierno y las FARC-EP que se llevaban a cabo en La Habana, Cuba. La acción consistió en instalar un set en la biblioteca de la universidad copiado del set en que se daban los comunicados de los diálogos de paz y abrir una mesa de discusiones sobre la importancia del arte en la universidad.

Por otra parte, el curso *Arte y Ciudad* permitió repensar las nuevas dinámicas urbanas y, por tanto, la reconfiguración del paradigma de producción y difusión en artes: dónde y quiénes producen las artes. El curso *Arte y Ciudad* es una deriva de reconocimiento para estudiantes de varias disciplinas de la Facultad de Artes Integradas. En este sentido, el nombre del curso, su metodología y sus contenidos se modificaron en relación con la vaguedad con que se plantean estos dos conceptos: ni arte ni ciudad.

Incorporar la plataforma teórico-práctica de la estética relacional al trabajo académico diario fue una alternativa para abordar lo democrático incluyente e igualitario en los procesos formativos en un país como Colombia, inmerso históricamente en crisis sociales de todo orden. Estos ejercicios para pensar el arte en lo social, y no su historiografía o su acumulado de experticias técnicas, fue ordenando la historia de las artes en función de la gente y no del mundo del arte (Danto, 1997), como un planteamiento *posmoderno* de aleatoriedades de la forma y la autonomía disciplinar del arte, incorporando otros actores y otros agentes en los procesos formativos de los estudiantes y en la enseñanza de las artes. Este panorama, en mi trabajo como docente, me ha permitido visiones culturales de conjunto, de tal manera que se han logrado establecer nuevos tipos de relaciones entre arte y sociedad, al mismo tiempo que se hace un seguimiento de quienes las expresan y por qué.

Lo incluyente de las acciones de colaboración agencia la elaboración de distintas formas de abordar las prácticas estéticas cotidianas de acuerdo con los contextos y los sucesos. En el caso de Colombia, dichas expresiones nacen y, además, se emparentan con formas ancestrales de intercambios y transducciones de conocimientos en la configuración de comunidades, tal como ocurre en el proyecto realizado en Nariño: *La Minga como Forma de Educación Estética en el Resguardo del Gran Cumbal* (2014), desarrollado por William Puerres Tarapué, Licenciado en Artes Visuales de la Universidad del Valle.

Esta investigación resulta ser un ejemplo de transducción cultural entre las concepciones de arte occidental y las estéticas dispersas en los rituales cotidianos de comunidades indígenas del sur de Colombia donde se han ido hibridando saberes sin perder los rizomas simbólicos ancestrales; es decir, un ejercicio desde las prácticas estéticas como forma de dialogar con la globalidad cultural a través de una postura crítica frente a las teorías de la organización de saberes reprochadas por la posmodernidad teórica en favor de una distribución más aleatoria de los sentidos.



*Imagen 1. Representaciones de La Minga como Forma de Educación Estética en el Resguardo del Gran Cumbal (2014).
Fotografías de William Puerres.*

Proyectos como La Minga permiten también un análisis de los procesos de colonización cultural que se extienden desde las instituciones gubernamentales encargadas de lo educativo y lo cultural hasta afectar el pensamiento simbólico de las comunidades indígenas. Esta perspectiva hace ver la otra cara de lo colaborativo como intervención política normalizadora.

Mi búsqueda de formas alternativas para implementar métodos de trabajo en los programas de curso de artes y en instituciones de educación superior con altos índices de diversidad sociocultural, me ha hecho ver la importancia de aproximarse a los grupos de estudiantes no como a un conjunto homogéneo de personas y conocimiento, sino como a colectividades siempre distintas y en tensión entre sus proximidades y distancias culturales. Una clase de artes visuales es por principio un lugar de desacuerdos, pues las motivaciones que los estudiantes tienen hacia el arte surgen dentro de contextos socio-estéticos distintos, de maneras diferentes de sentir y de ver, pero también de un conjunto de formas de prácticas artísticas idealizadas y cargadas de afectividad que hacen del foro académico un lugar de tensiones que beneficia el pensamiento crítico. Así, las expresiones relacionales enriquecen el hecho productivo mediante la posproducción de tejidos de saberes inéditos, muchas veces desechados por los circuitos del arte.

El espacio *indisciplinado* de lo relacional en el aula se entiende no solo en su acepción frente a la disciplina como saber experto, sino en la flexibilidad para incorporar lo considerado exótico a lo específicamente artístico y que pertenece a la tradición de lo disciplinar en arte. En pocas palabras: usar el disturbio o ruido presente como una expresión creativa. Se trata de acercar y de dar lugar a expresiones como la burla, el chismorreo, la risa, la queja, la ironía, la canción, el gesto, la mímica y todo aquello que connote una gama de expresiones estéticas intangibles y temporales que complejizan y contradicen la linealidad de los saberes expertos. Lo relacional permite así articular estas performatividades a los procesos creativos facilitando las transducciones, es decir, los intercambios con los mundos del otro y los otros.

De esta reflexión colectiva sobre el contexto de la práctica del arte resultaron un conjunto de productos inter y transdisciplinarios en el campus universitario. Todo lo anterior con la idea de incorporar las prácticas relacionales a las discusiones de lo público y lo privado en la Universidad de Valle. Proponer la intervención de las artes entre las nuevas emergencias estéticas en la cotidianidad de las dinámicas académicas y administrativas (escenario complejo) implicó la implementación de formas relacionales y colaborativas que agenciaron la definición de nuevas comunidades a partir de la producción de subjetividades y la posibilidad de alianzas políticas dirigidas a la regulación de las energías. Esto último se entiende como las nuevas formas de lo social a las que se refiere Bourriaud (2008), incorporando a su vez las prácticas de arte académicas a la resolución de conflictos en función del buen vivir de la comunidad universitaria.

Incorporar a lo académico el arte de colaboraciones va más allá de pensar lo relacional como una práctica de arte análoga a las otras formas de producción plástica como la pintura, la escultura, el cine, etc; pues estas son a menudo asumidas como acciones estéticas intemporales y despojan al arte de sus funciones históricas básicas en conexión con toda la dinámica de la cultura. En lo que podría ser una nueva fase de esta intención,

el interés con este proyecto es determinar los alcances de las movilidades, los actores y las potencias políticas de los contextos mediante laboratorios estéticos, lugares de experienciación y experimentación abiertos, como los describe y analiza Latour (1983), en tanto lugares de diálogo con lo de afuera, lo que él llama *los estudios de campo*. Estos son capaces de producir algo denominado estados de observación participativa. En este sentido, los laboratorios estéticos como plataforma de producción y difusión del arte son lugares que permiten transformar la linealidad disciplinar, historiográfica y academicista, e instituir prácticas más relacionales en lo social. Y una de las grandes potencias de lo relacional es que sugiere estéticas en estado probatorio y en forma de pregunta. El laboratorio estético como lugar de confrontación de saberes desarrollados en las investigaciones y programas de cursos en el Departamento de Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle nos llevó a pensar en la estética múltiple de las narrativas populares que configuran la vida cotidiana de la universidad y, de ahí, a los escenarios de la educación popular.

En conclusión, la relación entre arte, educación y contextos que contienen dispositivos de la cultura popular ha configurado mi quehacer artístico. Por tanto, la motivación que tengo de sistematizar una experiencia de arte relacional es la de poder darle continuidad a una comprensión de las artes que va más allá de la cultura académica tradicional, y que dé lugar a la imaginación colectiva popular (lo que permite reubicar la situación de distanciamiento clásica en la convención de sujeto y objeto de investigación). En otras palabras: centrarme en las relaciones, presenciarlas, vivirlas, contarlas, estudiarlas y descubrir en ellas las expresiones de la estética cotidiana.







I

**ESTADO DE LA CUESTIÓN
DEL ARTE RELACIONAL**

Como ya lo mencioné, lo relacional en el campo del arte es uno de los núcleos teóricos más debatidos en los últimos tiempos por el amplio reordenamiento de estudios y formas de práctica que incluye en su configuración de sentido. Frente a este paradigma, se sitúan las formas de producción de arte que, con cierta inercia, funcionan bajo la sombra de la institucionalidad, resguardadas en las *reales academias* de arte y en las universidades. Estas últimas son un lugar de promulgación de normas en donde, a pesar de las intenciones de poner el arte en relaciones interdisciplinarias, no se ha superado la encrucijada del paradigma moderno de *forma y autonomía* como manera incuestionada de enseñanza del arte. Por otro lado, el creciente empoderamiento de la internacionalización de marcas de difusión de las prácticas de arte (museos con sedes en distintos lugares del mundo), como la *Fundación Guggenheim* y las bienales internacionales de *arte vanguardista* en cada uno de los continentes, es, entre otros componentes normativos, lo que ha impulsado la creciente necesidad de que artistas de todos los campos empiecen a producir proyectos que suponen intervenciones más complejas de las estéticas populares en el arte. Se trata de formas de arte que se valen de estrategias de producción y difusión más colaborativas, inscritas en los espacios públicos, fuertemente conectadas con los contextos multiculturales y globalizados que impone la economía capitalista. Proyectos que, como afirma Laddaga (2006), surgen de: “la demanda de autonomía a las instituciones, la creencia en el valor interrogativo de ciertas configuraciones de imágenes y de discursos, la voluntad de articular estas configuraciones con la exploración de la *substancia y la configuración de la comunidad*” (p. 9).

En los años noventa del siglo XX, las artes lograron reunir, junto con los avatares de esta nueva realidad mundial, algunos episodios de la historia del arte moderno de índole heterodoxa, una noción que sigue jugando un papel central en el debate teórico de las artes de la última centuria y que en el pasado tuvo en la vanguardia uno de sus momentos contraculturales claves para pensar el arte en la vida social. Al respecto, podemos decir que el mismo significante ha sido hoy institucionalizado y vaciado de sentido. Retomando, después de las vanguardias, el situacionismo intentó revitalizar este momento de emergencia estética en medio de las dinámicas sociales de protesta de índole diversa durante la segunda posguerra (luchas raciales, feminismos, nuevo orden económico mundial, revolución cubana, entre otros eventos que llenaron los imaginarios sociales de tendencias diversas). Los deslindes revolucionarios de impronta performática y urbana del situacionismo marcaron de forma heterodoxa el arte y la vida sociopolítica de mitad del siglo XX, encabezados por Guy Debord y su famoso ensayo, en tono de proclama, *La Sociedad del Espectáculo*, publicado en 1958. En esta relacionalidad estética, económica, política y urbana tiene lugar el trabajo de un creciente número de artistas y colectivos interdisciplinarios que ven en el momento poshistórico la oportunidad de instituir un nuevo lugar para la producción y la difusión del arte. Sin embargo, esta amplitud es justamente la razón por la que su paradigma se ha convertido en el inicio de un sinnúmero de otras divergencias estéticas. Nicolás Bourriaud define la estética relacional en el sentido de un arte que supone lo social como forma abierta, un campo irreductible que traslada las modernas formas de producción del arte a la esfera de la política cotidiana, entre microrrelatos que hacen visible ese record de cosas que sugiere el término posmodernidad.

El arte relacional es una práctica que se orienta hacia los contextos sociales con todas sus producciones, por lo que, en alguno de esos sentidos, hace parte de la línea de las artes de corte marxista. A partir de los años

noventa, esta forma de trabajo en arte se caracteriza por un creciente nivel de aceptación en los países occidentales por su flexibilidad para vincular promotores diversos en sus acciones, y es precisamente esta flexibilidad que implica esta manera de trabajo la que algunos agentes gubernamentales, especialmente en países en vías de desarrollo, han visto como un punto al cual asirse para diseñar formas de ganar opinión ciudadana en proyectos de infraestructura, educación, salud pública, cultura, así como en prácticas colaborativas de urbanismo táctico, donde ha generado plataformas dialógicas con un amplio número de formas de intervención social (educación popular, investigación de acción participativa, experiencias de sistematización, transducciones, entre otras). En este tipo de prácticas es indispensable otorgar importancia al proceso de creación, es decir, a las implicaciones que conlleva su recorrido (al ser un medio y no un fin), otorgando así una identificación asertiva a las relaciones existentes entre el arte, la investigación, la experimentación, los procesos educativos, la discusión y la reflexión.

Ya en el campo de la difusión, estas prácticas se han hecho visibles en distintos eventos internacionales y nacionales como bienales y curadurías que se han caracterizado por tener un enfoque en las circunstancias de orden social y político. A nivel internacional, podemos mencionar la Bienal del Centro Pompidou de París en el año 2017, en donde se desarrolló *Cosmopolis*, una exposición enfocada en los proyectos colectivos que visibilizan la construcción de pensamiento y el intercambio de saberes a partir de las prácticas artísticas, con la participación de cinco espacios/colectivos colombianos. En el contexto de Colombia, encontramos el VI Encuentro de Artes Relacionales en 2014, organizado por la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, cuyo eje fundamental era pensar las prácticas artísticas relacionales en la ciudad, con subproyectos como *Diosas de carne (Monumentos)* y *Punto de encuentro*. Por otro lado, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, se llevó a cabo el II Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Rural en 2017, en el cual se dialogó en torno a las prácticas que escapan de los procedimientos y enfoques tradicionales del arte y del espacio físico museístico en América Latina.

En este sentido hay que precisar que la relación frente a las prácticas artísticas involucra el papel de la institucionalidad, que poco a poco ha ido entendiendo su importancia. Museos, espacios artísticos independientes y eventos como bienales y ferias de arte, reconocen que el proceso del arte no acaba en la exhibición de una obra, sino que más bien comienza tras un recorrido que involucra puntualmente al público espectador, seguido de artistas y críticos que potencializan el hacer artístico como un mecanismo propicio para la reflexión y la discusión (Fernández, 2017). Esta ha sido una labor titánica de grupos interesados por las prácticas artísticas y la educación, que proponen ver el arte en comunidad desde otro punto de vista, uno que va más allá de la plástica.

Estos procesos político-sociales se han ido tornando más complejos como consecuencia de las dinámicas globales; en Europa occidental, por ejemplo, se enmarcan en los acuerdos y desacuerdos que se crean con la dinámica del mercado común y los procesos culturales y económicos que implican. De igual manera, bajo la coordinación de grupos interdisciplinarios, artistas dinamizadores y activistas en distintos contextos territo-

riales, se han investigado y analizado acciones en torno a las migraciones y desplazamientos para así discutir y abordar en profundidad aspectos como la solidaridad, el racismo y la xenofobia. Muchas de estas acciones han sido realizadas como una forma de llamar la atención a los gobiernos estatales o locales sobre las relaciones de sociedad, cultura y economía luego de los fracasos de la ideología socialista. Así, el objetivo de la presente investigación está orientado a considerar formas de arte inscritas en contextos sociales que estimulen prácticas igualitarias y participativas. Como ya lo he expresado, en Colombia la función participativa del arte en lo político es indispensable para el logro de alternativas del buen vivir. En este sentido, habría que recordar también el enorme desdén con que los sucesivos gobernantes han desestimado lo cultural y lo artístico y lo poco que se ha implementado el pensamiento estético en el diseño de políticas públicas en proyectos sociales.

Desde mediados de siglo XX, artistas colombianos han trabajado en diversas líneas del arte con prácticas sociales, como lo podemos ver en los archivos de los llamados salones regionales y nacionales de arte colombiano. Hoy con mayor frecuencia encontramos cursos, conferencias y simposios en universidades colombianas dedicados a pensar el arte relacional, de los cuales ya hemos dado un par de ejemplos, así como cada vez es más común encontrar publicaciones sobre esta forma de práctica artística en Colombia.

En todo caso, quiero decir que no me interesa proponer el arte participativo como una novedad en Colombia, ni tampoco como un exotismo importado de última generación. Más bien defino el arte participativo como una forma de práctica social con componente estético que ha estimulado muchos vínculos en el campo académico-pedagógico. Personalmente, no hablo del arte relacional desde el lugar de un espectador pasivo sino como un ciudadano/sujeto/artista/docente estimulador de este tipo de prácticas. En Cali, particularmente, esta forma ha tenido distintos momentos de visibilidad mediante instituciones gubernamentales e instituciones encargadas del arte, como el Museo de Arte Moderno La Tertulia, donde constantemente se proponen eventos artísticos, seminarios y laboratorios en torno a las colaboraciones como una forma de abrir espacios de diálogos creativos con las comunicadas locales.

Ahora bien, hablar del arte relacional no es una acción tan simple, ya que es un lugar en el que se involucran perspectivas distintas de sus propios agentes y, además, porque no se propone como un modelo cerrado sino ligado a los contextos políticos, sociales y culturales de los grupos participantes. Hablar del arte relacional es un trabajo dirigido a afectar un lugar imaginado del arte, que de alguna manera se reescribe y reformula en cada caso histórico y social concreto. De ahí que sus detractores tengan tantos vacíos para referirse a la estética relacional si se pretende un consenso de definiciones epistemológicas. Por tanto, las prácticas colaborativas ponen en diálogo dinámicas de grupo, cambios de energía, estados de conciencia, desacuerdos múltiples que no pueden ser catalogados y ni siquiera investigados con parámetros de la investigación positiva. En el ámbito de las prácticas de arte relacional se cruzan una multiplicidad de expresiones de manera rizomática; es decir, se crean entretejidos con nuevos brotes humanos, animales y vegetales, con sus propios enraizamientos en la geografía expandida. Esta diversidad y complejidad es la misma razón por la que la crítica encuentra problemas en sus aproximaciones, una socialidad temporal diversa y dispersa donde los conflictos tienden a ensom-

brecerse o a quedar en la trama de las relaciones espacio-temporales de su propia configuración comunitaria. Bishop se refiere a esto:

Desde una perspectiva disciplinar, cualquier arte que se involucra con la sociedad y la gente, demanda de una lectura metodológica que es, al menos en parte, sociológica. Por esto quiero decir que un análisis de este arte debe involucrarse necesariamente con conceptos que han tenido tradicionalmente más vigencia dentro de las ciencias sociales que en las humanidades: comunidad, solidaridad, empoderamiento, agencia. (2016, p. 20)

En las artes relacionales esta dimensión interdisciplinar cuestiona en principio la idea central del arte moderno como lo autónomo, en la medida que se comporta como un régimen ajustado a la idea de canon y extendido al resto de la cultura. Rancière lo propone como un régimen del arte que pretende también organizar la vida mediante la redefinición de comunidades:

La noción de modernidad parece de esta forma inventada expresamente para confundir la comprensión de las transformaciones del arte y de sus relaciones con otras esferas de la experiencia colectiva. Existen, me parece, dos grandes formas de esa confusión. Las dos se apoyan, sin analizarla, sobre esta contradicción constitutiva del régimen estético de las artes que hace del arte una *forma autónoma de la vida* y plantea así al mismo tiempo la autonomía del arte y su identificación con un momento de un proceso de autoformación de la vida. (2014, p. 39)

Como resultado de este intento de desdibujar los límites de la disciplinabilidad, las artes contemporáneas han ido involucrando toda una gama de términos mediante los cuales se crean atajos para ir de un campo a otro del conocimiento, generando nuevos mapas de saber participativos y, con ellos, imaginarios instituyentes de formas de vida. Por ejemplo, en la propuesta relacional que Bourriaud plantea como conexiones intersubjetivas y como aspectos de lo social con la amplitud que esto conlleva, el autor aporta una deconstrucción del sentido de unidad y bordes diferenciales con lo externo; es decir, un distanciamiento frente a las formas y los contenidos que solo admiten lecturas y relaciones internas. El reconocimiento respecto a la manera como se organizan los elementos narrativos y significativos como expresión de una suerte de establecimiento de correspondencias que propician el contraste entre fondo y forma, representando una relación cerrada y autónoma, es lo que Bourriaud nos advierte cuestionando ese orden lógico disciplinar como un sistema de coherencia interna.

Para referirse a la estética relacional, Bourriaud (2008) acude a la idea de materialismo aleatorio. Como sabemos, la totalidad de su propuesta estética se inscribe en la idea de materialismo, una idea del conocimiento basada en la afirmación de lo tangible, de los hechos. En este sentido, el materialismo dialéctico propone una suerte de secuencialidad lógica de los acontecimientos basada en la productividad económica. De acuerdo con Bourriaud, fue el filósofo Louis Althusser quien señaló una definición del acto relacional; específicamente afirma que:

La tradición filosófica en la que se apoya esta estética relacional ha sido notablemente definida por Althusser, en uno de sus últimos textos, como un “materialismo de encuentro” o materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo que no tiene ni origen ni sentido que le preceda, ni Razón que le asigne un objetivo. (2006, p. 18)

Con esta idea, la práctica del arte queda indeterminada a conexiones abiertas, generando un lugar de acción no paradigmático, con infinidad de puntos de partida donde el *juego interhumano*, siempre variable en relación con las subjetividades y las condiciones de producción, posibilita formas artísticas sin determinaciones ajustadas al canon y sin un carácter esencial; por esto, tales acciones colectivas permiten distintos ordenamientos desde algo que podemos denominar como una autonomía del sujeto. Aun cuando nuestra intención no es ahondar en esta discusión filosófica y disciplinar, señalarla nos permite distinguir el sentido de lo transitorio entre conceptos y disciplinas para abordar las metodologías y teorías que rodean lo relacional. El arte colaborativo requiere que supongamos nuevas maneras de análisis para abordar su complejidad temática y nuevas propuestas de difusión de sus múltiples narrativas. Casi podríamos decir que cada uno de los proyectos de esta configuración demanda un paradigma distinto de análisis, donde el concepto de relacionalidad social únicamente resulta insuficiente.

Suponer lo social como forma de arte, sin más, es como definir una imagen solamente por sus bordes evidentes, sin muchos de los elementos internos que la subyacen, incluyendo sus tensiones. Queremos decir que para poder asociar lo social al concepto de forma, inevitablemente debemos dar cuenta de los elementos constitutivos de lo social, así como de la infinidad de agenciamientos que en esa virtualidad se generan.

Hablar de las prácticas artísticas colaborativas significa imaginar un nuevo lugar teórico y práctico con la intención de hilvanar la gran cantidad de discursos y metanarrativas que suscitan esas especies de sociedades pasajeras que las configuran. A propósito, Laddaga (2006) considera una serie de efectos que se evidencian a partir de la realización material de imaginarios acerca de formas de sociedad que parecían improbables en condiciones de modernidad, o que los parámetros de lectura de esta modernidad no permitían visibilizar. Estos deslindes del establecimiento configuran comunidades diversas y, por tanto, ponen en evidencia producciones artísticas alternativas, especialmente en nuestras sociedades suramericanas, donde se han visto innumerables ejemplos que vinculan arte y transformación social. Es de capital importancia la creciente tendencia de comunidades que se piensan de manera creativa, como es el caso que propone *El Mercado de la Montaña* en Villacarmelo, corregimiento de La Buitrera que pertenece a Cali, Colombia, donde una comunidad integrada por afinidades agroecológicas vincula a habitantes campesinos de la vereda con la institución educativa del sector y juntos crean un mercado urbano-rural que motiva distintas performativas de colaboración, beneficiando formas de socialidad y sostenibilidad en un territorio enmarcado en el conflicto armado colombiano. “El arte expone el carácter no-definitivo del mundo. Lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y su poesía” (Bourriaud, 2015, p. 73). En esta investigación sobre arte relacional, las miradas del cuerpo, los territorios y las derivas se convierten en elementos de sentido, es una experiencia que reclama dislocar la linealidad de las narrativas para así introducir lo inesperado que traen las comunidades participantes en los laboratorios estéticos.

En el marco más general y expansivo de una sociedad global, Laddaga (2006) asegura que “se produce un fluido sistema no-gubernamental de instituciones que se inscriben globalmente, que poseen arquitecturas variables, cuyos miembros muchas veces recusan la profesionalización del militante y el gestor y mezclan perspectivas normativas y estratégicas” (p. 65). Con los procesos y dinámicas que afronta la sociedad en la actualidad, reflejados en las relaciones y vínculos entre el pasado moderno y un posible presente posmoderno, es importante señalar lo que la relacionalidad propone: un proyecto rizomático, una sucesión mundial de microrrevoluciones en el tiempo y el espacio, lo que Benjamin (2003) denomina *fantasmagorías de lo cotidiano*: un mundo de alucinaciones que agitan los deseos. De ahí el carácter fugaz de interconexiones que sugieren estas plataformas como metáforas de realidad.

La razón por la cual en este trabajo incorporamos diversas concepciones, teorías y términos desde distintos campos epistémicos y sentidos comunes mediante los cuales se reinterpreta permanentemente lo social, es más bien una apuesta por lo inabarcable de los insumos culturales que las nuevas sociedades producen y que en Suramérica hacen de lo relacional tejidos de vida entre utopías y heterotopías. Es decir, se integran mundos posibles: coincide un pensamiento científico occidental con la pléyade de delirios mágicos que deambulan como forma de conocimiento de la realidad.

Estas articulaciones entre perspectivas distintas son desarrolladas por Laddaga en *Estética de la emergencia*, originalmente publicado en 2006. Este autor destaca el concepto de lo relacional para ir en busca de los modos de producción del arte de colaboraciones desde un enfoque que tiene en cuenta la fase de cambios culturales en las artes; y, a la vez, especifica cómo esta complejidad global conlleva a la producción de una serie de procesos agenciados por la configuración de nuevas comunidades que se mestizan entre lo local y lo global. En su propuesta, Laddaga amplía la idea de relacionalidad desde y hacia sus agentes, los públicos-actores colaborativos y ambulantes de las instalaciones relacionales.

Todo lo anterior nos lleva a reconocer los nomadismos físicos y de pensamiento que motivan la dinámica relacional. Los nomadismos han sido abordados por diferentes autores, entre los que se encuentran Jacopo Crivelli Visconti, Francesco Careri, Gilles Deleuze y Félix Guattari, destacando diversas perspectivas conceptuales relacionadas con esta idea de movilidad social. Si bien los estudios del nomadismo remiten a prácticas performativas en la vanguardia, estas expresiones se ponen en evidencia con el situacionismo, reconfigurando el paisaje urbano en relación con otras disciplinas e incluso como formas de pensamiento. Sobre este tema son claves los ensayos de Guattari y Deleuze compilados en *Mil mesetas*. Vale señalar que sus compilaciones nos han interesado debido a que en sus argumentos se establecen relaciones entre los conceptos *nómada* y *guerrero*. Igualmente, hay que decir que no entraremos aquí en la discusión de Guattari y Deleuze, pero sí resulta de especial interés en el arte relacional recurrir a la visibilidad de la contienda cotidiana implicada en los nuevos sentidos y deseos que se estructuran en las sociedades urbanas contemporáneas en Colombia, para este caso en Cali. Pensar en los nomadismos nos remite a la búsqueda, y esto es determinante para desentrañar las estéticas de las comunidades marginadas y desterritorializadas cultural y económicamente en los barrios caleños.

Ahora, vamos a tejer algunos aportes y planteamientos teóricos para perfilar un poco más los sentidos y la importancia del nomadismo. Estos aportes nos permiten múltiples versiones de los contextos inestables que atraviesan las narrativas en las experiencias de sistematización.

Distintos artistas en América y Europa han resignificado los nomadismos desde la idea de derivas urbanas, enriqueciendo los estudios transdisciplinarios de la ciudad moderna y contemporánea, ya no desde la visión de objeto estable, sino mutante, lo que también resignifica las ciudadanías. En este sentido, las nomadologías de Deleuze y Guattari (1988), se conectan con lo que Maffesoli (2004) denomina *el tiempo* de las tribus, una reflexión sobre las metamorfosis de las sociedades contemporáneas en relación con los tiempos vertiginosos en que se generan los cambios.

Los autores mencionados han procurado la configuración de una serie de líneas que se cruzan para así abordar la diversidad casi inabarcable de la que tratan las estéticas relacionales. Con estas perspectivas, hemos intentado desarrollar un paradigma teórico-práctico en este escrito, indagando los nomadismos de nuestras vidas cotidianas, los cuales están marcados por una movilidad incesante que resulta de las distintas formas de vivir la globalización y la persistencia de las *tecnoculturas*.

Ahora bien, en el caso de la estética relacional en Suramérica, los nomadismos tienen indicadores distintos porque favorecen modos inestables de vida en su producción social, que incluso llegaron a descentralizar los procesos artísticos, desconfigurando las lógicas autónomas del arte occidental moderno, estimulando y a su vez creando perspectivas decoloniales (Escobar, 2015); desde ahí, el arte se acerca a las formas de vida locales. Tal eficacia permite que desemboque en las distintas narrativas de una localidad socialmente desigual, lo que implica pensar los nomadismos en el arte ya no en la comprensión binaria de ser humano y espacio. Así mismo, los nomadismos tampoco deben pensarse en oposiciones entre estable y movimiento, y lo estético entre la fealdad y la belleza, sino en términos de sus múltiples desplazamientos políticos tan complejizados en la cotidianidad latinoamericana.

De los nomadismos vale decir que podemos considerarlos como una forma de mapear los *rumores* performativos de las actuales comunidades barriales. Al mismo tiempo, son prácticas estéticas que se evidencian como dimensión de reconocimiento de la diversidad social; un aporte significativo de su riqueza consiste en la manera como vinculan cuerpos y espacios distintos. Por eso los nomadismos se convierten en experiencias de conocimiento que articulan momentos donde se conectan prácticas de vida y formas de trabajo en lo habitual, pero también enuncian estilos de vidas desarraigadas y críticas al sistema productivo.

Los nómadas contemporáneos, con sus recorridos e interacciones sociales por el extenso mundo, van trazando narrativas fragmentarias sin el glamour del situacionismo. Los nómadas de las ciudades actuales son trotamundos del rebusque que se construye a partir de las urgencias vitales. Desde esta perspectiva, los nomadismos pasarían por ser una manera de narrar en vivo las estéticas que comienzan, se transforman y desaparecen; resultan ser una clave sensible para recorrer desde el arte la congestionada realidad regional.

Hablamos de nomadologías que sugieren formas de vida polígamas respecto al lugar, donde se experimenta una conciencia incrementada de interacciones humanas. Por consiguiente, se produce la conciencia de que el menor fenómeno depende de la organización de una multitud irreductible de sentidos, y que lo local está desde el principio articulado con las distancias más remotas: “Claro está que esto se vuelve a cada punto inmediatamente más turbulento: cada punto tiene menos la forma de un territorio asegurado que la de un vehículo (donde estamos, precisamente con otros) que parece al borde de la descomposición” (Laddaga, 2006, p. 54). En consecuencia, este sentido de desterritorializaciones como una pérdida de territorio en positivo, es lo que hace efectivamente posible que las relacionalidades artísticas generen pensamiento y, por otro lado, logra erosionar la narrativa colonial autónoma del arte moderno y su producción simbólica, introduciendo estrategias etnográficas y dialógicas

Nuestra intención con la sistematización de laboratorios estéticos inmateriales radica en la creación de una redícula donde sea posible examinar, detectar, experimentar los nomadismos de la *colmena*. Frente a esto, en virtud de configurar un marco teórico para producir laboratorios barriales de sistematización, partimos de las observaciones respecto a la estética relacional sugeridas por Bourriaud (2008), como ya lo hemos dicho. En sus explicaciones, este autor piensa la estética relacional como un lugar de flexibilidades siempre orientado hacia nuevos imaginarios que se inscriben de manera distinta en cada propósito. En este caso, nos dirigimos a la producción y la difusión de formas de arte, formas de vida y formas de educación. Indudablemente, esto implica una complejidad en sus resultados porque estos son difícilmente medibles en cuanto a la calidad o a la ausencia de ella.

De este modo, la sistematización del laboratorio estético que proponemos en este proyecto se presenta como una forma hipotética de producción, lo que no impide que se constituya en un espacio de discusión y reflexión sobre las teorías y los métodos estéticos de las prácticas relacionales. Este hecho justifica también el intento de designar una nueva terminología que genere diálogos y nuevos marcos teóricos con los que se pueda trasegar entre el arte y otras formas de producción cultural. Todos como insumos generativos del pensamiento estético-social.

La apertura permanente de nuevos paradigmas en relación con los contextos conduce a la aplicación del giro performativo. Por tanto, en este sentido entendemos que si hay una línea estética vinculante entre las artes de la modernidad y la llamada posmodernidad es aquella en la que resuena la persistencia del deseo de incorporar el arte a la vida. Se trata de una idea repleta de alusiones heterodoxas para un arte de emancipaciones con el centro en lo social. El pensamiento social permite relaciones estratégicas, elementos clave para la producción que van dando forma a una ontología relacional. Esto es que:

(...) vista de esta manera, no hay “padre”, ni “hija”, ni “potrillo”, ni “manglar” como seres discretos auto-contenidos, que existen en sí mismos o por su propia voluntad; sino, un mundo entero que se enactúa minuto a minuto, día a día, a través de una infinidad de prácticas que vinculan una multiplicidad de humanos y no-humanos. (Escobar, 2015, p. 29)

Las comunidades temporales del arte de colaboraciones sugieren, en sí mismas, laboratorios como formas de organizar (en el sentido de organismo) conocimientos colectivos. *Enactuar* como forma de interacción con el mundo.

Si bien el arte relacional resulta implicado en el entramado polidiscursivo de la posmodernidad, la globalización y sus formas consecuentes de replantear la relación del arte con la realidad, queremos decir que este sostiene formas de acción estética que la modernidad artística también elaboró; por ejemplo, el collage, el ensamble y las instalaciones. La incorporación de estas acciones permite deconstruir y reelaborar esas estéticas; es decir, el arte relacional las problematiza retomando y rearticulando sus efectos en la esfera pública extendida para producir otros agrupamientos, lo cual también repercute en sus estrategias de difusión, al recodificar y *refuncionalizar* lenguajes anteriores.

La propuesta relacional de Bourriaud podría entenderse como un proceso de remapeo de la modernidad, que implica el reconocimiento de formas de socialidad que en Latinoamérica son multiculturalmente complejas. Por lo mismo, también es necesario reconocer y revisar la estética relacional desde otras aristas. Ejemplos de estas miradas se encuentran en el mismo Bourriaud (2015), desde lo que ha llamado la posproducción de formas; en Laddaga (2006), quien sugiere la expresión de emergencias estéticas; y en Sholette (2015), con su idea de la materia oscura. A partir de estas visiones, se comenzará a generar un marco teórico práctico para este proyecto de laboratorios estéticos urbanos.

Así, todo este campo de prácticas y alusiones teóricas propuestas desde el arte occidental son elementos clave a la hora de plantear agenciamientos que se asumen para reconstruir tejidos sociales y provocar renovaciones culturales en comunidades marginadas del establecimiento gubernamental y artístico en Cali.



II

ANTECEDENTES:

Las performatividades del cuerpo,
el espacio-tiempo y los nomadismos en la
estética relacional

Con este título proponemos configurar miradas aleatorias sobre las prácticas de arte insurgentes en el mundo del arte que adoptaron lo performativo y aquellos elementos estéticos connaturales que lo propician y diversifican desde la vida cotidiana. Hablamos de las cambiantes formas de producir el territorio, las distintas apariencias que adopta el cuerpo en su complejidad subjetiva y los reordenamientos políticos que introducen sus desplazamientos de distinta intención; con esto podríamos decir que lo performativo constituye la base misma de la forma de lo social. Es decir, una forma política surgida de intersubjetividades que de alguna manera las estéticas relacionales visibilizan y propician potenciando nuevos comportamientos sociales *eco-localizados*.

Hemos querido llamar insurgentes a las actitudes heterodoxas del arte, que por sus maneras de producción estética se han interpelado a sí mismas en su devenir como formas de producción cultural. La heterodoxia implica la creación de un nuevo lugar desde donde producirse, más allá de intentar producciones que respondan a mantener en el tiempo y los espacios la forma y la autonomía del mundo del arte, como una manera de producción de la forma sujeta al canon, es decir, regida por sus propias normas. Las prácticas insurgentes han intentado relaciones distintas de arte y estética, arte y economía, arte y cultura, arte y política. Parte de nuestra labor en esta investigación consiste en plasmar el componente performativo que permite la *desautonomización* del mundo del arte en acciones insurgentes y observar con especial interés su dimensión fáctica y los elementos vinculantes entre aquellas prácticas artísticas que intentan nuevas aproximaciones entre arte y vida. Así, para avanzar en nuestro propio análisis procuramos ir más allá de la crónica narrativa de la utopía de la vanguardia, como estación formalista, ya que este es un tema retomado innumerables veces por la crítica y la historia del arte desde distintas aproximaciones de sesgo autónomo en lo que se ha llamado el arte por y para el arte.

Lo performativo es un enunciado en acción que resignifica distintas dimensiones del espacio y el tiempo. En el devenir de la idea de cultura como algo estable y permanente, la acción en vivo resulta insurgente; de ahí que podamos encontrar lo performativo en los momentos de mayor vitalidad de la historia del arte, prácticas de arte en el sentido de actos que enuncian en contextos distintos. Un aspecto que debemos precisar en esta relación con lo *performativo* como antecedente del arte relacional es su diferencia con el concepto y el término *performance*, a través del cual se ha intentado cerrar una forma de arte que involucra el cuerpo en una acción específica; ese ordenamiento conlleva a hacer de la performatividad una forma de representación cerrada. De ahí la tensión que ofrece en muchos casos con la teatralidad, que se configura como un acto representativo; lo performativo, por el contrario, es solo un enunciado en acción en un espacio y tiempo sucesivo y aleatorio, a través del cual se ofrece una mirada múltiple de la realidad. Lo performativo se halla en conexiones diversas con los haceres cotidianos y desterritorializado de la especificidad de la disciplina del arte, pues lo performativo actúa como un referente del actuar de maneras indeterminadas. Se trata de una intención que, por el contrario, resulta controlada en el *performance*.

Con este punto de partida, proponemos un recorrido discontinuo por algunos movimientos artísticos del siglo XX, con la intención de mapear las visiones múltiples que enreda el performance en la historia del arte moderno y contemporáneo como referente de nuevas conexiones entre un pasado de las utopías ideológicas y un proyecto relacional aleatorio. Como en la estética relacional el performance muta a lo performativo, es necesario mirar e identificar estos movimientos del arte moderno que no han sido ajenos a la vinculación con otro tipo de procesos, artísticos y no artísticos, razón por la cual de todas las posibles líneas estéticas solo retomaremos aquellas que adoptan la acción como forma de producción artística.



Imagen 2.
CHERRY PICTURE (1921).

Autor: Schwitters.

Fotografía tomada de el catálogo; *The Art of Assemblage*, Museo de arte moderno, de Nueva York (Seitz, 1961).

Imagen 3.

OBJECT POÉTIQUE (1936).

Autor: Miró.

Fotografía tomada de el catálogo; The Art of Assemblage, del Museo de arte moderno. de Nueva York (Seitz, 1961).





Imagen 4.

ULTRAMUEBLE (1938).

Autor: Kurt Seligmann.

Fotografía tomada de el catálogo; The Art of Assemblage, Museo de arte moderno, de Nueva York

(Seitz, 1961).

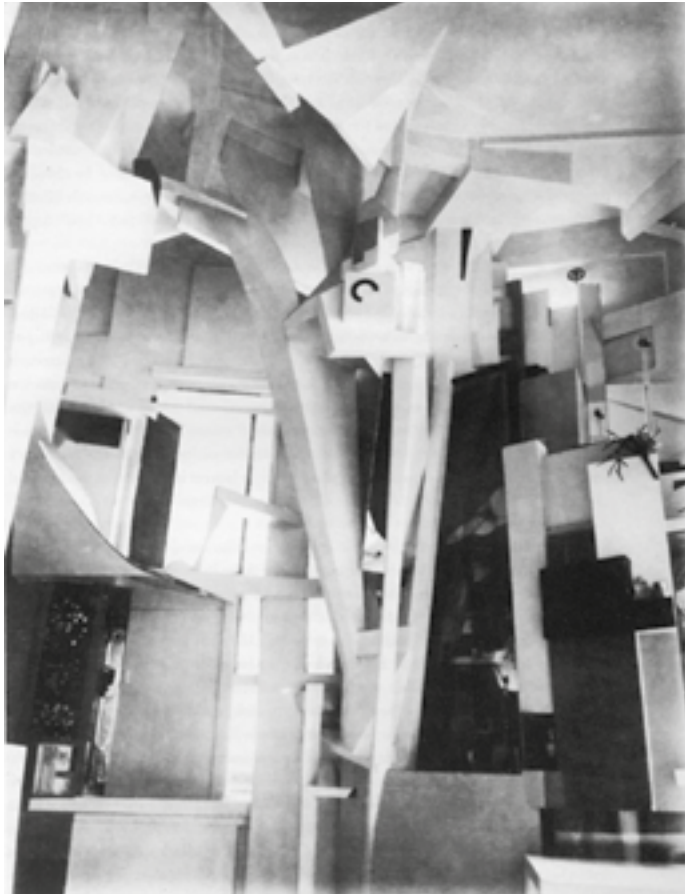


Imagen 5.
MERZBAU (1937).

Autor: **Schwitters.**

Fotografía tomada de el catálogo; *The Art of Assemblage*, Museo de arte moderno. de Nueva York. (Seitz, 1961).

En el pasado, las vanguardias son el primer momento de ruptura en el arte que todavía permea, por su variedad formal, distintas formas de producción artística que propenden por el accionismo. En el caso de las vanguardias, este componente es un referente formal al arte academizado de la cultura burguesa del siglo XIX; aun en el paradigma de las ideologías, que es una estructura conceptual que le dio sentido a su emergencia, haciendo de sus métodos y prácticas acciones heterodoxas como desacuerdo con su pasado académico, literario, que a su vez responde a un desplazamiento hacia la dimensión relacional entre actos realizativos de impronta representativa. Con esto, las vanguardias artísticas se propusieron reconfigurar una nueva idea de cultura, considerando, a su vez, una suerte de reinención del *estilo* en la estética, aunque no como ordenamiento, sino, al contrario, como idea de cambio coherente con la nueva forma cultural de la ciudad, pero en clave de arte como disciplina ahora en pugna por la infinidad de acciones de índole laboral-industrial y la persistencia de subjetividades que reconocen otras subjetividades.

En la vanguardia, y no es una novedad, se produce una emergencia estética parcial, es decir, un momento donde se proponen distintos tipos de prácticas, rituales y formas de difusión que organizan un nuevo paradigma paradójicamente tendiente a estabilizarse en términos de la forma, por lo que en realidad no se generan rupturas con los principios académicos más

allá de un intento por romper la condición de mundo alternativo y cerrado que significa la autonomía para el mundo del arte del siglo XIX. En este mismo sentido Subirats escribe: “(...) considerados en su conjunto los principios formales y estéticos de las vanguardias artísticas y arquitectónicas, constituyen un pasado fundamentalmente superado precisamente por su desgaste histórico o incluso la involución de sus propuestas civilizatorias y utópicas” (1989, p.17). En este sentido, creemos que las vanguardias son, al mismo tiempo, el punto más lejano y cercano de referencias del arte relacional. Lejano por su dinámica dialéctica con el pasado, la idea de no dejar de ser un estilo de arte; y cercano por proponer relaciones espacio-temporales en presente.



Imagen 6.
ROCIBAQUINANTE: un caballo blanco en el Ritz (1971).
Autor: Salvador Dalí.
Fotografía de Archivo: Perez de Rozas



Imagen 7.
OVOCÍPEDO (1959).
Autor: Salvador Dalí.
Fotografía de : Robert Descharnes



Imagen 8.
SALVADOR DALÍ
Fotografía de Da-Da-Dalí (1965).
por: Werner Bokelberg



.Imagen 9.
SALVADOR DALÍ
Fotografía de Da-Da-Dalí (1965).
Por: Werner Bokelberg

Es importante comprender y explicar que la vanguardia como concepto tiene la particularidad de ser insurgente, ya que al romper el paradigma señala conexiones con otras formas de la cultura. Esto es relevante en tanto permite que, de una cultura estable basada en los rituales repetitivos de la vida cotidiana del siglo XIX, se dé pie, en el mundo del arte, a la aparición de otros fenómenos sociales tejidos por múltiples heterotopías, en el sentido de reunir pensamientos discontinuos e irregulares. *Cherry picture* (ver imagen 2) es un collage de 1921 de Schwitters tomado del catálogo *The Art of Assemblage* del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1961) que nos permite observar la intención vanguardista de ruptura, superando la condición mimética de representación e instaurando otra relación entre fondo y forma, un fondo que ahora es un plano concreto y una forma que resulta de la superposición de elementos de distinta procedencia; lo anterior deviene en la imagen de un suceso. *Merzbau* (ver imagen 5), del mismo autor y del año 1933, implica la redefinición del espacio dada en el ámbito real, una espacio-instalación recorrible como arquitectura mediante la que altera la relación corporal del espectador; una idea de escultura en devenir. *Object poétique* (ver imagen 3), obra de 1936 realizada por Miró, y *Ultramueble* (ver imagen 4), obra de 1938 realizada por Seligmann, nos muestran dos procesos de la vanguardia en los que se propende por un accionar de tipo psíquico, una deriva por los espacios oníricos. Los tres autores recién mencionados configuran la obra de arte en un proceso intelectual, dado que la acción queda atrapada en el objeto.

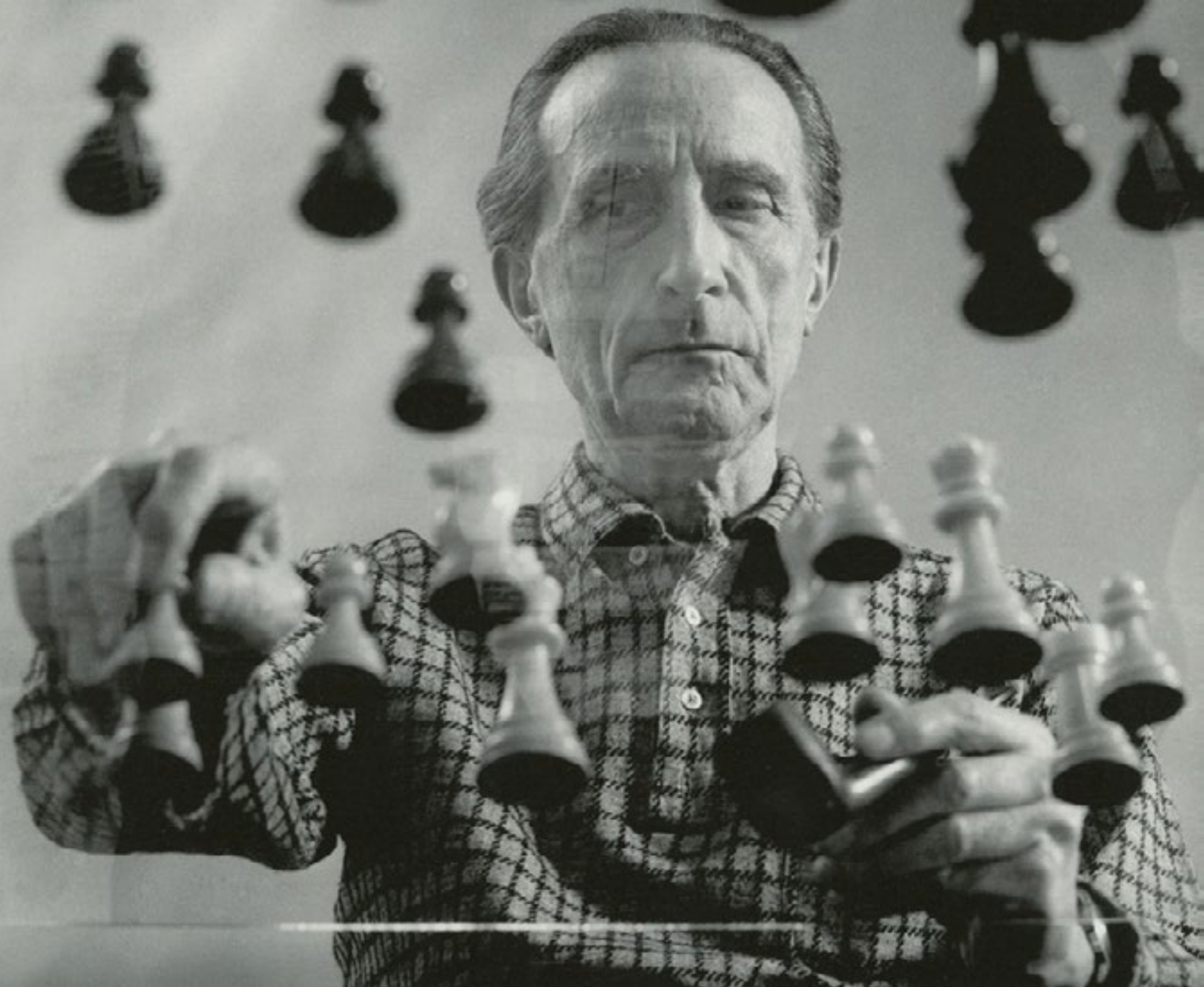
Obras de Salvador Dalí como *Rocibaquinante* de 1971 y *Ovocípedo* de 1959 (ver imágenes 6, 7, 8 y 9), del catálogo de la exposición *The Art of Assemblage* del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1961), sugieren un paso en dirección distinta en donde los elementos del ensamble configuran una escena en acción en la que el autor es una de las piezas. Se trata de una forma de subversión hacia la obra como acontecimiento que tiene su lugar extremo en la actitud conceptual de Marcel Duchamp, en obras como *Le jeu d'échecs* (ver imágenes 10, 11 y 12), que se producen reafirmando la potencia de los sentidos y el pensamiento como guion de la forma.

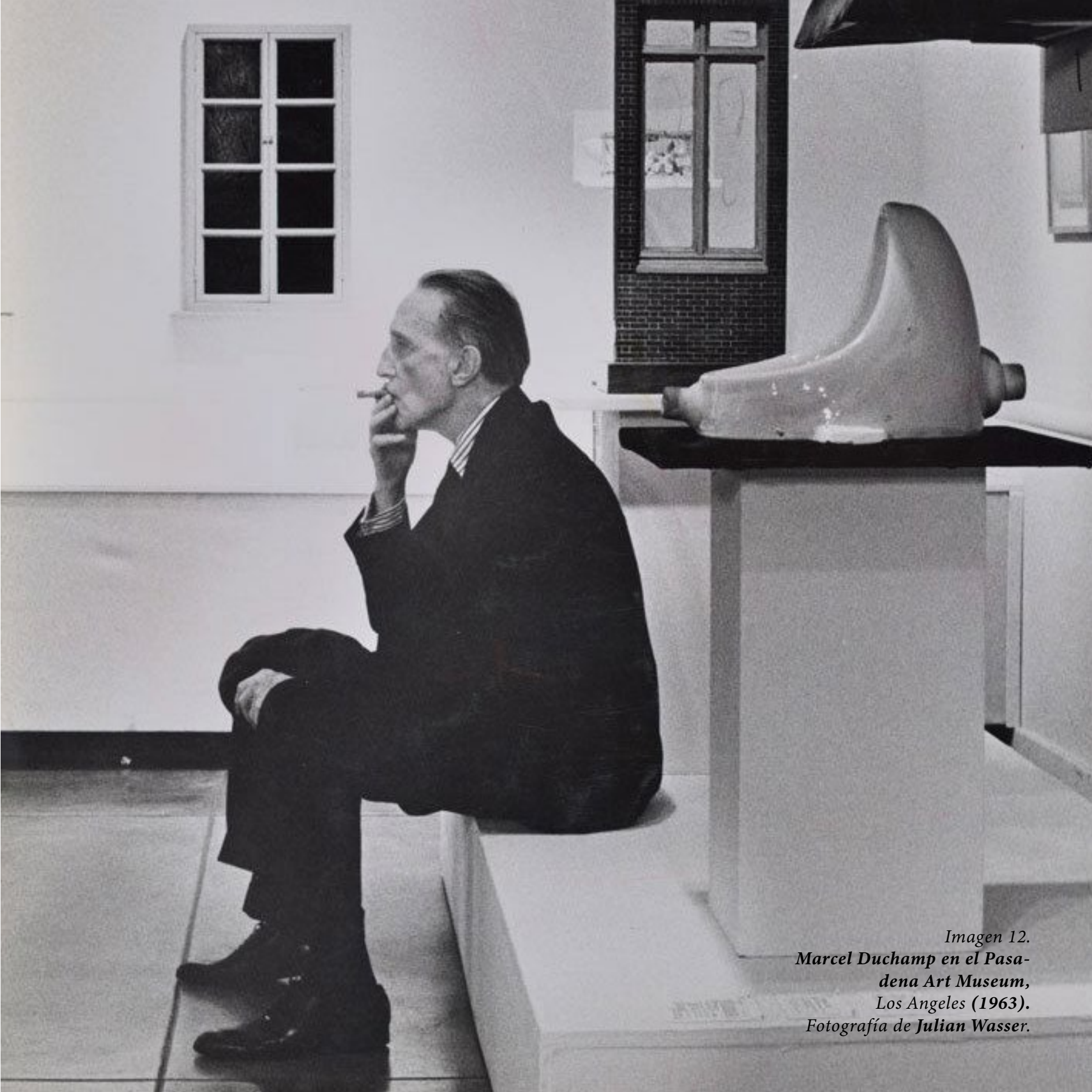
Enfatizamos que los diferentes autores que presentamos son un antecedente del recorrido de la acción como forma en el arte de vanguardia, que tendrá nuevos propósitos en las dinámicas colaborativas de la estética relacional.

Imagen 10.
Marcel Duchamp y Eve Babitz en
LE JEU D'ECHECS (1963).
Fotografía de Julian Wasser



*Imagen 11.
Marcel Duchamp jugando ajedrez
en una lámina de vidrio (1958).
Fotografía de Arnold Rosenberg.*





*Imagen 12.
Marcel Duchamp en el Pasadena Art Museum,
Los Angeles (1963).
Fotografía de Julian Wasser.*

La idea de forma, a pesar de los nuevos temas, y la idea de práctica artística en el contexto disciplinar de las *bellas artes* muchas veces se mantienen hasta la fecha y en las aparentemente renovadas instituciones contemporáneas sin modificaciones importantes. En este sentido, todo arte y espacio de difusión inscrito en los movimientos posvanguardistas conserva esta idea de forma en los currículos de arte, las prácticas de colección y los guiones curatoriales, en cuanto a sus conceptos teóricos y sus estrategias de montaje. En el caso de las rupturas, sin embargo, hay que destacar que la vanguardia es en sí misma el empoderamiento de la idea de rompimiento con ciertos valores de la cultura burguesa decimonónica que, de alguna manera, se habían hecho evidentes en las nuevas formas de vida y de producción que empezaron a darse en la ciudad industrial: el coleccionismo de objetos bellos, exóticos o curiosos como una forma simbólica de lo social. La trama de las formas de vida y de trabajo que implican cambios en la vida cotidiana, en la ciudad industrial por la retemporalización de las relaciones entre trabajo y ocio, así como las espacialidades en que estas se desarrollan, hacen evidentes formas de comportamiento del sujeto que desatan luchas hasta ahora insuperadas en lo corporal y lo social. Las modificaciones que traen las nuevas condiciones de producción a la definición social de género y a una idea cada vez más cuestionada de lo privado y lo público, resignifican la actitud corporal desde las subjetividades.

El cuerpo en este episodio, como señala Foucault (2005), es el objeto obligado a nuevos ritmos, ocupaciones determinadas y regulado por ciclos de repetición a través de todas las instituciones de control y normalización del Estado: la escuela, las fábricas, los hospitales y las cárceles. Los lugares del nuevo ordenamiento de lo social.

Un ajuste al cepo de la conducta productivista tiene como escenario la nueva ciudad tangible e intangible donde se desata la *batalla* emancipadora de la vanguardia; de ahí la importancia de los actos performativos. Este elemento de acción de la vanguardia abre, por lo menos conceptualmente, un camino sin retorno a las relacionalidades, o lo que es más preciso, a las prácticas de arte que se producen conectando sujetos distintos con otros saberes y deseos en sus prácticas, al tiempo que se estimulan distintas estrategias de producción y difusión situadas en las contiendas multiculturales que provocan una relación distinta de tiempos, procesos y conectividades. Los collages vanguardistas se evidencian como una primera pista de relacionalidad en la medida en que se expresan incorporando y haciendo más visibles en un mismo plano distintos enunciados. El palimpsesto urbano y sus traslapes propician un acto performativo en el sentido de que materializan relaciones directas y espontáneas. Este elemento sería preciso también plantearlo en un sentido más amplio de localización en las ciudades, ya que al realizar este giro vamos a encontrar que la ciudad misma se convierte también en un lugar de encuentros, es decir, es un collage en espacio y tiempo real.

Conviene decir que la vanguardia, a la distancia, se constituye en un campo de la gran narrativa de las artes insurgentes; en este caso, por su accionar en espacios alternativos de todo tipo, desde la perspectiva del contexto urbano, en lo privado y lo público, pues precisamente allí logra encontrar el sentido de la experiencia como una disposición *crítica-cultural*. En esa mirada distanciada a la actividad artística de las vanguardias también se logra evidenciar ese devenir de estas en unas vanguardias formalistas asociadas al espectáculo comercial del capitalismo. Así, las insurgencias de sus primeros tiempos, civilizatorias y utópicas, son ahora un pasado superado. A lo largo del siglo XX las acciones urbanas se hicieron cada vez más comunes y las ciudades se convirtieron en su objeto central, dado su carácter de territorio socialmente construido, distinto a los imaginarios de ciudad que habitualmente se representan. Las plataformas relacionales sugieren un objeto en constante performatividad. Lo que en este proyecto llamamos *laboratorios estéticos urbanos* son lugares de experienciación entre los insumos autónomos y exóticos del palimpsesto urbano. Un lugar donde se enredan los acuerdos y desacuerdos corporales y las prácticas estéticas de vida en contextos predeterminados por las historias de vida de sus habitantes humanos y no humanos. La superposición de actividades estéticas de la que hablamos en los espacios desbordados de lo privado y lo público (ver imágenes 16 y 17), en constante reconstrucción de un territorio que se arma y se desarma y da forma nómada a los barrios populares en Cali, deriva en un collage de micropolíticas como territorio. Un territorio donde las prácticas de estéticas son enunciados de imaginarios en relacionalidad. Un laboratorio de ensayo con insumos de la estética del arte y las prosaicas de la vida cotidiana como forma de estimular la producción simbólica como materialización de formas de vida.



*Imagen 13.
Fachada de una casa en el barrio
Floralia (2019).
Fotografía de Jorge Reyes.*



*Imagen 14.
Pequeño y gran comercio en el ba-
rrio Floralia (2019).
Fotografía de Jorge Reyes.*



*Imagen 15.
Parqueadero público en el barrio
Floralia (2019).
Fotografía de Jorge Reyes*



Imagen 16.
Otra vista del parqueadero (2019).
Fotografía de Jorge Reyes.

Lugares tan cotidianos como un parqueadero público del barrio Floralia en Cali sirve de expresión callejera de imágenes de retratos de personajes locales (ver imágenes 15 y 16). Un espacio público de producción simbólica de imaginarios de ciudadanías. Un laboratorio estético callejero mediante el cual los residentes y visitantes del barrio se pueden hacer preguntas sobre su mundo; son imágenes pintadas no como un ejercicio de destreza técnica y belleza, sino como generadoras de preguntas por la ciudad y sus gentes. Hablamos de un laboratorio en el que se relacionan de manera probatoria las prácticas convencionales de arte, como pintura y dibujo; en este caso, la basura urbana con la actividad fugaz de los espacios públicos. La práctica artística resulta ser una acción sostenida en el contexto y para el contexto, una idea de práctica artística performática y nómada que empieza, se transforma y desaparece en el mismo territorio. Ahora bien estas acciones callejeras a la sombra del mundo del arte aún guardan atisbos de la vanguardia como un momento de reclamos y rupturas, pero sin intenciones de autonomía. Las prácticas relacionales no son formas exclusivas del arte contemporáneo; no pueden leerse solo en relación con las artes. La relacionalidad implica una forma de producción y difusión del arte basadas en epítemas complejos. Un arte que deviene de distintas formas de conocimiento. Por tal, sería más preciso para esta investigación traer la idea de vanguardia como un claro momento en el que se fueron vinculando distintas formas de práctica y de pensamiento. En este caso, debemos tener en cuenta su circunstancia histórica de crisis social y cultural como la actual en Colombia, llena de urgencias para encontrar métodos aleatorios que permitan rupturas con el pasado cultural burgués. De ahí la importancia de pensar la vanguardia más en su génesis plural.

Granés (2011), en *El puño invisible*, desarrolla ampliamente este recorrido de encuentros subversivos que desata la vanguardia en distintos ámbitos artísticos, sociales y políticos a lo largo del siglo XX. Un panorama de encuentros y desencuentros políticos animados por el creciente posicionamiento de nuevas identidades, lo que por supuesto dificulta cada vez más tener puntos de análisis claros en torno a sus ideas centrales. Sin embargo, es claro que sus acciones performativas ayudaron a legitimar ciertas posturas vitales que hoy vemos más comunes. Nuevas formas de asumir el cuerpo subjetivado en el arte; por ejemplo, creer que las acciones espontáneas son espacios deslocalizados de su rutina y modifican lo social.

La vanguardia es una forma de responder al contexto social del arte mediante acciones fácticas, una forma de actuar en el tiempo y el espacio y, particularmente, una manera de abordar la unidad decimonónica desde los fragmentos de un nuevo contexto social urbano-industrial. De ahí su carácter eventual al ritmo de los acontecimientos y su interés por fijarse la experiencia individual en la dinámica de lo colectivo, el acontecimiento que deja huella en la memoria. Así, concebir el arte como una acción en el tiempo fue un proyecto claramente emancipador y marcadamente *anti-cultural*, si se entiende la cultura como un orden establecido, como lo era en el siglo XIX.

Entonces, la vanguardia es un momento de aproximación entre arte y vida, esto se ha repetido incesantemente; sin embargo, también es cierto que es un eterno retorno. Algunos movimientos artísticos posteriores a la vanguardia de impronta subversiva adoptaron *la acción* como medio, como forma que mediante gestualida-

des del cuerpo logra organizar el espacio y el tiempo, ya no en términos de representación, sino de presentación de situaciones concretas para crear experiencias en el espectador. Una disposición a las conexiones.

Los deslindes técnico-conceptuales del surrealismo y el dadaísmo, pero muy especialmente, para lo que aquí pretendemos describir, la incursión de las distintas formas de presentación de realidades en disputa en un mismo plano que se desatan en el collage, anuncian lo relacional y son antecedentes directos de las instalaciones y los espacios ambientales que subyacen al arte de colaboraciones (Marcham, 1994). Unas formas de hacer arte que la crítica y luego la historia supieron ordenar en relaciones estéticas episódicas lejos de su origen fragmentario y temporal.

El uso de materiales no artísticos y, con ellos, sus sustancias diversas y contradictorias, como en el caso de las instalaciones (espacios, objetos y públicos) en distintas conexiones, fueron casi imposibles de trasladar a la narrativa de la crítica y de la historia con la intención de hacer de ellos un eslabón más del mundo del arte. En esta misma dirección, acerca de los esfuerzos de la crítica disciplinar para hacer del arte una unidad de sentido, Bishop pone de relieve que:

Para algunos críticos (...), la instalación, en su diversidad de medios, queda divorciada de la tradición de los medios específicos y, por lo tanto, carece de convenciones inherentes a las que oponerse con una práctica autorreflexiva, así como de criterios con los que evaluar sus logros. (2010, párr. 5)

Tal vez el aspecto más importante de este legado vanguardista es el de permitir conectividades diversas en un mismo tiempo y espacio mediante el uso del cuerpo y sus performatividades físicas y lingüísticas (la instalación). Este agenciamiento juega un papel importante ya que permite que se vinculen de distintas maneras las relaciones entre arte, comunicación, política y *artivismo*, las cuales se expresan luego en los años sesenta del siglo XX, en versiones a veces indisociables y de complicada catalogación, entre prácticas de arte y prácticas de vida en el llamado situacionismo.

El situacionismo es una emergencia estética-política urbana de la posguerra, una práctica artística pública y ciudadana que surge de un malestar cultural distinto al de la vanguardia y afectada en su momento por subjetividades distintas a las de principios del siglo XX. Era motivado por una suerte de desasosiego *antisistémico*, más internacional que la vanguardia, inscrito en las relaciones que genera la sociedad del espectáculo de impronta global. Así, “Guy Debord y sus seguidores vieron en la naciente cultura del ocio, de la televisión y de la diversión pasiva el más grande enemigo a derrotar para revolucionar la vida y purgar el aburrimiento de la existencia humana” (Granés, 2011, p. 185). Aun cuando el situacionismo es una renovación de otras formas urbano-artísticas, está vinculado a movilidades juveniles diversas. Sin embargo, como práctica artística retoma el sentido básico del *flâneur* (una especie de paseante callejero dispuesto a todas las vicisitudes e impresiones del espacio público) que en el situacionismo adquiere dimensiones psicogeográficas, esto es, una disposición física, corporal, mental, de estado de ánimo y de comportamiento del sujeto y sus experiencias urbanas. La

deriva situacionista es una performatividad exploratoria a la que Debord (2002) se refiere como una forma de superar la inercia de nuestras vivencias rutinarias con la ciudad, determinadas por rutas funcionales que impiden su disfrute, es decir, caminar más allá de moverse entre dos puntos. La deriva describe en este sentido una performatividad a manera de itinerario, paseos o viajes como interacciones urbanas.

A diferencia de los adultos, los niños viven sus paseos como una sucesión de momentos en el presente. La deriva situacionista es una narrativa en sí misma que, utilizando el cuerpo como herramienta fenomenológica, se organiza en múltiples relatos: paisajes sonoros, fotografías, dibujos, textos, etc. El otro componente renovador importante que aporta el situacionismo consiste en mirar las conexiones históricas no lineales del arte relacional, además de la índole diversa de sus protagonistas, muchas veces anónimos. Otro de los factores importantes de este movimiento artístico consiste en que es una opción abierta a personas y grupos de diferente formación o sin ella, relacionados en el espacio urbano en un tiempo determinado y circunstancial. Es en este sentido que propició distintas prácticas performativas como el arte del cuerpo, los ambientes, las instalaciones, entre otras; su diversidad de temáticas y formas de producción y difusión conjugan mezclas de diferentes movimientos revolucionarios que posteriormente se multiplican con la profusión de sentidos de vida e imaginarios, pero principalmente pasa por las nuevas identidades con sus propios valores, orgullos y símbolos modelados en variedad de ideas de raza, subalternidades, feminismos, géneros, LGTBI, entre otras.

A pesar de esto, el situacionismo en el arte quedó encerrado en el amansamiento que produce la crítica de arte como modelo de traducción de las prácticas heterodoxas de la vanguardia artística. En gran medida, la crítica de arte de antes de la mitad del siglo XX, instaura un género periodístico valorativo que empodera al crítico y predetermina la producción de las estéticas de los artistas. Innumerables movimientos de vanguardia quedaron atrapados en las versiones ético-estéticas de los críticos. Sin embargo, esa actividad produce estéticas al borde con unos nuevos detonantes, donde ya no es la crítica de arte sino la estética como política la que moviliza acuerdos y desacuerdos. Dice Rancière:

Una misma aseveración se escucha hoy en día por todas partes: hemos terminado, se afirma, con la utopía estética, es decir con la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva. Esta idea nutre las grandes polémicas que señalan el fracaso del arte, nacido con su compromiso con las promesas falaces del absoluto filosófico y la revolución social. (2011, p. 27)

Nos referimos con esto a una nueva perspectiva de la función del crítico en los procesos de producción y difusión de las prácticas artísticas contemporáneas, que libera las disputas de las ataduras disciplinares. Las amalgamas entre expresión estética y política frustradas del situacionismo de los años sesenta son un ejemplo de esto que hoy es señalado por Rancière como arte post-utópico. Es decir, la construcción de situaciones en las que, a diferencia de los movimientos artísticos, la forma no se concibe como un acto de creación, sino más bien como una práctica de producción, de organización de cosas dadas en los nuevos contextos

socio-políticos. Este es, tal vez, el lugar más provocador para una nueva versión del situacionismo, toda vez que la ciudad posmoderna trama los acontecimientos.

Con esta nueva relacionalidad, hablamos de una experiencia entre sujetos diversos estimulados física y psíquicamente por la superposición de redes de sentido, muchas veces contradictorias en términos culturales, dada la multiplicidad de agentes desde donde se produce cultura hoy, lejos de sus antiguos soportes en el clima y la geografía como factores determinantes en su producción. La cultura es en este momento de la ciudad moderna una práctica de posproducción en cuanto reutilización de significados (Bourriaud, 2009). Así, el contexto desde donde se piensan las prácticas de arte relacional está lejos de ser un conocido y constrictivo lugar de creación. Casi se puede afirmar que la insurgencia es un dinamizador vital, quiero decir, la insurgencia en estos tiempos no es una opción sino una condición del arte (Medina, 2014).

En el contexto de esta investigación, pensar lo performativo es una manera de abordar la estética relacional en Colombia como territorio multicultural o diverso. Al hacerlo, se han generado prácticas de vida y formas de trabajo heterogéneas, con las que la relacionalidad socio-estética y política permite elaborar producciones y resignificaciones simbólicas a partir de vínculos temporales, susceptibles de agenciar prácticas para el buen vivir. De tal manera que es difícil encontrar elementos estéticos comunes entre los llamados *happenings* y los plantones de protesta anti-gubernamentales. Expósito lo describe de esa manera:

Las prácticas colaborativas consisten, lisa y llanamente, en el intento de religar el arte y la política emancipatoria mediante ejercicios colectivos de colaboración entre “especialistas” de la producción simbólica y los nuevos movimientos surgidos del interior de las crisis producidas por las agresivas políticas neoliberales. (2014, p. 57)

Existen distintas facetas estéticas de las acciones de protestas que involucran prácticas performativas en carteles, grafitis y expresiones corporales, como acciones solidarias en forma de resistencias creativas en los espacios públicos (ver desde la imagen 20 hasta la 27). Un conjunto de vínculos tanto en el arte como en el *artivismo* que, en su forma y su fondo, expresan maneras de visibilidad procesuales en los espacios públicos, en tanto enunciados por la lucha por los derechos humanos y el cambio climático, así como las cada vez más frecuentes estrategias de protesta performativas contra el racismo, la explotación de recursos naturales, entre otros.



*Imagen 17.
Consigna feminista (años setenta).
Fotografía del archivo de Flora Uribe.*



*Imagen 18.
Marcha feminista en la noche (años setenta).
Fotografía del archivo de Flora Uribe.*



*Imagen 19.
La ocupación del espacio público fue clave en el empoderamiento de la mujer (años setenta).
Fotografía del archivo de Flora Uribe..*



*Imagen 20.
La reunión como espacio de ágora (años setenta).
Fotografía del archivo de Flora Uribe*



Imagen 21.
Mujeres marchantes (años setenta). Fotografía del archivo de Flora Uribe.



Imagen 22.
Espacios de diálogo horizontal (años setenta). Fotografía del archivo de Flora Uribe

Así resultan visiones de los movimientos de mayor ruptura como el expresionismo, el arte con el cuerpo, el performance, las instalaciones y los ambientes, entre otros, con los que es posible articular los nuevos discursos. Con este nuevo paradigma de estéticas híbridas proponemos referirnos a las formas de estética compleja de vida cotidiana, desde los valiosos aportes de las vanguardias anti-culturales hasta las manifestaciones del situacionismo, constituyendo una experiencia desde donde los dispositivos de la lucha emancipatoria encuentren nuevos destinos en la política relacional y su juego estético de subjetividades cotidianas.

En las acciones del cuerpo como lugar de expresión se corresponden los primeros encuentros entre los imaginarios sociales y los sujetos. De ahí, la necesidad de volver al imaginario estético de los situacionismos del siglo XX, para señalar aquellas formas que, en su momento *antiartísticas*, propusieron rupturas con el

Las expresiones del cuerpo, del espacio público y de las movilizaciones de diferente motivación se constituyen en formas de abordar las cada vez más complejas relaciones intersubjetivas; el andar es una forma de conocimiento en la que interactúan el consciente y el subconsciente:

Si el concepto de “vanguardia” tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es en este aspecto: no del lado de los destacamentos avanzados de la novedad artística, si no del lado de la invención de formas sensibles y de los marcos materiales de una vida por venir. (2014, Rancière, p. 44)

Las acciones del cuerpo subjetivado en el lugar permiten promover actitudes críticas a las prácticas de arte y a las prácticas de vida, incrementando espacios de diálogo mutables y en tránsito, a partir de las pequeñas narrativas urbanas, las poco visibles historias del cuerpo cotidiano y los nomadismos mentales y físicos que generan imágenes entre la memoria y el olvido.

Sobre el devenir de lo complejo de lo performativo en las estéticas relacionales hemos dibujado con líneas punteadas un recorrido sobre la extensa narrativa del arte moderno, un recorrido *fragmentario* que nos permita argumentar desde sus diferentes episodios formales y conceptuales lo inasible de las dinámicas estéticas de la vida cotidiana de un barrio caleño.

paradigma de las bellas artes, admitiendo el recurso del uso del cuerpo como dispositivo vivo de la acción política. El cuerpo, territorio de las experiencias individuales y colectivas, forma un conjunto que estimula posturas heterodoxas frente a la idea de cultura unificada y maniatada por la religión, la estética y la política de los siglos XIX y XX.

En esta convergencia, la relacionalidad que sugiere Bourriaud (2008) no es de corte lineal; por tanto, le dificulta a la crítica su acción de encadenamiento como discurso autónomo. La relacionalidad de Bourriaud es de corte *posmoderno*, si entendemos por este una crítica al racionalismo y a la disciplinariedad moderna. Lo posmoderno se propone como lo no secuencial, lo aleatorio con tendencia al eclecticismo, lo que le permite a su idea de conectividad y espacialidad rizomática de pensamiento y acción “las velocidades comparadas de flujo, según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo esto, las líneas, las velocidades medibles, constituyen un agenciamiento (*agencement*)” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 10).

Lo señalado anteriormente por estos autores parte de que las acciones comunitarias del cuerpo se expresan en diferencias territoriales y en los disensos que estos producen, pero también en los consensos, lo que nos lleva a proponer los componentes del cuerpo, el territorio y los andares, de entre múltiples dinamizadores, como gestores de sentido. Los agenciamientos surgen de las relacionalidades que generan las intenciones políticas y los deseos de estos sujetos en el espacio. Las acciones políticas contenidas en los agenciamientos son también zonas aleatorias.

Es sugerente la idea de arte moderno en la cual se inscriben las vanguardias como un conjunto de fragmentos que se componen de rasgos transitorios, efímeros y contingentes. Vista desde la posmodernidad, esta relación alude a la incertidumbre de los tiempos actuales y reclama un lugar para la experiencia estética como lo inasible. Dentro de esta misma lógica, Rancière (2014) se refiere a “los actos estéticos como configuraciones de las experiencias, que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen nuevas formas de subjetividad política” (p. 13). Con esto retornamos a la índole de las experiencias vanguardistas en cuanto fusión de arte y vida, y cómo esta intención encuentra formas temporales de significación a lo largo del siglo XX en la búsqueda del arte y lo político, lo político y el arte, a pesar de la generalización del espectáculo en gran parte de la historia del arte del siglo XX. En este sentido:

La realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular, otorgándole su positiva adhesión. La realidad objetiva se presenta en sus dos dimensiones. Cada noción fijada de este modo no tiene más sentido que la transición a su opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual. (Debord, 2002, p. 40)

Por tanto, las prácticas artísticas inscritas en espacios y tiempos determinados, con su génesis en la vanguardia, parecen estar atrapadas en la condición mediática de lo contemporáneo, donde cada suceso de la vida es espectacularizado incesantemente. Este de alguna manera sigue siendo el reclamo de las prácticas artísticas que ven en las estéticas cotidianas un lugar para la producción simbólica. La espectacularización de la realidad, tan real como mediática, desordena la realidad en múltiples puntos de intención que se reorganizan en los deseos de los sujetos.

En este sentido, consideramos el hecho de que las nociones importantes pueden agruparse y relacionarse con otras generando nuevos imaginarios, formas de presentar el arte y la realidad en paradigmas distintos. Algunos teóricos han aportado nuevos sentidos a la deconstrucción de la idea de realidad haciendo aportes desde distintas disciplinas. Desde la perspectiva de los estudios culturales, Raymond Williams enfatizaba la idea de que la cultura es común a todas las sociedades, y defendía las formas que no pertenecen al canon, lo que significa estar en contra de prácticas culturales selectivas que permean hasta los aspectos más profundos de la vida cotidiana. Las prácticas de arte no determinadas por un modelo técnico-cultural son permeadas por formas culturales hasta ahora marginadas, creando un campo de relacionalidad performativo con otras visiones del cuerpo y el espacio que enriquecen la dinámica cultural.

La idea de performance a la que aludo no intenta producir un historicismo más sobre el arte, ni siquiera una práctica de crítica alternativa. La intención es orientar las contribuciones que aportan a relacionar el arte y la vida, cada una de ellas con intenciones distintas; de ahí el ejercicio de retomar una forma tan vinculante como la performance en cuanto dimensión narrativa en el llamado *giro performativo*. Una forma de dar sentido y hablar de la realidad desde sí misma que proviene de la concepción del arte en vivo, una estrategia posmoderna heredera de los modernos *happenings*, *fluxus*, *actions*, *events* y *body art* de finales de los años sesenta, y con auge durante los setenta, luego resignificada en la multiculturalidad entre lo global y lo local en la relacionalidad de los noventa.

A pesar de la determinante historicista de la crítica de arte, estas son prácticas artísticas que se plantean en conexiones tan vastas con otras disciplinas como la lingüística, la sociología, la antropología, entre otras. Ello supone una composición de paradigmas transdisciplinares de acuerdo con los intereses casi siempre sociales de los autores, que permiten lecturas abiertas que pueden llegar a reconfigurar el objeto artístico sin mediación de la crítica. La contribución de happenings, acciones y fluxus (ver imágenes desde la 29 hasta la 37), o bien movimientos de vanguardia artística, a las prácticas de colaboración está en su componente desestructurante del objeto artístico, la obra de arte abierta de la que habló Eco (1962); la apertura del texto convierte al interlocutor en autor. El happening se plantea como un texto abierto, un lugar teórico-práctico del que se sirven las estéticas relacionales por su impronta aleatoria.



*Imagen 23.
Yard (1961) de Allan Kaprow
Foto Archivo Happening Vostell*



Imagen 24.
Un happening de Al Hansen (1975).
Fotografía de Allan Tannenbaum



*Imagen 25.
Household (1964) de Allan Kaprow.
Fotografía de Sol Goldberg.*



Imagen 26.
Cut Piece (1964)
de Yoko Ono.

Extraído de: Revistamirall.com



Imagen 27.
Aktion, (1965)
Rudolf Schwarzkogler
Foto: Ludwig Hoffenreich



Imagen 28.
Silberarsch (1965)
Otto Muehl.
Extraído de: Otto Muehl Archives
christies.com



Imagen 29.
Selbstbemalung I (1964)
Günter Brus.

Foto extraída en: Proyecto IDIS.org



*Imagen 30.
Fluxus Street Theater (1964)
en Nueva York.
Fotografía de George Maciunas*



Imagen 31.
Vagina painting (1965)
Shigeko Kubota.
Extraído de: artreview.com

De esta manera, las lecturas de autores tan complejos como Joseph Beuys (1921-1986), han encontrado la forma de recrearse en el tiempo con menos predeterminantes teórico-estéticos que otros. Beuys enlaza tiempos distintos de su hagiografía, dejando fisuras y, por eso mismo, es posible articular nuevas narrativas para pensar el arte en los contextos de la vida.

El cuerpo performativo en el espacio real como territorio de infinidad de situaciones y sometimientos, empoderamientos y vejámenes, debe servir de conector y no de *objeto plástico* en el espacio expandido de la estética relacional, con el fin de reunir a la comunidad y configurar nuevos imaginarios. Las performatividades del cuerpo en la cultura, es decir, las distintas maneras de poner el cuerpo en función de las prácticas de vida dieron origen a otras formas de abordarlo interculturalmente, situación que crece exponencialmente con las conectividades en la vida diaria contemporánea, haciendo de las acciones corporales distanciadas del arte una manera de comportamiento y, más aún, un medio para ejercitar lo estético-político. Así, el performance, por lo menos después del situacionismo, no es una forma exclusiva de las prácticas de arte, sino que hay una performatividad cotidiana igualmente significativa que se narra sin la distancia de los espectadores.

Partiendo de las derivas del situacionismo con su intento de *reordenar* las acciones y la memoria en lo urbano, mediante derivas psicogeográficas en el espacio ensordecido por la avalancha de acciones comerciales, se llega al desarrollo posterior de las estéticas relacionales. Sin embargo, aunque parezca que nos encontramos ante una línea continua entre uno y otro proyecto, se trata de un equívoco. Las primeras resultan engarzadas de manera sucesiva como movimientos del arte moderno, es decir, una configuración autónoma. Las prácticas corporales de la estética de colaboraciones, en cambio, problematizan el espacio de las acciones con sus múltiples contribuciones, lo que implica una disolución del cuerpo en el lugar y en distintos tiempos. El arte relacional recrea y problematiza las relaciones sociales mediante el cuerpo subjetivado, produciendo una “utopía de la proximidad”. Para esto, se vale de estrategias, disciplinas y espacios ajenos al campo del arte (Ferrari, 2010)

Para concluir este apartado referencial sobre las deudas del arte de colaboraciones con los dos episodios tal vez más heterodoxos del arte del siglo XX, citamos a una de las personalidades más iluminadoras de la idea de relacionalidad: Joseph Beuys. Al salirse de los límites de la disciplina y transitar por otros campos de lo social y el saber, este artista logra reconectar el aislado mundo del arte con lo político visto como campo de enseñanzas y aprendizajes. Estas se logran, precisamente, a partir de acciones donde la crítica ha encontrado rezagos de *neodadaísmo* y de arte conceptual. Pero más allá de este ordenamiento disciplinar de la crítica, Beuys es un referente de las conectividades espacio-temporales que ofrecen un trabajo artístico en el aquí y el ahora, como forma de lo ético en tanto *comportamiento eco-sistémico y estético* en relación con la forma de lo social. Una de sus obras más conocidas es *I like America and America likes me* (ver imagen 32), en donde el artista, recién llegado de Europa, se encerró con un coyote durante varios días y convivió con él en una dinámica que le permitió darle la espalda a Nueva York y concentrarse en su relación con el animal. En el espacio, había objetos como un bastón, una manta de fieltro, una linterna y ejemplares del diario *Street Jour-*

nal, en donde el coyote llegó a orinarse. Al cabo del tiempo establecido, Beuys abrazó al animal y se devolvió para Alemania. Según él, la obra era una alegoría sobre la persecución de los indios norteamericanos, una perspectiva que cobra sentido cuando se entienden los elementos y la disposición de la práctica en relación con el mundo personal del artista y con la historia de los Estados Unidos.



Imagen 32.
I like America and America likes me: Performance de Joseph Beuys (1974)
Archivo: Galería Rene Block, Nueva York

III

REFERENTES:

En este apartado proponemos una revisión en torno a *la resignificación* del cuerpo, el espacio y el movimiento en cuanto referentes estéticos fuertemente ligados a las obras de arte modernas, y que sirvieron a la historia y a la crítica de arte para hilvanar sus discursos sobre los límites conceptuales de su autonomía disciplinar. Se trata de una tríada de conceptos teórico-prácticos que la estética relacional posproduce para responder a las políticas y estéticas de las nuevas organizaciones socioeconómicas (Borriaud, 1998). Este ha sido un proceso realizado en virtud de los nuevos paradigmas multiculturales y las formas aleatorias en que se organizan las narrativas contemporáneas; como bien lo han sugerido Cruz y Hernández: “Cualquier intento de cartografiar la contemporaneidad ha de ser, necesariamente poroso difuso y abierto a modificaciones; si así es el territorio, el mapa no podrá sino mantener una relación “indicial” o matricial” (2017, p. 10).

La idea de *resignificación* recorre en gran medida este proyecto, que propone mapear las redes de sentido que configuran las actuales visiones del espacio-tiempo en la producción cultural en Colombia. Estas visiones se dan entre concepciones que bien podrían definirse como posmodernas, si entendemos este término como un referente que posibilita enlaces, articulaciones y puentes entre distintas concepciones de pensamiento, con formas ampliadas y bordes difusos. Hablamos de una red de términos desde donde es posible pensar las actuales prácticas de arte de colaboraciones, del cuerpo representacional del performance a lo performativo como acto de presencia, del espacio intemporal de la forma artística moderna a las estrecheces del tiempo urbano y del movimiento estetizado de la obra de arte a las desterritorializaciones de la globalidad cultural, un concepto que cada vez más predetermina los modos de habitar lo urbano, en este caso en Colombia. Reordenar estos tres términos estimula prácticas alternativas de producción y difusión de las artes contemporáneas en Colombia. En sus nuevas versiones, los viejos términos configuran el laboratorio estético como lugar transicional: el cuerpo y sus lenguajes en la vida diaria, sus estética de impronta prosaica (Mandoki, 2012), los contextos que configuran las territorialidades políticas (Ardenne, 2006) y los nomadismos que suponen las nuevas movilidades sociales (Maffesoli, 1994). Tres términos donde el tema de la frontera juega un papel determinante en la constitución del imaginario colectivo, y que enlazados recuerdan la importancia de la urdimbre en el arte contemporáneo. La institucionalización de las prácticas artísticas es un campo de debate en la producción y difusión artística que siempre recurre a preconcepciones que no parecen estar demasiado establecidas. El artista produce para un medio que lo contiene porque es ahí donde se mueve y vive.

A) EL CUERPO SUBJETIVADO

Como es normal, un nuevo paradigma para el arte implica un nuevo ordenamiento de sus actores: autor, objeto y espectador. Esto no significa una nueva síntesis de configuración, sino, por el contrario, una ampliación aleatoria del antiguo establecimiento:

Si algo quedó claro a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado es que la historia no puede ser pensada -al menos solo pensada- diacrónicamente. (...) ni siquiera la biología -modo por excelencia de la linealidad- y la evolución, están sujetas a la linealidad, existen saltos, discontinuidades, azares, confrontaciones y contradicciones. El tiempo así pensado es un entretejido de nudos y lugares-ocasionales singulares, un campo múltiple y plural, en esto merece atención el pensamiento de Reinhart Koselleck quien desde finales de los cincuenta comenzó a pensar la historia de modo estratificado. Pasado, presente y futuro -experiencia acción y expectativa- no solo suceden diacrónicamente, sino también de modo sincrónico. (Hernandez-Navarro, 2008, p. 9)

Esto último implica una inteligibilidad de relaciones distintas que la crítica aún no termina de reducir. La estética relacional describe un tipo de prácticas casi irreductibles al lenguaje o que propician lecturas fragmentarias, la pérdida del aura como unidad, a la que se refiere Walter Benjamin; ese caer de la obra de arte en el *maremágnum* de las narrativas en las temporalidades, es lo que conlleva al llamado *giro performativo*, una forma estratégica de hallar un contacto más estrecho entre la vida y el arte y el arte y la vida, un lugar del acontecimiento inenarrable.

Con las implicaciones del giro performativo también se deconstruye la idea de figura humana adoptando nuevas posturas políticas y lugares de circulación que determinan otras relaciones sociales de la práctica artística, por donde no es posible el distanciamiento. La práctica artística resulta literalmente inmersa en el lugar, pero ya no el lugar imparcial del museo, sino el de la esfera pública. Lo performativo como experiencia estética no deja de cuestionar las crecientes imposiciones de sujeción del lenguaje al mundo. Por supuesto que esto no es un inconveniente; el inconveniente está en lo que respecta al intento de supeditar el lenguaje al tratamiento de organizar lógicamente la maraña de discursos relacionales de la esfera pública, esto con el fin de promocionarlos espectacular y exponencialmente, y de este modo sostener el mundo del arte como la esfera de sentidos.

A propósito de las formas de narrar un acontecimiento, el giro performativo instaura una relación estrecha y enredada entre el autor y el espectador que, al eliminar la distancia, difícilmente se torna narrable. En la relación distanciada autor-espectador se genera una observación de conjunto que organiza el sentido y lo hace comunicable. Podemos decir entonces que el espectáculo es una forma de distanciamiento que implica la posibilidad de una narrativa distante. En su aporte sobre la espectacularización de la vida, Debord (2002)

entiende que: “el carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del hecho simple de que sus medios son, al mismo tiempo, su fin” (p. 41). Sobre este piso arenoso se mueven las prácticas de arte contemporáneas que intentan agenciar, desde lo performativo, sus sentidos de realidad sin intermediación, lo que se aproxima a los agenciamientos que explica Gilles Deleuze como una forma desterritorializada de lo social hacia nuevos sentidos comunitarios.

El alto nivel de conectividad y difusión de las redes digitales son causantes del cambio registrado en nuestra percepción del espacio y del tiempo, y de nosotros en relación con esas dos entidades. Las diferentes perspectivas de cómo se presenta el acontecimiento en la performatividad, como forma *desterritorializada* de la idea de arte de la modernidad, constituyen un ejemplo de las nuevas maneras de percibir el acontecimiento estético. Esto constituye una de las condiciones principales en la cultura y las artes del presente: el proceso como concepto. Es decir, el acto performativo de lo relacional podría denominarse, en otras palabras, como *la producción de presencia* (Jaschko, s.f.).

La práctica artística performativa obliga a la producción y articulación de distintas alianzas y enfatiza en la creación de comunidades temporales, comunidades distintas y heterogéneas que se organizan por reclamos compartidos. Así, muchos artistas y no artistas desarrollaron prácticas estéticas incorporando sus cuerpos como vehículos estéticos. Lo sabemos. El resultado de esta experiencia, que se conoce con el nombre genérico de performance, ha dado lugar a numerosas acciones artísticas basadas en actuares con intensidades variables como expresión de conciencia tomando un común denominador, el cual ha sido la búsqueda de nuevas fronteras de la piel, de interpelaciones a sus propios límites y limitaciones. Habría que estar en el lugar, y por supuesto hacer parte de la acción, para dar cuenta parcial de ella. El giro performativo implica una *espectrónica* de las narrativas corporales (Marín, 2017).

Si durante mucho tiempo el concepto de texto sirvió como modelo para la cultura occidental moderna, da la impresión de que esta función está siendo asumida cada vez más por lo performativo, o bien por una relación específica entre la narrativa textual y lo performativo. Podemos advertir un perfil más democrático en el sentido que coadyuva en la vinculación de muchas voces. La representación del mundo como texto, durante tanto tiempo dominante, está siendo suplantada por la representación del mundo como performance, en este sentido acentuado por el componente mediático de las sociedades contemporáneas. Distintas acciones en simultaneidad en el espacio real y el ciberespacio dan cuenta de un acontecimiento: las conectividades que propicia la performatividad.

La artista colombiana María Teresa Hincapié elabora sus acciones mediante un tejido de diversas técnicas y conceptos con los que se configura su vida personal cotidiana. Se trata de sensibilidades afines a los universos femeninos por donde es factible que los espectadores ingresen y resignifiquen los elementos estéticos en nuevas producciones de sus vidas. Una forma de relacionalidad que ofrece lo performativo como práctica estética, lo que podría llamarse el más allá de la obra de arte, entre materiales, energías y símbolos.

Imagen 33:

Depositada en la tierra y que de su cuerpo inmaculado y blanco nazcan un día las violetas (1991)

de María Teresa Hincapié.

Extraído de: Proyecto IDIS.com





Imagen 34:
Vitrina (1989)
de María Teresa Hincapié
Extraído de: Proyecto IDIS.com



*Imagen 35/1:
Vitrina (1989) de María Teresa
Hincapié
Extraído de: Proyecto IDIS.com*



Imagen 35/2

Vitrina (1989)

de María Teresa Hincapié

Extraído de: *Proyecto IDIS.com*

Esta manera de asumir la cultura en términos de performatividad favorece la multiplicación de las narrativas en contra del poder ordenador y universalista disciplinar. El llamado giro performativo incrementa las versiones de realidad y de mundo haciendo que las versiones que se han tornado hegemónicas entren en crisis. Como respuesta a esta encrucijada se plantean propuestas de acción estética en términos de itinerarios, juegos o viajes a los que se invita al espectador/participante a interactuar; se trata de obras concebidas como acontecimientos. En el arte moderno, el performance reaparece como un abandono de la *representatividad*. Otro ejemplo que subraya la dimensión performativa de las artes tiene que ver con el énfasis que los artistas comenzaron a llevar en los procesos de la obra artística más que en los resultados, primando la valoración de lo efímero frente a la obra estable y permanente.

B) EL ESPACIO COMO CONTEXTO

Nicolas Bourriaud afirma que el arte es la organización de presencias compartidas entre gente, objetos e imágenes, pero también es un laboratorio de formas vivas de las que cualquiera se puede apropiar. De acuerdo con esta idea, la actividad artística es un juego que precisa de la participación del espectador, no ya para adquirir sentido, sino incluso para existir. La práctica artística carece de esencia, no es un objeto en relación de significante-significado, sino más bien una *duración*, el tiempo en que se produce el encuentro. De ahí su giro hacia lo performativo, hacia lo experiencial.

Las prácticas de colaboración se comportan como espacios urbanos, una nueva y pasajera versión del *ágora* como lugar de discusiones y de encuentros, pero distinto a los encuentros programados de las asambleas y el teatro; son más una suerte de visitas espontáneas de duraciones diversas, lo que le da prioridad al *acto* de encuentro. Las formas de lo social se producen más por las cercanías que la ciudad genera entre sujetos distintos no necesariamente humanos, lo cual apunta a una transformación en la manera de establecer la actividad creativa como una forma de arte donde la intersubjetividad redefine la forma del sustrato. De ahí la centralidad en estas prácticas del estar juntos. Los encuentros y des-encuentros entre espectador y práctica conducen a la elaboración de sentidos.

El arte relacional se trata de un estado de encuentros que redefinen estéticamente los espacios y los tiempos desde lo político, desde las necesidades de la gente. Si examinamos bien, podemos llegar a la conclusión de que el arte relacional es distinto a las narrativas vanguardistas anti-culturales y situacionistas psicogeográficas, ya que estas nos ofrecen una idea del espacio mapeada que invita a la reimaginación del espacio urbano a través de una mirada autónoma e inducida por la definición de arte moderno. En cambio, la relacionalidad es un espacio y un tiempo de intercambios y de negociaciones que, a su vez, la reconfiguran; es por tanto un espacio producido colectivamente. Ardenne (2002) va más allá: “El artista participativo actúa por qué le parece que el arte puede poner aceite en el mecanismo de lo colectiva y, al hacerlo, convertirse en un “multiplicador” de democracia” (p. 124). Por este mecanismo la estética relacional resulta conectada de muchas maneras con el territorio, al tiempo que ofrece versiones múltiples de él, lo que garantiza la profusión de mapeos y narrativas de los lugares como insumos de otras miradas de los territorios

Las tensiones en el espacio irrumpen la parcelación disciplinar de los lenguajes y los modos históricos de relaciones entre espectadores y artistas en torno a un objeto en particular. De lo que se deduce que la acción o el acontecimiento es experimentado en un tiempo y espacio determinados, en los que espectadores y artistas no son conducidos a un estado premeditado sino a un encuentro de carácter improvisado, determinado por las condiciones del contexto en el escenario en donde se produce la performance. Una experiencia en el territorio geopolítico, en el sentido de la descripción del espacio físico desde las acciones de los habitantes, que en el arte relacional transforma la producción y la difusión de las prácticas culturales.

La exposición *Carretera al mar*, realizada en el Museo de Arte Moderno La Tertulia en Cali en el año 2018, es una propuesta con formas heteronómicas que, si bien permanece bajo las determinantes de la institucionalidad y el poder que esta ejerce al regular los territorios expositivos desde el guion curatorial, logró escapar al rigor del cubo blanco y tanto las propuestas de los diferentes colectivos como las políticas del Museo lograron dialogar en territorios menos controlados, produciendo una red de acciones, un mapa sobre el territorio urbano que conectó diversas ciudadanías y perspectivas estéticas y políticas. Se trata de formas que en principio intentan subvertir el lugar establecido del arte en el contexto local.



Imagen 36.
“Neo extra activismo” (2018): performance del colectivo argentino Etcétera en el contexto de la exposición Carretera al Mar, curado por Alejandro Martín del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Fotografía de Jorge Reyes.

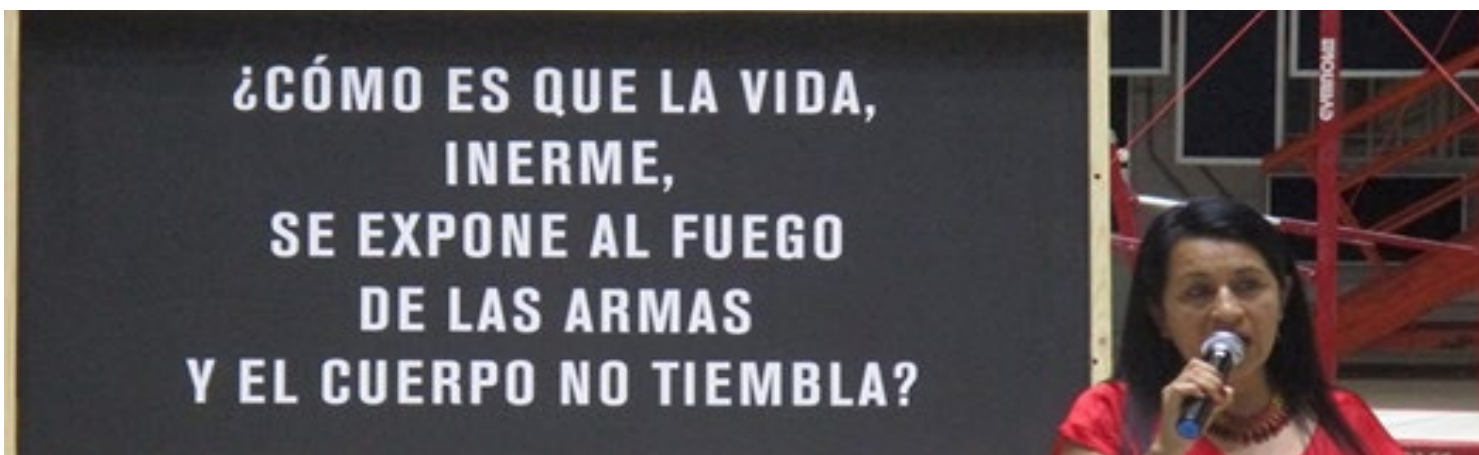


Imagen 37:

“Coliseo del Pueblo: un escenario para entrenar las luchas del pueblo” (2018): diálogos en el contexto de la exposición *Carretera al Mar*, realizados por el colectivo *Caldo de Cultivo* (Colombia-España). Resultado de dos meses de laboratorio, se debate sobre la relación entre occidente y oriente de la ciudad de Cali, a partir de la conversación entre distintos líderes del Distrito de Aguablanca.

Fotografía de Jorge Reyes.

C. NOMADISMOS

El otro aspecto que señalamos como referente clave en la producción de prácticas de colaboración es el nomadismo: una forma de habitar el territorio que las dinámicas de la cultura global han propulsado a casi todos las prácticas culturales. Difícilmente se encuentra hoy un campo de la vida diaria que no se encuentre en desterritorialización, es decir, en una dimensión múltiple de lo performativo como forma de vida y de lenguaje. Con forma de vida hablamos del andar con el mundo a cuestas, y con lenguaje nos referimos a las estéticas de la enunciación de donde se parte y hasta donde se va. El recorrido como símbolo ha implicado la incursión del *acto de hacer* en alternativa a la tradición de representación que se ha mantenido como forma en las prácticas de arte moderno, las cuales de alguna manera cierran las relaciones espacio-temporales del acontecimiento. El nomadismo funge como forma de narrar en conectividades el devenir de los procesos vitales de la vida diaria, haciendo del arte una práctica conectada al resto de la producción cultural. Los nomadismos físicos y de pensamiento, individuales y colectivos, abren nuevos horizontes políticos y otras políticas de lo público al crear rizomas donde se pueden desarrollar nuevos marcos interpretativos de la realidad local para su acción cultural. En la medida en que las *dinámicas relacionales* se tejen con el territorio, se agencian opciones estratégicas. En los escenarios fácticos de las prácticas de colaboración los actores sociales se ven compelidos a interpretar sus nuevos imaginarios y sus movilidades en acciones resolutivas de sus historias de vida.



Imagen 38/1.
Secuencia de un hombre que camina (2018), práctica artística de Óscar Leone. ***Fotografía del periódico El Espectador.***

Referenciar los nomadismos como insumos de los laboratorios estéticos inmateriales que proponemos en este proyecto nos lleva a deslindar del *performance* del arte moderno a las acciones del cuerpo, pues estas, ligadas al *performance*, resultan cerradas a las interlocuciones. Los nomadismos gestionan cartografías performativas, acciones en devenir que conectan de distintas maneras los espacios en los tiempos cotidianos, en los que se manifiestan las relaciones de lo público, donde, valga decirlo, no queda al margen el *mundo profano* de lo popular.

Sobre la idea del nomadismo como práctica estético-política, podemos citar *Secuencia de un hombre que camina*, trabajo del artista colombiano Leone, oriundo de Ariguaní-Magdalena. En este tipo de prácticas artísticas se propone un nomadismo relacional donde se expresa algo que en principio parece

meramente anecdótico, como el hecho de pasear, que gira a términos alegóricos de un hecho político. Se trata de un tipo de formas de arte que también, como en el caso de *Línea Verde* (2004) de Alÿs, se tematizan las fronteras, lo local frente a lo global y las zonas en conflicto, es decir, los territorios inciertos. Leone ha transitado a pie, según sus documentaciones en video, de Santa Marta a Montes de María, pasando por Barranquilla y Cartagena, y presenta sus recorridos en una video-performancia donde se destacan las conectividades con los contextos, un hombre que camina. Ardila lo describe en estos términos:

Leone culminará uno de los proyectos artísticos más poéticos de los últimos años, en donde el caminar es un acto simbólico para visibilizar lo que aún persiste en Colombia: la ocupación de las tierras que han quedado en dominio de los actores del conflicto y la corrupción. (2018, párr. 1)

La acción de Leone nos remite al desplazamiento, al que sale de su tierra y solo lleva algo de valor a cuestas. La imagen evoca la relevancia cotidiana del pastoreo, una mirada antigua del nomadismo. El caminante es uno más que sale de su tierra y atraviesa playas, montañas y puentes. Así, Leone se introduce entre los intersticios del paisaje, acción que le permite un encuentro con otros seres humanos pescadores, trabajadores, campesinos, obreros, gente anónima; y también con los violentos, que personifican el fracaso de la utopía de un país en paz.



Imagen 38/2
Secuencia de un hombre que camina (2018),
práctica artística de Óscar Leone.
Foto Archivo: Banco de la República

La energía de los nomadismos cotidianos a los que aluden los anecdóticos andares del arte relacional deviene de motivaciones diversas, pero todas enraízan en el fondo en la dinámica de movilidad sin sosiego que producen los desplazamientos del capitalismo y sus formas de producción globalizadas. A propósito de esta dimensión incontenible de lo global que atraviesa la cotidianidad ciudadana, Laddaga considera que:

La irreversibilidad de una “suerte común”: esto es: a juicio de Narin, está en el centro de nuestra percepción del presente. ¿Por qué? Por varias razones. Porque poblaciones que solían llevar sus vidas separadas las llevan ahora en común. Porque la separación se vuelve cada vez más difícil en un universo donde nadie consigue asegurar sus bordes. En este universo, no importa cuántos controles de fronteras se establezcan, ellos no pueden detener las migraciones; los controles de capitales, los flujos de dinero; los aparatos de censura, los flujos de palabras y de imágenes, de modo que todos estos controles se encuentran crecientemente desbordados. (Laddaga, 2006, pp. 51-52)

Este es un contexto de muchas tramas socioeconómicas y culturales que ha propiciado un sinnúmero de prácticas de vida especialmente creativas, que se asoma o experimenta la dimensión móvil y múltiple de las vidas contemporáneas. Ahora bien, es importante considerar, como lo expresa Maffesoli:

(...) que el nomadismo no está únicamente determinado por la necesidad económica o la simple funcionalidad. Su móvil es otro: el deseo de evasión. Es una especie de pulsión migratoria que incita a cambiar de lugar, de hábito, de compañeros, y ello para realizar la diversidad de facetas de su personalidad. (1999, p. 132)

Así que con este último matiz los nomadismos se acercan a los estilos de vida y estos a las dinámicas propias de producción simbólica. Una práctica urbana que cada vez se hace más común entre los jóvenes es el *parkour*: una forma extrema de nomadismo por distintas disciplinas como el atletismo, el patinaje y la gimnasia olímpica, que se practica en el espacio público urbano extendido. Sus protagonistas vinculan innumerables perspectivas estéticas de la ciudad, una forma donde se superponen espectador y autor de la ciudad. Las cámaras de video portátil que cargan permiten perspectivas inusitadas de la arquitectura y el paisaje que resignifican la idea de ciudad monótona del habitante común. El *parkour* sugiere un grafiti en el espacio con el cuerpo, un nomadismo por la gravedad.

Imagen 39.
Parkour, grafiti y espacio público.
Fotografía de Jan Sochor.



Imagen 39/1
Fotografía de Jan Sochor.





*Imagen 40.
Parkour, una práctica urbana presente en
Colombia. (2017)
Fotografía de: Guillermo Ossa*



*Imagen 41.
El cuerpo en movimientos extremos per-
mite otra aproximación al espacio-tiempo
de la ciudad
Fotografía : La Crónica del Quindío
(2015)*





IV

FUNDAMENTACIÓN

Las políticas públicas, sociales y económicas en nuestro contexto parecen estar diseñadas para favorecer a cierta parte de la población y dejar en desventaja a amplios sectores empobrecidos de la sociedad colombiana, en precarias condiciones de salud, educación y empleo. En estos contextos, ciertamente no es posible dedicarse a la producción simbólica o artística si esta resulta *separada* espacio-temporalmente del resto de las vicisitudes cotidianas. Esto implicaría visiones alternativas de producción y difusión de arte más ligadas al resto de actividades ordinarias.

El aumento de la brecha entre los más ricos y los más pobres ha estimulado paradójicamente el crecimiento de nuevas plataformas de debate en diversos campos de la vida social, como alternativas emancipadoras al régimen de desigualdad y colonialidad cultural y artística. En dichas plataformas se resignifican las maneras de hacer tanto éticas como estéticas de comunidades con poca visibilidad en el amplio mapa estatal de políticas culturales, casi siempre organizado mediante acciones puntuales en beneficio de los intereses del gobierno de turno: salones nacionales de arte, ferias del libro, festivales de teatro y cine que, si bien permiten revisar y medir la temperatura de la producción de los artistas y escritores locales, están condicionadas a un marco de visibilidad para un fragmento de la población organizado con las ventajas que el Estado les ofrece sobre un sector marginado de la población. Este sector debe sostener la carga imparable de la economía de consumo de los más estables, dejando a su vez en la penumbra mucha de la producción estética de comunidades *desclasadas*, que solo mediante el trabajo de organizaciones no gubernamentales encuentran formas alternativas de difusión de sus expresiones.

En este sentido, la intención de este proyecto es hacer visible las estéticas que configuran las prácticas de arte que adoptan su entorno material y simbólico como recurso expresivo íntimamente ligado con el resto de su actividad productiva, formas alternativas de circulación que reorganizan las heterogéneas comunidades en la urdimbre política del barrio. Dicho de otro modo, una versión ética-estética de la visión abstracta del espacio. Desde la práctica de arte, las plataformas espacio-temporales de posproducción estética implementadas por colectivos colaborativos de artistas de diferente conformación y con métodos de trabajo diversos, encuentran en el pensamiento crítico una forma de poner en duda las ideas tenidas como grandes verdades. Algunos autores como Quijano, Escobar y Mignolo, intentan pensar el continente latinoamericano mediante estrategias relacionales como una forma de responder a la unicidad de la colonialidad del saber y el conocimiento, con la que se insiste en normalizar la vida social de los pueblos latinoamericanos. Un texto ejemplar al respecto es *La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, de Edgardo Lander, un conjunto de ensayos con los que se imaginan perspectivas críticas para responder a los últimos desafíos del capitalismo y desde ahí elaborar reflexiones sobre un arte para el buen vivir. Se trata de un nuevo campo de estudio que reclama formas de análisis distintas a la perspectiva económica. La teoría de decolonialidad en América Latina permite imaginar un paradigma estético y político desde donde pensar las prácticas de arte en Colombia que coinciden con la visión de Rancière, especialmente respecto a la perspectiva de cómo se han articulado las prácticas de arte moderno en el devenir cultural de América Latina con la organización del poder:

Una misma aseveración se escucha hoy en día casi por todas partes: hemos terminado, se afirma, con la utopía estética, es decir con la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva. Esta idea nutre las grandes polémicas que señalan el fracaso del arte, nacido de su compromiso con las promesas falaces del absoluto filosófico y la revolución social. (2011, p. 26)

Aun a pesar de la extensa producción de arte crítico que ha dejado documentada de manera episódica la historia social, la producción de laboratorios estéticos abiertos como plataformas dialógicas estimula urdimbres de saberes en lo que el mismo Rancière (2011) denomina un *presente "pos-utópico" del arte*. Todo esto permite a grupos alternativos a los institucionales denunciar la falsa ética y estética de las políticas públicas sobre temas como la migración, los desahucios, la política habitacional, la discriminación racial y de género, etc., que nos interpelan sobre lo que nos ocurre, invitándonos a producir, actuar, desear, agenciar y, sobre todo, a resistir desde los espacios otros. Es un principio para establecer otras formas de arte desde lo que Foucault describe así:

Pues bien, yo sueño con una ciencia -y sí, digo una ciencia- cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Esa ciencia no estudiaría las utopías -puesto que hay que reservar ese nombre a aquello que verdaderamente carece de todo lugar- sino las heterotopías, los espacios absolutamente otros. Y, necesariamente, la ciencia en cuestión se llamaría, se llamará, ya se llama, la heterotopología. Pues bien, hay que dar los primeros rudimentos de esta ciencia cuyo alumbramiento está aconteciendo. (1966, p. 4)

Frente a lo anterior, es importante producir una discusión desde la academia de arte que dé cabida a la revisión permanente del lugar de las artes en las dinámicas de la multi-cultura. Este desafío sugiere un campo ampliado de trabajo teórico-práctico para dar respuestas a las distintas intenciones estéticas que se develan a través de los deseos y mundos de vida de las personas en los conglomerados urbanos en Colombia; un contexto estético que sigue en la sombra del mundo del arte. Los procesos de decolonizaje permiten mapear el lugar de las prácticas de arte en la vida cotidiana y desde ahí restituirle su función política. Foucault menciona lo siguiente:

(...) no vivimos en un espacio neutro y blanco; no vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y del recogimiento. (1966, p. 3)

Son estos intersticios de la aparente normalidad sobre los que se ha querido configurar un ideal de producción simbólica; con Foucault percibimos la opción de las heteropías, lo que para Rancière es *lopo-utópico* y sobre lo cual es posible *fundar* nuevas formas de producción y difusión de las plataformas de arte en colaboraciones. Es decir, plataformas alternativas que enmarañen las distintas experiencias estéticas de los ciudadanos, de modo que se permita la coexistencia de sentidos diversos en el arte. Para lo anterior, resulta prioritario repensar los bordes de los campos de pensamiento implicados (teorías y prácticas) interdisciplinarios y cómo ellas afectan la vida cotidiana, entre múltiples mediaciones sensibles que intervienen entre lo local y lo global, las nuevas formas de imaginar el espacio y el tiempo en la producción artística entre la borrosidad de lo otrora privado y público, la redefinición de las espacialidades cotidianas por el trabajo en lo doméstico y la duración de los acontecimientos sociales por la internet. Es decir, la implicación y aparición de otras esferas de localización de las prácticas de arte y, por supuesto, otras inclusiones técnicas y tecnológicas tanto en la producción como en la difusión de sus acciones.

De la reflexión alrededor de las mediaciones mencionadas, surgió, por ejemplo, la propuesta colectiva de crear en el contexto académico de la Universidad del Valle, en Cali, un laboratorio de creación-investigación conocido como *Territorio Viral*, conformado por investigadores, docentes y estudiantes del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes Integradas. Un referente para esta investigación donde se fomentó la experimentación artística entre diversos colaboradores y colectivos interdisciplinarios.

Esta dinámica decolonial de trabajo en artes desató una serie de proyectos colaborativos contextualizados en Colombia, que han ido elevando la discusión desde lo estético-político, distintos temas de interés comunitario que van desde los problemas de la educación, hasta los propiamente relacionados con la marginalidad de los contextos populares en Cali y que están atravesados por discursos de género, raza, diversidad sexual y territorialidades. Estos han ido acentuando cada vez más la importancia del paradigma relacional de Bourriaud (2008), no como un tema exclusivo de las artes, sino de ellas en los nuevos contextos sociales donde bullen las emergencias estéticas (Laddaga, 2006), incrementando prácticas de colaboraciones como dispositivos de interrogación. Esto significa que la producción de plataformas artístico-políticas al margen de lo disciplinar posibilita que el arte discorra a partir de lógicas difusas o ciencias de la frontera. Najmanovich lo describe así:

Los paradigmas con los que dábamos sentido a la experiencia son inadecuados y en muchos casos resultan dañinos. El pensamiento complejo ha tomado el desafío de gestar nuevos modos de pensar que nos permitan crear un nuevo modo de relación con nosotros mismos y la naturaleza. (2017, párr. 1)

Este pensamiento complejo va en oposición a aquellas definiciones sobre el otro y lo otro que se erigen en verdades absolutas y, peor aún, desde donde se normaliza la diversidad de la realidad. La forma relacional que propone Bourriaud (2008) en la urdimbre de lo social son formas de bordes transicionales donde se

permean las *otredades* con el fin de producir prácticas instituyentes sobre la persistencia de la regulación normativa. Las artes colaborativas posibilitan en este sentido la producción de alternativas de vida compleja desde la diversidad de los imaginarios sociales, y el hacer de lo sensible y la conjunción de todos los sentidos un lugar para pensar la cultura de manera distinta, desde lo instituyente (Castoriadis, 1997).

El diseño colaborativo de prácticas de arte permite incorporar elementos de la educación popular (Freire, 2005), lo que beneficia las relaciones dialógicas de saberes desde las experiencias de los sujetos como detonantes de posiciones críticas para actuar y entender el mundo contemporáneo, al tiempo que estimula utopías de transformación. Los nuevos escenarios de la educación popular se expresan como procesos de sensibilidades diversas; en ellos se explora cómo la dimensión estética concierne no solo a los casos extraordinarios del mundo del arte que han captado el interés de prácticamente toda la teoría estética, sino también a las expresiones cotidianas, la vida diaria, sistemáticamente desechados por aquella hasta el día de hoy. En esta relacionalidad de complejidades propusimos una acción que intentaba desatar preguntas sobre lo inasible que resulta para el gran público silencioso del arte moderno el distante ordenamiento institucional del arte contemporáneo, sus líneas de trabajo, coleccionismo, formas de participación, el sentido de la práctica curatorial, en fin, todos los rituales y formas de práctica que aisladamente configura ese mundo de la institucionalidad. Se trata de una acción artística y pedagógica desde la complejidad, como ya lo veremos.

La intervención *Piñata Académica*, realizada en la Universidad del Valle en el año 2013, intenta relacionar arte, conocimiento y vida cotidiana, incorporando, precisamente, el objeto festivo y de celebración popular que contiene la piñata —alusiva a las fiestas como mediador sorpresivo para generar diálogos en torno a las nuevas definiciones de artista, obra y públicos. Esta intervención logró al mismo tiempo que se incorporaran: a) espacialidades distintas del hecho artístico y por fuera de la convención escuela, museo, galería y b) comportamientos rituales de las nuevas corporeidades existentes entre las audiencias del arte. Este dispositivo mencionado nos permite comprender la importancia de agenciar laboratorios estéticos y, así, poder atender a todas las voces y formas que en ellos se configuran, incorporando la disrupción disciplinar mediante estrategias creativas y lúdicas. *La Piñata Académica* es una acción artística colectiva en los contextos de la educación popular, una práctica que invita al conocimiento mediante la estética por fuera del aula, donde se vinculan estudiantes, docentes y familias extendidas a las comunidades que en ese entorno se organizan temporalmente.

La ampliación del espectro *del mundo del arte* que se propone mediante este tipo de acciones artístico-pedagógicas y temporales busca arrojar insumos para nuevos proyectos que, a través de la estética, logren un diálogo entre campos disciplinares a través de las rupturas, en función de nuevos entornos socioculturales. Pues bien, este acervo teórico y práctico permite buscar respuestas a la pregunta de fondo de esta investigación: *¿Cómo lograr que las narrativas múltiples originadas en los escenarios de las estéticas relacionales puedan generar agenciamientos sin ser cooptadas por las instituciones regentes del arte y su establecimiento educativo, o por la mediación de autores-mediadores o curadores de la práctica de colaboración?* Aquí se puede observar

cómo la práctica artístico-pedagógica y su concepto es subjetivo para cada docente y estudiante, y cómo esta propone su proceso en una versión distinta de aula, guiados por sus propias experiencias y vivencias.

En este sentido, los mediadores de las prácticas de colaboración no dependerán ni tendrán que limitarse exclusivamente a lo estipulado en los currículos o guiones; por el contrario, deben actuar y realizar su trabajo más allá de lo que se les impone, sugiriendo acciones para que sus interlocutores logren desarrollar habilidades únicas y pensamientos analíticos y críticos en cada uno de los ejercicios.

En relación con lo dicho, encontramos que los elementos dialógicos y disruptivos del arte relacional nos permiten pensar que no se trata solo de un formalismo de lo social, sino de acciones colectivas que permiten rastrear emergencias estéticas en los intersticios de los mundos de vida, que en nuestro caso serán halladas a través de la sistematización de experiencias en clave de laboratorios estéticos inmateriales, lo cual activaría un nuevo canal de difusión de dichas estéticas híbridadas que reconectan el arte con las prácticas de la cotidianidad. Nuestra intención mediante la recuperación de la experiencia al instalar un laboratorio estético es dinamizar las narrativas diversas del proyecto de colaboración *Coreografías de lo Cotidiano* (2012), de los artistas Gineth Meneses y Wilson Meneses, quienes, a grandes rasgos, realizaron una práctica artístico-pedagógica con la intención de contribuir a la reconstrucción del tejido social del barrio Floralia, ubicado en el oriente de Cali.

Un ejemplo de superposición de plataformas de colaboración localizadas, de impronta prosaica, se expresa en las botánicas familiares, prácticas de curación y cuidado del cuerpo, diseño de huertas caseras y químicas ancestrales. Pero también en los casos de empoderamiento de los individuos o grupos que reclaman igualdad de géneros y diversidad sexual, en la recreación de sus cuerpos e indumentarias, etc. En el territorio fragmentado que narra *Coreografías de lo Cotidiano*, del barrio Floralia, se propiciaron encuentros, se estimularon utopías, imaginarios, conocimientos ancestrales, formas de arte mestizadas en las dinámicas populares que, al ser visibilizadas mediante los laboratorios, contribuyeron al empoderamiento de las comunidades y sirvieron de base para otros proyectos, enriqueciendo las dinámicas creativas de las prácticas de arte.

Las voces, acciones e imágenes que se produjeron en los participantes de *Coreografías de lo Cotidiano*, serán recogidas en la sistematización que en este proyecto nos proponemos realizar, con el ánimo de difundirlas en su expresión e identidad genuina, sin la mediación de su realizadora. Lo anterior está en correspondencia con la idea de que “sistematizar consiste en develar la racionalidad interna de las experiencias estudiadas y el sentido que tiene para sus actores” (Gómez y Zúñiga, 1998, p.11). Este propósito es una manera de revivir críticamente un suceso en su propio contexto y por sus propios actores, al tiempo que permite el empoderamiento de formas de estéticas de la vida diaria y formas etnográficas de enseñanza y aprendizaje por fuera de la autonomía de los circuitos del arte y los currículos academicistas.

La sistematización también es un proceso de transducciones múltiples, pedagogías colectivas y políticas de agenciamiento, es decir, un lugar donde revivir los tiempos diversos, lo que implica la reconstrucción de archivos domésticos y mapas de las acciones lúdicas no funcionales de asociaciones temporales afectivas o de discordia de ciudadanos anónimos. Laboratorios con insumos tangibles e intangibles a favor de la comprensión de uno mismo, de los otros y del mundo. Por lo anterior, para orientarnos en este lugar sin lugar de las estéticas relacionales, hemos adoptado, como ya lo hemos dicho, el tejido de distintas formas de pensamiento, lo que Morin (2011) estudia como paradigmas complejos, que lo entendemos como una manera de relacionar un conjunto diverso, incluyente, la forma como interactividad social que propone Bourriaud, y sobre la que proponemos esta investigación como práctica de colaboración. Son territorios de intersubjetividad que imposibilitan en gran medida un marco objetivo de análisis basado en una sola perspectiva teórica; sus discursos, narrativas, documentos se tejen en el contexto con cierta autonomía socioeconómica, género, etnia, identidad cultural, discapacidades, etc. Formas sociales inalienables que en una investigación sobre prácticas de arte social imposibilitan la categorización. Por todo esto, trabajar pensando desde lo múltiple resulta particularmente apropiado como forma de sostener lo dialógico y las transducciones, evitando la síntesis.

Entendemos que esta es nuestra opción para dejar ver las diferencias y comprender los desafíos que enfrentan los proyectos propios de esta época heterogénea, pero también consideramos los diferentes elementos que intervienen en la interrelación entre ellos, lo que implica abordar el conocimiento desde la multiplicación y el reordenamiento de la relación sujeto-objeto, en el entendido de que las producciones artísticas son actos emotivos sobre el entorno. De allí que su poder de captación de sentidos sea indispensable para adoptar la movilidad de esa relación en el método de observación y, para esto, la conciencia de lo que no es propio (lo que precisa ponerse en el lugar del otro y los otros de la comunidad, no solo con los humanos sino con los animales y las plantas) posibilita una infinidad de reordenamientos y lecturas de lo cultural, de formas de producción a partir de lo que hay; en este caso, la relocalización del arte en la vida social.

La importancia del afecto y la sensibilidad en la sistematización como forma de análisis repercute en la manera de aproximarse a los objetos y resignificarlos; la complejidad no es solo un problema de la multitud de conceptos que intervienen en un espacio y tiempo determinados, sino que también es la proliferación de puntos de vista y de lecturas. Dicho de otra manera, la complejidad se expresa en la sistematización de nuestro proyecto en tanto admite múltiples miradas a objetos múltiples, que son las prácticas de colaboración. Pensar las artes colaborativas como un objeto cerrado y concluido conceptual y técnicamente supone el error paradigmático de considerarlas con las características disciplinares de las obras de arte históricas. En vista de esto, tener en cuenta la complejidad en este proyecto nos permite tener conciencia de los innumerables puntos de vista que adoptamos en la metodología de sistematización y su amplio campo de observación sobre el objeto de estudio.

La plataforma relacional implica redefinir el acto de conocer y el cómo hacerlo, toda vez que se plantea como objeto de estudio abierto donde las transducciones son en sí mismas la práctica artística y la red de sentidos donde se tejen teorías que permiten distinguir, por ejemplo, lo suramericano de otros contextos. Además, desde enfoques como el giro decolonial, los estudios culturales, la educación popular, la teoría queer, los ecologismos, el buen vivir, entre otros, se enfatizan las ausencias de la sociología moderna pero también la emergencia de otro paradigma ampliado sobre lo social. Así lo proponen textos como *El imaginario social instituyente* (Castoriadis, 1997).

Se abordará teóricamente la sistematización como método de investigación, la cual definimos parcialmente como la manera en que el ser humano obtiene información de su entorno y la procesa (interpretando el contexto y construyendo un modelo de realidad); optamos por las voces de dos autores con puntos de vista sobre los nuevos lugares y formas de producción del arte en las sociedades contemporáneas: Nicolás Bourriaud, con su texto *Estética Relacional* (2008) y su propuesta de lo social como forma; y Reinaldo Laddaga, con su texto *Estética de la Emergencia* (2006) sobre las nuevas prácticas de arte en el contexto de la globalidad. En ambos casos los autores señalan instancias coyunturales en los bordes del establecimiento, que es el lugar de nuestras preguntas.

Laddaga (2006) y Bourriaud (2008), desde distintos lugares teóricos y prácticos del arte, se refieren a la urgencia de pensar los discursos que se están generando por algunos artistas en las fronteras de la institucionalidad del arte como disciplina. Bourriaud, por su parte, estudia las nuevas formas de producción en lo que denomina *La Exforma*, que implica crear un paradigma complejo de análisis para las nuevas formas propuestas por algunos artistas contemporáneos tipificados por sus trazos interdisciplinarios en sus formas de producción y su ampliación de temáticas tratadas en sus proyectos, como, por ejemplo, Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs y Rirkrit Tiravanija, entre otros. Asimismo, Bourriaud propone un análisis crítico para las condiciones propiciadas por la globalidad, el multiculturalismo y la posmodernidad. Además, acuña dichas condiciones a su idea de *altermodernidad* (Bourriaud, 2015): una suerte de modernidad no lineal y aleatoria.

Instalación de Rirkrit Tiravanija.

Su práctica desafía cualquier medio al combinar la fabricación artesana de objetos, performances públicos y privados, la enseñanza y otras formas de acción social.



Imagen 42/1
Instalación por Rirkrit Tiravanija's
KITCHEN /Untitled 1992 (Free)
Foto por: David Zwirner

Imagen 42/2

*Instalación por Rirkrit Tiravanija's
KITCHEN /Untitled 1992 (Free)
Foto por: David Zwirner*





Imagen 42/3
Instalación por Rirkrit Tiravanija's
KITCHEN /Untitled 1992 (Free)
Foto por: David Zwirner



Imagen 42/4
Instalación por Rirkrit Tiravanija's
KITCHEN /Untitled 1992 (Free)
Foto por: David Zwirner

Para Bourriaud el factor relacional en las prácticas de arte es una respuesta a la necesidad de abordar la recuperación de lazos sociales. En lo que podría llamarse un arte multidisciplinar. En el caso de nuestros contextos sociopolíticos en Colombia, se evidencian profundos desgarramientos que reconfiguran lo ético y estético en formas distintas y simultáneas. Uno y otro concepto se encuentran en la realidad local en tan distintas relaciones que claramente no configuran una lógica lineal a la manera de la lectura y catalogación de los sucesos modernos. Para Crespo:

Las propuestas de arte participativo en el espacio público implican un diálogo con el público —relational art o arte relacional antes mencionado—, se basan en la interacción, sociabilización y el intercambio entre los participantes así como en un diálogo con el entorno espacial, specific art, es decir aquél arte diseñado específicamente para una localización determinada y que mantiene una interrelación con el propio espacio—, nos encontramos por tanto ante un tipo de creaciones de inmensas posibilidades creativas y resolutivas, lo cual no hace más que engrandecer el valor que conlleva su propia praxis. (2016, p. 8)

La estética de lo relacional permite no solo el análisis de estos conflictos, sino también intervenirlos mediante nuevas conexiones en el espacio y tiempo real, tejiendo de distintas maneras lo social. Lo que implica, como sugieren algunos autores, la emergencia de otras categorías que surgen de la observación del presente y de la reflexión sobre el devenir de la actividad artística. Unas formas de arte que derivan del régimen de encuentros intensivos que dictan las ciudades contemporáneas en Colombia.

Lo anterior alude al tramado de conceptos que permite pensar la lectura de nuevas formas de hacer arte e implementar formas de producción *radicantes* en oposición a la *radicalidad* de la narrativa autónoma del arte histórico moderno (Deleuze y Guattari, 2015). Esto conlleva al creciente reordenamiento de nuevas relaciones entre el autor, la práctica artística y el público. Por otro lado, Laddaga (2006) señala el momento actual como un lugar de nuevas emergencias estéticas determinado por las nuevas relaciones de producción del último capitalismo y en dinámicas de la globalización cultural y la mundialización económica. Una de las preguntas que sugiere la lectura de *Estética de la Emergencia y Estéticas de Laboratorio* de este autor es la siguiente: ¿De qué manera lo que solemos llamar arte estará aportando a la configuración de nuevas formas políticas? Si hoy la comunidad no es algo establecido a priori sino algo por establecer cada vez, diríamos que cuando una se produce habría un acto de creación. En este sentido, la intención de crear laboratorios barriales implica la creación de comunidades temporales que fisuran los tejidos conflictuales que diezman el buen vivir; las flexibilidades de la estética actúan como rizomas para nuevas comunidades, no por esto necesariamente saludables.

Tal vez en este sentido es que en las últimas décadas hemos asistido a un creciente desplazamiento de las prácticas artísticas hacia el espacio público socializado que trasciende las nociones clásicas de arte público y encuentra nuevas formas de relacionalidad entre lo entendido como cultural y el espacio colectivo, con ideales de integración mediante ensayos comunales que propician imaginarios instituyentes. Martín Peran y Diana Pedrón escriben:

Por otra parte, las mutaciones sociales derivadas de los procesos de globalización política, económica y urbana, obligan a las prácticas artísticas a repensar sus horizontes de actuación para abordar desde una perspectiva transdisciplinaria cuestiones fundamentales como los nuevos formatos de la movilidad social (sujetos, servicios, mercancías, narraciones,...); los nuevos perfiles identitarios (autóctono, residente, turista, extranjero, indocumentado,..); el reconocimiento de los espacios susceptibles de operar como unidad de potencia sociopolítica (barrio, ciudad,...) y los modos de articulación de procesos colaborativos y de cooperación como alternativa al modelo de sujeto autosuficiente promovido por el capital. La complejidad de todas estas cuestiones exige, en primera instancia, una reflexión sobre las metodologías de trabajo capaces de responder a todas estas líneas de actuación. (2015, p. 1-2)

Esta mirada al arte desde la economía mundial implica pensar las alternativas de formas de producción laboral emancipadoras que surgen en el llamado posfordismo y son todo un escenario de intenciones alternativas de producción y difusión en artes.

Laddaga (2006) reordena, mediante el concepto de estéticas de laboratorios, la complejidad interdisciplinar que sugieren algunas prácticas contemporáneas del arte, por lo menos distintas a las anteriores en sus formas de producción. Los laboratorios que piensa este autor introducen lecturas críticas, tejidas por maneras de trabajo alternativas y colaborativas, así como con estéticas que emergen de las nuevas formas de vida urbano-rurales y en condiciones de posmodernidad.

Sin suponer que este trabajo se convierta en un análisis crítico a estos dos autores, abordarlos nos permite recoger los elementos necesarios para tejer un campo de sentidos en arte con insumos distintos a los del paradigma convencional. En el escenario local podemos ver ejemplos de prácticas artísticas que reorganizan, desde las colaboraciones, trabajos que permiten estudiar el arte y los artistas entre redes armadas temporalmente por sociólogos, comunicadores sociales, cineastas, antropólogos artesanos, parteras, chamanes, líderes sociales, etc., que se comportan al mismo tiempo como públicos y autores. Algunos ejemplos de estas relacionalidades y sus producciones son: *Carretera al Mar* (2018) y *Hacia el Litoral* (2017), del Museo de Arte Moderno La Tertulia, en Cali; *Arte Público y Arte en Vivo en los Bordes de la Zulia y el Parque Natural* (2018) de la Universidad de Granada, en España; y *Arte Público y Arte en Vivo: Villacarmelo, Bordes Relacionales* (2018), de mi autoría y presentado en Villacarmelo, corregimiento de la ciudad de Cali.



Imagen 43.
**VILLACARMELO, BORDES
RELACIONALES:** *práctica artís-
tica de Jorge Reyes.* La condición
multifactorial es clave en las prác-
ticas colaborativas en espacios pú-
blicos. *Fotografías de Leonardo
Herrera y Raquel Harf.*



Imagen 43./1
VILLACARMELO, BORDES RELACIONALES: *práctica artística de Jorge Reyes. Fotografías de Leonardo Herrera y Raquel Harf.*

Dichas propuestas implican relatos múltiples en vivo, donde no es fácil oscurecer las negociaciones y conflictos de las tramas sociales, por lo que en ellas se señalan formas de trabajo que implican la reconstrucción, creación o, incluso, redefinición de una comunidad y sus propuestas culturales. En este sentido, esta investigación va un paso más allá al proponer el método de sistematización de laboratorios como el lugar de articulación de estas formas de trabajo relacionadas con las formas de vida de otros sectores de la población. Este paradigma de formas rizomáticas resulta especialmente sugerente en la trama actual de condiciones sociopolíticas y culturales que implica un postconflicto en marcha en Colombia, por cuanto es capaz de activar procesos de pensamiento decoloniales. En esta línea, Escobar afirma que en América Latina:

Si los ochenta representaron la década perdida en términos sociales y económicos, los noventa lo fueron en términos de producción de conocimientos críticos en el campo del “desarrollo”; pues, como han argumentado varios autores (...) de la región parecieran haberse acomodado a las realidades de la globalización a partir de los mercados y, en general, al modelo neoliberal durante el periodo. Desde finales de los noventa y a través de la primera década del milenio pareciera haberse reactivado el espacio del pensamiento crítico en la región y, hasta cierto punto, una radicalización de la práctica social, particularmente, a partir de los movimientos sociales y, en algún grado, desde los gobiernos progresistas. (2014, p. 36)

Lo anterior es una invitación a pensar que el arte de colaboraciones no es para Latinoamérica un capítulo más de las estéticas modernistas. Por el contrario, está más cercano de ser un nodo de generación de pensamiento vivo en el espacio-tiempo real de las movilidades culturales y políticas en Colombia y la región. De allí la importancia que adquieren las difusiones de las prácticas artísticas de colaboración como formas de producción de pensamiento crítico.

Algunas de las temáticas comunes al arte histórico y las nuevas formas de practicarlas las podemos seguir en los lugares donde la sensibilidad social alcanza altos grados de cuestionamiento a la hegemonía patriarcal de la cultura occidental moderna, teorizada por Foucault (2005), quien elabora ampliamente en su texto *Vigilar y Castigar* pensamientos agenciadores y deconstructivos de lo social que permiten revisar, por su relación con la práctica de encerrar para corregir, la canonización de la estética; ya que ésta encierra a sus diversos discursos en forma de temáticas donde el cuerpo, el espacio y los nomadismos han quedado subyugados a la estética dominante a pesar de que muy temprano, en las vanguardias del siglo XX, se replantearon como formas políticas de acción cultural. Este fenómeno ha sido ampliamente estudiado en textos como *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Micheli, 2000), *El final de las vanguardias* (Subirats, 1989) y *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales* (Granés, 2011).

Considerar, entonces, el cuerpo, los espacios y los nomadismos como medios de orientación para abordar la idea de agenciamiento desde lugares heterogéneos, resulta ser un eje clave para la sistematización que este proyecto se propone. Lo anterior debido a que se reconoce el cuerpo como lugar discursivo, los espacios como territorios en disputa y los nomadismos en tanto formas de vida que subyacen de distintas maneras en las prácticas artísticas y han dado lugar históricamente en el arte a infinidad de agenciamientos conceptuales y estéticos.

En los términos propuestos por Deleuze (2015), agenciamiento es la manera de producir espacios críticos en las formas relacionales y tradicionales. De igual manera, *Coreografías de lo Cotidiano* fue en su momento el lugar de activación de historias donde se conectaron de maneras distintas los cuerpos, los espacios y los nomadismos y se produjeron empatías con lo social contemporáneo. Vale la pena decir que dicho proyecto estuvo incentivado ampliamente por la producción artística posterior a los años noventa en Colombia, cuando aparecen los innumerables movimientos sociales alternativos de subversión al establecimiento, que ya han sido, también, ampliamente citados por la historia del arte, la crítica y la curaduría. El Cuerpo, el Territorio y los Nomadismos actuales configuran expresiones sociopolíticas que, como en un diorama de sentidos, serán presentadas en el documento como espacios de escritura independientes que propician relacionalidades abiertas.

Por último, este documento considerará el concepto de Espectrónica (Marín, 2017), dado que sugiere recoger las narrativas producto de la sistematización para su posterior presentación en una instalación interactiva. Las memorias urbanas a las que aludimos en esta investigación son colecciones tangibles e intangibles que deambulan entre el recuerdo y el olvido y que se producen en las prácticas de arte y generan agenciamientos, formas de saber comunitario en beneficio de nuevos conocimientos y sus expresiones estéticas. Por tanto, consideramos que el trabajo en plataformas alternativas de relaciones sociales son espacios de reconstrucción de sentidos al estimular la participación de los sujetos no visibles mediante prácticas artísticas en la esfera pública; sin embargo, como muchas de estas experiencias parecen verse reducidas por la mediación de curadores y artistas, lo que buscamos es permitir que los discursos fluyan al interior y por fuera de los bordes de las comunidades relacionales. Este es el sentido práctico de esta investigación al usar la sistematización de los laboratorios estéticos inmateriales como formas de difusión de los agenciamientos, o lo que De Certeau (1996) denomina el concepto de operativo: la ciudad instaurada como discurso utópico y operativo. El autor lo plantea mediante tres operaciones que señala así:

1. la producción de un espacio *propio*: la organización racional debe por tanto rechazar todas las contaminaciones físicas, mentales o políticas que pudieran comprometerla;
2. la sustitución de las resistencias inasequibles y pertinaces de la tradición, con un no tiempo, o sistema sincrónico: estrategias científicas unívocas, que son posibles mediante la descarga de todos los datos, deben reemplazar las tácticas de los usuarios que se las ingenian con las “ocasiones” y que, por estos acontecimientos-trampa, *lapsus* de la visibilidad, reintroducen en todas partes las opacidades de la historia;
3. en fin, la creación de un *sujeto universal* y anónimo que es la ciudad misma: como en su modelo político --el estado de Hobbes-- es posible atribuirle poco a poco todas las funciones y predicados, hasta ahí diseminados y asignados entre múltiples sujetos reales, grupos, asociaciones, individuos. “La ciudad”, como nombre propio, ofrece de este modo la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras.

En este lugar que organizan operaciones “especulativas” y clasificadoras, una administración se combina con una eliminación. Por un lado, hay una diferenciación y redistribución de partes y funciones de la ciudad, gracias a trastrocamientos, desplazamientos, acumulaciones, etcétera; por otro lado, hay rechazo de lo que no es tratable y constituye luego los “desechos” de una administración funcionalista (anormalidad, desviación, enfermedad, muerte, etcétera). (1996, pp. 106-107)

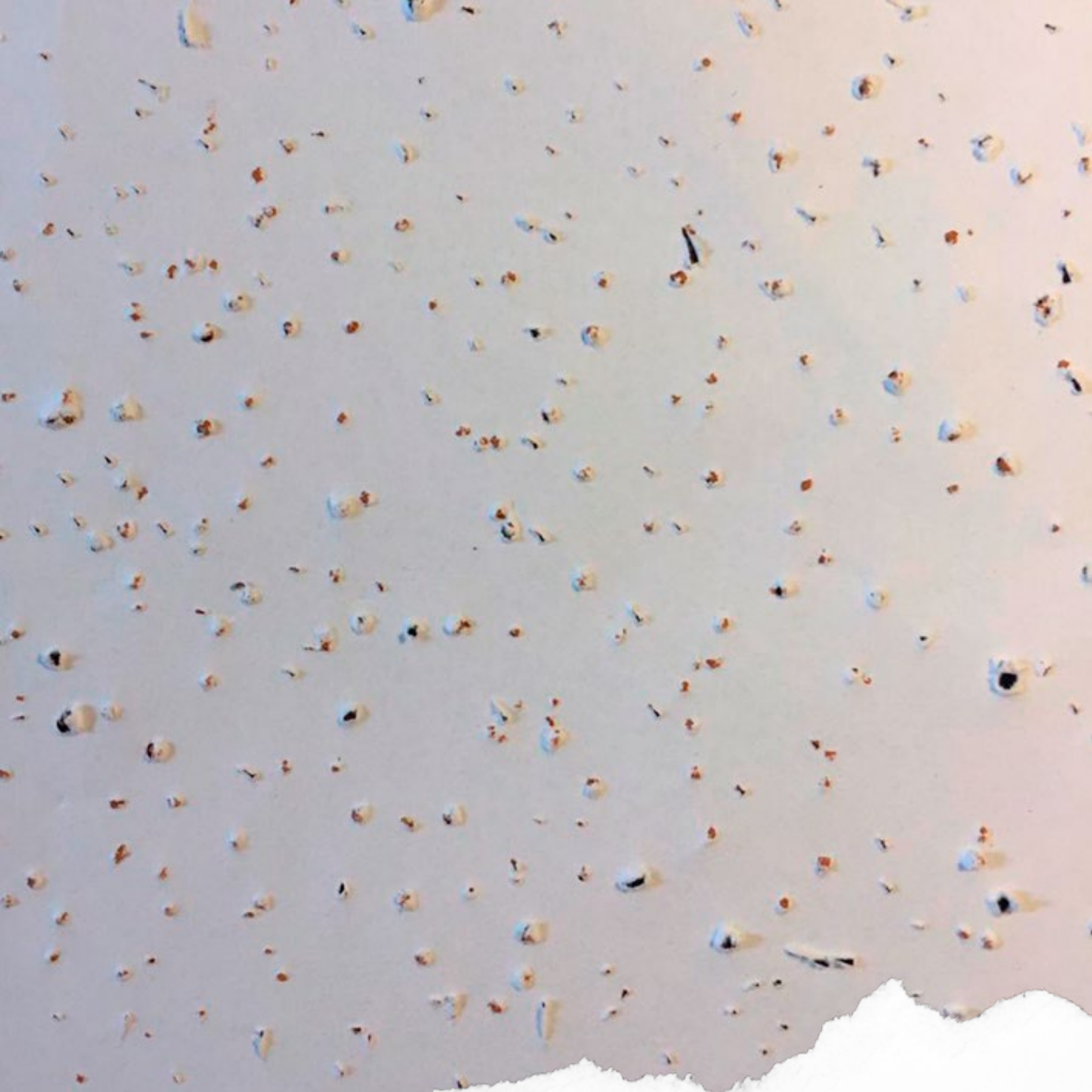
Por tanto, los laboratorios estéticos instituyen formas de reordenamiento de los haceres de los sujetos en función de otros sistemas de ciudad y mundos de vida.

Otro de los intereses que se considerarán en este proyecto son los contextos domésticos, debido a la evidencia de la profusión de prácticas laborales que en la actualidad tienen como lugar de acción productiva los espacios de la vida cotidiana, creando redes con conexiones híbridas entre formas de trabajo empresarial, domésticas y artesano-industriales, que algunos autores denominan el posfordismo: formas flexibles del último capitalismo en las que el trabajador o la trabajadora usa sus propias energías, espacios y tiempos en la producción industrial. Pues bien, esta práctica de sistematización propone los laboratorios como otra mediación que se alimenta de las infraestructuras y conjunto de medios técnicos, servicios e instalaciones que tejen la vida cotidiana como lugar de ensayo para promover agenciamientos y multiplicidades diversas del trabajo doméstico. Laddaga se refiere a esta confluencia que se produce en la vida cotidiana llena de plasticidad y productos con distintas intenciones como un contexto de demandas conflictivas y un espacio de incertidumbre global, un despliegue de *vidas en medio*, y dice:

Porque es en ellos donde se multiplican las migraciones, temporarias o definitivas. Pero no son solo los migrantes los que experimentan esta movilización de territorio. Es que el incremento de las comunicaciones –especialmente allí donde las redes de computadoras se extienden tanto en la trama de la vida cotidiana que se vuelve incierto el límite entre el espacio de las imágenes y el de las palabras digitales y el de las cosas sólidas–. (2006, p. 53)

Lejos estamos de considerar entonces lo doméstico como un ámbito amansado y comprensible. El espacio doméstico luce hoy, más que nunca, como un laboratorio de trayectorias que se extienden globalmente entre un sinnúmero de imágenes eclécticas, acentuando la incertidumbre. Los agenciamientos de impronta estética que intentamos hacer visibles en este proyecto arrastran de las prácticas de arte sus intenciones parciales y temporales en consonancia con las dinámicas sociopolíticas de un presente entre lo local y lo global.

En síntesis, esta propuesta de laboratorios dialoga como forma de agenciamiento con los movimientos sociales que en América Latina han construido plataformas creativas diseñadas a partir de distintos componentes, como alternativa al olvido sistemático del Estado. Siendo entonces formas de trabajo colaborativo, derivadas de otras formas de relación social como las de los indígenas, y dentro de las que se encuentran plataformas como *la Minga* (asociación temporal solidaria) o las redes de oralidad que se dan en el Pacífico Colombiano y que son formas nómadas de organización comunitaria. En ambos casos los componentes estéticos estimulan sentidos de colaboración y resignificación simbólica.





V

HIPÓTESIS

La práctica artística pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano* (2012), en cuanto experiencia piloto en el barrio Floralia (Cali, Colombia), permitirá reconocer que en el suroccidente colombiano se producen emergencias estéticas y maneras de difusión de arte implementando estrategias de la estética relacional.

Nuestra hipótesis se argumenta desde dos perspectivas. Primero, la estética por fuera del ámbito de la obra de arte tiene la capacidad de incidir en la reinención de la realidad en contextos tradicionalmente marginados por las políticas culturales en Colombia. Segundo, la recontextualización de la estética como política en un paradigma ampliado de la institucionalidad del arte con estrategias interdisciplinarias y la participación de saberes populares estimula *las emergencias estéticas* (Laddaga, 2006) *agenciando* (Deleuze y Guattari, 2016) lo que Rancière (2014) denomina *el reparto de lo sensible*, una forma expandida y participativa del arte al resto de las producciones culturales sin clasificaciones disciplinares y más en las relacionalidades de Bourriaud (2008). Este proceso se daría para espacios concertados colectivamente y abiertos en modo de laboratorios (Latour, 1983), en contextos urbanos barriales como trama socio-política, donde sea posible resignificar las *prosaicas* (Mandoki, 2012) de la vida cotidiana en beneficio de nuevos saberes y prácticas culturales artísticas instituyentes.

Con el laboratorio como experiencia estética en el lugar, será posible enredar las estéticas y los saberes comunitarios con teorías y prácticas procedentes del arte, las humanidades y las nuevas tecnologías como insumos para la sistematización (Hleap, 2013) de la experiencia artístico-pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano*. Recordamos que esta acción de arte público se desarrolló como experiencia piloto en el barrio Floralia de Cali, Colombia, en el año 2012. Allí se relacionaron elementos espacio-temporales vinculados a las subjetividades y las movi­lidades ciudadanas, que consideramos potentes a la hora de abrir camino a nuevos imaginarios para los colectivos sociales de la ciudad.

Palabras clave: prácticas artísticas, performatividad, colaboraciones, agenciamiento, sistematización, laboratorio, interdisciplinario, cuerpos, territorios, nomadismos.

Líneas de investigación: arte, historia, educación popular, sistematización, formas de colaboración, cuerpos, espacios, nomadismos.

Tipo de propuesta: es una propuesta interdisciplinar y su trascendencia está en relación con las artes como lugar de producción cultural y de procesos que redefinen los límites de las prácticas artísticas y el estatuto de las artes.

VI

OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

A. OBJETIVO GENERAL:

Producir y sistematizar un laboratorio estético para hacer visibles los agenciamientos que se producen en el arte de colaboraciones

B. OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- 1) Producir un laboratorio estético sobre la práctica artística Coreografías de lo Cotidiano.**
- 2) Reconocer lugares potenciales desde donde operan los actores sociopolíticos.**
- 3) Identificar nuevas formas de movilidad social.**
- 4.) Visibilizar nuevos perfiles estéticos identitarios.**
- 5.) Estimular modos de producción de prácticas de colaboración.**



Coca-Cola

12345

VII

CONTEXTO

Esta investigación propone la creación de laboratorios urbanos como espacios-tiempos para la producción y difusión de agenciamientos, a partir de la sistematización de experiencias territoriales en la trama urbana del barrio como unidad sociopolítica. El paradigma relacional ofrece una visión compleja del contexto donde se interpelan la ciudad y los ciudadanos en constante movilidad.

En este sentido, nuestra investigación tiene la intención de explorar las incidencias de lo estético en la transformación de lo social insertándose en los intersticios barriales contemporáneos. Creemos que mediante acciones de colaboración ciudadana podrán encontrarse respuestas a esta encrucijada. Se plantea que el trabajo de las dinámicas culturales contextualizadas podrá ser un elemento válido que logre aportar resultados si, en lugar de insistir en prácticas representativas, se comprende la posibilidad de estimular y generar nuevos agenciamientos para la comunidad desde sus estéticas. Los barrios en las urbes colombianas, y específicamente en Cali, son conglomerados diversos que configuran la ciudad desde distintas sensibilidades, imaginarios, prácticas territoriales y formas constructivas de habitabilidad que sirven de escenario a diversas formas de lo multicultural en lo tangible e intangible. Ardenne lo expresa de esta manera:

Lo sustenta la idea de que otra experiencia en los espacios es posible, empezando por esta “experiencia emocional del espacio”, desmenuzada con talento por Pierre Kaufmann, que hace del lugar, más que una síntesis de cualidades geográficas, un territorio investido y aprehendido primero de manera sensible, que vale menos como medio físico que como generador de sensaciones. Este reposicionamiento es también de esencia política. (2002, p. 53)

Para tal efecto, es importante tener en cuenta las incidencias contemporáneas relacionadas con los procesos de globalización urbana, política y económica y la manera como este conjunto de relaciones han transformado los territorios de la vida cotidiana; sin embargo, de dichas dinámicas se desprende una redefinición de las prácticas artísticas hacia nuevos horizontes de sentido y actuación en la que entran a trabajar y a estudiar, desde perspectivas transdisciplinarias, cuestiones centrales como los nuevos formatos de mediación social entre cuerpos-subjetivados, narraciones complejas, servicios-formas creativas de producción, nomadismos físicos y de pensamiento y mercancías como estilos de vida. Estas manifestaciones son todas formas que resultan de las alteraciones al establecimiento cultural burgués, prácticas heterodoxas que redefinen los espacios y los tiempos de la vida y que a su vez reconfiguran los nuevos perfiles identitarios, que normalizan las subjetividades y las relaciones sociales (indocumentado, extranjero, turista, residente, autóctono) como entidades que hacen borrosas las definiciones modernas de ciudadanías. Los nuevos sujetos urbanos redescubren y toman posesión de los lugares que históricamente no han sido capaces de intervenir como unidades instituyentes sociopolíticas: el barrio, la vereda, ciudad.

En este sentido de reordenamiento y disputas espaciales, este proyecto retoma como experiencia piloto de análisis estético la práctica artística Coreografías de lo Cotidiano, realizada en el 2012, como ya lo hemos dicho, con la intención de dinamizar la reconstrucción del tejido social del barrio Floralia en Cali, desde las dimensiones de las estéticas populares o formas creativas de la cotidianidad. Este espacio físico en la ciudad de Cali es un conjunto habitacional de interés social construido al borde del río Cauca, el cual se ha venido desarrollando en gran parte a través de procesos de invasión o de urbanización informal que llevaron a sus habitantes a la adecuación de tierras inhóspitas, elaborando remociones de terreno espontáneamente sin cumplir con normas de infraestructura sobre cesión de vías, zonas verdes y dotación de servicios públicos. Esta situación se ha venido ajustando a través del tiempo y, sobre todo, expresándose a través de innumerables y creativas estéticas; se trata de un proceso de articulación que se ha dado entre prácticas sociales hegemónicas subordinadas a su pasado campesino. El nuevo tejido social constructivo resultante de las prácticas de colaboración, al tiempo que mejora las condiciones de vida individuales, hace del espacio público el lugar de las contiendas y resolución de conflictos territoriales (Rancière, 2014).

En un contexto más general, podemos decir que Floralia fue poblado inicialmente por una colonia de emigrantes desplazados por los cismas de la violencia y el conflicto armado en la región del norte del departamento del Valle del Cauca. Al mismo tiempo, campesinos, indígenas y caucanos del suroccidente colombiano encontraron su destino en esta zona de la ciudad. En este sentido, cabe subrayar que esta circunstancia tiene una implicación directa en el barrio: Floralia se constituye en un sector urbano de expresión multicultural determinado por las nuevas migraciones, con fuertes dinámicas económicas informales que inundan sus calles, así como cada uno de sus parques, con toda suerte de construcciones temporales y permanentes con las que se pretende adecuar las viviendas a nuevos estilos de vida y, al mismo tiempo, inscribirlas en sus formas de producción comercial, un proceso *informal* de formalización espacial que resitúa lo privado y lo público. Gran parte de las vías y los andenes de la comuna, al igual que la construcción de viviendas, se ha realizado por procesos de autoconstrucción que implementan nuevas estéticas y tecnologías constructivas.

Otro aspecto acerca de este paisaje socio-urbano que se podría mencionar es el que comprende la complejidad de la vida social en la comuna, la cual demanda todos sus servicios sociales en otros sectores de la ciudad y presenta altos índices de ausentismo escolar. En este contexto, una serie de situaciones saltan a la vista. En primer lugar, el barrio Floralia es un escenario que carece de centros hospitalarios y de recreación; además, como consecuencia de las nuevas dinámicas poblacionales se ha generado un ambiente marcado por la inseguridad y la configuración y presencia de vínculos sociales como lo son las pandillas juveniles. Por otro lado, se puede afirmar también que el lugar tiene altos índices de desempleo y la principal fuente de trabajo la constituye el empleo informal o independiente. Según estudios recientes, la pobreza que vive el sector día a día aumenta y determina la identidad personal, cultural y social de cada ciudadano que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes.

El área urbana de Floralia, como muchas otras zonas de la ciudad de Cali, presenta diversas variables de la crisis actual de las ciudades: desigualdad, concentración de pobreza, segregación, huella ecológica, pérdida del buen vivir, abandono de los espacios de autorrepresentación, indiferencia hacia la naturaleza, problemas de gobernabilidad, regresión y deterioro de los espacios públicos, derroche de consumos energéticos, superproducción de deshechos a escala incontrolable, contiendas territoriales, formas arquitectónicas y paisajísticas en tránsito permanente, áreas residuales dispersas, carencia de espacios de esparcimiento, etc. Todo un panorama de desterritorializaciones acordados y forzados que pasa por la ausencia de políticas públicas culturales que estuviesen fundadas en la idea de permitir dialogar y discutir con los habitantes sus deseos e imaginarios, en términos del uso de los espacios comunes desde su diversidad cultural y, por tanto, nuevos vínculos comunitarios instituyentes. Alternativamente a la ausencia de políticas sociales de gobierno, surgen innumerables iniciativas desde lo privado y lo no gubernamental que intentan la cohesión de comunidades urbanas. Se trata de estructuras normativas, religiosas y laicas animadas por sus propias ideologías que en muchas ocasiones, más que estimular los diálogos, exacerbaban la diferencia: racismo, xenofobia, clasismo, homofobia, etc.

Si bien este trabajo no concibe una visión de contexto urbano homogéneo impoluto ni tampoco una rotunda ciudad material de edificios, calles y plazas, sino, por el contrario, un lugar de relaciones con la ciudad intangible, se puede afirmar que proponemos un contexto en el que las estéticas sirven como eje articulador para provocar nuevas y *productivas* versiones del barrio desde sus fracturas y carencias normativas urbanísticas. Ahora bien, este proyecto no intenta la producción de nuevas normas de organización ciudadana, sino más bien hacer de su complejidad socio-espacial variable un lugar donde sean posibles los agenciamientos desde la estética. Una ciudad de ciudadanías distintas, desde la afirmación de su condición de fragmentación política y cultural, nos lleva a que reconsideremos la ciudad como lugar de encuentros aleatorios en el tiempo y el espacio, un lugar de intercambios y de convivencia que redimensione las actuales condiciones radicalizadas al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera, que consecuentemente, han deteriorado los modos y la calidad de vida urbana.

Con todo lo anterior, la base de nuestro interés en este proyecto consiste en la concepción de un laboratorio estético, el cual proponemos como una especie de sinécdoque del barrio mediante una instalación performativa y espacio-temporalmente variable, un lugar donde los acontecimientos empiezan, se transforman y desaparecen. Dicho de otro modo, un lugar donde se haga visible la espectralidad de los mundos de vida de los habitantes del barrio Floralia.

Este proyecto se plantea la pregunta de si en realidad somos quienes habitamos y de qué forma lo hacemos, problematizando la cuestión: “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan” (Heidegger, 2014, p. 1).



*Imagen 44.
Fotografías del mercado de pulgas realizado en las calles
del barrio Floralia, en el contexto de la práctica artística
Coreografías de lo Cotidiano
Fotografías por: Wilson Meneses*

A) LA EXPERIENCIA VIVIDA

El giro hacia los espacios públicos de las prácticas artísticas con intenciones sociales está relacionado con la idea de explorar si la incursión del arte en proyectos comunitarios contribuye a fomentar modelos de cohesión ciudadana y, de este modo, hacer visibles posibles modos de prácticas instituyentes. Por tanto, para responder a esto, proponemos las prácticas de arte en contextos, pero no como una superposición de ellas en los espacios que pretende ordenar y controlar como lugar expositivo, sino como formas de narración que surgen de las propias dinámicas de la relación entre sujetos y territorio. Estéticas hechas de mezclas, copias y fragmentos de los antagonismos y acuerdos comunitarios. En otras palabras, un ejercicio de cartografía más allá de la idea de su definición como descripción territorial.

Hacia el Litoral (2013) es una práctica mediada por las artistas Evelyn Soto y Yolanda Chois y visibilizada en el Museo de Arte Moderno La Tertulia en Cali. En esta, un grupo grande de artistas y no artistas produjeron una acción colectiva, una plataforma que contiene proyectos artísticos y de comunicación en diferentes soportes y lenguajes que se inició como una invitación a viajar por el Pacífico norte colombiano, en la frontera política que divide a Colombia y Panamá. Los documentos que devela dicha acción estética sobre los territorios deconstruyen el concepto de frontera en función de sus profundas conexiones culturales y económicas, distinguen formas de arte y de trabajo colaborativo que instituyen agenciamientos culturales más allá del mapa político de los estados nacionales, en este caso Colombia y Panamá. *Hacia el Litoral* es una visión del territorio desde las dinámicas contextuales generadas por los sujetos, el clima, la geografía, la flora y la fauna. En este sentido, las prácticas de arte propician un ensayo de otros modelos culturales como un ejemplo posible de prácticas instituyentes en contextos específicos. La pregunta que nos hacemos con este tipo de investigaciones es la siguiente: ¿las prácticas artísticas deben dedicarse a fortalecer el modelo establecido de organización social o, por el contrario, deben proponer desde los imaginarios de los ciudadanos nuevos modelos de comunidad y formas de vida?

El arte en el territorio de los acontecimientos es una práctica probatoria, sin certezas, una construcción de aprendizajes en la vida. En nuestro caso, los laboratorios barriales de esta investigación se piensan como producciones culturales estéticas urbanas, no como obras de arte. Con los laboratorios intentamos ensayos de formas de vida desde el arte. Bourriaud lo expresa así:

Los artistas de la posproducción inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias producciones. Pero así mismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertándoles elementos que los componen dentro de escenarios alternativos. Porque la sociedad humana está estructurada mediante relatos, libretos inmateriales más o menos reivindicados como tales, que se traducen en maneras de vivir, relaciones con el trabajo o con el ocio, con instituciones o con ideologías. (2009, p. 53).

En la vida barrial contemporánea los oficios están amalgamados en muchos sentidos, de ahí la conectividad entre el lugar y el arte en las prácticas de colaboración; en ellas los contextos no son el lugar de la forma sino la forma misma. Producir arte en los intersticios de la vida urbana, en los lugares donde transcurren los acontecimientos implica un espectador practicante. Los laboratorios contextuales de esta investigación se proponen examinar sus determinantes.

Los espacios de interacción ordinaria son lugares de relacionalidad, donde ocurren diariamente encuentros y desencuentros como respuesta a las expansiones que tienen lugar por la disputa territorial que se deduce de la intersubjetividad humana, lo que hace del espacio barrial un campo sembrado de símbolos profusamente reconfigurados y recargados de sentidos muchas veces contradictorios. La producción de escenarios como los laboratorios estéticos barriales que propone este proyecto incluye la mirada que Bruno Latour esgrime sobre las prácticas de laboratorio a partir de la experiencia de Pasteur, en la que vincula las prácticas de laboratorio entre paredes y los contextos microbianos de las granjas en la Francia del siglo XIX, una propuesta que implica un campo sociológico distinto en la observación de las experiencias, nutrido por lo de adentro y lo de afuera. En palabras de Latour:

Pero, para hacer eso, los sociólogos de la práctica científica no deberían ser tímidos y restringirse sólo al nivel del laboratorio (porque este nivel no existe), sino más bien estar orgullosos de bucear dentro de las paredes del laboratorio, porque los laboratorios son los lugares en los que las relaciones dentro/fuera están invertidas. En otras palabras, dado que las prácticas de laboratorio nos conducen constantemente dentro/fuera y arriba/abajo, deberíamos ser fieles a nuestro campo y perseguir nuestros objetos a través de todas sus transformaciones. Esto no es más que buena metodología. Pero para hacer esto sin marearnos, deberíamos comprender con mayor detalle la extraña topología que presentan las prácticas de laboratorio. (1983, p. 49)

Producir mundos de vida natificinales

EMPODERAMIENTO
Individual
Y Colectivo

Contexto
Territorio
Comunidad

EXPLORA
PARTICIPACIÓN

PROMUEVE
NUEVAS
FORMAS de
CONOCIMIENTO

PALIMPSESOS
de
SENTIDOS

ESTIMULA
DINAMICAS
COMUNITARIAS

Las consideraciones hechas por Latour, al pensar el laboratorio basado en relaciones internas-externas, arriba-abajo, y los laboratorios vistos desde Laddaga como un escenario predilecto para visibilizar un tipo de prácticas que surge espontáneamente como resultado de un impulso que es capaz de generar nuevas comunidades, implican también formas de vislumbrar cambios y altibajos en los modos de interpretación de las prácticas colaborativas no necesariamente documentables. Como veremos, las comunidades que se deducen de relacionalidades, como lo son los laboratorios, implican otras formas de lectura menos lineales y dirigidas, distintas a como ocurre en la modalidad institucionalizada de la curaduría, que encubre una falsa pluralidad y cierra la experiencialidad del principio de relacionalidades.

De esta manera, los laboratorios se comportan como el contexto y al mismo tiempo son lugar de prácticas estéticas vinculantes entre el adentro y el afuera de los territorios comunitarios. En el arte relacional el contexto es expansivo, irreductible, se extiende dentro y fuera del cuerpo de los sujetos de la práctica y de sus territorios físicos y psicológicos, descubriendo sensaciones, significados e ideas. Por esto, los laboratorios abiertos que proponemos sugieren contextos temporales, lugares de estimulación de sentidos de vida.

La producción de la forma en el arte posterior a los años noventa aparece redefinida en contextos de mayor autodeterminación. Existen formas de prácticas que emergen de individuos y asociaciones con mayor autonomía con respecto a las instancias de poder político, y las cuales han ido desarrollando nichos urbano-rurales donde se reelaboran las formas de arte desde las nuevas formas de vida. Bourriaud consideraba que:

La existencia de los cultural studies prueba que toda sociedad humana es un modo de decir las cosas en el lenguaje de la realidad, de articular una posición con respecto al mundo, de producir un cuerpo de palabras sometido a cuatro niveles de lo impensado: la fantasmagoría, la ideología, la cultura, el inconsciente. La realidad que nos rodea es un hecho lingüístico que los artistas deben aprender a dominar y articular con sus símbolos, sus metonimias, sus metáforas, sus repeticiones. (2009, p. 53)

Dicho lo anterior, los contextos de producción de las prácticas de arte de colaboración son el resultado de nuevas amalgamas configuradas entre las nuevas formas de organizarse y sus espacialidades. La propuesta de sistematizar laboratorios estéticos configura contagios de símbolos en los lugares donde se enuncian las narrativas. Las formas de las colaboraciones entre arte y sociedad son materiales residuales del trajín de otras formas de producción en el trabajo, en los recorridos urbanos, en las maneras de vestir el cuerpo y de cuidarlo, en las maneras de complacerlo; de allí surgen las formas de lo relacional, en estos episodios de la vida cotidiana que se renuevan en la estética de lo íntimo.

Este proyecto, para el cual la idea de trabajar en forma de laboratorio es una tarea de múltiples voces, busca ir más allá de un proceso para encontrar una nueva forma de arte; por tanto, su idea es hacer del arte un campo de acción. Aquí, la relacionalidad es entendida como una palanca; en términos de Latour, intenta definir nuevas fuentes de fuerza.

La práctica artístico-pedagógica de *Territorio Viral*, de la Universidad del Valle, por ejemplo, es una reconstrucción de enunciados vivos sobre la memoria de los participantes en el territorio del Campus de Meléndez. Territorio Viral es un ejemplo de proyectos que se organizan en el territorio de manera constructiva, de ahí la dificultad de presentar el contexto como algo objetivable, es decir, como una superficie o un telón de fondo de los acontecimientos. Sobre esto se encuentran las consideraciones de Laddaga:

Significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia -y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de las situaciones en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de sus despliegues se pueden averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente. (2006, p. 15)

En este sentido, el contexto es una superposición de planos que se desbordan o aparecen y desaparecen en la superficie; de la acción surgen las narrativas, formas de práctica con usos diversos por parte de las comunidades.

Metodología
Cualitativa y Sistemización
de la experiencia

Laboratorios Inmateriales
Prácticas Artísticas que
empiezan, se transforman

Estéticas Inmateriales
Prosaicas MANDOKI
2012

DADME UN LABORATORIO
Y MOVERÉ EL MUNDO
LATOUR / 1983

LA INVENCIÓN
DE LO COTIDIANO
CERTAU / 1996 | LINDON / 2000

Experimentación
Estética y Hábitos

Experimentación Estética
y Artística, PRUEBAS y
ENSAYOS

MATERIA

ENERGÍA

SÍMBOLOS

NeAtoridad
(ALTHUSSER)

1921
Beuys

Estética Relacional
BOURRIAUD / 2006

EMERGENCIAS
ESTÉTICAS
LADDABA / 2006

2009
Altermodernidad /
Decolonialidad

El Reparto de
lo Sensible RANCIÈRE
2014



FLORERIA
Bautizos - Baby Shower
Servicios funerarios
Pedido a:
317-382233
317-382233

DE VENTA AQUÍ
EXPOSICIÓN

VIII

METODOLOGÍA

Se trata de un camino abierto para que se le retome y mejore. Por ello, podemos afirmar que es un texto mártir, en el sentido de que está ahí, en mitad de camino para ayudar a construir otros caminos, porque tiene la certeza de que él no es el camino.

Marco Raúl Mejía y Amanda Bravo (2010)

Con esta cita sobre la sistematización de experiencias en clave de paradigma abierto, queremos comenzar este apartado en el que proponemos esta metodología para relacionarnos con las prácticas artísticas de colaboración, dado que estas configuran espacios dialógicos que no pretenden ser conclusivos, como lo es la práctica artístico-pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano*. Se trata de una metodología que empodera y produce conocimientos. En este trabajo sobre preguntas a la vida comunitaria del barrio dialogan prácticas de tradiciones culturales distintas: formas de trabajo, estilos de vida y habitabilidades diversas —un juego, un pulguero, cine comunitario, por ejemplo— para propiciar una suerte de reconstrucción de tejido social donde se ensamblan nuevas formas de comprender, desde la estética, los diálogos de cooperación comunitaria donde se distinguen formas de vida, producción y difusión de saberes ancestrales y contemporáneos en la localidad barrial.

La sistematización es un tipo de estudio o de investigación que busca dar cuenta de la singularidad de una experiencia y que reúne distintas percepciones, sin pretender su unificación, mediante un proceso de reconstrucción de la práctica. Lo anterior permite hacer lecturas complejas de las acciones colectivas, lo que es una forma de resignificar las narrativas de los sujetos en las experiencias temporales inscritas en contextos etnográficos diversos y de distinta duración. En este sentido, Hleap afirma:

Asumo entonces, como punto de partida, que la Sistematización de Experiencias no es un método o un enfoque investigativo posible de ubicar en los ya numerosos cajones con que cuentan los inquisidores de LA CIENCIA y los bibliotecarios; se trata más bien de un ensamblaje de aprendizajes, una urdimbre de elaboraciones, intercambios, negociaciones, adaptaciones y prácticas que reunidos bajo un nombre común han permitido la coexistencia de diferencias y riqueza en enfoques o matices a la hora de su implementación, lo que constituye la potencia y originalidad de este modo de saber. (2013, p. 1)

La sistematización en sí misma no constituye una acción metodológica cerrada y lineal; en realidad es un planteamiento lleno de versatilidad para investigar las prácticas, que admite múltiples conexiones en un mundo inflamado de soluciones mediáticas, *hipergoogleado*, donde cada individuo recrea una dimensión abrumadora de contenidos vivenciales e informáticos.

Las prácticas colaborativas sugieren espacios transitorios de relaciones fugaces que imposibilitan convenciones rígidas en las lecturas de sus narrativas. Por tanto, la sistematización se plantea como una acción rizomática, de apertura de caminos a la experimentación y el conocimiento, capaz de conexiones en todos los sentidos espacio-temporales de acuerdo con los ritmos de los actores en la experiencia participativa. Deleuze y Guattari escriben a propósito de la idea de *rizoma*:

Hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mensurables, constituye un agenciamiento (*agencement*). (2015, pp. 9-10)

En este caso, creemos que optar por la sistematización como *método* nos permitirá aproximarnos a objetos de estudio abiertos y en movimiento, pero virtualmente sujetos de agenciamientos hacia formas del conocimiento distintas. Entre estas dos ideas de lo complejo y lo relacional entenderemos la sistematización como un agenciamiento, y, por tanto, como un lugar de sugerencias a otro agenciamiento, que es el que constituyen las prácticas de arte colaborativas. En ambos casos, para entender la relación que se produce entre sistematización y colaboración nos situamos desde una mirada metafórica, tomando elementos de la naturaleza para definir sus características. En este caso, se produce una relación con formas de enraizamiento, raíces pivotantes con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica (Deleuze y Guattari, 2015).

En las prácticas colaborativas y la sistematización no hablamos de reflexión clásica, binaria y taxonómica. Por el contrario, nos referimos a laboratorios de conectividad múltiple. Diremos que la sistematización, como las prácticas de colaboración, constituye un conjunto de abrumadoras territorialidades políticas intersubjetivas en la deriva, tanto estética-artística como científica-tecnológica. Por esto, la sistematización sugiere un delta de narrativas, pero asumimos la postura de no detenernos a dilucidar las expresiones más autogestionadas de los actores, sino aquellas pequeñas huellas de sentido, no siendo por eso menos creativas y antisistema, en el sentido de que se oponen a las formas tradicionales y lineales de investigación adoptadas por el sistema capitalista. Laddaga nos permite comprender, en analogía con la producción de los artistas, esta dimensión antisistema cuando hace referencia a la consciencia de las situaciones en que aquellos desarrollan sus prácticas:

El más espontáneo de los cálculos que hace un artista es el que tiene como objetivo concebir, a partir de una evaluación del estado de las prácticas en el momento en el que su trabajo se realiza, qué posibilidades permanecen aún sin explorar o han sido apenas exploradas. (2010, p. 17)

La acción que proponemos no solo se plantea como una acción que asume una postura de emancipación frente a la condición de las prácticas de arte moderno y, supuestamente, *autónomo*, sino que centramos nuestra mirada en lo plural del contexto cultural, arte de forma abierta. En esta dirección, las prácticas de colaboración y los procesos de sistematización reordenan no solo la manera de formular preguntas, sino cómo, con quien y desde dónde la sistematización y las prácticas colaborativas son formas de exploración creativas, campos que podrían ser muchas veces explorados y resignificados en el sentido de la redefinición y reconstrucción de una comunidad

Lo anterior, en palabras de Escobar (2013), es una práctica territorializada, una visión ontológica y una manera de ver el mundo que crea una forma particular de ver y hacer política, pero, también, buscando invertir la lógica establecida de las jerarquías del conocimiento. En ese caminar, la diversidad sociocultural de la práctica artístico-pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano* sugiere visiones alternativas del presente y del pasado, capaces de crear otros ciudadanos y ciudadanas. Revisando lo que dice Bourriaud (2009) al respecto, encontramos que: “la actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según la época y los contextos sociales, y no tienen una esencia inmutable” (p. 9). Por lo mismo, las intervenciones sociales con componente estético logran articular formas de gestión mediante lo estético de lo político. Así, señalamos que los procesos metodológicos de la sistematización, que no son uno sino tantos como los contextos que la reciban, son un conjunto de formas de ver y comprender determinada realidad en relaciones de consenso y disenso, mediante el arte y la etnografía, una *plástica* superposición de imágenes, textos, contextos, mapeos y paseantes.

A) OBJETIVOS DE LA METODOLOGÍA \

Mi primer encuentro con la sistematización de experiencias fue en un curso de la Maestría en Educación Popular de la Universidad del Valle. En realidad, me resultó un poco complejo comprender su sentido como metodología; luego comprendí que la sistematización de experiencias, más que un cálculo para hacer averiguaciones taxonómicas sobre el objeto de estudio, consiste en la construcción de un tejido de enseñanzas y aprendizajes, una urdimbre de narrativas, negociaciones, intercambios, resignificaciones, reorganizaciones y, especialmente, prácticas. Y fue este último aspecto de la sistematización el que me llevó a imaginar su proximidad con las plataformas de arte relacional, por cuanto configura un lugar de coexistencia de proximidades y diferencias, un rizoma de saberes compartidos que se reúnen en un contexto específico común, lo que constituye la potencia y la originalidad de este modo de conocer. La sistematización de experiencias puede considerarse, pues, como una práctica artística en donde las relaciones temporales del saber no se rigen por la secuencialidad, es decir, por la fórmula clásica de la comprensión y la expresión posterior.

La sistematización de experiencias, tal y como las estéticas relacionales, configura de manera múltiple y aleatoria formas de saber en tiempos diacrónicos. Quizá el punto de mayor interés en esta investigación es la posibilidad que esta metodología ofrece de agenciamiento del conocimiento, que es uno de los cuellos de botella a los que se enfrentan las producciones colectivas de las prácticas artísticas de colaboración cuando sus productos abandonan su devenir múltiple para ser organizados y presentados o expuestos posteriormente por un curador. De esta manera, el hecho dialógico se convierte en un objeto sintetizado y cerrado a la manera de la *obras de arte*. La sistematización, como lo expresa Jara, es:

(...) recoger y registrar nuestros aprendizajes, compartirlos y someterlos al debate; al hacer esto nos dábamos cuenta de que había otros aprendizajes que no habíamos percibido o que incluso aquellos que pensamos habían sido adquiridos de una determinada manera, se resignificaban al compartirlos con otras personas del equipo. Desde ahí, desde ese intercambio de prácticas reflexionadas, comenzábamos a profundizar sobre qué concepción de cultura, de educación, de metodología estábamos expresando en la práctica. (2018, p. 18)

En este sentido, cuando proponemos la sistematización de experiencias debemos tener en cuenta que ingresamos en un espacio de saberes interdisciplinarios, un contexto de conocimientos de distinta proveniencia para la comprensión colaborativa de un asunto:

(...) la sistematización como una perspectiva metodológica más bien interpretativa, dado que recogía aportes de la de la antropología cultural, de la semiótica y de la hermenéutica; lo que existía era una pluralidad epistemológica, en todo caso, crítica y auténtica desde América Latina. (Jara, 2018, p. 10)

Un componente determinante de la sistematización es el tener conciencia de los saberes de los otros con quienes trabajamos y respetar sus posiciones, aun cuando no las compartamos, para valorar su experiencia. Se trata de una práctica de sensibilidad para observar, para escuchar y para percibir, dado que se incentiva la curiosidad y la actitud indagatoria, lo que constituye otro vínculo con la estética en el sentido de que permite modelar literalmente los diversos aportes y realizar una apropiación plástica del objeto de estudio. Jara (2018) expresa que con la sistematización de experiencias “aprendimos, además, a describir detalladamente nuestras percepciones, a ordenar nuestras ideas, a redactarlas, a comunicarlas lo más fielmente posible” (p. 15). Por su parte, grupos de investigación como el de Educación Popular de la Universidad del Valle le apuntan a destacar el trabajo metodológico de la sistematización, defendiendo una perspectiva etnográfico-hermenéutica: “En la investigación, la interpretación juega un papel importante para definir los núcleos temáticos que vertebran la experiencia: Trabajo Organizativo Comunitario y Práctica Educativa de la Experiencia” (Caicedo y Velasco, 2014, p. 5).

La profesora Claudia Bermúdez, de la Escuela de Trabajo Social y Desarrollo Humano de la Universidad del Valle y miembro del mismo grupo, elabora los problemas contextuales de la sistematización de experiencias:

En efecto, es común encontrar capítulos enteros dedicados al tema, en documentos de diversa índole: sistematizaciones de experiencias, informes de proyectos de investigación, o de intervención social. Lo que suele ocurrir en estos casos es que el contexto se presenta como una categoría dada, sobre la cual no se reflexiona y, en su lugar, aparece una amplia descripción en la que se condensan y describen algunas características generales referidas a aspectos socio-demográficos, geográficos, y temporales. Esta manera de acercarse al contexto lo muestra como una colección de datos desarticulados, una recopilación fría de cifras muertas y estáticas —número de habitantes, estrato socioeconómico—. (2008, p. 150)

La discusión propuesta por Bermúdez produce conexiones aún más precisas con las plataformas de arte relacional, dado que inscribe la sistematización en relaciones estéticas con el lugar. El contexto surge como una trama de tangibles e intangibles indisociables, como el resultado de las dinámicas relacionales de las propiedades del lugar sociopolítico; lo relevante sería dado por la valoración que hagan los actores sociales de ese contexto en los agenciamientos: “Tenemos así dos elementos que se conjugan y que, desde esta perspectiva, estarían estableciendo el contexto, la interacción y la interpretación” (Bermúdez, 2008, p. 151). A propósito del contexto como plataforma de discusión, Marco Raúl Mejía (2015) destaca la primacía de este componente en la sistematización, tanto que incluso se ha reconocido como una técnica de investigación en sí misma. La dinámica de los discursos resulta relevante en procesos de producción de plataformas estéticas relacionales, toda vez que actúan como discursos *deslinderados* (es decir, desmarcados); “en este sentido no son procedimientos estandarizados ni simplemente formalizados” (Mejía, p. 61).

De la anterior afirmación se deduce que las plataformas de arte colaborativo, como las de la sistematización de experiencias y la etnografía, entre otras, son el lugar de discusión de elementos de diferente procedencia en un mismo plano o, dicho de otro modo, un collage dialógico de posiciones distintas. En el caso de esta investigación, la sistematización de experiencias implica dos componentes: el primero, al que ya nos referimos, es el distinguir las sinergias potenciadoras de la sistematización con la plataformas colaborativas de impronta relacional como lugares de difusión y producción de discursos; la segunda es la propuesta de sistematización que señala Mejía, en cuanto su estructuración dialéctica:

(...) se basa en que el conocimiento elaborado es un proceso de saber que parte de la práctica y debe regresar a ella para mejorarla y transformarla, logrando una comunicabilidad y replicabilidad con experiencias afines. El análisis se trabaja desde las categorías producidas en el desarrollo de la práctica orientada a la transformación de la realidad. (2015, p. 21)

Con respecto a las sistematizaciones de prácticas artísticas colaborativas, no se trata de un proceso secuencial en el espacio y el tiempo; es decir, la sistematización no surge para hurgar, inspeccionar y chequear la práctica artística colaborativa, sino que ambas se interpelan mutuamente. De este modo, la recuperación va más allá de la catalogación de las experiencias para el fortalecimiento de nuevas escolaridades y prácticas estilísticas estéticas. Es, esencialmente, un accionar desde y para la realidad misma de los actores de la acción, un reencontrarse con la versatilidad significativa de los haceres cotidianos que circulan en la plataforma de encuentro, mientras los participantes se hacen preguntas críticas sobre por qué y cómo ocurren esos procesos que recrean la vida diaria en sus dinámicas estéticas.

La sistematización es la interpretación crítica de una experiencia que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, visibiliza la lógica del proceso vivido en ella: los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo. La sistematización de experiencias produce aprendizajes significativos que permiten apropiarse de los sentidos estéticos de las experiencias, comprenderlas y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora. En el caso de esta investigación, la sistematización permite hacer preguntas a las múltiples formas creativas que se encuentran en la penumbra y están presentes en las formas de vida. De ahí la importancia metodológica de la sistematización en el caso de las prácticas de arte relacional, pues permite comprender más profundamente la experiencia estética que habita en la ya sabida penumbra de una comunidad. Algo similar al concepto de *materia* oscura, que describe un enorme y poroso conjunto de producciones creativas marginadas de las instituciones del poder cultural y del sistema económico que las sostiene (Sholette, 2015). De manera que al sistematizar estas experiencias podemos contribuir a la reflexión teórica y práctica del arte e incidir en políticas y planes a partir de experiencias concretas.

Nuestra intención es crear un laboratorio de producción de narrativas a partir de Coreografías de lo Cotidiano, de tal manera que permita la sistematización de experiencias de esa práctica artística en su amplio espectro cualitativo, sin acciones comisariales sobre las narrativas. Proponemos, entonces, una metodología de investigación indisciplinada entre la estética, lo social y formas alternativas de urbanismo. En este caso, se trata de una acción que se desarrolla en las prácticas sociales realizadas en contextos de diversidad cultural y desde donde se han propuesto dinámicas en torno a un objetivo de interés comunitario. Por tanto, la sistematización de Coreografías de lo Cotidiano es posible ya que su propósito es recuperar conocimientos y observar la evolución que han tenido los relatos de sus participantes iniciales, de tal manera que actúe como referente para otras experiencias. En nuestro lugar, se trata de hacer visibles las maneras diversas de narrar, las cuales involucran diferentes enfoques: lo gráfico, lo textual, las narraciones audiovisuales y mediáticas. Así, en nuestra mirada a las diversas narrativas surge la característica de lo disperso y discontinuo de las prácticas artísticas, lo que Marín (2017) denomina espectral de la experiencia, una forma de narrativa múltiple que suscita lecturas distintas sin intención de ordenarlas jerárquicamente.

Debemos reconocer la riqueza metodológica de la sistematización en el entendido de que nos permite recuperar el conocimiento y hacer visibles otras epistemes en diálogo con la doxa como opinión común, precisamente, sin dejarse determinar por el proyecto universalista occidental que envuelve a la crítica de arte, apertrechado en relaciones taxonómicas que inspiran lecturas parciales y deductivas en formulación de procesos tecnológicos y productivistas. Activar formas de conocimiento estético disperso en comunidades temporales o no permanentes conduce a la descanonización de las prácticas de arte determinadas por la *autonomía* disciplinar, en donde se prioriza la producción formal como virtuosismo técnico y las temáticas como conceptos.

Debemos recordar que hablar de sistematización en Latinoamérica es también referirse a otras formas de organizar el conocimiento. Así, nos propone ir más allá de las disciplinas del saber y el conocimiento aplicando una conectividad pedagógica, para lo que nos resulta relevante reconocer formas alternativas como la educación popular de Freire, y la propuesta sobre colonialidad del saber y el conocimiento de Quijano, entre otras teorías y prácticas de empoderamiento social que ponen lo alternativo en perspectiva histórica y contextual de investigación en Latinoamérica, relacionando íntimamente características de tipo cualitativo-estético que ordenan de múltiples formas la relación entre objeto de investigación y sujeto.

La propuesta de Freire deconstruye el binomio profesor-alumno que sesga el conocimiento a formas de empoderamiento político patriarcal y que desconoce la experiencia del interlocutor y su contexto cultural, el cual está vigente en sus prácticas de vida. Incorporar la vivencia familiar a la escuela enriquece con sus saberes el conocer y permite de alguna manera la decolonización cultural mediante el empoderamiento de los saberes propios que provocan, sensibilizan, conmueven, desestabilizan, interpelan y compadrecen.

La sistematización en prácticas de arte colaborativas configura un espectro de sentidos nuevos sobre el tejido de conocimientos expertos y no expertos de las comunidades de práctica. La sistematización es también una plataforma de procesos que guarda relaciones complementarias con lo que Collado y Rodrigo definen como la *Transducción*:

Un Transductor es un dispositivo capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía de entrada en otro diferente de salida provocando un crecimiento complejo (...) se trata de una determinación dentro de los procesos sociales de revertir situaciones dadas a través de saltos creativos, implicativos, es decir que involucran a la comunidad o a las redes donde se da una relación problemática generando vínculos y alianzas entre agentes diversos con el objetivo puesto a analizar, transformar o superar la realidad de partida. (2015, p. 24).

La sistematización que proponemos sobre *Coreografías de lo Cotidiano* consistirá en un encuentro entre los habitantes del barrio Floralia en Cali, donde recordaremos y recolectaremos las estéticas de sus mundos de vida que les han permitido organizarse como comunidad y que fueron expresadas en la experiencia del 2012. Con ellos se dialogará sobre sus andares, sus economías informales y sus afectos y desafectos por el espacio urbano que habitan. Cabe decir que esta práctica artístico-pedagógica involucró, en su primer momento, especialmente a mujeres, hombres, niñas y niños de distinta procedencia cultural, que estuvieron animados por sus deseos de cambio en la circunstancia de choque que hoy se vive entre las realidades locales y las políticas globales de mercado, que hablan de otros mundos. Sistematizar esta experiencia es un reto de visibilización del saber popular y el conocer en territorios en disputa y narrativas de su devenir como comunidad.

Por lo anterior, este proyecto no se trata solo de poner en circulación prácticas artísticas en espacios públicos, sino también de evidenciar lugares donde se conectan arte y vida cotidiana en relaciones de intereses contradictorios pero susceptibles de reorientación. Es decir, todo lo que tiene que ver con la permanente movilidad que generan las formas de producción y consumos en las ciudades contemporáneas, sumado a esa dimensión de los *trasteos y fachadas* que significan las interminables obras de remodelación, reconstrucción y el lucimiento de casas y edificios para adaptarlos a las nuevas formas de vida en el ascenso y descenso de las inestables economías que, a su vez, arrastran imaginarios estéticos, los cuales surgen como ideales de confort y elegancia, convirtiendo a la ciudad en un palimpsesto de relacionalidades estéticas. De esta manera, el espectro visual que genera sobre los habitantes la multiplicidad de sentidos estéticos impide lecturas de imágenes de la ciudad unificadas.

Generar lecturas de *Coreografías de lo Cotidiano*, y, desde ahí, preguntarse por las dinámicas estéticas que inician, se transforman y desaparecen, implica también adoptar otras formas de mirar y conocer. En este sentido es que Didi-Huberman (2011), basándose en las investigaciones de Aby Warburg, propone el Atlas como una manera de leer las imágenes en su investigación. Su trabajo trata sobre el destino de una forma de conocimiento visual y, desde allí, se da el giro para entender qué son las imágenes en la exposición de museo. Si bien este es un trabajo sobre la lectura de las imágenes de la historia de arte del siglo XX, introduce una suerte de movilidad aleatoria a la visión de lector-espectador-emancipado que es capaz de sugerir a partir de las transversalidades, literalmente, un universo de nuevos sentidos.

La amplitud y actividad que se desprende de esta forma de conocimiento resulta clave para la recolección de informaciones en la sistematización, y en este sentido no pretende obtener respuestas conclusas; por lo que abre la posibilidad de infinitud de preguntas en el mismo sentido de lo relacional y por fuera del sistema pretendidamente autónomo del arte moderno. Como dice Didi-Huberman: “el Atlas es una presentación sinóptica de diferencias” (Canal Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, 1m07s). De manera más clara, es ver una cosa y otra cosa completamente distinta colocada a su lado. En el caso de la sistematización de las prácticas de colaboración y a diferencia de las estáticas imágenes del arte moderno, estas se encuentran en acción y expansión, lo que significa una sinopsis procesual. Frente a esta constatación, en esta investigación sobre arte relacional proponemos la sistematización de laboratorios no como un lugar de cierre de las narrativas urbanas, sino como un lugar de exploración mediante lecturas transversales, como un dispositivo para reconfigurar la ordenación sensible del mundo. La sistematización no pretende *objetivaciones* con intenciones funcionales sino un nuevo momento de experiencialidad en el objeto de estudio. Ya que este proyecto, si bien no busca respuestas organizadas a manera de catálogo sobre arte y comunidad, o sobre arte deslocalizado de las esferas institucionales y menos un nuevo manual de estilo para practicar el arte, sí busca, al contrario, preguntas en torno al devenir del arte en los nuevos contextos sociopolíticos en América Latina; una perspectiva en función de procesos de decolonialidad del saber y del sentir.

Intercambios
de
SABERES

ESPACIOS
ABIERTOS

CULTURAS

Producción de
comunidades

Conceptos
disímiles

Laboratorio

Prácticas

Formas
políticas
del
compartimiento

Experiencia

Agenciamientos

Heterodoxias

Transducciones

B) ¿CÓMO LO HAREMOS?

Esta sistematización se propone desde el paradigma complejo que configura la estética relacional de Bourriaud (2008), que, como teoría de la forma, propicia una idea de inventar herramientas más eficaces y puntos de vista en colaboración, sobre lo que este autor afirma que:

(...) es importante aprehender las transformaciones que se dan hoy en el campo social, captar lo que ya ha cambiado y lo que continúa transformándose. ¿Cómo podemos comprender los comportamientos artísticos que se manifiestan (...) [en las sociedades actuales] si no partimos de la *situación* misma de los artistas?" (p. 9).

A su visión, le antepone la perspectiva de Laddaga (2006), quien sugiere la creciente proliferación de formas de arte que enunciarían lo que el autor denomina estética de la emergencia; esta supone el devenir de formas de arte que en principio expresan estados de sentires y que se expresan en maneras de arte y de trabajo, donde abundan prácticas desenmarcadas de las formas históricas de producción modernas. Se trata de procesos estéticos que se producen en estados de hibridación de distintos insumos provenientes de las formas de producción laboral, de los deseos y de las técnicas de los oficios cotidianos en organizaciones novedosas del tiempo.

En efecto, en ambos autores encontramos proximidades y distancias en una suerte de tensión sinóptica, lo que nos permite valernos de sus postulados para indagar el estado de las estéticas dispersas que se manifiestan en las sociedades populares caleñas y que son tomadas como punto en la reconstrucción de *Coreografías de lo cotidiano*. La reconstrucción es un momento donde se vuelve al objeto de estudio, es decir, a la práctica social. Creemos que esta práctica tiene una instancia de intenciones estéticas que reconstruirá este proyecto para potenciar los tejidos estéticos de las barriadas urbanas conformadas por comunidades en tensión.

Para elaborar esta idea sobre nuestro objeto de estudio aplicamos estrategias metodológicas de sistematización comúnmente abordadas en las prácticas artísticas colaborativas y de educación popular, para hacer que aparezcan los nexos a partir de actos performativos, como la gesticulación del cuerpo, los intersticios del lugar y los andares que reconfiguran los territorios y los anhelos de vida en micronarrativas estéticas¹. Lo performativo a lo que aludimos aquí indica acciones realizativas que se ejecutan en un acto y que no pretenden la constatación de nada; en las estéticas relacionales, los contextos varían con el paso del tiempo, debido a las transformaciones espaciales y a las formas de relación social, de cooperación y de expresión, todos estos componentes performativos de los nuevos imaginarios políticos, sociales y económicos. Buscamos, pues, señalar lo estético como un alegato sobre lo ético, en donde se produzca un diálogo entre sujetos heterogéneos, con un enfoque en la línea de la educación popular (especialmente aquella que aborda el Grupo de Investigación de esta área en la Universidad del Valle). Un enfoque sobre y para la producción de los saberes inéditos.

¹ Bambula Díaz, Juliane, (2017) asegura en este sentido que los lingüistas habían pasado por alto que el lenguaje también puede ser visto como un acto y que existe otro tipo de enunciados que no hacen parte de la categoría de los que pueden ser verdaderos o falsos, como, por ejemplo: Juro que cumpliré con mi deber, te felicito por tu nuevo libro, lo condeno a la muerte, ¡te maldigo por toda la eternidad!, ¡salud!, ¡ven conmigo!, ¡paren!, ¡buenos días!, ¡oiga, mire, vea! Estos enunciados son actos: mediante su pronunciamiento se realiza la acción, se jura, se felicita, se condena, se maldice, se hace un brindis, se ordena a acompañar o a parar, se saluda, se invita a escuchar y a mirar. No describen ni constatan; no son verdaderos o falsos. Si se pronuncian en el correspondiente contexto situacional pueden lograrse o no.

En este sentido el proyecto propone el concepto de laboratorio (Latour, 1986) como forma abierta a los contextos donde las prácticas de arte históricas estimulen nuevos productos en modo de agenciamiento (Deleuze y Guattari) y a partir de sus estratos, es decir, formas que sean capaces de producir nuevas situaciones. Se trata de una práctica donde la estética es indispensable, dado que posibilita la implementación de la plasticidad del pensamiento sobre un acontecimiento. La estética dinamiza el laboratorio de prácticas artísticas, de movimientos sociales y de acciones colectivas. Retomaremos algunas herramientas que nos resultan relevantes como forma de apoyo en nuestra idea de trabajo colectivo o relacional, para abordar el enfoque de sistematización de experiencias, extrayendo ideas y herramientas de los siguientes textos:

- ☛ Mujeres Paz-íficas (Gómez y Zúñiga, 1998).
- ☛ La sistematización de experiencias en América Latina, crónica de la constitución de un modo de saber (Hleap, 2013).
Cuadernos prácticos #3: Los equipos (Bustos y Moreno, 2010).
- ☛ Manual de Mapeo Colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa (Risler y Ares, 2013).
- ☛ Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? (Didi-Huberman, 2010)
- ☛ Cartografía social ... Pistas para seguir (García, 2003)
- ☛ TRANSDUCTORES 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias (Collados y Rodrigo, 2015).
- ☛ Nuevas derivas (Crivelli, 2014).

Los textos enumerados anteriormente enuncian algunas de las epistemologías posibles sobre arte relacional. En este sentido, sistematizar experiencias implica incorporar metodologías amplias y complejas, donde se cruzan lo político y lo social. De esta manera, intentamos mapear algunas de sus formas e intentamos formular interrogantes sobre el arte en lo social.

Esta propuesta implica formas de aproximación al contexto antes de entrar de manera directa y en acción al barrio. De manera que lo primero que se debe generar son mecanismos de negociación, en primera instancia, con los mediadores de la práctica *Coreografías de los Cotidiano* para recoger las vivencias y experiencias durante el desarrollo de la sistematización y de esta manera recuperar las narrativas o las memorias de quienes participaron en el año 2012. Por esta razón, las caminatas, las visitas, los encuentros casuales, los espacios de socialización, las perspectivas y las voces actuales de los participantes son un componente metodológico clave en este proyecto.

Este momento de la sistematización debe estar estimulado de manera creativa y estética mediante paseos por el barrio como forma de reconocimiento y mediante una cartografía influenciada, a la manera de *la teoría de la deriva* propuesta por Debord (1958), la cual tiene su aspecto más importante en la hipersensibilidad háptica hacia los entornos y en conexión con la memoria. No se trata en este momento de crear un repertorio audiovisual del recorrido que por fuera del momento resultaría inocuo, sino de la producción de un laboratorio ambulante de *conocimiento y reconocimiento* mediante prácticas teóricas y discursivas experienciales que no conduzcan a la producción de objetos. En este caso, el artista funge como portavoz de un contexto barrial cultural, social y político en el que se tejen formas de vida y formas de trabajo a pesar de su aparente unidad. Por otro lado, aparecen los andares con estos participantes, que permiten reflejar la particularidad de cada sitio en el que se realiza la intervención y se rememoran sus experiencias previas y sus puntos de vista.

Tener en cuenta estas propuestas de arte y trabajo colaborativo en comunidades localizadas resulta muy valioso a la hora de configurar los laboratorios estéticos en el barrio Floralia. La idea es establecer relaciones dialógicas en comunidades de origen diverso en las que existen algunos intereses comunes y otros en disputa; por eso es importante describir una serie de pasos que contiene nuestra propuesta y que a continuación enumeramos solo con el ánimo de distinguirlos en el papel, toda vez que en la práctica de campo podrán superponerse u ordenarse de maneras distintas e, incluso, surgir otras desde los participantes. A continuación describiremos algunas de las relacionalidades para proponer al lector imágenes de la práctica:

1) La reconstrucción de la práctica *Coreografías de lo Cotidiano*, con los artistas y actores productores de la práctica. Esta acción se llevará a cabo en el Barrio Floralia mediada por el documento de la práctica, las memorias de su autora y de otras personas de la comunidad que aún viven en el barrio, además de colaboradores del trabajo audiovisual que permitan representar un contexto colectivamente construido.

Para recoger todas estas voces de los espacios, este momento inicial de la metodología cierra con la construcción de unas primeras cartografías. Con éstas, se buscará estimular entre los mediadores y las comunidades significados simbólicos de sus mundos de vida y el potencial creativo de sus deseos. Cabe recordar una interesante referencia a la ciudad de Jacopo Crivelli Visconti, la cual nos permite entender la importancia de esta acción de mapear:

La metrópoli representa un universo inmensamente rico y estimulante, en metamorfosis continua, cautivante, lleno de misterios y fascinaciones, un reservorio inagotable de historias, el equivalente contemporáneo del bosque en donde se perdieron durante siglos los protagonistas de tantos cuentos y fabulas. (2014, p. 37)

2) Generar una dinámica de expectativa para recuperar la intención comunitaria de la práctica Coreografías de lo Cotidiano. Una forma de interactuar será exponer cartografías territoriales y mapeos estéticos en los lugares donde se desarrollaron los encuentros; también, tomando la ayuda de materiales recolectados en el primer encuentro, como archivos y documentos audiovisuales, textos de la práctica de reconstrucción en tanto dispositivos potenciadores de narrativas desde las líneas propuestas por este proyecto: los *espacios* de la vida cotidiana como lugar de creación, el cuerpo como territorio discursivo de utopías y heterotopías y los *nomadismos* –físicos y del pensamiento- como metamorfosis permanente; un conjunto de términos que dibuja invariablemente la forma en las estéticas relacionales.

De esta manera, la metodología consiste en producir el laboratorio estético, como forma de sistematización de experiencias, conjuntamente con el equipo de mediadoras y mediadores encabezado por Gineth Meneses como la productora de *Coreografías de lo Cotidiano* y su equipo de trabajo inicial: familiares, artistas locales, artesanos de oficios varios, a los que se sumarán nuevos habitantes encontrados en la primera deriva; *unas líneas de interés prioritario en áreas de saber y conocimiento*. Lo anterior, para entrar en esta discusión de comunidad que la sistematización implica y abordar sentidos como la cooperación, el concientizar, el compartir y el aprender. Algunas preguntas iniciales para este diálogo y que serán consideradas son: ¿cuál es la naturaleza de la práctica?, ¿qué hace que se produzca una acción de forma continuada?, ¿es posible producir conocimiento desde la acción estética?, ¿cuál es el fundamento de un saber que se basa en la práctica artística?, ¿mediante qué procesos estos saberes de práctica artística se hacen inteligibles y comunicables?, ¿cómo son las relaciones entre producción de saber y producción de conocimiento?, ¿es necesaria la reflexividad? Las preguntas se harán de manera colectiva valiéndonos de las redes sociales existentes (WhatsApp, Facebook, etc.).

Este ejercicio colectivo de producción de ambientes lúdicos mediante el cual se agencia la expresión de los sujetos, resulta ser indispensable para la realización y el diseño del espacio de producción de sentidos en este proyecto, ya que consideramos que estimular las corporeidades hace factible una reflexividad de conocimientos. A propósito de esta idea, Sánchez de Serdio escribe:

Antes de iniciar un proyecto, o incluso antes de ponerse en contacto con los agentes presentes en el contexto, es conveniente reflexionar sobre nuestras propias perspectivas e intenciones. Si ya tenemos ideas acerca del proyecto que queremos llevar a cabo, debemos interrogarnos por su sentido en el contexto en cuestión y por los beneficios que aportará y a quién. También debemos preguntarnos si estaremos dispuestos a cambiar sustancialmente el proyecto en caso de que los agentes o las condiciones del contexto así lo requieran. (2015, p. 41)

3) *Localizar en el barrio Floralia lugares estimuladores de narrativas cotidianas.* Este paso se propone ya que a través de estos espacios de encuentro casual se logra una resignificación de los imaginarios comunitarios de *Coreografías de lo Cotidiano*. Ahora bien, en términos de Marín, una sistematización logra “hacer explícito ese nudo de relaciones en todas las direcciones en las cuales la experiencia está ligada a la totalidad mediante un proceso de interacción y negociación de sentidos” (2017, p. 16).

4) *Instalación del laboratorio estético inmaterial en el barrio Floralia*, lo cual implica resignificar un espacio público aplicando elementos plásticos como la transustanciación de Marcel Duchamp; es decir, alterar momentáneamente sus aspectos y usos con el fin de potenciar discursos nuevos en colaboración con los habitantes de la comunidad y transeúntes esporádicos que desde su mirada enriquecen la producción estética de sentidos comunitarios. Esta instalación debe hacer referencia a un lugar para desatar conversaciones y recuerdos sobre historias de *Coreografías de lo Cotidiano*. Por tanto, se trata de un *amoblamiento* con variados elementos de archivo visual, que propicie visitas y conversatorios de los habitantes que aún quedan de esas jornadas vividas en el 2012, cuando dichas estéticas se movilizaron en función de la reconstrucción del tejido social.

5) *La sistematización de experiencias.* Ampliamente descrita arriba, esta hará visible la sinóptica de diferencias producidas o posproducidas en los laboratorios estéticos del barrio Floralia.

6) *La documentación de los productos.* Este componente surge de la práctica (agenciamientos), la generación de espacios críticos y, finalmente, las conclusiones.

Con las ideas mencionadas, generaremos un *collage* relacional con los nomadismos que aparezcan en la dinámica estética de la práctica, partiendo del arte no objetual, para trascender el canon institucionalizado y museográfico a través del nexo con el lugar y las performatividades corporales. Las aproximaciones a la experiencia de lugar y formas de habitarlo -su localización en espacios urbanos permite un campo expandido en la esfera del arte contemporáneo-. *Lo anterior nos llevará a considerar si los lugares de reflexión de esta sistematización son las relaciones espacio-temporales específicas, que suponen mundos extra-artísticos que involucran nuevos conocimientos, o si por el contrario estos espacios urbanos son el lugar de la reproducción normalizada de la globalidad cultural.*

Con el fin de tener mayor claridad sobre las categorías de reflexión para la sistematización, procederemos a explicar qué se entenderá por *cuerpo, derivas y espacio*. Debemos aclarar que los espacios dejan de ser objetos y materia estática —avenidas, casas, parques, plazas— para coexistir junto a espacios imaginados —idealizados, relativos a los deseos y sueños de los individuos—. Me remito así a la existencia de territorialidades, pero también del ciberespacio, toda vez que en medio de esta reciprocidad y tiranía es donde es posible y tiene sentido la sistematización.

Es imposible adelantar experiencias de sistematización en comunidades contemporáneas sin hacer uso de las rápidas formas de comunicación y el ciberespacio. Por ello, nos interesa también ese lugar intangible en el que la globalización interpela la forma de habitar de los individuos de la mano de la tecnología, pues la virtualidad e internet nos llevan a percibir los espacios desde otras perspectivas, a vivir la urbe desde la representación en la web, desde lo intangible. Esto significa que cuando hablamos de espacio no nos limitamos a aludir a un lugar en el que está *presente* la materia con sus tres dimensiones; por el contrario, contemplamos que la ciudad nos permite ampliaciones a sus intangibles. Pensaríamos que las prácticas culturales engloban las creencias, costumbres y rituales de las personas, pero también aparecen las disociaciones, responsables de reconfigurar las corporeidades de los sujetos en sus derivas. La contienda que se expresa en esa relación tiránica es el móvil de estos laboratorios estéticos.

El transitar es clave porque metodológicamente permite que en esta sistematización se reflexione en consonancia con la aparición del cuerpo *biopolítico*. Bajo esta indicación, los significados implícitos en las relaciones del cuerpo cobran una relevancia imperativa, ya que con la aparición de la biología genética los individuos se pueden apropiar de forma diferente de sus cuerpos y abrir un ámbito de nuevos discursos a partir del mismo. Incluimos las derivas en las acciones de sistematización: paseos, caminatas, visitas, fiestas y carnavales intramuros y extramuros. Se trata de una estrategia de doble vía; por un lado, estimula los componentes lúdicos y, por otro, multiplica los puntos de vista del objeto de estudio desde formas prácticas que permiten cuestionar viejas teorías sobre el conocer. Concebimos el conocer como una situación que nos permite tener conciencia del lugar, sus acontecimientos y vivencias, mapas de vida que iluminan los recorridos entre lo público y lo privado.

En resumen, la producción de laboratorios estéticos implica enfrentar la condición de lo probatorio, poroso y vinculante de las formas relacionales, en función de examinar las reales aportaciones o no de las prácticas de colaboraciones en la cultura híbrida de las comunidades barriales caleñas. De tal manera que se trata de enfatizar e implementar otras formas de aproximarse a las acciones artísticas, desplegando una provocación entre lo estético y lo sociopolítico. Con esto, la sistematización comporta el intento de eliminar las relaciones verticales que divorcian al artista de sus espectadores. La sistematización intenta la construcción colectiva del espacio de participación democrática y, en ese sentido, un espectador se convierte en mediador, con lo que emerge una performatividad y el autor se transforma en productor dentro de una suerte de entramado en el que se desdibuja la totalidad de la normalización.

C. FASES DE LA SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS DE COREOGRAFÍAS DE LO COTIDIANO EN MODO DE LABORATORIO

FASE de Re-CONSTRUCCIÓN

Se recurre al levantamiento de las acciones colectivas de la práctica artística Coreografías de lo Cotidiano. Se trata de una manera de comisariar colectivamente una práctica colaborativa y, en este caso, mediante las preguntas: ¿Qué nos motiva?, ¿qué defendemos?, ¿cómo lo socializamos?

FASE de INTERPRETACIÓN Desde Lecturas Colectivas

La interpretación mediante un laboratorio sobre la práctica recoge elementos que se decantaron en la fase de reconstrucción. Es una memoria que los actores resignifican en el tiempo aleatorio a partir de distintas formas objetuales y no objetuales, en forma de pequeñas narrativas engarzadas en dibujos, canciones, comitivas culinarias, cuidado del cuerpo, entre otras.

FASE de Potenciación

1/ Desatar un campo de fuerzas de posibilidades estéticas.

./Potenciar aprendizajes colectivos en arte.

3/Estimular formas de comisariado de productos artísticos de manera colaborativa.







Estimado lector a partir de este momento el documento integra el siguiente botón interactivo en alguna de las imágenes.

El botón aquí señalado le permitirá acceder a hipervínculos que contienen el enlace directo a la obra performativa, su exposición y otros documentos, como artículos, escritos, páginas web y audiovisuales.

RECOMENDACIÓN: Desde el Mouse “**oprimir click izquierdo**” y seleccionar la opción **abrir link en nueva pestaña**, en el caso de leer el documento actual en el ordenador u otros dispositivos electrónicos.

CAPÍTULO 1:

EL CUERPO, TERRITORIO

DE SENTIDOS ESTÉTICOS

CUIDADOS
FLORALES

1. LA CENTRALIDAD DEL CUERPO SUBJETIVADO.

¿Y si por casualidad viviera yo en una especie de familiaridad desgastada, como con una sombra, como con esas cosas de todos los días que finalmente ya no veo y que la vida ha tornado en grisallas? ¿Como con esas chimeneas, esos techos que se aborregan cada noche frente a mi ventana pero que cada mañana son la misma presencia, la misma herida...? Frente a mis ojos se dibuja la imagen inevitable que impone el espejo: cara demacrada, hombros curvados, mirada miope, ya sin cabello, verdaderamente nada guapo. Y es en esa ruín cáscara que es mi cabeza, en esa caja que no me gusta que tendré que mostrarme y pasearme; a través de esa rejilla que habrá que hablar, mirar, ser mirado; bajo esa piel, encenegarse. Mi cuerpo es el lugar al que estoy condenado sin recurso.
(Foucault, 2008)

La emergencia de infinidad de plataformas de trabajo social y comunitario en las últimas décadas, así como la abundancia de documentos teóricos y resultados de experiencias de sistematizaciones y acciones participativas contextualizadas, demuestran que, debido a la insuficiencia evidente de los Estados para cubrir las necesidades básicas de la gente, ha sido urgente la creación de organizaciones no gubernamentales dedicadas a estudiar y resolver problemas de las comunidades de diversa conformación, como la infraestructura sanitaria, los servicios de salud, las violencias múltiples, los abusos de poder en todos los ámbitos, etc. De esta manera se han encontrado alternativas de agenciamiento en la práctica de las artes relacionales: espacios de conformación de comunidades complejas que propician la producción de formas creativas de arte y trabajo mediante el recurso del cuerpo subjetivado. Encontrar nuevos enlaces con las estéticas de la vida cotidiana le ha permitido al arte instituir, es decir, estar en la acción social, instrumentar procesos de la dinámica de la cultura en los contextos de nuevas formas de producción artística.

El cuerpo tiene el potencial expresivo de autorrepresentarse y, desde ese territorio, implementar su capacidad de acción como actor en las transformaciones sociales a través del arte. En este sentido, revisar el arte del performance es reconstruir los vínculos entre arte y experiencia de vida que elaboraron algunos artistas que trabajaron durante de la segunda mitad del siglo XX. Esta revisión nos permite llamar la atención sobre algunos asuntos claves en la relación entre prácticas de artes y vida cotidiana, como lo son los concernientes a la vulnerabilidad corporal, es decir, la movilización de cuerpos en las prácticas de resistencias y los enfoques del cuerpo que parten de la condición de vulnerabilidad en algunas comunidades como situación resultante de las relaciones sociales.

Las prácticas de arte posteriores a los años sesenta propusieron formas de expresión en las que el cuerpo se aleja de lo representacional y lo simbólico para dirigirse a dimensiones más performativas y más directas, las cuales ayudaron a pensar una época de transformaciones culturales determinadas por sucesos sociopolíticos

que involucraban subjetividades divergentes; un yo cultural enfrentado a otros en contexto específicos. La llamada condición posmoderna señala un nuevo universo de resignificaciones políticas; el cuerpo es más claramente, por lo menos después del *body art*, sujeto de la experiencia individual y colectiva, un lugar referencial, es decir, con funciones representativas, comunicativas y, particularmente, cognoscitivas. En el arte posmoderno, el cuerpo adquiere nuevos desafíos frente a contextos sociales donde se evidencian y desatan relaciones múltiples, donde lo performativo propicia variantes en el comportamiento estético que, si bien no son nuevas, sí se han tornado alternativamente visibles e invisibles en el discurso de la historia reciente del arte, al tiempo que han sido catalogadas por las críticas desde visiones teóricas y prácticas distintas.

Las acciones performativas que se deslindan de la idea de microexperiencias y que tienen todo un correlato argumentativo desde distintos campos del conocimiento, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX con las ideas de Deleuze y Guattari (trad., en 2015) en su relación con el multiculturalismo, le imprimen a las acciones artísticas un presente fronterizo o de relacionalidad subjetivada, propiciando un cuerpo transfigurado en torno a la relación espacio-temporal cambiante. A través de estos procesos, el cuerpo es modelado incesantemente por las fantasmagorías, como define Benjamin a los espejismos en las metrópolis contemporáneas, donde el cuerpo adquiere nuevas reflexividades, nuevas definiciones culturales (como se cita en Vespucci, 2010).

De esta manera, los modos estéticos contemporáneos, mezcla de cuerpos, contextos y derivas, figuran dinámicas de resignificaciones estéticas; Guasch escribe en este sentido que:

El cuerpo se convierte en epicentro de numerosas actividades artísticas, algunas relacionadas con el deseo, otras con la ideología, la identidad sexual, el género, la escritura, la tecnología, un cuerpo como tema, como significante, como envoltura de la conciencia, como desarrollo de la identidad, como testigo, en suma, de los límites entre el yo y el mundo. (2017, p. 55)

Estos elementos suponen un prontuario de referencias catalogadas por la crítica y la historia del arte que deben ser leídas cuidadosamente como formas autónomas. Por lo tanto, considerar estilos no representacionales como el performance implica conservar el cuerpo en el estado presente de vulnerabilidad que le suponen las relacionalidades sociales. Rodríguez lo explica así:

Pensar el cuerpo es pensar siempre el lenguaje y la cultura. A lo largo de la historia, el cuerpo ha venido a plasmar su devenir. El cuerpo es agente de las configuraciones discursivas dominantes que dejan traslucir el complejo entramado de las sociedades y el momento histórico que representa. Si pensamos en él, múltiples son sus acepciones, pero ¿de qué cuerpo hablamos? Cuerpo biológico, cuerpo de la ciencia, cuerpo-artificio, cuerpo-escultura, cuerpo biológico, cuerpo simbólico, pulsional, erótico, cuerpo herido, desollado, cuerpo tecnológico, cuerpo silente, habitado, cuerpo muerto. Sin duda que es el cuerpo atravesado por el significante, sede de goce, el que se hace presente. Cuerpo que interpela y que transmite; cuerpo que habla. Un cuerpo superficie de inscripción, mortificado por el significante que opera como un resto que retorna. (2018)

Un cuerpo no neutral ni pasivo, propuesto como forma de arte, que permite hablar de la experiencia individual y colectiva a través de su resignificación en la esfera pública. Un cuerpo resignificado, que estimule las formas de producción y difusión artísticas que suscitan las transversalidades entre este y los nuevos tiempos de las emociones, los deseos y los recorridos desde los que se reorganiza la vida diaria en el mundo actual. Como lo veremos más adelante, el tiempo, incluso más que el espacio, es el objeto central de las transformaciones producidas por las estéticas relacionales. Así, estas suscitan estados corporales al sugerir otras ideas de lo social en sus temporalidades fugaces, que describen aspectos experienciales de producción de prácticas estéticas y sus posibles agenciamientos.

La experiencialidad corporal admite hacer del arte relacional un lugar de experimentación abierta, metáfora de laboratorio en el sentido de acciones probatorias sobre tejidos sociales en determinados contextos y mediante el cuerpo subjetivado. De esta manera, se propicia el imaginar vínculos desde otras corporeidades, en apuestas tan coyunturales como heterogéneas para la sociabilidad contemporánea, que incluyen aspectos como el sexismo, la represión sexual, la marginalidad, la discriminación racial, la identidad, el dolor, la soledad y la muerte.

Estas intersecciones experienciales generan material estético producto de sus transversalidades. Además, suponen un mecanismo contundente para comprender la ciudad y la vida urbana contemporánea como un proceso permanente y complejo de reordenamiento socio-espacial de las formas de vida, desde los hábitats de los sujetos, es decir, aquello que se resuelve a partir de los deseos, las emociones y los recorridos de sus subjetividades. Según Vilar:

El campo artístico institucional se convierte en un no-lugar, y las poéticas del cuerpo devienen espacios descontextualizados, espectacularizados y desactivados políticamente. A lo que se contribuirá de este modo es a la desposesión, al extrañamiento de la propia imagen del cuerpo, a su abstracción, a la relativización de la vivencia y de su pertenencia a una comunidad. (2009, p. 60)

En las prácticas de arte relacional, el cuerpo intenta restaurar conexiones, flexibilidades y aperturas, formas conflictivas de emancipación que pretenden organizar y definir lo comunitario sobre los vestigios del pensamiento patriarcal. Las prácticas relacionales en la esfera pública constituyen espacios similares a lo que Fontdevila (2018) denomina zona de contacto, lugares de reordenamiento y posproducción de subjetividades, lugares de debate donde reconstruir lo social desde las nuevas sensibilidades. En relación con lo anterior, Lindón afirma que:

Al ubicar el foco de análisis en los cruces e intersecciones de varias aproximaciones, ello nos lleva a repasar –muy escuetamente– estos campos, para así seleccionar algunos elementos relevantes en la búsqueda de ciertos campos de encuentro de estos enfoques. En este sentido, cabe recordar que en las últimas tres décadas la Sociología, y las Ciencias Sociales en general, han ido girando crecientemente su mirada hacia el actor, la agencia, el individuo, el sujeto y su subjetividad (...). En todos los casos, este giro llevó consigo el reconocimiento de que la sociedad es producida y/o reproducida constantemente por los sujetos. (2009, p. 7)

De esta manera, otorgarles centralidad a los sujetos en las prácticas artísticas contextualizadas es una forma de observar y estudiar la multiplicidad de expresiones a través de las cuales se argumenta la dimensión de los mismos como habitantes y potenciadores de entorno. Por tanto, resulta necesario que, en los ámbitos de las prácticas de arte contemporáneo, el cuerpo apropie discursos antagónicos e intente un nuevo sentido de lo comunitario, lo igualitario y lo emancipador.

En relación con los elementos abordados hasta el momento, es posible determinar que la mirada del cuerpo propuesta en este texto está fuertemente relacionada con la deriva de los acontecimientos del diario vivir y del cuerpo en vínculo con otras dimensiones de la producción cultural.

2. EL CUERPO ALEATORIO DEL ARTE RELACIONAL: BREVE RECORRIDO

Las estéticas emergentes del siglo XX reivindican la representación del cuerpo como imagen que soporta las expresiones del sujeto; todos los realismos y expresionismos presentaron al cuerpo como interlocutor de los sentidos y de los aspectos psíquicos: primero la pintura y la escultura y después la fotografía y el cine. En palabras de Ardenne:

Representar el cuerpo moderno no es, simple e ingenuamente, servirse de una realidad libre, del todo emancipada. Más bien, y como lo muestra el arte del siglo XX, se trata de escenificar, al mismo tiempo, la crisis de la psique (el inconsciente), la crisis de la figuración (el cubismo), la crisis de la respetabilidad (Dada), en definitiva, la crisis de la dignidad (las muertes en masa a causa de la guerra, la humillación política, el genocidio). (2017, p. 34)

En este aspecto, las condiciones sociopolíticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial estimularon desilusiones en torno al humanismo. El caos explícito en el catastrófico paisaje mundial, sumado a los abusos documentados de raza, género y maltrato cultural, desató un nuevo paradigma emergente que permitió reordenar las disciplinas y las prácticas de vida en el contexto de las nuevas socialidades cada vez más urbanas y sus consecuentes emergencias subjetivas; en suma, un mundo culturalmente distinto donde el arte encontró y sigue encontrando formas de acción a partir de la dimensión política de las nuevas dinámicas sociales. En tal sentido, el malestar hacia la cultura burguesa capitalista fue un insumo que motivó el empoderamiento de los movimientos artísticos posteriores a los años sesenta.

En estos nuevos contextos el cuerpo se convierte en un elemento central que autocuestiona los cánones a los que ha sido sometido históricamente; un cuerpo social aturdido por la multiplicación de las subjetividades que se reflejan en las nuevas prácticas de arte; un cuerpo político dispuesto a la expresión y la comunicación; un cuerpo estético en relación dialógica con otras manifestaciones sociales no artísticas de diferente intención política. Es así como se vinculan a esta escena artistas y ciudadanos comunes a favor de los reclamos a las instituciones que detentan los poderes hegemónicos.

Taylor escribe a propósito de las manifestaciones corporales: “desde la década de los 60, los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y a las normas sociales y también para insertar el cuerpo frontalmente en el quehacer artístico” (2015, p. 9). Lo más importante es destacar que en este período

los artistas empiezan a concebirse como originadores de procesos en este crisol que interconecta arte y vida, donde surge un sujeto-cuerpo, con sus distintas concepciones, como protagonista de un tipo de práctica estética urbana que se orienta en los discursos artísticos como *accionismos* o *performatividades*. Stirner plantea que:

Dios y la humanidad jamás se habían preocupado por nada más que no fuera ellos mismos. Al pequeño y miserable hombre se le obligaba a causas superiores, bien fuera la Verdad, la Razón o la Justicia porque se asumía que su insignificancia lo hacía indigno de volver la mirada sobre sí mismo (...) para él todo lo que estaba más allá del hombre era una invención que coartaba su libertad. Lo real era el individuo y el poder de su voluntad. (Citado en Granés, 2011, p. 45)

Lo anterior argumenta el sentido ideológico de los movimientos vanguardistas, sus posturas sociopolíticas, especialmente el potencial de empoderamiento del sujeto y el libre reclamo por sus utopías del cuerpo. Sobre esta plataforma tomaron un papel importante las acciones formalistas de las vanguardias artísticas, colmadas de discursos transversales (especialmente en el plano contracultural y posdisciplinar) que, mediante manifiestos contra la hegemonía de la cultura burguesa, animaron a desatar posiciones controversiales con los postulados patriarcales.



Imagen 45.

“NEO EXTRA ACTIVISMO”, una acción del colectivo *Etcétera* en el marco del proyecto “Carretera al mar”. Acción errorista: una marcha carnavalesca contra el ‘neoeextractivismo’. Museo La Tertulia. Agosto, 2018. Performance. Fuente: *Fotografías de Jorge Reyes*.



*Imagen 45/2.
“NEO EXTRA ACTIVISMO”; una acción del colectivo Etcétera en el marco del proyecto “Carretera al mar”. Acción errorista: una marcha carnavalesca contra el ‘neoextractivismo’. Museo La Tertulia. Agosto, 2018. Performance. Fuente: **Fotografías de Jorge Reyes.***

El cuerpo es ahora el territorio de las reivindicaciones, un vehículo para pensar los controles que lo predeterminan. Por esta razón, después de la segunda mitad del siglo XX, encontramos el cuerpo cada vez más ligado a las manifestaciones ciudadanas que luchan por las exigencias de los derechos a la libertad de expresión.

Una idea distinta del cuerpo que se evidencia durante la mitad del siglo XX está relacionada con la complejidad disciplinar desde la que es abordado (antropología, psicología, filosofía, sociología, medicina, ciencia, poética, etc.), una multiplicidad de enfoques que le propició toda suerte de formas y rituales, distanciándolo de los grandes relatos para instalarse en lo fáctico. Las crecientes formas de emancipación feministas, raciales y multiculturales generadas por la multiplicación de bordes que se producen en la socialidad generaron discusiones críticas desde todos los ámbitos culturales, encontrando en los posestructuralismos posturas y espacios temporales distintos, desde lo que Althusser denomina Materialismo Aleatorio:

Un materialismo del encuentro, así pues, de lo aleatorio y de la contingencia, que se opone como un pensamiento muy diferente a los distintos materialismos que suelen enumerarse, incluso al materialismo comúnmente asociado a Marx, Engels y Lenin que, como todo materialismo de la tradición racionalista, es un materialismo de la necesidad y la teleología, es decir, una forma transformada y encubierta de idealismo. Que este materialismo del encuentro haya sido reprimido por la tradición filosófica no significa que haya sido ignorado por ella: era demasiado peligroso. Por eso fue muy pronto interpretado, reprimido y desviado hacia un idealismo de la libertad. (2002, p. 32)

Esta perspectiva de Althusser, expuesta en el texto *Materialismo Aleatorio*, es a la que, según Bishop (2009), le debe tanto la propuesta de Bourriaud y su teoría sobre la Estética Relacional (2008). Esta disputa de autoría es un punto de partida para mapear la diversidad de intenciones con las que el cuerpo se inscribe en el arte contemporáneo. Pues bien, pensar el cuerpo en el arte contemporáneo implica deslindarse de su historicismo artístico y buscar las razones de sus momentos cruciales de transformación en los distintos contextos y territorios, de acuerdo con los cuales varía la concepción del cuerpo.

Sumadas a esta pléyade de posibilidades, aparecen nuevas formas de pensar y significar el cuerpo en sus distintos espacios: desde las barriadas urbanas hasta las plataformas tecnológicas, implicando así desbordes y nuevas conexiones a la hora de imaginar el cuerpo deseado. La pintura, la fotografía y el cine han acompañado a las artes del cuerpo en esta proliferación de reconstrucciones y resignificaciones de mundos distópicos; por ejemplo, Bacon (1992) y Milchan y Gilliam (1985), autores que han conducido el pensamiento sobre el cuerpo a lugares extremos imaginados en la realidad contemporánea.

Por otro lado, las miradas del cuerpo desde lo científico han incrementado la visibilidad de nuevas fronteras impulsadas por las manipulaciones biológicas y quirúrgicas donde la estética se aleja cada vez más de los patrones sociales, políticos y religiosos que inscriben el cuerpo en otras dinámicas de socialidad. Pedraza explica en qué consisten estas nuevas dimensiones:

El interés proviene de la estrecha relación que se ve en los avances en el conocimiento sobre los fundamentos de la vida, las modalidades de intervenirla y la discusión acerca de las posibilidades y la conveniencia ética del uso de tales conocimientos. La ingeniería genética, la clonación, el trasplante y el comercio de órganos, el uso de células madre y la conformación de bancos de información genética con las recetas de la diversidad biológica, entre otros, promueven la discusión sobre la relación entre poder y vida, entre saber y poder. (2004, p. 7)

En medio de las prácticas actuales que oscilan entre la vida y la muerte, el cuerpo es emisor de mensajes sobre temas coyunturales que llaman a la reflexión, porque, más allá del bien y el mal como nociones valorativas, el cuerpo biopolítico (Foucault, 1974) produce formas alternativas para evadir los controles sociales desde el cuerpo y con el cuerpo. La condición biopolítica implica el empoderamiento de subjetividades en cuya renovación estética median ideas sobre asuntos determinantes en las dinámicas multiculturales como género, raza, sexualidad, violencia corporal, cánones de belleza y culto desmedido al espectáculo. Los nuevos sentidos de cuerpo que produce lo biopolítico, desbordados del dualismo de la modernidad y puestos en circulación por los espacios reales y virtuales, sugieren con su producción simbólica formas innovadoras de adaptabilidad a las dinámicas sociales globales.

De esta forma, el arte con el cuerpo está inscrito en el contexto, y hasta puede decirse que es su lugar de origen. Es por esto que el cuerpo lleva a cuevas y en propósito inquebrantable todas las utopías y formas de rebeldía social. Podríamos decir que el cuerpo alterado de la modernidad actúa como agente de nuevas comunidades. En palabras de Laddaga:

El presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de formas de vida común, renuncian a la producción de obras de arte (...) para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) en los que se involucran artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apuntan a la construcción de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia. (2006, pp. 21-22)

Conferirle al cuerpo aquel poder de creación estética pone sobre la mesa otras maneras de producción, redistribución y visibilización, bastante distanciadas, por cierto, de la noción moderna, que desde el campo artístico lo había reducido a un *no-lugar* desvinculado de relaciones contextuales estratégicas.

Todo un universo lejos del dualismo (el cuerpo sano frente al cuerpo enfermo, el cuerpo virtuoso frente al degenerado) que estimuló producciones simbólicas y ficcionales antropomórficas estructuradas en ese principio. Desde este paradigma dualista surgió el canon del cuerpo en la historia, su taxonomía, lo considerado

culturalmente femenino o masculino y su imposición de caracteres como la debilidad y la fuerza, nociones que cada vez parecen jugar un rol menor en la cultura y la estética contemporáneas.

Todas estas multiculturalidades aleatorias, o vidas polígamas respecto al lugar, incorporaron nuevas maneras de ser, estar, pensar y habitar el cuerpo, biografías en constante traducción (Laddaga, 2006). El cuerpo como lugar ahora está más determinado por la consciencia de su temporalidad y su inevitable relación con lo que hay entre la vida y la muerte. En consecuencia, surgen innumerables estéticas inscritas en las hagiografías individuales y sus incontables narrativas, que incorporan nuevas versiones de lo social y lo comunitario. Por tanto, pensar el cuerpo en las estéticas contemporáneas es de algún modo adoptar prácticas corporales que surgen de dinámicas distintas del deseo, inscritas en temporalidades heterodoxas a la condición canónica del cuerpo subjetivado.

En este sentido, es indispensable pensar lo contextual del arte corporal; es decir, el incremento de las conectividades culturales aleatorias de los nuevos sujetos. Lo anterior implica corporeidades diversas en las estrecheces de los intersticios sociales. Ardenne lo refiere así:

Abrir el sentido y el alcance de la obra de arte, recurrir para ello a unos gestos que requieren un auténtico contacto, es reevaluar la noción de la “sociedad”. Es vaciar ésta de todo carácter abstracto y, para el artista, confrontarse a ella sobre el modo de contacto. El artista contextual tiene una concepción de orden “micro-político” de la sociedad. Es un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseosos de una relación en directo. (2006, p. 24)

Estas reconfiguraciones del tiempo y el espacio en su dimensión intersubjetiva pueden, eventualmente, fortalecer modos de vida alternativos, en los cuales se altera el orden de los acontecimientos frente a las relaciones lineales que implica la idea de progreso de la modernidad. En el caso de la cultura y el arte con el cuerpo, sus acciones se des-enmarcan o re-enmarcan de esta linealidad a través de las prácticas diversas de los artistas.

En esta línea, un trabajo importante es “Vitrina” de Hincapié (1989). Se trata de una performance relacional en el sentido de que se centra en la desterritorialización de la convención del objeto “vitrina” (predeterminado y categorizado), enfrentada a la deconstrucción de otra convención: “el cuerpo femenino” como objeto comercial. En esta acción, la performance resignifica el tiempo y el espacio de uno y otro, reordenando el suceso en función de otras mediaciones y en la estrechez pública del escaparate comercial. La propuesta de espacio no lineal del performance (sin cerca, ni lejos, ni dentro, ni afuera) es susceptible de enlazarse con otras vecindades y correspondencias; dicho de otro modo: es un arte en la dinámica de la interculturalidad en tiempo presente.



Imagen 46.

“LA VITRINA”: . Comprometida con la labor de los trabajadores, su acción duraba una jornada “laboral” de ocho horas, en la que limpiaba la vitrina de un almacén ubicado en la Carrera 7 con calle 13 en Bogotá. 1989. Performance. Fuente: **María Teresa Hincapié**.

3. CUERPO Y HABILIDAD: ¿QUÉ HAY DETRÁS DEL PERFORMANCE?

Las ciudades contemporáneas de la segunda mitad de siglo XX son escenarios industriales potencialmente agresivos con el medio ambiente, poblados de plantas de manufacturación de materias primas para los mercados globales y unidades de viviendas prefabricadas sin importancia arquitectónica y rodeadas de extensos cinturones de pobreza, consecuencia de un interminable deterioro administrativo y una clase gubernamental disfuncional y mezquina. Considerar las performatividades del cuerpo en este contexto es la intención de este escrito, al tiempo que hace visibles los componentes estéticos que se expresan en las formas de habitar de los ciudadanos y cómo los artistas las han resignificado desde sus subjetividades. De estos se deduce que el término altamente formalizado y disciplinado del performance, como lo catalogó la crítica de arte moderno, ha sido vaciado de sus relaciones vitales cotidianas, en función del ejercicio sintetizador de la crítica de arte periodística y de las prácticas ordenadoras de curaduría, que canonizan su producción.

Para esto, además de una revisión cualitativa de los términos contemporáneos, que ya son de por sí porosos e imprecisos en lo artístico y lo social, al decir de Serres (como se cita en Hernández y Sánchez, 2017), se investigaron tres autores: Josep Beuys (1921-1986), Leticia Parente (1930-1991) y María Teresa Hincapié (1956-2008). Los tres tienen en común, además de la práctica performativa, fuertes vínculos con sus contextos y marcados impulsos hacia sus historias de vida.

Nos proponemos pensar las prácticas de arte con el cuerpo en relación con las habitabilidades a través de las estéticas, inmanentes a las subjetividades de la gente, con la creatividad que implementan los habitantes para resolver su diario vivir. Este recorrido nos permite relacionar formas de trabajo y arte, con las que los artistas intentan alternativas a esa encrucijada de la estética y la política en el tiempo y el espacio. Laddaga lo pone en estos términos:

(...) los últimos han sido años de emergencia de un *régimen de las artes* que puede ser útil llamarlo práctico. Pero ¿por qué hacerlo? Por varias razones. Una de ellas es la suerte que sufre una demanda particular: la demanda de autonomía. (2006, p. 261)

Los barrios de las ciudades son los escenarios de las contiendas culturales que tienen su origen en la habitabilidad de los territorios. La habitabilidad es una práctica del cuerpo, de ahí que resulte prioritario su devenir contextual. Lo cual lleva a pensar en la situación de los sujetos urbanos y las estructuras socio-políticas que los alienan. Abrir nuevas zonas de contacto entre el arte y los escenarios culturales urbanos es una actividad creciente en las prácticas de arte corporal contemporáneo; en relación con lo anterior, Peran y Padrón afirman:

Las mutaciones sociales derivadas de los procesos de globalización política, económica y urbana, obligan a las prácticas artísticas a repensar sus horizontes de actuación para abordar desde una perspectiva transdisciplinaria cuestiones fundamentales como los nuevos formatos de la movilidad social (sujetos, servicios, mercancías, narraciones,...); los nuevos perfiles identitarios (autóctono, residente, turista, extranjero, indocumentado,..); el reconocimiento de los espacios susceptibles de operar como unidad de potencia sociopolítica (barrio, ciudad,..) y los modos de articulación de procesos colaborativos y de cooperación como alternativa al modelo de sujeto autosuficiente promovido por el capital. (2015, pp. 1-2)

La apariencia de la metrópolis de rascacielos de acero, concreto y vidrio rodeados de extensas barriadas populares, la ciudad capitalista contemporánea, disciplina con urbanismos los cuerpos de sus habitantes a través de controles del espacio-tiempo. Las estéticas del consumo y las maneras de habitar del productivismo nos compelen a reflexionar sobre la idea, actualmente muy difundida, de que ser habitante de un lugar implica excluir a otros de ese derecho y a la vez asumir el derecho de explotar tal lugar hasta el límite: una relacionalidad de controles que en realidad produce un nuevo cuerpo forjado por las normas.

A esta idea del cuerpo sometido al poder y que posee apariencia bella, sana, limpia y potente, se le opone la idea del cuerpo incorporal utópico o heterotópico al que se refiere Foucault; es decir, los cuerpos tribales, los travestidos, los deseantes, los transgénero, los que resultan del nomadismo, los desplazamientos, los cuerpos imaginados de los unos y las otras:

El cuerpo es primero “lo contrario de una utopía”, lugar “absoluto”, “despiadado”, al que se enfrenta la utopía del alma. Pero finalmente el cuerpo, “visible e invisible”, “penetrable y opaco”, resulta ser “el actor principal de toda utopía” y sólo calla ante el espejo, ante el cadáver o ante el amor. (1966)

Nunca antes el cuerpo había estado sometido a formas tan diversas de pensarlo, como ahora entre los muchos “pliegues” y “mesetas” que conforman los extensos lugares habitados. Las prácticas de arte corporal se encargan de elaborar las convergencias y divergencias que en esos espacios se producen.

Hace falta ampliar esta aproximación del cuerpo a la producción de habitabilidades en tanto prácticas estéticas, como forma de explorar diversas vías para las emociones, los miedos, el placer y la sensibilidad. ¿Cómo la práctica artística agencia mediante el dispositivo *cuerpo*, maneras de responder a la re-creación de lugares habitables donde configurar un territorio de vida alternativo al del control capitalista y la vigilancia?

Tras una revisión de los trabajos de algunos artistas del arte contemporáneo, como Joseph Beuys, María Teresa Hincapié y Leticia Perente, podemos encontrar claves de esta práctica performativa de extensiones corporales como insumos útiles para pensar más allá de la obra de arte; es decir, para considerar las acciones estéticas como lugar de creación de nuevas habitabilidades. Las formas de arte con el cuerpo, en sus muchas definiciones contextuales, han intentado liberarse de sus viejas ataduras mediante la creación de nuevas formas de construir y habitar.



Imagen 47.
Mapa conceptual del cuerpo y la habitabilidad.
Fuente: Construcción propia.

Cada performance tiene lugar en un espacio y tiempo preciso. Cocinar un plato de alimento es un acto demarcado que describe una forma en el tiempo, crea un espacio y se diferencia de otras prácticas culturales. Podríamos decir que esta idea da sentido al valor significativo de las acciones, pues, lejos de la idea del performance como espectáculo o acción teatralizada, lo que ocurre en él es la dislocación temporal de un fragmento de los haceres humanos que, al ser descontextualizados en el espacio y alterados en su tiempo, logran implicar lo significativo

A partir de aquí, resulta indispensable pensar la figura de Joseph Beuys: uno de los fenómenos artísticos más representativos de la segunda mitad del siglo XX. Fue él quien señaló que, en cada una de sus propuestas, el objetivo de su práctica artística era curar; recurría al tratamiento del cuerpo humano como una herida que hay que sanar, pero metafóricamente: sanar su condición abyecta en lo social (Piedrahita, 2008).

A Beuys afirmaba que “Todo ser humano es un artista”; concebía todo un proyecto de reconfiguración de lo humano en lo social desde el arte. La creatividad humana era el verdadero capital, creatividad que se debía entender como la verdadera fuerza transformadora que está presente en cada sujeto (Piedrahita, 2008). Referir a Beuys permite indicar que, en el contexto de las estéticas relacionales, cada individuo contribuye en la medida de sus propias performatividades individuales a una heterotopía, como señala Foucault, “cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (2008).

Hay un aspecto determinante en la práctica artística de Beuys que resulta de interés con respecto a nuestra idea de volver la mirada a las conexiones aleatorias entre cuerpo/estética/arte en las prácticas artísticas contemporáneas: al estar vinculada a su propia experiencia de vida, la condición de aleatoriedad en la obra de Beuys resulta ejemplar. Lo anterior admite una reapropiación estética de distinta significación del artista con el interlocutor y su propia biografía. Además, estos significados están producidos por el artista y vividos por sus interlocutores como experiencias mediante signos procesuales en el aquí y el ahora, propiciando una conversación individual con la memoria del otro. En otras palabras, el gesto corporal de Beuys es fáctico, no representacional; su performance instaaura relaciones simultáneas y temporales con cada uno de los interlocutores. La forma del arte, concebida así, desata lecturas aleatorias disímiles a las formas de representación del arte moderno como algo autónomo y terminado.

Las obras de Beuys plantearon en su momento (años 70 y 80) preguntas que afectaban a todo ciudadano: la relación entre hombre y técnica, entre naturaleza y civilización, entre el arte y la vida; temas que hoy recorren una actualidad contundente en las prácticas artísticas contextuales (Piedrahita, 2008).

Haz
click

Imagen 48.
"ME GUSTA AMÉRICA Y
AMERICA LE GUSTO YO" –
Acción el Coyote, 1974.
Performance.
Fuente: Joseph Beuys.



Ahora, revisemos la obra de Letícia Parente, una pionera del videoarte brasileño durante la década de 1970. Su trabajo se desarrolló a partir de la interacción entre su cuerpo y la cámara de video, y sus piezas son en realidad acciones políticas de género en el contexto de la dictadura militar en su país. Parente manifiesta a través de sus piezas una postura en contra de la opresión en un período histórico de Brasil, donde la tortura era una práctica generalizada por parte del régimen militar hacia sus opositores; su trabajo es una crítica hacia la discriminación cotidiana de género, raza y clase. Sus propuestas son fundamentales para el desarrollo de una obra que surge del contexto y es, al mismo tiempo, una forma de habitarlo. En un sentido técnico, la temprana utilización de la cámara de video para establecer un diálogo reflexivo sobre lo social a partir de su propio cuerpo, hace de Parente una pionera de la experimentación autobiográfica de la imagen, una práctica que hoy es extremadamente cotidiana a través de la denominada *selfie*.

Parente desarrolla una dinámica performativa que consiste en actuar sola para la cámara, que media entre ella y públicos anónimos. Así, pues, resulta de interés su performativa doméstica como una manera de producción de significado, al usar la semiótica del cuerpo y el hipertexto desde su subjetividad y su espacio íntimo (Vilchis y Sánchez, s. f.). Suazo afirma que:

No hay dudas de la relación existente entre el cuerpo y el lenguaje. Pero, ¿qué va primero, el hombre o la letra?, pregunta Barthes. ¿Quién precede a quién en el vasto tejido de la comunicación humana? El propio Barthes presume la indivisibilidad orgánica y simbólica de esta dupla: la letra es también figura y el cuerpo es también signo. De manera que hay entre los dos -letra y figura – un “trayecto circular” que supone la alternancia de sujeto y lenguaje en la que indistintamente uno toma el lugar del otro para referirse mutuamente. Se trata de una presencia doble, legible y visible, por un lado; actual y diferida, por el otro. Esas dualidades constituyen el terreno predilecto de ciertas prácticas sensibles, fundadas en la experiencia simultánea de la visualidad y el lenguaje. Tal es el caso de la poesía visual, el performance y algunas otras proposiciones donde, según Kosuth, “el texto es la imagen”. (2017)

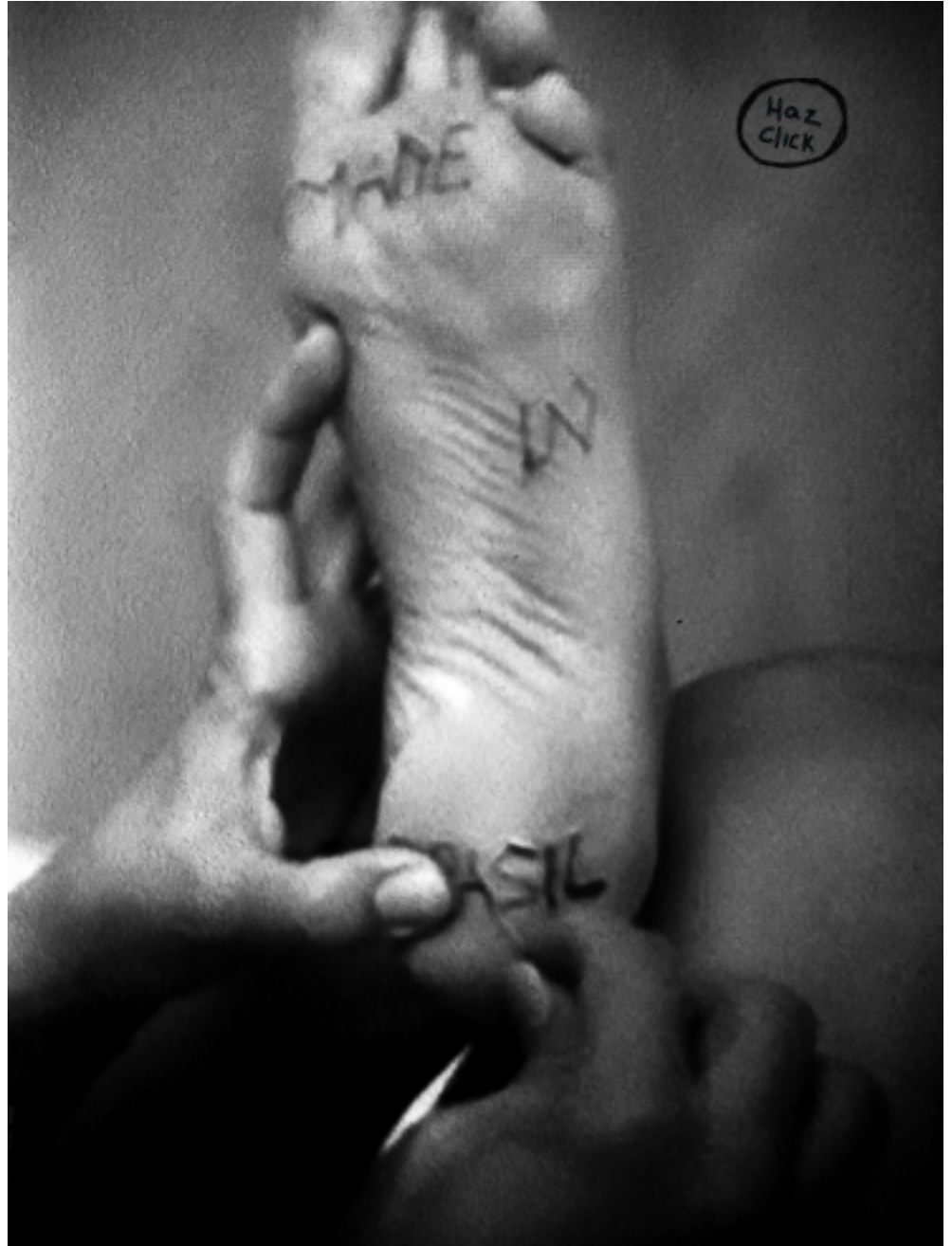


Imagen 49.

*“MARCA REGISTRADA” . La artista cose con aguja e hilo la frase
“Made in Brasil” en la planta de sus pies. 1975. Performance.*

Fuente: Leticia Parente.

Así, las plataformas del arte relacional configuran distintas relaciones con los cuerpos y las performatividades. Lo más relevante de la obra de Parente es la idea de poner la forma en términos de la interacción; en su caso el cuerpo, la cámara y el contexto político desde la voz femenina manifestando políticas de género.

Volviendo a María Teresa Hincapié, es preciso decir que fue una actriz y performista colombiana que desarrolló su trabajo a partir de las críticas a la cultura oficial, la cual puede inscribirse en una idea pragmática de la vida que supone una condena al libre albedrío y a la libertad de ser y estar. Las prácticas artísticas de esta mujer permiten ver esos otros aspectos del ejercicio del arte que la obra en mayúscula oculta, ese aspecto constitutivo que la vincula con la vida y que en el arte relacional no resulta traducido a estéticas glamurosas.

La performatividad le facilita a Hincapié una rigurosa comprensión del acto mismo de vivir su recorrido por distintas formas de arte autónomo (el teatro, la danza). Finalmente, la devuelven de la unidad a lo múltiple de los acontecimientos de la vida cotidiana, donde la estética resulta relacional. Instalarse en la vida como principio de producción acerca la práctica artística a la corporeidad, en palabras de Hincapié: “la multiplicidad y la unidad porque allí aparecen muchísimas mujeres que me habitan: -la mujer madre, la mujer esposa, la mujer amiga, la mujer amante... la mujer cotidiana... todas esas mujeres que son la multiplicidad y la unidad” (como se cita en Ramírez, 2006, p. 176). El trabajo sobre su propio cuerpo también le permite estar más atenta a sus movimientos, aquellos que son propios, esos que surgen de las distintas maneras de hacer y apropiarse del espacio por los oficios; algo que Hincapié denomina *descubrir el valor de los actos de las cosas*, lo que, por lo demás, le permite una relación con lo otro y los otros. Hincapié afirma que:

(...) había un espacio buenísimo y muy experimental que era el Cine Cuba, el local estaba desolado, únicamente tenía las paredes y el techo, ahí uno podía hacer lo que se le ocurriera entonces me llevé para el Cine Cuba toda mi casa, lo que tenía en ese momento: la cama, los muebles, la cocina, todo. Al encontrarme en un lugar vacío, sin puertas, sin divisiones, sin nada, los espacios se creaban por el objeto: donde ponía la cama era mi cuarto, donde ponía la mesa con las cosas de la cocina pues era la cocina, si era el tanque de agua con el lavadero pues era el lavadero. Allí desarrollé todas las actividades que en la cotidianidad hace cualquier persona, pero a partir de la lentitud, la quietud y la repetición... eso diferenciaba mi hacer artístico de las de otros tiempos, otros espacios diferentes a los del teatro tradicional. (Como se cita en Ramírez, 2006, p. 178)

Resulta apropiada para este trabajo la reflexión de Hincapié, debido a que en su discurso se encuentran algunos elementos claves de la idea de laboratorio estético incrustado en las entrañas de la vida cotidiana, una manera de relacionar estética y vida, todo un ejercicio procesual en el tiempo y el espacio distinto al de la producción del arte disciplinada. En este caso, las cosas están complejizadas por los distintos usos, es decir, por las distintas maneras de ser tratadas por el cuerpo, otorgándole al mismo una actitud “disciplinar” distinta y dirigida más hacia un autocontrol sobre sus propios deseos en su territorio. En las prácticas relacionales, el cuerpo produce extensiones en el espacio y delimita territorialidades, como podemos verlo en la performance Una cosa es una cosa, donde Hincapié reordena incesantemente el territorio reagrupando los objetos domésticos; además, reconstruye los oficios solitarios de las mujeres en su vida cotidiana; una especie de poética de la soledad.

Haz
click



Imagen 50 ,
“UNA COSA ES UNA COSA”
Bogotá, 1990. Performance.
Fuente: Maria Teresa Hincapié

De acuerdo con la experiencia de la obra de Hincapié, el cuerpo es un lugar moldeado por las demandas de la producción, a lo que ella se enfrenta alterando las relaciones cotidianas preconcebidas, entre tiempos cada vez más indiferenciados donde el cuerpo pasa por estados sinuoso de angustia, placer y reposo que no sólo lo modelan físicamente, sino que alienan sus deseos. Los imaginarios que se recrean en el trabajo de Hincapié toman al cuerpo como territorio expresivo expuesto en un tiempo de la memoria, un tiempo utópico. Frente a esto, Foucault afirma:

He aquí lo que quiero decir: no vivimos en un espacio neutro y blanco; no vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadriculado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y del recogimiento. (2008, párr. 4)

La resignificación que produce la práctica performativa intenta desde la vida cotidiana reconfigurar el tiempo, y este, a su vez, el espacio, enfocándose en las utopías donde deambulan los sujetos sobre un mapa de ucronías. Inventar el espacio mediante el tiempo como lo hace Hincapié significa ser sensible a las situaciones cambiantes que están presentes en el diario vivir, las confrontaciones que imponen los lugares de contagio entre una actividad y otra, entre un objeto y otro. Estas intenciones se complejizan por las diversas coreografías que crean sentidos identitarios como los que se dan en la obra de Hincapié:

Traslación aquí. Enseguida. En la esquina. En el centro. A un lado, cerquita a él, a ella, muy lejos, más lejos, muchísimo más lejos, lejísimos. Aquí las bolsas, aquí el bolso, aquí la tula, aquí la caja, allá las bolsas, aquí la tula y encima el bolso, a un lado la caja, en la esquina el bolso y la tula, en el centro las bolsas de papel y cerquita la caja. (Como se cita en Ramírez, 2006, p. 179)

Las utopías tienen arraigo en los deseos tanto como los fantasmas en los miedos. Y con la abundancia de estos sentires, portadores de intenciones que otorgan nuevos significados al cuerpo, se intensifican las búsquedas. La inmediatez de estas infinitas conexiones ha ido acelerando y modificando en lugares nunca antes imaginados las transformaciones corporales y sus sucesivos empoderamientos y fracasos.

Con el giro que Hincapié produce en su trabajo, donde relaciona el cuerpo con el territorio mediante la acción nómada, entre profesora, investigadora y performista, hizo de su cotidianidad una práctica artística ligada a toda su experiencia de vida. La artista resignifica su mundo como metáfora de un laboratorio, valga la redundancia, de resignificación estética; experimenta sobre su cotidianidad haciendo modificaciones diarias a su espacio doméstico; altera los usos de los objetos cotidianos; es decir, resignifica el tiempo, lo des-enmarca, lo complejiza y produce alternativas al tiempo simplificado del capitalismo.

En este retomar aspectos de la vida y la cultura, los performances de Beuys (1974), Parente (1975) e Hincapié (1990) han dislocado otros fragmentos de la cultura popular, apropiándose los con nuevos sentidos.

Las formas rituales, con elementos corporales de culturas ancestrales, han sido muy importantes en el performance latinoamericano. Alcázar escribe a propósito:

El tema de la identidad se aborda frecuentemente con relación a las raíces etnoculturales y se retoman la imaginería y la cosmogonía ancestral, como se ve en algunas acciones realizadas en Cuba, Brasil, México y Venezuela, que tienen fuertes ecos del pasado y en las que se presenta el cuerpo y su relación con lo sobrenatural. Se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos dotados de una significación mística, como la sangre, la tierra, el agua, las flores y las velas. (2008, p. 334)

El mapeo realizado a partir de las distintas aproximaciones que se hacen desde la lista de acciones resignificadas de Beuys, Parente e Hincapié resalta los distintos mundos de vida que albergan muchos seres humanos y no humanos en los intersticios de la estructura hegemónica del capitalismo.

Los tres autores citados trabajaron extensiones de su cuerpo para redefinir mundos habitados de una manera relacional. Es decir, activaron nociones de la agencia en el sentido en que la define Fontdevila (2018), como lo dúctil, maleable, divisible e intercambiable, manera que les permitió desplegar sus imaginarios artísticos directamente. Su cuerpo es al mismo tiempo su medio; de este modo, se restauran caminos que han ido tornándose borrosos en la multiplicación de ofertas de consumo del capitalismo (el arte incluido).

Los trabajos de Hincapié, Parente y Beuys, sin ser esencialistas, le brindan otros sentidos a la vida, y no hacen del arte una mercancía más, sino un dispositivo, o lo que Agamben (2011) denomina un *co-funcionamiento*. Y este es el punto donde convergen las performatividades del cuerpo con las prácticas de arte relacional: en la posibilidad de instaurar un vínculo para agencia de nuevos paradigmas culturales y políticos. Los trabajos de los artistas abordados producen resultados vitales en la medida en que surgen de sus experiencias de vida y, por tanto, dialogan con ideas ampliadas de cultura.

4. EL CUERPO, EL TIEMPO Y LA VIDA COTIDIANA

El propósito de este texto es hacer una aproximación al papel que juega el cuerpo subjetivado en la producción de estéticas en la vida cotidiana. Este vínculo es indispensable para pensar su presencia en las estéticas relacionales, dada la amplia gama de perspectivas estético-sociales que se deslindan de sus nuevas configuraciones. Pensar las estéticas como extensiones del cuerpo es de alguna manera redescubrir los tiempos que se han ido ocultando tras la hegemonía del tiempo productivo.

La presencia de la interculturalidad en la vida cotidiana y la infinidad de nuevos bordes que generan sus interconexiones, con respecto a la proliferación de tensiones que emergen en esos espacios de intermediación, ponen al sujeto histórico de la modernidad en una situación de crisis espacio-temporal. Este cambio requiere de un giro epistemológico para pensar la coexistencia de sujetos en contextos específicos, un giro que intente perspectivas críticas, dialógicas y horizontales, que son las estrategias que consideran las plataformas de relacionalidad como espacios para la producción de subjetividades.

Ahora bien, los nuevos territorios que dibujan los cuerpos contemporáneos con sus acciones cotidianas han sido considerados desde muchos campos teóricos y artísticos, con distintas intenciones geo-políticas, por la psicología social, la antropología, los estudios culturales, la vida cotidiana, la educación popular y la historia del arte y la estética. En perspectivas decoloniales, en el caso de América Latina, surge una forma de pensamiento y análisis crítico que los argumenta como teoría crítica a la matriz colonial y como alternativa de ordenamiento de los acontecimientos en los principios no lineales, al tiempo que surge la intención de búsqueda de otras figuras de representación. Si bien esto no es una novedad, hay que volver a decir que, en el caso del arte, implica des-subalternizar sus formas de producción y difusión.

La historia del arte occidental canoniza la estética y produce un espacio normativo, o por lo menos tiende a esto. En el caso de la estética, las instituciones de control (museos, entidades de educación artística, centros culturales) no logran autocuestionarse hacia las formas de la diversidad y actúan como reproductoras de estrategias coloniales fundadas en los paradigmas del arte euro-norteamericano.

La colonialidad en América Latina reproduce un contexto marcado por la desigualdad y la marginación social de grandes mayorías de la población. El arte no resultó excluido de este imaginario de “distinción”. Las plataformas de arte relacional, en contraste, son formas de estimulación de experiencias entre sujetos distintos, lo que las acerca a formas de arte más democráticas, formas de arte que se corresponden con su realidad

temporal, experiencias comunes dirigidas a relacionar arte y realidad como una forma de lo que Rancière (2014) denomina el reparto de lo sensible. Es decir, una manera de deslocalizar las producciones artísticas de la autonomía y la renovación de las prácticas formalistas, reorientándolas más bien hacia los intersticios que habitan los cuerpos subjetivados por sus nuevas ilusiones. En este último sentido, Bourriaud lo pone en estos términos:

Que yo sepa un artista destina sus trabajos a sus contemporáneos, a menos que se considere a sí mismo como un muerto potencial o que tenga una visión fascista –integrada de la historia (el tiempo cerrado sobre su sentido, sobre el origen). Por el contrario, las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy son aquellas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempos regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos. (2008, p. 69)

Los cuerpos subjetivados en los contextos tienen la capacidad de activar y desactivar los vínculos de esas relaciones de subalternidad cultural simbólica. En el caso del trabajo artístico de Hincapié, la obra reconstruye su espacio y su tiempo como un lugar para de-construir la subalternidad del poder patriarcal en el imaginario femenino, mediante la redefinición de “obra de arte” y desde el empoderamiento de sí misma, en su hagiografía como acción política.

El cuerpo subjetivado es, sin duda, el lugar donde estas políticas de sujeción son más sentidas. De ahí la importancia de estimular la producción de plataformas dialógicas donde se resignifique el tiempo de la vida desde la riqueza de sus acciones cotidianas. Las transversalidades sociales que estimulan la estética relacional (Bourriaud, 2006) y las estéticas emergentes (Laddaga, 2006), son un intento de retomar las prácticas artísticas, no en su “pureza”, sino en la riqueza de sus hibridaciones; no como un lugar escueto de fusiones, sino anteponiendo la complejidad de las vidas y sus procesos emancipatorios a la simpleza del tiempo productivista.

Bourriaud (2008) propone lo social como forma: un campo ampliado del arte a la cultura en las prácticas de vida; una visión que ha sido desestimada por la crítica de arte al intentar inscribirla en su narrativa, sesgándola a su propio concepto de forma y adaptándola al caudal de la historia del arte. Así, las ideas de Laddaga acerca del concepto de forma (2006), en diálogo de continuidad con Bourriaud, sugieren un lugar ampliado del arte a partir de las posibilidades que ofrecen los deslindes “posfordistas” que se producen en la cotidianidad, cuando las nuevas formas de trabajo agujerean estéticamente la producción empresarial para ganarle terrenos cooptando la síntesis espacio-temporal capitalista y proponiendo los cuerpos subjetivados como productores de estéticas.



Imagen 51.
PIDO PARA UN CHANEL. Acción realizada en una de las calles más lujosas de Madrid, Ortega y Gasset. 2010. Performance.
Fuente: *Yolanda Domínguez.*



La obra *Pido por un Chanel*, de la artista madrileña Yolanda Domínguez (1977), reorganiza los tiempos y los espacios de producción de consumo capitalista mediante una acción en la que –como una consumidora de marcas costosas– pide dinero para comprar un producto de la marca Chanel frente al escaparate de la tienda. El performance genera relaciones dísticas con los interlocutores al deconstruir la estructura habitual del consumo y el consumidor en un contexto cargado de sentidos comerciales. El trabajo de Domínguez (2010) se plantea como una forma de mediación que desata subjetividades que incorporan nuevas formas de entender lo político, lo estético, lo social, etc.

Lo que está en acción en este escrito es el cuerpo y sus redes gestuales en la vida cotidiana, como forma de resignificación y movilización del territorio y de sus recursos, con los que se producen nuevos mapas, ya sea desplazando las fronteras existentes, eliminándolas, descentrándolas, fragmentándolas o diferenciándolas. Nuevas formas de trabajo en arte a partir de los mundos de vida de los sujetos en sus contextos obligan a las instituciones hegemónicas a liberarse de sus tradicionales canales de difusión en la teoría y la práctica curatorial, para iniciar un debate sobre su tradición formalista y autónoma en relación con otras ideas sobre la innovación y la inclusión de lo estético en el arte. Hernández escribe:

Un pensamiento topológico del tiempo nos conduciría, por tanto, a dar valores a las discontinuidades, a los saltos, a las inadecuaciones, a las ausencias ... a los tiempos muertos. A esos tiempos que precisamente ha tendido a eliminar todo discurso del tiempo elíptico del cinematógrafo y todas las narrativas asociadas a él. Quizá haya que pensar el sujeto contemporáneo y su tiempo desde la topología, más allá de la localización, más allá del tiempo lineal en el tiempo de la ausencia. No ya en la intemporalidad eterna sino en una temporalidad múltiple y heterogénea pero no híbrida (al menos si por híbrido entendemos la suma de las partes). (2010, p. 14)

Se trata de las nuevas alternativas del sujeto contextual, reposicionado pero no estable; nuevas en el sentido de haberse hecho activo en la diversidad de su vida cotidiana: ¡al menos parcialmente! Sin embargo, este sujeto ha generado diversas narrativas con el cuerpo como territorio expresivo, en la medida en que estas subjetividades reorganizan sus acciones cotidianas en otras relaciones temporales, distintas a las del productivismo que, a su vez, configura otros lugares. En este sentido, se podría afirmar que el tiempo, de una manera más profunda que el espacio, es desde donde se inscriben las prácticas creativas contextuales, como seguiremos argumentando más adelante.

Modificar el tiempo de la vida diaria resulta una propuesta insurgente a la linealidad constrictiva del capitalismo y su síntesis temporal. La producción artística y sus formas de difusión desde las formas creativas del sujeto, con el tiempo y el espacio cotidianos como estructura alternativa, buscan incesantemente transformaciones de fondo para el sentido de la vida, inicialmente en las vidas privadas de los sujetos y luego en las estrecheces de la vida social urbana.

Esta actitud creativa sobre el tiempo de los *haceres* domésticos, sumada a las mediaciones telemáticas que ya figuran formas de vida en línea, ha hecho de los contextos cotidianos una urdimbre de intersubjetividades, al tiempo que ha abierto la posibilidad de la creación de comunidades alternativas no homogéneas, configuradas entre la afinidad y el desacuerdo. La cotidianidad en línea es, si se quiere, un campo infinito de referencialidades culturales, y es cada vez más un lugar de posproducción de sentidos. La interconectividad telemática de las sociedades actuales, sin predeterminantes funcionales y cuando se instala con mayor presencia en el lugar de las experiencias de la vida cotidiana, deconstruye la cultura de lo subalterno mediante una figura “metafórica” del tiempo y el espacio, donde se organizan estéticamente los habitares, el nicho, el cobijo o el intersticio; lugares donde instalar las maneras de diferenciación que producen formas dialógicas y líquidas de vida en el sentido de formas de vida en tránsito, según Bauman:

Enfrentar problemas y plantear preguntas representa un desafío que amplía la inventiva de los seres humanos de manera sin precedentes. (...) la vida urbana trae constantemente a nuevos recién llegados, y la característica de éstos es que traen nuevas maneras de ver las cosas, y tal vez maneras de resolver viejos problemas. (2003, pp. 87-88)

Las mediaciones de todo tipo son formas de encuentro, formas de vivir en el asombro de las experiencias en distintos tiempos para el sustento, para pensar, sentir, percibir, expresar, experimentar, conocer, soñar y, claro está, recrear su mundo. Sin embargo, esta recreación no se da por sí misma, ni en la propia definición de comunidad ampliada, ni en el natural contexto de las geografías, entre la tierra y el cielo. Toda esta dinámica estética de la vida cotidiana es el resultado de los choques espontáneos o inducidos por el cuerpo subjetivado, que no se queda en la mera relación intersubjetiva, sino que va más allá mediante sus extensiones: las prótesis que construimos para alejarnos o aproximarnos, esas configuraciones objetuales o no que prefiguran señales y demarcan los territorios de los sujetos y las comunidades, creando la diversidad estética del contexto; dicho de otra manera: creando la riqueza simbólica de los mundos de vida. En este sentido, el cuerpo es el territorio desde el cual se intentan definir los límites y las formas; de ahí su prioridad cuando intentamos pensar las formas de arte en los contextos. Ardenne considera que:

La primera razón de ser del arte contextual arranca de un deseo social: intensifica la presencia del artista en la realidad colectiva. De muchas maneras – apoderarse de ella, estetizarla, politizarla...- pero siempre en perspectiva de implicación. La idea maestra: el mundo existe para que el artista aparezca en él en directo, sin intermediarios, mientras que su obra es la ocasión frontal en el campo de la realidad. (2006, p. 30)

Es claro que la referencia de Ardenne, en cuanto a los intermediarios, alude a las instituciones de arte y no a los cuerpos que objetualizan la mediación en los contextos.

Los estudios del cuerpo que, en el arte, se han desmarcado de las coordenadas estéticas canónicas, se han nutrido con visiones desde los paradigmas más diversos. La idea de multiculturalidad resulta inevitable a la hora de pensar el cuerpo subjetivado en los contextos urbanos contemporáneos, si estamos buscando lo que significa en términos de diversidad y de formas de producción simbólica. En las prácticas interpretativas de la crítica de arte, la antropología, la historia del arte y, más recientemente, la perspectiva de género y los estudios socioculturales del cuerpo en la vida cotidiana, se configuran algunas de esas vías. Estos y otros han entendido al cuerpo como una entidad simbólica y lo han concebido como un irreductible sujeto de sentidos; su diversidad real y aparente intenta desmarcarlo de algunas nociones teóricas y prácticas del pasado y enmarcarlo en otras hibridaciones culturales.

El cuerpo, por fuera de la narrativa histórica del arte, se percibe a merced de las lecturas aleatorias como algo menos puro y culturalmente más promiscuo; de ahí que, en la producción estética de la vida cotidiana, cobrara relevancia la resignificación del cuerpo con propósito de alteridad. En este nuevo espacio teórico-cultural, las colaboraciones entre disciplinas diversas se resignificaron a sí mismas desde los nuevos sujetos; por eso la importancia de pensar el cuerpo más allá de la definición convencional, intemporal y dualista de los géneros. Pensar el cuerpo significa hoy deconstruir los cerrados lineamientos del poder político a los que ha sido sometido, lo cual ha operado a favor de las estrecheces productivistas que surgen de un tiempo lineal, ahora globalizado.

Las prácticas artísticas de colaboración, y otras plataformas relacionales como las de transducción y las de experiencias de sistematización, se configuran como el lugar desde donde recientemente se intenta devolverle a lo social sus múltiples temporalidades. Al incursionar en los intersticios de los contextos de la vida cotidiana, las prácticas artísticas restablecen el cuerpo como dispositivo para recrear el tiempo y el espacio. Hernández afirma que:

La experiencia múltiple –humana- del tiempo fue sustituida por el tiempo del capital. El nacimiento del sujeto moderno estuvo ligado a la <sujección > a un tiempo que, cada vez más, ya no era el suyo, sino un tiempo simple, el tiempo de la sucesión. En cierto modo, se podría decir que la Modernidad instauró la monocromía, el tiempo único de la producción y la tecnología –único requisito aun hoy de la creencia del progreso-. El tiempo de la continuidad y la velocidad, o, como ha sugerido Mary Ann Doane, el tiempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la superposición de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra. (2010, pp. 11-12)

De manera que hablar de arte, cuerpo y cotidianidad es hablar de la producción de sentidos que surgen de sí mismos y que resignifican a uno y otro, y que se empobrecen o enriquecen en los contextos de la vida diaria. En este caso, enriquecimiento se refiere al proceso como el sujeto transforma su propia condición en función de su mundo de vida, lo que resuelve de maneras distintas a partir de la relación con lo otro y los otros en el tiempo.

Por esto, resulta trascendental ampliar las miradas cuando pensamos en la idea de cuerpo desde las prácticas artísticas. El cuerpo ya no es homogéneo ni dualista, sino que está recubierto o investido por innumerables enmascaramientos a través del vestido, el lenguaje, el disfraz, el tatuaje -entre otra infinidad de elementos-, que buscan renovadas formas de apropiárselo y particularizarlo para generar nuevas conexiones desde lo estético. Así, no cabe duda de que en el espacio público-privado se encuentra, desde sus heterogéneas formas de vida cotidiana, un sujeto-cuerpo que es protagonista de un tipo de prácticas estéticas urbanas; es ahí donde emergen los discursos artísticos, accionismos o performatividades que irremediamente sugieren para el arte una mirada más expandida y una metamorfosis en marcha. De acuerdo con Márquez:

El nuevo contexto que propone la posmodernidad hace posible incluir dentro del arte de acción todos aquellos actos que, alejándose de la rigidez de los códigos establecidos, plantean procesos de transformación, de exploración, y de experiencia del cuerpo donde se mezcla lo ritual, lo popular y lo didáctico, muchas veces tan solo como situación experiencial, como método investigador, sin ofrecernos un producto acabado, institucionalizado, pero abriendo el campo de las posibilidades y los encuentros entre los distintos géneros (...), entre los distintos espacios discursivos y físicos y, en definitiva, entre la diversidad de los seres humanos. (2002, p. 126)

Conferirle al cuerpo ese poder de creación estética sugiere otras maneras de producción y redistribución —de visibilización, podría decirse— bastante distanciadas de la noción moderna que, en el campo artístico, lo había reducido a un no lugar desvinculado de relaciones contextuales estratégicas. El cuerpo —los individuos, por ende— está en capacidad de acelerar las prácticas desterritorializadas y de afectar tendencias políticas.

El carácter polisémico del cuerpo permite a los artistas la posibilidad de encontrar nuevos sentidos en los mundos de vida tangibles e intangibles. De igual manera, la vida cotidiana ofrece nuevos lugares de aventura, donde las distintas biografías se buscan, se encuentran e intercambian los sueños. En la vida cotidiana de la ciudad es donde nos ocultamos para amar y odiar, trabajar y descansar, ensuciar y limpiar, cocinar y escribir, observar y dormir; donde, en suma, tenemos la posibilidad de ser cuerpos anónimos, susceptibles de recrear el tiempo.



Ciudad Floralia

CAPÍTULO 2:

EL ESPACIO-TIEMPO Y LAS

ESTÉTICAS DE LO PÚBLICO

Ciudadela
Floralia

1. PALIMPSESTO: LO SOCIAL COMO FORMA ARTÍSTICA EN LA URDIMBRE DEL BARRIO

Las ciudades y los ciudadanos cambian todo el tiempo. Vivimos en medio de ese reordenamiento perpetuo, pero muchas veces no nos detenemos a pensar las cualidades políticas y estéticas de esos cambios constantes, la particularidad de esos cambios en la sensibilidad contemporánea y sus efectos en las formas de producción simbólica que se encuentran en el palimpsesto de los acontecimientos. El sentido de transformación cambiante de la sensibilidad estética está en que los tiempos no se relacionan en términos lineales en la dialógica del presente, el pasado y el futuro. En la actualidad, los nuevos tiempos se han intentado organizar teóricamente desde la idea de posmodernidad, una forma de presentar los grandes relatos modernos de manera aleatoria a partir de microrrelatos simultáneos.

Aun cuando nuestro objetivo no es proponer un estudio teórico de esta producción de relaciones ajenas al campo del arte y los paradigmas que ofrece, proponemos el palimpsesto como metáfora para señalar el amontonamiento de discursos que componen el espacio-tiempo urbano contemporáneo. Las formas de producción simbólica, además de agolparse en relaciones de tiempo en conexiones múltiples del pasado, el presente y/o el futuro, configuran el día a día: un efecto donde distintas narrativas participan del acontecimiento ahora sin aparente duración y límite.

El concepto de palimpsesto nos permite movernos casi irresponsablemente entre las prácticas artísticas, es decir, sin grandes preconcepciones teóricas y prácticas. Decimos irresponsable en el sentido de no tener que arrastrar a cada paso su devenir conceptual y formal, como sucede con los estilos y los movimientos modernistas que, a pesar de intentar rupturas con la tradición, no logran desprenderse del todo y terminan organizando estructuras de continuidad; por ejemplo, el expresionismo y el neo-expresionismo. Dicho de otro modo, el palimpsesto implica la intención de desanonizar la estética. Dado que la ciudad y los ciudadanos son un todo de implicaciones en distinto orden, la forma de palimpsesto se propone como metáfora de las superposiciones de los tiempos que organizan y desorganizan incesantemente los espacios a partir de los tiempos de otras ocupaciones ciudadanas. Así, la estética relacional actúa como un laboratorio en el contexto de esas escrituras y sobreescrituras abigarradas que son los espacios sociales como lugar de producción de subjetividades. El palimpsesto es una forma de referirse a esa práctica de escarbar entre el pasado y el presente para intentar encontrar respuestas para el futuro, lo que Agamben (2017) denomina *arqueología de las obras de arte*; es decir, una práctica que tiene como centro las confrontaciones con su propia historia desde distintas intenciones. En suma, una aproximación que beneficia el pensamiento de la producción y la difusión del arte en términos más prosaicos y cercanos a la sensibilidad común.

Palimpsesto también es una metáfora discursiva en el sentido en que lo proponen Lakoff y Johnson, no como un régimen retórico y poético, sino como:

Metáforas que están fuera de nuestro sistema conceptual y convencional, formas imaginativas y creativas (...) formas que pueden proporcionarnos una nueva comprensión de nuestra experiencia. Pueden dar un nuevo significado a nuestras actividades pasadas, así como a las actividades cotidianas y a lo que sabemos y creemos. (2017, p. 172)

La metáfora del palimpsesto señala acciones y percepciones en movimiento, en referencia a una relación distinta y cambiante entre el pasado y el presente, lo que permite descifrar las experiencias en las relaciones cotidianas que fluyen entre pequeñas narrativas. En el caso de los espacio-tiempos sociales, las narrativas son formas de relacionarse y comprender el entorno inmediato con marcados elementos estéticos; algunas de estas trascienden a formas de sintagmas, que Mandoki entiende como una manera de organizar elementos de distinta procedencia, incluso disímiles, que generen sentidos temporales que les permiten actuar sobre contextos particulares; una manera de construir paradigmas relacionales: “Al manejo y combinación particular de signos en función de reglas determinadas a través de redes relacionales” (2012, p. 124). Esto en divergencia de la concepción lingüística clásica de construcción de la narrativa en sucesión de términos.

Al referirnos a la ciudad en términos de palimpsesto, emerge la idea de una trama de elementos de distinta procedencia, superpuestos, enredados y en movimiento con la energía de tiempos con distinta duración y a distinta distancia unos de otros, una estructura flexible de relaciones sintagmáticas, la metáfora estructura un pensamiento de alguna manera inasible de metrópoli, pues: “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson, 2017, p.37).

De este modo el palimpsesto resulta ser una imagen sugerente que puede conducir a otros tiempos y lugares mediante la creación de imágenes de la ciudad contemporánea, lo que supone ideas de ciudad desde distintas percepciones y sentidos. Nos encontramos con la ciudad como una superficie inestable en la cual se reescriben historias de vida anteponiendo la idea de que una ciudad nunca está terminada, siempre hay nuevos acontecimientos que se superponen, tejen y bordan los anteriores. El palimpsesto en este caso alude también a las prosaicas o estéticas de la cotidianidad, como las define Mandoki (2012) al referirse a formas que se expresan en relaciones no lineales del tiempo: que inician por el final o pueden no terminar o no tener un claro comienzo... Experiencias de la proximidad y el contagio de donde se desprende energía para transformar las dinámicas culturales. Una cultura de lo turbio, impreciso y residual. La multiplicación de los tiempos y su persistencia, junto con la manera como estos producen nuevos lugares para vivir, lugares para nuevas acciones (agenciamientos), graban sucesivamente los imaginarios y las dinámicas sociales, reescribiendo y borrando incesantemente la performatividad pública.

Imagen 52.

“PALIMPSESTO”: exposición de Doris Salcedo en el Palacio de Cristal, (2017- 2018)

Fotografía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid



En la obra de Doris Salcedo presentada en el Palacio de Cristal, en Madrid, aparecen y desaparecen en el suelo palabras escritas con agua que van mutando, se evaporan, cambian de lugar y brillan según la orientación del sol; pasan cosas muy sutiles y a la vez muy potentes como formas de presentar la violencia. Se observan los nombres de mujeres y hombres que se han ahogado en el mediterráneo al intentar alcanzar Europa en busca de una mejor vida. Nunca es igual. Salcedo alude al palimpsesto desde la forma del manuscrito; se podría decir que ilustra el término y al convertirlo en obra de arte lo hace permanente, intemporal. Una manera de estatización de lo político aludiendo a la noción básica de que un palimpsesto es el lugar de la reescritura en el que se ha borrado el texto primitivo para volver a escribir un nuevo texto. Distinto a la idea de suceso en la realidad, en nuestro caso de discusión del espacio-tiempo urbano como lugar de contaminaciones y emborronamientos donde lo estético actúa como energía del acontecimiento, superponiendo historia y lecturas de historias de procedencia distinta sin la pulcritud del palimpsesto de Salcedo.

De ahí nuestro interés en el palimpsesto como superposición inestable de microrrelatos, el palimpsesto como lo aleatorio que desprende o agencia situaciones, una figura narrativa breve y libremente conformada que explora la ficción, la ironía y el humor entre formas discursivas y críticas, es decir, menos estructurantes y más proclives a las rupturas. Consideramos entonces esta metáfora como una urdimbre con sus propias acepciones, dado que *el palimpsesto de lo urbano al que nos referimos es impensable sin la creatividad política de los ciudadanos*; en contraste con la obra de Salcedo, donde el palimpsesto se produce como un desarrollo técnico de la artista. Son fundamentales, entonces, las ciudadanías, esas formas de ser de los sujetos en la ciudad con sus constantes variables de acuerdo con el cada vez más acelerado y cambiante devenir socioeconómico. El microrrelato como forma discursiva de las ciudadanías tiene la capacidad de insertarse en diferentes espacios y, al mismo tiempo, es relacional. La estética relacional recurre a él porque incrementa la participación en forma de democracia participativa. La relacionalidad tampoco es una característica exclusiva del microrrelato porque de alguna manera está inmanente en la idea de arte (Hernández, 2010). El encuentro de microrrelatos y relacionalidades estéticas resulta afortunado en la lectura de palimpsestos de subjetividades que atraviesan las prácticas artísticas contextuales, donde se resignifican unas y otras; Bourriaud afirma que:

Cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como un lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Parece posible dar cuenta de la especificidad del arte actual gracias a la producción de relaciones ajenas al campo del arte (oponiéndolas a las relaciones internas que le proporcionan sus bases socioeconómicas): son las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia las relaciones entre “el que mira” y el mundo. (...) el mundo del arte como cualquier otro campo social es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permiten leerlo. (2008, p. 29)

Bourriaud observa y destaca en esta idea de arte lo que justamente requiere el palimpsesto urbano para ser narrado y leído. Supone una manera de aproximarse a la configuración de tiempos cortos de los microrrelatos sociales para la producción de nuevos sintagmas. La regeneración de sintagmas rompe la inercia de los tiempos lineales que induce la cultura burguesa que ha canonizado la historia del arte.

En la ciudad, los espacios de mayor concentración de la vida contemporánea son un tramado de las huellas de las acciones de los ciudadanos, hoy definidos de maneras tan múltiples y complejas como el mismo territorio por ser el resultado de las demandas de las ciudadanías sobre las distintas geografías donde se producen las vivencias. Las territorialidades contienen datos de las relaciones y prosaicas en distintas superficies tangibles e intangibles, dan cuenta de sus relaciones como colectivo, pero también de ellos con el mundo fenoménico del valor de esa relación y de sus posturas políticas; rescribirlas mediante plataformas de *transducción* permite relacionar sus sinergias y reacciones para obtener nuevos inicios. Gran tarea la que tienen las prácticas contextuales al tener que enfrentar y difundir las arqueologías del complejo mundo de hoy, un mundo que en términos de Zarone se concibe como:

Revelaciones de una condición arcaica, pre-histórica, respecto de cualquier semántica del pensamiento expresivo que las estudie. Imágenes dialécticas son aquellas en las que, en el ahora, sale al encuentro un sentido originario gracias al cual se dan los órdenes de significado y toca en suerte como destino una especie de futuro, una trama de cambios y, en suma, una historia lingüística. Que estas imágenes dibujen la ciudad y su pre-historia significa que en ellas puede esconderse, olvidada, una lengua mítica, muy anterior a los gestos y a las palabras; o también, como sería preciso repetir con Platón, una «escritura» hecha de espacios, de piedras, de geometrías que de repente las voces, las palabras, el lenguaje, han convertido en sentido vivido, en inmediatez irreflexiva y por fin en olvido, en olvido de la tradición. (1993, p. 21)

El espacio y el tiempo que vienen a ocupar las plataformas relacionales en la metrópolis resultan, vistos de esta manera, llenos de implicaciones como resultado de la multiplicación de las fases de mediación de naturaleza distinta e incierta; por tanto, como refiere Zarone refiriéndose a la metrópolis, postular el arte desde las estéticas relacionales, como lo propone Bourriaud en tanto formas de lo social o en diálogo con lo social, implica asumir urdimbres de mediaciones. Se podría decir, usando una figura retórica, que las mediaciones, más allá de instancias comunicacionales, son alegorías de un espacio y un tiempo vivos; la función del arte en estas configuraciones es sólo parcial, pues tanto las formas de producción como de difusión estéticas resultan ser pistas de otros saberes; de ahí que la perspectiva de arqueología horizontal resulte tan oportuna. Agamben recoge el concepto de Klein para zanjar este asunto del cambio de paradigma donde se producen las estéticas en relaciones no exactamente históricas del arte:

Klein sugería que los ataques de las vanguardias artísticas del siglo XX no estaban dirigidos hacia el arte, sino exclusivamente contra sus encarnaciones en una obra, como si el arte, en un curioso impulso autodestructivo, devorara aquello que había definido siempre su consistencia: la propia obra.

Que las cosas fueran justamente así, resulta con claridad por el modo en que Guy Debord —que antes de fundar la Internacional Situacionista había pertenecido a los últimos grupúsculos de las vanguardias del siglo XX— resume su posición sobre el problema del arte en su tiempo: «El surrealismo quiso realizar el arte sin abolirlo, el dadaísmo quiso abolirlo sin realizarlo, nosotros queremos abolirlo y realizarlo al mismo tiempo». Es evidente que lo que debe ser abolido es la obra, pero tanto más evidente es que la obra de arte debe ser abolida en nombre de algo que, en el mismo arte, va más allá de la obra y exige ser realizado no en una obra, sino en la vida (los situacionistas trataron de forma coherente producir no obras, sino situaciones). (2017)

En este sentido, la estética relacional es una forma de descubrir los recorridos y observar las distintas intenciones que trama la vida urbana; es decir, no en la producción de obras de arte sino en la difusión de microrelatos. La cultura en el tiempo, su pasado, su presente y su futuro y al revés, donde se han acumulado de distintas maneras los sucesos. Así, las prácticas del arte relacional sugieren laboratorios entre el palimpsesto urbano, el *pergamino* donde se reescriben y se borran los sucesos de la vida cotidiana, que son, como refiere Mandoki, sintagmas:

El conjunto, los elementos constitutivos del enunciado de la prosaica (...) producirán un sentido simbólico por asociación paradigmática con el tiempo, materia y energía (ideas, afectos, conocimientos, trabajo, cuidado, etc.) invertidos en él, que por contagio simbolizan a quienes habitan ese espacio. (2012, p. 127)

La alusión a los contagios, las estrecheces y las ampliaciones de los contextos devela entonces las formas de los nuevos enunciados de las micronarrativas de la vida cotidiana, donde se resignifican los mundos de vida de la gente. Pensar la ciudad como palimpsesto de prosaicas, retazos de sintagmas que se amontonan, superponen, acumulan, borran y reordenan con residuos de las ficciones y los fantasmas que las recorren, nos permite desestimar la idea de ciudad como un absoluto simple y leerla en su complejidad. Una complejidad que se percibe en la superposición de renovaciones y emborronamientos de las sucesivas reformas de la materialidad urbana, las superposiciones de capas de pintura, cemento y yeso en fragmentos de viejas construcciones sobre nuevas adaptaciones que describen sus distintos usos y estéticas en el tiempo. La narrativa de la piel de la ciudad.

Imagen 53.

Arte para Bogotá, de **Alicia Barney**. Fotografía por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Universidad Nacional de Colombia (abril de 1997).



Se recupera una casa abandonada en el sector de las nieves, acondicionándola para recibir una estructura metálica que la convierte en un gran recinto donde se escucha el Sonido del Mar, destinado a la reflexión y el descanso.

Zarone (1993) describe la ciudad actual como un lugar de emergencias donde se iluminan en distintos momentos las narrativas oscuras e inhóspitas en un abrumador entretejido de conflictos y desterritorializaciones. De esta manera, resulta imposible pensar la ciudad como un lugar estable de reproducción cultural que concluya en un objeto único a la manera del arte moderno: abarcable y transportable. La ciudad y sus barrios recrean posproducciones de formas como maneras de vivir, animadas por los deslindes y el control de la información. La vida desde las mediaciones sociales, y el tráfico de influencias éticas y estéticas, es un territorio de bordes borrosos donde no es posible asentarse del todo en algún lugar, de ahí que resulte oportuno pensar el arte relacional como una práctica estética que posibilita leer los contextos en su movilidad y diversidad. La relacionalidad admite y estimula las narrativas fragmentarias y fugaces, como lo había imaginado Debord en el *situacionismo*.

La arqueología de la estética relacional sobre la metrópolis la devela en emergencia permanente como lugar *desquiciado* (algo que se sale continuamente de los resquicios, la abertura que hay entre el quicio y la puerta):

Después de haber edificado plazas, calles, monumentos, cultura, ciencias, tecnologías, arquitecturas y todo desde cuando siempre constituye su orgullo constructor de mundos materiales y espirituales la humanidad se reencuentra ahora frente a este ente extrañísimo que los resume y expresa a todos a través de las luces ambiguas de la metrópolis (...) A primera vista, la gran ciudad parece casi lo otro de la humanidad, pero se descubre inmediatamente no como lo otro, sino como lo mismo, puesto casi al desnudo, devuelto como algo externo a sí mismo, con evidencia nunca antes vista, en su radical y originaria falta de suelo, de fundamento y hasta de sentido. Una imagen de sí que, inminente como el destino, produce angustia, la angustia propia del hombre de encontrarse a sí mismo ya solo como ciudad y como nada más que esa ciudad, no solo “grande”, sino total: la ciudad planetaria. (Zarone, 1993, p.8)

La idea de metafísica de Zarone como lo siniestro, lo sublime, además de hacer perceptible lo inasible de la dinámica de lo urbano, atañe claramente al desquicie que son hoy los “urbanismos contemporáneos” como teoría y práctica para entender la ciudad, en el sentido de lo desajustados que se encuentran sus marcos normativos estéticos modernos de la realidad contemporánea de la ciudad. Urbanismos modernos que intentaron hacer de la ciudad un objeto abarcable y por consiguiente manipulable, leíble y desde ahí controlar la ciudad y las ciudadanías.

De tal manera que usar el término desquiciado es referirse a los bordes borrosos e influenciados que configuran las visiones de realidad urbana. Lo desquiciado como lugar de aproximación a la metafísica urbana de Zarone permite comprender experiencialmente la superposición de paisajes urbanos de hoy con todo, y los muros desguazados que contenían el estructuralismo como orden rígido que intentó hacer ver la ciudad estable y permanente. Lo metafísico presenta una versión de ciudad posmoderna, es decir, de modernidad expandida y repleta de muros agrietados, puertas y ventanas desquiciadas que filtran nuevas luces y otros aires para hacer de ella un lugar de las estéticas fractales. La idea de fractalidad permite una visión alternativa

de palimpsesto desde la geometría no euclidiana con la que la modernidad contó la ciudad. La fractalidad como perspectivas múltiples hacia estéticas no reduccionistas, que abre nuevos puentes entre las partes heterogéneas y el todo brumoso de lo urbano (Zarza, 1996). Sin pretender hacer un análisis ontológico de la metafísica urbana, asimilamos el término u otros posibles con el fin de tener visiones multifactoriales de la imagen del objeto de nuestro estudio (la ciudad como lugar de las estéticas relacionales), términos referenciales con los que nos aseguramos de no crear territorialidades concretas y así mantener la idea de ciudad en su vaguedad. Una aproximación cualitativa permite dejar la investigación sobre ciudad tangible e intangible tan abierta como significativa.

Se trata de pensar la ciudad desde visiones expandidas, de poder acercarnos a la ciudad “desquiciada” ya no desde el ciudadano preestablecido, sino desde las ciudadanías en aumento que, además, hoy incluyen deslindes de géneros y nuevas especies que cohabitan en palimpsesto. Por tanto, cuando hablamos de arte relacional en realidad retomamos un tipo de práctica socio-estética para leer lo complejo de un objeto de estudio como la ciudad contemporánea. La ciudad de individuos y comunidades de todas las especies: humanos, animales y vegetales, marginados y excluidos por las envejecidas normas estéticas de la luz y la transparencia. Producir prácticas artísticas contextuales, con la diversidad que eso significa, permite estimular la producción de formas de sentir y pensar el entorno entre los tejidos superpuestos, como menciona Parikka (2015) al referirse a lo creativo de las formas de mediación, es decir, de ser y significar el espacio donde se adoptan maneras de habitar indisociables de los contextos, refiriéndose a las formas espaciales de los insectos (enjambres, telarañas, colmenas), de las acciones y las huellas de todos sus nuevos habitantes desiguales, marginados, desplazados y rechazados por la diferencia, que reedifican el espacio urbano cotidiano. En otras palabras, lo construyen y lo deconstruyen con la producción de sus tejidos y envolvimientos. Vélez escribe:

La ciudad se diluye, se vacía y pierde sus fronteras en aquellos lugares del extremo y en los comportamientos de quienes excluyen y segregan. Sus desplazados y parias sus apestados e intocables rasgan desquiciando, las ciudades, y poco a poco van arruinando su seguridad y van destruyendo sus certezas y fronteras. Mas, paralelamente, producen una gran transformación de todos los signos vitales de esta y en los movimientos y modos culturales que la caracterizan y la nombran. Veremos, pues, que desde esa geografía de la periferia hay vaciamiento, deconstrucción y derrumbamiento urbano; mas hay, igualmente, creatividad, movimiento, renovación y transformación constante por parte de esos erráticos y ambulantes que llegan a las periferias de la ciudad queriendo afincarse en ella; mas aprendiendo, rápidamente, que la ciudad, de ellos, no quiere saber nada. (2006, p. 103)

La imagen que propone Vélez nos permite acentuar la intención de este texto en tanto ciudad relacional en palimpsesto. Esta idea introduce nuevos sentidos a los espacios urbanos distintos a la versión de limpieza del urbanismo y su prontuario higiénico de aseo e iluminaciones de las experiencias de los otros ciudadanos; los desclasados dejan huellas de desigualdad ciudadana, en contraste, muchas de ella hibridadas en distintas



Imagen 54.

“Dermis, Grupo Bogotá Ltda”
de Humberto Junca.

Foto: Distrital de Cultura y Turismo y Universidad Nacional de Colombia.

relaciones de proximidad y distancia con animales y vegetales. El arte relacional puede mapear imaginarios que se expresan en variadas performativas, derivas que incorporan usos múltiples de forma color, sonido y ruido, en los acontecimientos y no como accesorios o atributos del espectáculo. Bourriaud lo describe así:

En general se nos ha vuelto difícil considerar el cuerpo social como un todo orgánico. Lo percibimos como un conjunto de estructuras separadas unas de otras, semejante a los cuerpos contemporáneos prolongados con prótesis y modificables a voluntad. Para los artistas de finales del siglo veinte, la sociedad se ha convertido a la vez en un cuerpo dividido en lobbies, contingentes o comunidades y en un amplio catálogo de tramas narrativas. (2014, p. 91)

Campaña publicitaria en medios masivos (vallas, avisos de prensa, dispensadores), que relaciona la ciudad con la piel y llama la atención sobre la conservación del econo-sistema urbano.



Imagen 55.

“INTERFERENCIAS”

María Elvira Escallón.

Fotografía del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Universidad Nacional de Colombia..

Campana publicitaria en medios masivos (vallas, avisos de prensa, dispensadores), que relaciona la ciudad con la piel y llama la atención sobre la conservación del eco-sistema urbano.



Imagen 56.

“PROYECTO 1,2,3 ”

Federico González.

En carteles y relojes electrónicos se incluyen frases extraídas de la literatura que rompen con la norma del mensaje condicionado y publicitario. Fotografía del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Universidad Nacional de Colombia.

Las prácticas artísticas urbanas presentadas en la convocatoria *Arte para Bogotá* en realidad son un ejercicio performativo en palimpsesto que usa la estructura de superposición de narrativas sobre otros discursos de lo urbano; una manera de cooptar el espacio agotado por lo publicitario que induce otras historias.

Todas estas formas de vivir la vida urbana no son simplemente posturas caprichosas; por el contrario, son formas de responder a los embates de las dificultades que precipita la economía y las carencias infraestructurales del Estado. Para Butler, “la vida es un dominio de pura posibilidad, en el que las restricciones y prohibiciones provienen de un esquema hegemónico que debe ser resistido a través de la creación de nuevos significados culturales” (como se cita en Padilla, 2016, p. 715). La metáfora del palimpsesto posibilita versiones del espacio-tiempo urbano contemporáneo y las ciudadanías desde sus estructuras imaginarias en sus propios dominios; las ciudadanías se transforman y desaparecen en sus propios contextos y vuelven a surgir en el territorio como consecuencia de las distintas formas de responder a las urgencias de vida, de sus deseos y sus fantasías, produciéndose formas de resistencia. El nuevo ciudadano no tiene reparo en realizar transfiguraciones de sus espacios: los modifica para adaptarlos a sus necesidades; queda así claro que el espacio y el tiempo no son una materia estable y definida, sino un constructo del discurso y de la acción en su contexto.

La condición rizomática de estas nuevas contaminaciones implica una reelaboración múltiple de la idea de cultura desde la infinitud de nuevos códigos, entre los que resulta involucrado el arte. Códigos en muchos casos de procedencia multicultural y hasta transcultural. Una cultura viral donde ahora se cruzan símbolos, códigos, valores y nuevas clasificaciones que ya no vienen solo desde arriba, es decir, de manera vertical como imposiciones de los distintos poderes y sus esquemas de percepción y acción. La idea de ver la cultura de manera rizomática (Deleuze y Guattari, 2015) está en que admite lo cultural como líneas de distintas conexiones, como un tejido sobre esa cultura estable de bordes duros. La cultura del arte aparece como un lugar de enunciaciones múltiples. La cultura de la reproducción de modelos en la que ha estado enmarcado el arte de la modernidad resulta insuficiente para enfrentar los nuevos desafíos de la arremetida global, que por su lado condiciona al sujeto a la inercia del exotismo. De ahí que sea inminente ver la ciudad como lugar de identidades difusas e insurgentes, un lugar de repertorios discursivos y de identidades eclécticas. Montaner afirma que:

No debe olvidarse que toda intervención urbana surge de un contexto social, político y económico, que se pone en la ciudad cuando la pugna de los intereses privados y públicos más las decisiones políticas misteriosamente se alinean. Cada obra de arquitectura posee una gran misión “ideológica” pero el ciudadano debe saberla, al menos, tener una indicación para deducirla. El palimpsesto se reescribe hoy a una velocidad pasmosa y usualmente no se alcanzan a borrar bien las letras usadas en el texto anterior. (Como se cita en Róldan, 2017)

Los distintos autores citados tanto en la teoría como en la práctica evidencian en las experiencias ciudadanas formas de resistencias, posibilidades creativas de la ciudad como un palimpsesto de reclamos sobre el espacio público. Los distintos estudios sobre la acción colectiva apuntan a la presencia de ciertas subjetividades como potenciadoras de movimientos sociales.

Ahora bien, pensar la ciudad desde el palimpsesto de las prosaicas de la vida cotidiana, permite emancipar los mundos de vida ciudadana del pensamiento funcional y desvela nuevos medios de producción simbólica en las relaciones diarias; también es permitirnos estados de creación rizomáticos en colaboración; de aquí la importancia de producir el arte en el espacio público atravesado por fuertes energías dispersas. La intención de las prácticas de colaboración urbana es potenciar la creatividad fugaz manteniéndola en sus propias fuentes: el palimpsesto metropolitano inenarrable; formas de arte y de trabajo que se enganchan en diferentes puntos o no, en cualquiera de los casos no lineales, lo que facilita las posproducciones como formas de resistencia.

2. LA CIUDAD: ESPACIOS PÚBLICOS Y PRÁCTICAS DE ARTE



Imagen 57.

***Práctica artística** desarrollada por un ciudadano en el espacio público.*

Cali, Colombia.

*Fotografía de **Jorge Reyes**.*

Este tipo de acciones resignifican los lugares con nuevos usos que chocan con el destino funcional de la calle y detonan otros imaginarios.

El espacio urbano contemporáneo es un lugar de producción de subjetividades, tales como las percepciones, los argumentos y las formas de referir a algo; con ellas, es posible mapear las experiencias de vida en los conglomerados urbano-rurales actuales. La ciudad es donde se reconfiguran y resignifican las estéticas en su devenir cotidiano, un lugar donde pensar lo público desde los perfiles identitarios que sus dinámicas multiculturales precipitan. En ese sentido, el lugar urbano que mejor posibilita las lecturas de las estéticas actuales es el barrio, entendido como espacio de tejidos socio-culturales y colaboraciones en disputa.

Para cumplir el propósito de la investigación desde sus aspectos contextuales se revisarán algunos artistas y teóricos del arte contemporáneo, particularmente diversos en cuanto a su impronta subjetiva, intentando elaborar un paradigma abierto que permita la implementación de laboratorios barriales como lugar de “transducciones”, como las entiende la biología genética. Se trata de una reconfiguración de sentido a partir de los cruces que propician las actuales mediaciones en los territorios físicos y virtuales, donde se reordenan los mundos de vida en la metrópolis contemporánea. La ciudad y sus barrios como un laboratorio de estética en constante producción.

Las plataformas relacionales son espacios de posproducción de formas de arte y trabajo (Laddaga, 2006). Instalar laboratorios urbanos contextualizados estimula el intercambio de conocimientos en las estéticas dispersas en lo social, lo que facilita la reconstrucción de los tejidos sociales en las actuales condiciones de vulnerabilidad en las comunidades más desfavorecidas por ausencia de políticas del Estado. Según Zarone (1993), pensando la *metafísica* de la ciudad podríamos deducir que se han hecho insuficientes los postulados del urbanismo moderno que intentaron normalizar el espacio público entre áreas de producción, comercio y esparcimiento como formas de control social, una manera de normalizar los cuerpos y los deseos de los ciudadanos.

Hoy la ciudad inmensurable, incaminable e inimaginable, es el lugar de los desbordes, un archipiélago que devela las distintas tramas que producen las vidas híbridadas de los habitantes humanos, animales, vegetales y de todos ellos en distintas relaciones biológicas, sociales y como formas de producción de sentidos; un contexto que a su vez genera nuevas formas para la idea de “ser” y “habitar”, dos conceptos inabarcables pero visibles en las nuevas transducciones entre animales-humanos, humanos-vegetales que recrean lo urbano, en formas derivadas de madrigueras, cambuches, enjambres, cobertizos, edificios, telarañas que ordinariamente alteran sus usos en un sinfín de formas del construir y el deconstruir la ciudad. Por tanto, pensar la urbe desde la estética es en gran medida considerar las prácticas de posproducción, de gestión y de trabajo en artes en relaciones intersubjetivas donde los dualismos del tipo privado-público como forma de análisis resultan insuficientes.

Todo lo anterior, en un contexto dinamizado por la multiplicación de acciones productivas formales e informales que desatan el capitalismo y sus nuevas maneras de vivir entre traslados, nomadismos, asentamientos temporales y precarios, modificaciones infraestructurales, re-densificaciones, ocupamientos e invasiones. Los ciudadanos de este lecho selvático donde logran estimularse las conectividades estéticas deben atender la producción de su vida cotidiana desde distintas formas de tiempo y lugar. Así, la ciudad hoy es un tejido donde

conviven en tensión distintas maneras de lo normativo, una forma desbordada sin demarcaciones tangibles que sean capaces de inhabilitar formas de arte autónomas. Bourriaud afirma lo siguiente:

Desde luego, sería excesivo sostener que el arte de hoy, en su profusión formal y conceptual, está dominado por una forma específica; en su defecto, la fuerte presencia de la estructura en red y de sus derivados impregna tanto la producción artística de hoy para reducirla a una simple “tendencia”: el horizonte contemporáneo, tanto el conceptual como el visual, parece estar dominado por la pulverización, el esparcimiento y el encadenado. Arbustos, nubes, arborescencias, constelaciones, telas y redes, archipiélagos. (2015, pp. 76-77)

En este sentido (entre la forma y el contenido), resulta indispensable pensar el arte no como una imagen abarcable, auto-contenida y ensimismada, sino como una estrategia experiencial, contada aquí y ahora en formas de arte que empiezan, se transforman y desaparecen. Una performatividad que permite el reordenamiento de sentidos estéticos desde su diversidad a partir de acciones, un ejercicio de arte que sugiere lo que Bourriaud denomina las estéticas relacionales: formas de arte que han venido a encargarse de hacer visibles, según él, las “maneras” en que se produce lo social en este abigarrado contexto.

Si se asume la idea de Bourriaud sobre lo social como forma intercontextualizada, es decir, que se debe al lugar y lo produce, se hablaría de una simbiosis *sociedad-urbe*, indisociable y estimulada por agentes palpables e inmateriales que dejan ver la ciudad como un objeto vivo, por tanto, cambiante, ubicuo, constantemente resignificado. La visión de urbe contemporánea que interesa señalar es contraria al espacio comprendido en términos de producciones y consumos, una noción que ha ido tornándose natural en las visiones del espacio urbano como lugar en donde se desatan acontecimientos comerciales y no como una producción en sí misma. La relación ciudad-comercio es un asunto que ha sido explorado desde distintas disciplinas con la idea de descubrir los nuevos sentidos de las relaciones sociales y los acuerdos y desacuerdos que generan las nuevas dinámicas del mundo global. Agudelo lo subraya así:

La ciudad es una realidad preexistente a toda intervención; desconocer su cualidad es el peor riesgo que se pueda correr, pues ella consolida o deshace las intenciones del proyecto público, privado o urbano, por lo que debemos aprender a diseñarla desde su naturaleza, de la manera que las reacciones de los fenómenos urbanos frente a las intervenciones constituyen sentido urbano. (2011, p. 13)

El urbanismo ha intentado elaborar alternativas desde premisas más técnicas con estéticas históricas como forma de ordenar y controlar, implementando normativas para encontrar en ellas las lógicas de sus nuevos usos (todas las formas de urbanismo táctico, acciones pragmáticas y menos holísticas de pensar la ciudad). Pensar el espacio público desde las estéticas implica, si bien no resolverlo técnicamente, sí estimular dinámicas de cohesión ciudadana instituyentes.



Imagen 58
urbanismo táctico
Medellín - Colombia
Foto: Secretaría de Movilidad
de Medellín.

Imagen 59/1
urbanismo táctico
Bogóta - Colombia
Foto: Bicisistema.





Imagen 59/2
urbanismo táctico
Bogóta - Colombia
Foto: Bicisistema.

La sociología, por su lado, intenta comprender los nuevos sentidos del espacio urbano en las dinámicas intersubjetivas, llevando a pensar la ciudad a partir de las amplitudes y estrecheces de los acuerdos y desacuerdos entre las personas de distintas trayectorias. Atendiendo a las vulnerabilidades que generan las desigualdades infraestructurales en los habitantes, el urbanismo, desde una perspectiva técnica, parte de la lógica del orden y la limpieza del casco físico urbano como un ordenamiento del territorio a partir de premisas estéticas funcionalistas. Ambas formas de ordenamiento urbano (la sociológica y la técnica) son distintas a las plataformas de colaboración urbana que promueven tejer unas y otras intenciones con el hilo de las subjetividades de los ciudadanos y los modos de expresión de sus cohabitantes animales y vegetales, deseando encargarse de los asuntos de las utopías y heterotopías de los habitantes y las formas imaginarias que generan. De acuerdo con Lamy:

Los estudios sociológicos actuales fortalecen las encuestas descriptivas y sobre objetos limitados. Se enfocan a entender las repercusiones en los modos de vida (*en el pensar lo urbano*). Las prácticas de urbanismo consisten en pensar la ciudad como un espacio urbano para ordenarlo, modificarlo. El objeto no es el conocimiento sino la acción, la relación. La sociología, por su parte, ofrece métodos y técnicas que contribuyen a mejorar el estado del conocimiento, mientras que el urbanismo propone esquemas de transformaciones posibles para el espacio existente. La sociología aporta los conocimientos y el urbanismo sintetiza los datos, tomando en cuenta los elementos humanos, geográficos, técnicos, políticos, financieros y legislativos, e imagina proyectos de ordenamiento realizables. (2006, p. 213-214)

La hegemonía de la creencia sobre la productividad económica medible como único medio y fin de crecimiento y beneficio implica suponer que mediante esta estrategia se logra la organización social. Es una simplificación de la relación capitalismo-democracia que poco aporta a la comprensión de la realidad en cuanto territorios en disputa social, distinto a los planteamientos normativos sobre el urbanismo concebido a partir de premisas técnicas que implementan formas esquemáticas decorativas, llenas de color o mobiliarios de impronta minimalista pasados por la simplificación arquitectónica ornamental.

Las estéticas relacionales intentan deconstruir y resignificar, mediante acciones *en el lugar*, las nuevas realidades urbanas y sus movilidades para agenciar procesos colaborativos y de cooperación, lo que significa producir creativamente formas de trabajo capaces de responder a la turbulencia de los acontecimientos cotidianos. La urbe, como trama de movilidades de distintas extensiones, implica otros modelos en la producción estética. Esto es consecuencia de la multiplicación de oficios técnicos, artesanales y tecnológicos en las triangulaciones entre la vida laboral mediatizada y el ocio telemático, que implica relaciones de tiempo y espacio distintas por aparecer enclavadas entre otras actividades, ambos inscritos en la vida cotidiana, donde posibilitan formas distintas de difusión, colaboración y autogestión. Por tanto, las plataformas de colaboración, ya sean analizadas desde el arte, desde los estudios sociales o desde los estudios culturales, pueden ser de algún modo exploradas por arqueologías horizontales, un medio de rastreo de los distintos sustratos

de la cultura en el espacio urbano. Aquí se sugiere encontrar la manera como se han conectado las distintas prácticas de vida y qué efectos tienen en la actualidad. Es decir, buscar formas de mapear las ciudadanías y la no ciudadanía para develar las relaciones sociales, estéticas y políticas:

Las ciudadanías se construyen en el día a día, a cada momento cuando se hacen acuerdos, se establecen normas, aparece el disenso, se expresan opiniones, todo ello desde voces distintas que en ocasiones son susurros, otras veces protestas o diálogos. Nuestra ciudad está explorando una manera nueva de hacer política pública; urge, sin duda alguna, trabajar a favor de la construcción de nuevas dinámicas de relación y convivencia en la vida cotidiana, contribuyendo a fortalecer el pleno ejercicio de los derechos, la cultura democrática y sus nociones prácticas de ciudadanía. (Estrada et al., 2002, p.5)

Las prácticas artísticas de colaboración que se instalan en espacios alternativos a los instituidos sugieren conexiones de campos de acción tan disímiles como sus localizaciones, conocimientos y saberes de los participantes. Por lo cual es indispensable abordar lo social desde lo urbano en contextos des-institucionalizados; de manera que la gestión de lo artístico ya no se ejecuta desde los centros del arte; pensar la espacialidad y el arte en lo urbano ayuda a deconstruir las contenciones de los agentes de control y promueve dinámicas de producción gestionadas en comunidad.

Sin embargo, la idea no es abordar el espacio urbano como un lugar donde se instalan las estéticas relacionales, debido a que no se pretende hacer un equivalente de ciudad-museo. Sino propiciar las estéticas que surgen en los contextos urbanos como resultado de los distintos desacuerdos. Los estudios disciplinares urbanos históricamente han abordado la ciudad legitimando sus propios conocimientos y métodos, con lo que se ha estimulado una suerte de mirada disciplinar que favorece el enriquecimiento de sus paradigmas y especializa sus sistemas de producción de conocimiento; las formas de ver la ciudad desde la estética relacional, en cambio, resultan ampliadas y complejas, por ello *indisciplinadas*, en el sentido de que posibilitan distintas respuestas por fuera de lo disciplinado como lo domesticado.

El ámbito cotidiano donde se tejen los imaginarios sociales y sus posibles agenciamientos, son una forma de cartografía estética extendida que escarba los sucesos culturales entre las narrativas que quedan inscritas en los lugares y el recuerdo de sus habitantes, memorias que reconfiguran a la ciudad y los ciudadanos. Así, el territorio es el lugar donde se reorganizan las participaciones y se redefinen las comunidades que generan estas nuevas espacialidades geográficas y sociales. Lejos quedó el recinto estable de calles, plazas y edificios que definió lo urbano en el pasado. Por tanto, se considera que abordar el espacio desde las estéticas relacionales resulta prioritario para pensarlo en un conjunto complejo de heterogeneidades e imaginarios con sus tensiones que expresen los numerosos aspectos de lo social con propósitos de agenciamientos. De acuerdo con Ardenne:

Este re-posicionamiento de la creación, que compete a la excentración, es de esencia estética. Lo sustenta la idea de que otra experiencia de los espacios es posible, empezando por esta “experiencia

emocional del espacio”, desmenuzada con talento por Pierre Kaufman, y que hace del lugar, más que una síntesis de cualidades geográficas, un territorio investido y aprehendido, primero de manera sensible, que vale menos como medio físico que como generador de sensación. (2006, pp. 53-54)

El enfoque de las artes relacionales exige que se traslade la atención hacia las formas de producción y difusión estética desmarcadas del paradigma del arte moderno (*autor/obra de arte/espectador*), elaborando formas que se producen en los intersticios de lo urbano. Otro aspecto a tener en cuenta en este contexto son los vínculos desde los cuales los habitantes post-producen los significados, las maneras como se entrelazan los comportamientos culturales históricos con las nuevas formas de vida; Reguillo afirma que “la cotidianidad no es esa penumbra prerreflexiva en la que todo ha sido domesticado y es por ello, previsible, controlable” (2000, p.80). Se trata de formas alternativas al mundo regularizado y constreñido de las políticas industriales, cuyo origen se remonta a las ciudades de la Antigua Grecia (Sennett, 1994).

En referencia al centro de estos espacios, Sennett señala cómo desde aquella época las ciudades fueron el corazón de las actividades de pensamiento mediante los tejidos alternos que genera el comercio. En ellas se configuró también el tráfico de comunicaciones no solo orales, sino performativas, es decir, gestuales y polisémicas desde su algarabía:

En el ágora tenían lugar muchas actividades al mismo tiempo, y la gente iba de un lado a otro y se agrupaba en corrillos para hablar de distintas cosas a la vez. Por regla general ninguna voz dominaba el conjunto. (...) En las actividades simultáneas y cambiantes del ágora, el parloteo de las voces dispersaba fácilmente las palabras y la masa de cuerpos en movimiento sólo experimentaba fragmentos de significado continuado. (Sennett, 1994, p. 56)

De acuerdo con la descripción que realiza el autor del espacio urbano de la Antigua Grecia, esta posee grandes similitudes en su estructura básica con los espacios de las ciudades contemporáneas, en el sentido de cómo la construcción de sensibilidades surge en muchos casos entre los diálogos callejeros cargados de nociones comunes y deducción de la imaginación, la percepción y la memoria: el nodo urbano como lugar de nuevos sentidos sociales, la ciudad como polifonía de los imaginarios ciudadanos, las derivas anónimas y los oficios del rebusque. Las ciudades son, en efecto, espacios, relaciones de saber y expresiones estéticas.

Enfocarse en los ajetreos específicos permite el reconocimiento de las condiciones y posiciones diferenciales de los distintos actores comunitarios, de estado socioeconómico y también de género, de etnia, de discapacidad e identidad cultural, y desde los distintos momentos de sus vidas: infancia, juventud, adultez y vejez. La idea de lo colaborativo en lo urbano implica principios de igualdad, diversidad, participación, interculturalidad, integralidad, sostenibilidad y adaptabilidad, permitiéndoles constituirse en plataformas democráticas donde se instituyen movilidades sociales. Este escenario de estéticas relacionales y colaborativas en extensa difusión es, sin embargo, todavía una vía de utopía y un horizonte de posibilidades en construcción que tienen su referente en infinidad de experiencias sociales comunitarias que multiplican sus narrativas de distintos modos estéticos.

El aspecto más sugerente de lo enunciado por Sennet (1994), en relación con la importancia de tener en cuenta los diálogos y las acciones dispersas de los centros urbanos, es volver a mirar el excedente que se produce a partir de lo fragmentario del panorama citadino, hoy determinado por la desregularización de las actividades cotidianas que genera la globalidad al disponer lo social en tiempos distintos. Dicho de otro modo, una forma de desencuentro inducido que aliena la posibilidad de las dinámicas de grupo. Como respuesta a esto, las plataformas de transducción encuentran en esa nebulosa turbia que persiste en los centros urbanos expandidos la manera de conectar tiempos para configurar vasos comunicantes en lugares donde se deshacen las certezas.



Imagen 60.

Práctica artística “CUENTANOS TU PAISAJE”. Paisajes invisibles y museografía sobre memoria histórica y conflicto armado en “Comprensiones sociales del conflicto armado”. Cali: plazoleta de San Francisco del 3 al 17 de diciembre, 2016.

Organizaciones participantes: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Memoria Histórica, Todos por un nuevo país.

Experiencia mediada por Mauricio Prieto con el colectivo Territorio Viral.

Fotografía de Jorge Reyes

Una cosa es la ciudad idealizada y diseñada racionalmente y otra la real, la cotidiana, la de los habitantes, aquella que con sus acciones vitales se percibe metafísica. La práctica artística de colaboraciones *Cuéntanos tu Paisaje* es una apuesta para contar la ciudad desde las voces de los habitantes en las plazas públicas, mediada por Mauricio Prieto con el colectivo Territorio Viral. La performatividad de los transeúntes con sus deberes y pensamientos, sus deseos y sus emociones, de alguna manera sorprendidos por la práctica de arte en plena calle, le devuelve al espacio público su lugar de ágora, de plaza abierta a los múltiples discursos. En este sentido el concepto de ciudad metafísica también intenta deconstruir los usos diferenciados y normalizados de espacio público capciosamente predeterminados para la productividad comercial mediante la sata-nización de las dinámicas de resistencia (protestas, manifestaciones, políticas anti-régimen, prácticas de arte colaborativas y movilidades sociales de género y etnia). Controles que se instauran mediante la imposición de las estéticas del orden y la limpieza, de ahí que resulte tan obstaculizada la producción de las prácticas de arte en el espacio público sin la autorización de las instancias de control. Instancias que de alguna manera se promueven desde las instituciones culturales del arte (ministerios de cultura, museos, facultades de arte y conservatorios) que aún rigen la relación disciplinada del arte con la ciudad y dictan las políticas gubernamentales sobre la relación entre arte y ciudad. *Cuéntanos tu Paisaje* es una práctica artística que permite imaginar la ciudad desde las narrativas colectivas de toda índole; juntando unas historias con otras producen urbanismos y ciudadanías mediante la memoria. Las prácticas artísticas de la calle producen ciudad con los recuerdos, los imaginarios y los deseos.

Imagen 61.

“Cuéntanos tu Paisaje”:

fotografía del documento del proyecto (2018).

Entonces me sentí arrastrado a un mundo ruidoso y desquiciado en las calles había automóviles de caza, en algunos casos blindados, y daban caza a los peatones, los atropellaban hasta dejarlos hechos papi-lla, los aplastaban contra los muros de las casas. En seguida comprendí: la lucha entre el hombre y la máquina, durante tanto tiempo preparada, durante tanto tiempo esperada, había estallado al fin. Por todas partes yacían hombres muertos y desgarrados, y también automóviles rotos, retorcidos, medio calcinados².

Algunos autores como Rosales, Fernández y Lindón (2000), consideran la fenomenología de la ciudad como una permanente confrontación entre su fisonomía funcional y sus habitantes, un grupo de individuos que ha sido arrojado hacia sus agenciamientos, en donde se ven obligados a relacionarse en espacios pre-configurados y contruidos desde estrategias de consumo y control; por ejemplo los condominios, los centros comerciales, los transportes masivos o los ciudadanos conectados en vehículos particulares, que también fracturan las socialidades al interior de recintos en tránsito que inhiben la experiencia del encuentro fortuito. Darle salida a esta encrucijada es la intención de la producción de plataformas estéticas de relacionalidad urbanas que permiten reconstruir los tejidos sociales, ya que al reorganizar el tipo de vínculos es posible generar nuevas comunidades de alta diversidad, menos expuestas a la vulnerabilidad por el accionar de las maquinarias burocráticas de Estado o de los grupos al margen que paralelamente actúan desde su particular política e imponen su poder militar, racista, clasista y xenófobo. En términos de Lindón:

A fin de fundamentar lo anterior podemos recordar que un destacado autor en el campo de la sociología de la vida cotidiana, como es Lalive d’Espinay, ha planteado que existen cuatro vías para entrar al estudio de la vida cotidiana; estas son: el espacio, el tiempo, la socialidad y los microrrituales. Otra expresión de centralidad de la espacio-temporalidad en el campo de la vida cotidiana puede ser el desplazamiento del concepto pionero de interacción por el de «situación de interacción», en donde «lo situado» da cuenta de un anclaje espacio temporal. (2000, p. 188)

Hoy los núcleos urbanos *guerrean* con la ciudad antigua y las narrativas que la sostienen en el tiempo, su prontuario de monumentos vaciados de sentido frente al presente turbio de acontecimientos fugaces, conmemoraciones u ofrendas. Acosta, Rojas y Parra (2017) dicen al respecto que la ciudad es una fábrica de lugares culturales y culturales. En las urbes contemporáneas las simbiosis del pasado y del presente entran espacialmente en un lugar similar al vacío que los científicos denominan agujeros negros, un lugar de gravedad de acontecimientos, un lugar donde los contactos son tan íntimos que se hacen inobservables. Diversos autores, entre ellos Maffesoli (2004), señalan la poca visibilidad que las políticas públicas urbanas le otorgan a la diversidad en términos de la construcción del espacio, en beneficio de lo que llaman unidimensionalidad racional del espacio con fusión de dominación.

Nuestro recorrido por las distintas concepciones de ciudad entre el tecno-racionalismo y la fugacidad metafísica de lo tangible y lo intangible de lo urbano, intenta poner en primer plano la urgencia de producir organismos rizomáticos que permitan leer y vivir la ciudad contemporánea desde sus intersubjetividades. Algo que, como ya lo hemos dicho, es un horizonte utópico hacia el que aún estamos caminando. Creemos que solo así la urbe y sus imaginarios estarán en capacidad de construir una versión de territorio desde la multiplicidad sensible.

Las ideas de autores abordados como Bourriaud (2008) sobre prácticas artísticas difusas en territorios profusamente globalizados, Zarone (1993) con los estudios relacionados sobre metafísica de la ciudad como lo

inabarcable, y los pensamientos de Reguillo (2015) sobre la imposibilidad de la domesticación de lo cotidiano que predetermina incesantemente lo social, nos conducen a reflexionar si aún es posible sostener el paradigma de arte en el *espacio público*. O, como alternativa, empezar a pensar la ciudad contemporánea y su arte como una sinergia cambiante y productora de ciudadanías, un laboratorio urbano de subjetividades para responder a los embates de la normalización neoliberal.

El arte se propone como una zona de diálogo horizontal entre las producciones culturales y los espacios de participación colectiva (barrios, plazas, calles), como se devela en la práctica artística de colaboración *Cuéntanos tu Paisaje*, citada y descrita arriba, que fue mediada por Mauricio Prieto y distintos colectivos que tienen la interdisciplinarietà como forma de producción, con la intención de que los transeúntes de las ciudades de Cali, Medellín y Bogotá dieran sus propias versiones de los mundos que dejaron en sus trashumancias a la ciudad. Se trata de una práctica de arte que permite reconstruir la ciudad a partir de la narración de las desterritorializaciones a las que los ciudadanos fueron sometidos, la cual se inserta entre muchas motivaciones individuales y colectivas producidas por los desarraigos de la violencia y el conflicto armado en Colombia.

Cuéntanos tu Paisaje se configura mediante un objeto que se reconstruye con líneas de PVC de manera distinta, lugares donde se instala un horizonte de montañas, un dibujo en el espacio que sirve de nicho en la plaza pública para albergar una mesa de radio portátil donde los interlocutores casuales pueden, si lo desean, dejar la grabación del audio de su recuerdo del paisaje forzosamente abandonado, lo que propicia un sinnúmero de versiones estéticas de la geografía política colombiana no mediada por tribunales de justicia estatales. El carácter relacional de las prácticas de colaboración en el espacio público desfavorece la normalización que sí intentan otro tipo de acciones, como las propuestas por el urbanismo táctico al emplear estéticas de la belleza que cumplen funciones didácticas y no ahondan en el espectro sensible e imaginario de la comunidad. En cambio, las siempre distintas confrontaciones relacionales suponen maneras menos escolares y disciplinarias de dinamizar los procesos culturales y políticos de una comunidad.

3. RELACIONALIDADES A LA VUELTA DE LA ESQUINA.



*Imagen 62.
Instalación de casa de latón habitada por
una lavandera (2009)
de **Simón Hosie**.
Bogotá - Colombia
Fotografía de Esfera Pública.*

*El arquitecto y artista plástico
interviene el espacio público de
la Plaza de Bolívar de Bogotá en
el 2009, en un difícil intento del
arte por representar a las vícti-
mas.*

Las prácticas creativas que se manifiestan en las diversas actividades de las formas de vida en las metrópolis contemporáneas son, en gran medida, el resultado de la precarización del mundo laboral y el consecuente empobrecimiento de las condiciones de vida. La investigación que nos ocupa intenta enunciar las nuevas configuraciones estéticas de lo urbano, en el sentido de sinergias de imaginarios producidos en el espacio público y su producción de prosaicas (estéticas aplicadas). De esta manera, se pretende develar lugares significativos como formas de expresiones de la vida contemporánea y determinar sus resignificaciones políticas en las plataformas de arte relacional.

El nuevo panorama urbano expresa ampliamente las formas de resistencia que se generan en la vida cotidiana con arquitecturas insurgentes que agujerean el establecimiento de las estéticas canónicas, no solo en el urbanismo, al contrastar los sólidos edificios que intenten imponer la idea de ciudad como orden y estabilidad del desarrollo social. En los bordes de esta arquitectura carismática, surgen un sinnúmero de prácticas constructivas, ingeniosas y expresivas con intenciones laborales y de ocio que adoptan el desecho, el reciclaje, lo inestable, con diversidad de intenciones individuales y colectivas.

Las formas eclécticas del rebusque (es decir, aquellas actividades productivas que surgen en la improvisación cotidiana de los más pobres por sobrevivir financieramente) son acciones creativas para tomar posesión de las fisuras al régimen del comercio global. Prácticas de vida y trabajo que en sus estrechos vínculos han reconfigurado el sentido de lo público, rompiendo las barreras entre lo doméstico, en su acepción de cercano controlable, y toman posición en el lugar común mediante toda suerte de ingeniosas formas de construcciones y performatividades. Una especie de ciudad-organismo móvil de latas, palos y enlustrados diversos que se han ido extendiendo sobre lo otrora vía pública, objetos que recuerdan los Merzbeu Schwitters² en perfecto funcionamiento, formas extensivas del collage y ensamblaje para ser vividos. Habitares urbanos, que resultan espectaculares de manera no deliberada, con infinidad de usos que toman posesión de la retícula urbana entre sus grandes luchas con el régimen normativo del urbanismo, que insiste en defender lo estable en un mundo rebasado por la temporalidad de los acontecimientos.

² A comienzos de los años 20, Kurt Schwitters (1887-1948) ya había iniciado la construcción de una "columna" que poco a poco domina la casa que habita en Hannover. Es la llamada "Columna Merz en estructura Merz" (tal el nombre que él le da) en la cual trabaja por casi una década con los más insólitos materiales. Coloca en cavidades o "grutas" que va construyendo, tanto boletos de transporte como los más inesperados materiales encontrados en la calle. Cada una de las cavidades está dedicada a alguno de los artistas plásticos de su época y contenía "detalles muy íntimos de la persona"... un mechón de cabello; la punta de una corbata; un trozo de uña; un lápiz de dibujo; una dentadura postiza y hasta un frasco con orina; cada cosa colocada meticulosamente en la "caverna" correspondiente a cada personalidad. (Gamboa, 1948)

la habitación acumulativa, en las que el arte Merz fue una crítica y replanteamiento del Dadaísmo, creada por Kurt Schwitters. Posteriormente, las obras Merz consistían en collages realizados con desechos o cosas sin utilidad.

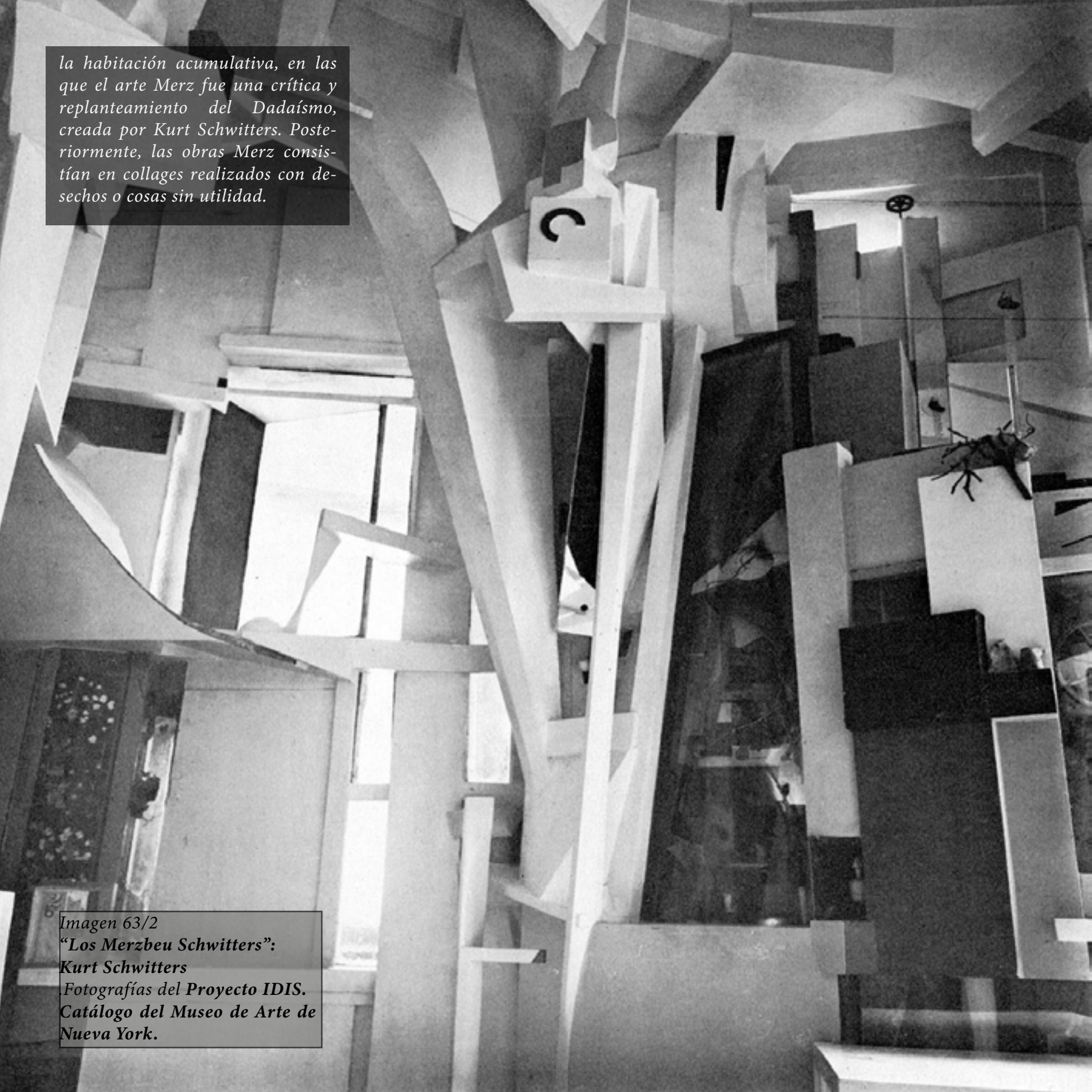


Imagen 63/2
“Los Merzbeu Schwitters”:
Kurt Schwitters
Fotografías del Proyecto IDIS.
Catálogo del Museo de Arte de Nueva York.

Más que la discusión sobre arquitectura y urbanismo, nos interesa la dimensión creativa y expresiva de estas formas difícilmente ineludibles en el espacio común, donde se pueden leer entre sus componentes las resignificaciones de las estéticas en la política. Casuchas o ranchos de materiales variados se adosan a otras construcciones más estables o le han ganado un lugar a la calle, prendidas de los árboles o de las olvidadas culatas que configuran esos otros nichos residuales de lo que entendíamos como arquitectura en andenes, plazas, parques o como extensiones de viviendas de todos los niveles económicos. Ya no es posible desvincularlos de la producción cultural en el espacio público.

La elocuencia de las prosaicas radica en que no diferencian el uso práctico del simbólico: comida rápida, cacharrería, minitalleres de reparación de objetos domésticos pero que trascienden su propia circunstancia de funcionalidad a formas de comunicación, implementando juegos prosaicos que se entiende como estéticas aplicadas. Es decir, formas de relacionalidad en tiempos distintos, lo que favorece la mutación del espacio a variados tipos de contactos; la negociación de productos en principio, por la laxitud de los tiempos de su origen nómada, son también lugares de encuentros, visitas, reuniones y fiestas de una vida social y sensible de la calle.

En general estas construcciones, algunas de ellas portátiles, albergan objetos que permiten su reconfiguración directa o a partir de dispositivos multiusos: grabadoras, televisores, altoparlantes, música y en general la telemática. Estas construcciones, más allá del alegato que suscitan frente a lo que debe seguir siendo público o no y frente a sus cualidades básicas de belleza o fealdad entre parámetros conservadores o por ser un verdadero obstáculo al transeúnte, son desde luego la respuesta a una nueva condición de la ciudad como espacio de multitudes en crisis; es decir, sus *prótesis*. Y nos referimos de este modo a todos los seres vivos que la habitan. Multitudes de formas de vida que por infinidad de razones distintas, incluyendo el deseo, literalmente se agregan a las urbes contemporáneas, construyendo un nuevo escenario habitacional. Hernández escribe:

A las visiones neoliberales de producción de ciudad y arquitectura se contraponen perspectivas que emergen de los colectivos y de las comunidades, “enfocadas a la defensa del nexo entre lugar, identidad y política” (...) Holston (1995) argumenta que con el surgimiento de las “ciudadanías insurgentes” se resalta “la oposición entre los espacios de ciudadanía y los espacios modernistas que al día de hoy dominan físicamente la mayoría de las ciudades” (...), lo que produce espacios que “introducen en la ciudad nuevas identidades y prácticas que perturban las historias establecidas” y crea nuevas identidades emergentes y de organización social. (2018, p. 20)

Las prácticas que se producen en estética relacional son acciones, formas íntimamente ligadas con los contextos, por lo que en gran medida sus producciones se deben a las mutaciones culturales que ahí se producen. La infinidad de nuevas formas de organizar la vida a la deriva entre muchos factores predeterminantes como el desempleo, las condiciones de insalubridad, el deterioro medioambiental y la subsecuente superposición

de formas de vida en interdependencias habitacionales (el inquilinato) y multiculturales son expresivas de cómo nos las arreglamos para darles sentido a las complicadas condiciones de compartir un territorio con la menor cantidad de recursos; donde casi con todos los sentidos en alerta muchas personas y grupos son propulsores energéticos de la creatividad para sobrevivir. De aquí la proliferación de oficios y servicios que se ofrecen en las calles de las ciudades y las formas que ellas diseñan para posicionarse en el lugar común.

No sólo algunas especies desterritorializadas distintas a la humana han tenido que adoptar nuevas *eco-localizaciones* (como es común verlo en las ciudades contemporáneas en forma de nidos, telarañas, colmenas, cuevas y cambuches como ampliaciones de sus propios cuerpos para habitar la ciudad entre condominios habitacionales, puentes, edificios públicos y hasta monumentos históricos), sino también los mismos humanos marginados del sistema, lo que nos pone a animales y a humanos en igualdad de condiciones de sobrevivencia. Esto configura la emergencia de una ciudad y un mundo distinto que implica proponer otros paradigmas de relacionalidad para elaborar el sentido de prácticas estéticas en la ciudad contemporánea.

Hernández se refiere a la necesidad de concepciones nuevas que permitan la exploración, ofreciendo un lugar a las prácticas descritas hasta aquí:

La teoría orienta la práctica y la práctica retroalimenta la teoría; en este sentido, nuestra teoría y práctica es la que puede tener relevancia y pertinencia, ya que es de nuestro contexto, nuestras situaciones y nuestras necesidades y expectativas. Es más fácil decirlo que hacerlo, ya que nuestras epistemologías están basadas en las anglosajonas, nuestros marcos educativos se fundamentan en modelos extranjeros (...). Dentro de esta perspectiva, las teorías y metodologías poscoloniales pueden ser de gran ayuda. (2018, p. 20)

Ahora bien, es un hecho que las ciudades retratan una extensa red de construcciones inestables y temporales. ¿Cómo responde el arte a este contexto de tejidos estéticos más allá de su descalificación normativa y estética? Las teorías poscoloniales a las que hace referencia Hernández (2018), permiten acciones interdisciplinarias de análisis teóricos y prácticos; pero especialmente habilitan la relacionalidad entre sujetos y especies diferenciadas en estados horizontales, un campo abierto de otredad donde las variadas participaciones sensibles reconfiguren los nuevos mundos de vida. ¡Una creatividad de índole distinta a la concebida mitológicamente por la modernidad europea, pero diferenciada radicalmente de ella, que parecía surgir de la nada o de las musas, cuando más! Esta es el resultado de torcer las carencias a partir de la implementación del refinamiento de lo sensible en el sentido de la agudización del sistema perceptivo sobre la experiencia, no para estetizarlo a la manera de las obras de arte como representación, sino para ponerlo en función de los apuros cotidianos.

Imagen 64.

Eco-localizaciones contemporáneas en el barrio Floralia, en Cali.

Fotografía de Leonardo Herrera (2019)



La escasez de recursos deriva en muchos casos en potencial creativo; a propósito, ha escrito De Sousa: “El malestar, la indignación y el inconformismo frente a lo que existe sirve de fuente de inspiración para teorizar sobre el estado de las cosas” (2005, p.98). Nosotros diríamos que también para agenciar propuestas experienciales donde prácticas multipropósito se puedan poner en relaciones sociales. En este sentido, las plataformas de arte relacional son una metáfora del barrio que permiten, en tiempos alternativos al de la cotidianidad pero con sus insumos, reciclar el malestar, la indignación y el inconformismo, un lugar para resignificar lo político de lo cotidiano. Este es el sentido de la acción a través de los laboratorios estéticos.

Así, concebimos el barrio como ámbito de transversalidades económicas que obligan a las prácticas artísticas a replantear sus horizontes de actuación, más allá de los espacios reservados para su enseñanza, su producción y su difusión, abriéndose a paradigmas dialógicos con otras prácticas culturales positivas donde también se involucran lo estético y lo creativo, el vestido, la comida, la estancia de cuidado y la compañía con otros seres vivos. En términos generales, nos referimos a las relocalizaciones sociales de lo sensible y de su socialidad en el espacio vecinal difuso, inscrito en tiempos nómadas con sus particulares narraciones de vida y acontecimientos compartidos con sujetos diversos, mediante servicios puntuales y mercancías de uso común en lo ordinario. Los barrios son lugares frecuentemente recorridos por nuevos perfiles de identidad, personajes autóctonos, residentes en tránsito, turistas, extranjeros e indocumentados, cada grupo con sus temporalidades y formas de consumos. En suma, un conglomerado sociocultural en movimiento de estéticas, imaginarios y ficciones.

El arte se reconfigura como un sinnúmero de formas de reordenamiento de materias que circulan por todas las esquinas y callejones de los barrios, produciendo narrativas con estructuras flexibles de sentidos, entre materias pre-informadas por antiguos usos, sus demandas prácticas contractuales (el “para qué se necesitan”) y las narrativas vecinales que las vinculan temporalmente y las resignifican. Bourriaud precisa:

Efectivamente no puede sino sorprendernos el hecho de que las herramientas más frecuentes utilizadas para producir tales modelos relacionales sean obras y estructuras formales preexistentes, como si el mundo de los productos culturales y de las obras de arte constituyeran un estrato autónomo apto para suministrar instrumentos de nuevas formas de socialidad y una verdadera crítica de las formas de vida contemporáneas se diera por una actitud diferente con respecto al patrimonio artístico mediante la producción de nuevas relaciones con la cultura en general y con las obras de arte en general.(2014, pp. 8-9)

La creatividad de las instalaciones domésticas radica en la manera como ordenan el espacio, superponiendo argumentos prácticos unos a otros para lograr funcionalidad y eficacia estética. Es así como en el escenario cotidiano, a la vuelta de cada esquina en la ciudad, las personas dedican sus esfuerzos y sus sueños al progreso y mejoramiento de la economía con todos los elementos formales y argumentales a la vista. Cada uno de los ordenamientos poli-funcionales, ya sea para la manutención o el gozo, develan métodos de ordenamien-

to recursivos e hipersensibles estéticamente en su organización de la función deseada; todo un enjambre de acoples vitales donde lo accesorio estético resulta descartado. Esto propicia a la forma de cada instalación el rigor de un sentido práctico altamente connotativo en sus diferentes frentes de sobrevivencia.

Con toda esta creatividad formal, los habitantes de los barrios intentan mejorar no solo los ingresos, sino también sus formas de vida y comunicación en medio de la lucha contra la fragmentación de territorios que reordena día a día la cultura neoliberal. Con esta premisa intentamos hacer visibles esas producciones estéticas mediante las que se narra la vida diaria de las ciudades y que resultan invisibles o apocadas por formas poderosas y estructurales de comercio de productos a nivel global, donde se ven en ellas, o más allá de ellas, potenciales competidores.

Pues bien, podríamos afirmar que las prácticas que se producen en las instalaciones callejeras son maneras de tensionar la estética urbana, que afecta todo un universo de productos: los campos del diseño aplicado y gráfico, la música pirateada y reproducida de manera doméstica, el baile desde las nuevas formas de asumir lo corporal entre la acrobacia y el erotismo, y, por supuesto, las formas de alimentación que son rediseñadas en los andenes y garajes con los tips del *international food* y las comidas tradicionales. Todo un mundo de apropiaciones y copias en todos los sentidos, donde se origina tan celosamente el mercado de los autores, que es solo una estrategia formal más del universo de la producción y el consumo.

En cuanto a la perspectiva de análisis de esta investigación y reflexionando en torno a las formas estéticas que se derivan de lo social, para las construcciones de lo público las instalaciones callejeras de todo tipo son un tejido vivo de micronarrativas. Decimos vivo en el sentido de nutrir literalmente los emprendimientos de la vida en sus contextos y trabar lo cotidiano, pues diversifican lo formal de las producciones artísticas históricas en términos de lo constructivo: personalizan los colores y las formas, reproducen técnicas ancestrales de los ciudadanos que revelan contenidos múltiples y muchas veces de distinta procedencia cultural; una especie de gramática de la forma intersubjetiva. En términos sociales, las armazones callejeras revelan estilos de vida, imaginarios de nuevas ciudadanías, promueven consumos, prácticas alimentarias recicladas del mercado global, como adaptaciones del vestuario, rediseño temático del espacio íntimo extraído de la TV, el cine comercial y el porno, producciones en bricolaje o videos caseros autobiográficos, entre otras formas de producciones y reproducción con el uso deliberado de la estética.



*Imagen 65.
Construcciones precarias y estéticas de
consumo popular en el espacio urbano de
Cali.
Fotografías de Jorge Reyes (2019).*





SOLICITE SU CERTIFICADO DE TRANSMISION EN EL SUR | OFICINA 214
EN EL CENTRO SERVICIOS SEGUROS HOLLIVAR
KRA 4112-41
POR SOLO \$ 7.000 TIEMPO 1: 5H. A
OFICINA 214 6683809
216 7451580 AHORRE TIEMPO Y DINERO. 8493812
214 6120596 MULTI SERVICIOS E INVERSIONES 2400150
NIT 1 8810161
tel: (012) 862710 - (31)

SOLICITE SU CERTIFICADO DE TRANSMISION EN EL CENTRO EDIFICIO SEGUROS HOLLIVAR
KRA 4112-41
OFICINA 214

SE HACEN LECHONAS
Gobierno
Notaria TEL. 446 82 82
Transito CEL. 321682 79 19
Apo 304525 99 94
EFFECTIVE HERE. AQUÍ

RENTAS
S.
rcio
dunia,
aldia
s
LIOS



Imagen 65/3.



Imagen 65/3

Los mercados que se instalan en los espacios urbanos son mal llamados informales, pues, hilando fino, esto querría decir sin forma; algo contrario a la idea que defendemos aquí, debido a que se producen formas, unas formas que surgen de sí mismas, de las necesidades de los que, como tal, tienen que reconocerse y no reprimirse, controlarse o normativizarse para satisfacer la idea de orden como control social. Su pertinencia radica en que se producen prácticas estéticas y culturas artísticas que deben ser estudiadas, legitimadas e integradas a los circuitos del arte y el urbanismo, en tanto constituyen un patrimonio cultural vivo, un lugar de hibridación estética que significa en este caso la diversificación de maneras de ver, oler, gustar, palpar y oír. Hernández escribe:

A través de los intercambios sociales, los recuerdos, las imágenes y el uso cotidiano que la gente hace del entorno material (...) el lenguaje junto con su producción y uso está íntimamente relacionado con las personas. En otras palabras, el lenguaje es el resultado de las interacciones físicas y simbólicas de los individuos en el espacio y los significados atribuidos a este lenguaje tienen un impacto sobre las personas. (2018, p. 21)

Se trata de formas creativas que se organizan según su índole temática y de procedencia cultural. En Cali, siguen siendo muy comunes las diferencias estéticas según la etnia de las ventas callejeras; por ejemplo: los vendedores de chontaduros (fruto tropical popular en Latinoamérica) con sus accesorios; las vendedoras de hortalizas y artesanías indígenas; las estéticas regionales de las panaderías paisas, donde son habituales los decorados de aluminio y vidrio, lugares profusamente iluminados con bombillos de luz blanca. Nos referimos a la sensibilidad conformadora del espacio como una forma de representación cultural que desborda las ideas clásicas de siniestralidad, belleza y ritualidad en combinaciones distintas e inéditas que se resisten a la educación de buen o mal gusto adoptado sin mucho criterio por las clases sociales con mayor poder económico, pero comúnmente con muy escaso poder de discernimiento.

En este sentido, las clases populares demuestran intereses distintos por lo estético o por lo menos subvierten los cánones, los falsean o copian sin mucho pudor mediante otras relaciones de belleza y orden. Las estéticas de la calle, como ocurre en los barrios populares caleños, carecen de bordes definidos, se superponen o marran entre sí o se adaptan a las condiciones económicas y de espacios de manera oportunista. Literalmente se engarzan de otras construcciones aprovechando las estructuras preexistentes; en el caso de las instalaciones para ventas callejeras, estas adoptan estéticas del camuflaje, no intentan diferenciarse del entorno: surgen del contexto. Las estéticas de la calle ejemplifican las estéticas relacionales y se producen en los aprietos de la persecución policiaca y las estéticas del urbanismo. Las instalaciones callejeras son medios para relacionarse entre gritos y murmullos, alegatos de materiales, colores y olores; el intersticio de donde se desprenden historias y estrategias de vida; un conjunto prosaico donde tampoco se descarta que se produzcan armonías, contrastes de colores y agrupaciones literalmente instintivas.

Las tiendas callejeras, con sus diferentes intenciones y tipos de mercancías, han logrado articular un sinnúmero de prácticas que promueven formas de identidad, reconocimiento y diversidades con poder de significación en el entramado de casetas, mesas como mostradores, productos tendidos en los andenes donde se agrupan infinidad de pequeños artículos por usos, materiales y colores, anteponiéndose a las ventas más formales. Un tipo de estética que también ha llegado a cuestionar la *disciplina* del arte como única productora de sentidos estéticos; las prosaicas populares dejan ver el agotamiento de las dinámicas autónomas, validando la importancia del contexto como argumento de la práctica artística. El trabajo contextual del arte popular restituye la vecindad y el dialogo horizontal entre productores y consumidores, experimentando estéticas de conjunto. Estimula la aplicabilidad de la estética a la vida cotidiana, así como a procesos de reconstrucción de tejidos sociales en comunidades inestables. Revisar este tipo de experiencias estéticas del espacio público no es un intento por propiciar el incremento de estrategias de formalización para el espectáculo del arte, sino abrir un campo de investigaciones en prácticas artísticas etnográficas.

La prosaica incorpora dinámicas relacionales del vulgo de gran sabiduría, desde el sentido común de Maffesoli (2004): enterarse del chisme, conversaciones íntimas en la tienda, lavar la ropa y tenderla en las ventanas, sentarse en las esquinas de las calles, reunirse en los rincones, hablar con los otros. La función de todas ellas es conservar la memoria colectiva y *recrear la forma de lo social* a la que se refiere Bourriaud en su teoría. De esta manera, las calles del barrio y su paisaje multiforme son en las ciudades actuales, y desde hace algunas décadas, un importante palimpsesto socio-estético. El barrio, como ordenamiento cultural etnográfico explícito e implícito con sus lugares marginales, produce resistencias como consecuencia de un largo discurrir histórico; el barrio, un crisol de tendencias estéticas y agenciamientos políticos.

Toda esta producción cultural callejera es una forma de responder creativamente a las nuevas circunstancias socioeconómicas y ecosistémicas del mundo actual. Las construcciones de las ventas callejeras son en realidad armazones *documentales* de las recientes estéticas sociales y de cómo los individuos y las colectividades resignifican lo público desde las dinámicas de consumo que organizan las formas de vida. Según Rocchi (2002), resultan marcando también el gusto, los deseos, las adicciones y la familia, determinados por contradicciones entre “conjunto y diversidad”. En este sentido, se considera que el complejo y precario mobiliario urbano comercial, además de organizar con *des-hechos* y tecnologías artesanales precarias el espacio público, produce la forma de lo social; una forma expandida de la estética relacional. Tales armazones callejeras o nuevas estéticas sociales son propulsoras creativas entre los oficios de la vida y sus adaptaciones al sistema económico global, como residuos de sus endebles o ricas economías y mediante otras formas de intercambio autorrepresentacional que describen estilos de vida; de ahí, la importancia creativa de lo que Sholette (2015) denomina *materia oscura* y que a Fernández le permite describir semánticamente las re-significaciones de las cosas que aparecen en ese mundo de objetos y materias recicladas, que se recomponen en las instalaciones de los mercados callejeros:

Un cuadro, una catedral, un sartén, una corbata, un libro, un pasillo, son objetos llenos de palabras e imágenes, que valen sólo porque han sido pensados en palabras y sentidos en imágenes una y otra vez: en ellos se depositan ideas, como la idea de fabricarlos de tal o cual manera para tal o cual efecto, y se depositan afectos, como la sensación al tocarlos o verlos, e incluso se les depositan cariños, como el sentimiento de propiedad que le inspiran a su dueño, o los recuerdos que traen consigo: son, en todo caso, el aire transitado, manipulado, utilizado, adornado. (Fernández, 2004, p.50)

Las instalaciones callejeras del comercio informal son un lugar para aproximarse a lo social. Estas resultan sugiriendo un campo de estéticas inestables y cambiantes, de ahí su importancia en los escenarios del arte relacional para la elaboración de lo público.

De esto se deduce la importancia que tiene para las prácticas relacionales la configuración de estéticas en los espacios públicos en cuanto formas de narrar los acontecimientos del entorno inmediato complejo. La dispersión, la fragmentación y la abundancia de acontecimientos expresados en los espacios públicos con distintas intenciones, se caracterizan por organizar las oraciones escritas, visuales, táctiles y olfativas en muchas configuraciones estéticas y de lenguaje que favorecen la mediación comunicativa en relaciones de colaboración entre cuerpos, espacios e imaginarios. Las personas crean sus vivencias, caracterizan sus espacios y sus modos de vivir, y les dan un sentido. Los distintos modos en que cada una de las ciudadanías cuenta sus historias, en muchos casos, no corresponden a las formas legitimadas de la semántica y la sintáctica del discurso, por lo que para hacerlas más visibles deben organizarse en formas distintas, incluso arbitrarias, deben mapearse, cartografiarse, documentarse, archivar, potenciarse para crear cauces de difusión. Se trata de un conjunto de articulaciones cambiantes que no intentan colocarse normativamente como forma de arte, justamente porque surgen de las dinámicas temporales, arbitrarias, que genera el nomadismo urbano contemporáneo como parte de la incertidumbre laboral, la enfermedad, el miedo y las producciones de deseo, entre otros acontecimientos diarios. Penadés escribe al respecto:

Los autores que caracterizan estas unidades con la propiedad de la arbitrariedad no ofrecen una definición del término y, en general, la vinculan con el uso lingüístico, que determina las restricciones de selección del colcativo por parte de la base. El concepto de motivación tampoco es definido al aplicarse a las colocaciones, aunque en la actualidad se prefiere esta propiedad para su caracterización y no la de arbitrariedad. (2017, p. 121)

Las formas de colocación de sentido resultan ser modos de vivir las experiencias del presente en la simultaneidad de lo público y con los avatares del mundo contemporáneo que se han incrementado en la fugacidad de los nuevos tiempos. Pero hay más, especialmente cuando relacionamos las colocaciones de sentido en el contexto de las prácticas de arte que se producen en la multiculturalidad de los actuales escenarios urbanos. El concepto de colocación conlleva un acto performativo, es decir, un suceso en acción aleatoria que se organiza y desorganiza de acuerdo con circunstancias tanto externas como internas. En este sentido, la organización, el montaje, la instalación o la colocación de sentidos mediante objetos y palabras, tanto de los montajes callejeros como de las instalaciones de arte, provocan resignificaciones constantes, a diferencia de los objetos escultóricos en el espacio.



*Imagen 66.
Colectivo Territorio Viral durante una práctica de intervención cerca de la principal entrada peatonal de la Universidad del Valle en Cali.
Fotografías de Jorge Reyes (2019).*



Imagen 66/3.

TRANC

ESPACIO

EGT

WWW.TERRITORIOVIRAL.BLOGSPOT.COM
TWITTER: @TERRITORIOVIRAL
FACEBOOK: TERRITORIOVIRAL

TROPEL

RIVADO





Imagen 67.

Platohedro, colectivo de Medellín. *A través de esta práctica artística, se generan algunas preguntas: ¿Cuáles son las violencias de género sobre los cuerpos y su autodeterminación durante el conflicto armado?, ¿cómo se han visto afectadas las corporalidades con base en el género dentro del mismo?, ¿cuáles son las estrategias de resistencia desde el feminismo, el arte o la política?*



Imagen 68.

“**Diálogos de artes**”: práctica de *Territorio Viral* donde se antepone la idea de los diálogos de La Habana desarrollados entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la exguerrilla de las FARC, a los diálogos sobre arte en la Universidad del Valle.

Algunas de nuestras investigaciones en prácticas de arte en la Universidad de Valle, (ver imagen 15), dedicadas a explorar la complejidad de los espacios públicos como contexto formativo son prácticamente metáforas de territorios relacionales y formas de colocación; lo anterior reforzado por el hecho de que los campus de las universidades públicas en Colombia están sujetos a normativas de excepción gubernamental. Se trata de algo así como *territorios libres*, lo que favorece lo colocativo no sin dosis de arbitrariedad de las relaciones público-privadas. En los próximos párrafos, tomando como ejemplo la acción de *Territorio Viral*³, presentamos nuestro intento de comprender y aproximarnos a la idea de gestionar una desarticulación de la dicotomía estructurante en los espacios públicos, entre las restricciones de lo público y lo privado, que, además de hacer evidente la coexistencia de otras formas de comunidad académica, develan los currículos ocultos con posturas más flexibles con el entorno y en relaciones con los variados contextos de vida e intereses de los estudiantes, docentes y administrativos; una idea de colocación como forma. El proyecto *Territorio Viral* deviene en un mapa de colocaciones, un rizoma de lo múltiple en las estructuraciones de lo acadé-

mico, al conectar y crear un poblado de instalaciones precarias que sirven como lugar de las producciones más variadas, a las que insistimos en catalogar desde el imaginario de control con una infinidad de colocaciones donde se recrea lo que podría ser un claro ejemplo de *relacionalidades estéticas*. Las estructuras precarias de *Territorio Viral* se comportan como manifiestos de recorridos topológicos a través de la estética, por los cuales podrían estar circulando otras formas de apropiación del saber y el conocimiento invisibilizadas por las lógicas institucionales que, a pesar de su excepcionalidad normativa con el territorio público, fungen administrativamente desde las lógicas de lo privado.

Esta discusión tiene sentido aquí porque permite observar lo creativo en las producciones de vida de los habitantes urbanos y apropiar como paradigma lo relacional en la inmediatez de la vida, como alternativa al reduccionismo ontológico de la que sería una forma preconcebida de buen vivir en el sentido que pretenden las políticas neoliberales de consumo, que en su esquematismo favorecen a sectores mínimos de la población que identifica vivir bien con la síntesis de la estética. La relacionalidad no como un estilo de arte, ni tampoco a favor o en contra de las prácticas de arte modernas, sino como una opción de nuevas estrategias de lo que Maffesoli (1997) denomina *la razón vivida*.

³ Las prácticas artísticas de colaboraciones del colectivo *Territorio Viral* producen laboratorios de creación e investigación colaborativos entre investigadores docentes del Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Valle desde el 2012. Es un proyecto que fomenta la experimentación artística entre diversas agrupaciones y colectivos interdisciplinarios, mediante la realización de intervenciones efímeras en el campus Meléndez de la misma universidad. A través de estas, se intenta recolocar la idea de lo privado/público desde los discursos de los distintos habitantes del campus.



Imagen 69.

“Quema libros”: *práctica de Territorio Viral en donde se copiaban, se “quemaban” y se regalaban libros en las gradas exteriores de la Biblioteca Departamental de Cali. Cabe aclarar que “quemar” es un modismo usado como sinónimo de copiar textos, películas, música, etc.*

munitario en el campus universitario. De manera que la idea de la forma de Territorio viral se inspiró en las estructuras precarias de las calles de la ciudad por asociación con sus maneras de colocación en el lugar y cómo se adaptan a los múltiples discursos y cohabitaciones. En este aspecto, Bourriaud señala la dimensión política de las prácticas de producción alternativas y las relocalizaciones sociales que empoderan, como:

La relocalización de la producción industrial, los vastos “planes sociales” [downsizing] y el retroceso de la política de protección social, así como el endurecimiento de las leyes que rigen la inmigración, traen como consecuencia la formación de zonas grises en las que vegeta el excedente humano: desde el trabajo sin papeles hasta el desempleo de larga data. Aun así existe, desde luego, una “economía de la impureza” a todas luces visible: es aquella donde progresan los que le quitan las escamas a los pescados, los que recogen la basura, los que cargan los muebles pesados en las mudanzas, los descuartizadores ... en fin, las categorías sociales que abarca, en India, la casta de los “intocables”. (2015, p. 8)

Las nuevas formas de colocación de las narrativas les permiten movilizar las distintas apropiaciones y reconfiguración del territorio. Estas formas *arbitrarias* comunes a los mercados callejeros de los barrios de las grandes ciudades son estrategias de re-significación, citas o copias, estrategias aleatorias de la posmodernidad, entendida como otra forma de *ordenar en pequeñas narrativas*. Ahora bien, estas formas de producir sentido que han ido implementando las prácticas de arte público se dan porque permiten implementar maneras de colocación en algunos casos superpuestas y procesuales, dado que permiten conexiones múltiples con los interlocutores y de manera aleatoria.

Territorio Viral es una cartografía múltiple de reconocimiento de las prácticas sociales que suceden en la Universidad del Valle como espacio público. Algunas de estas, como las ya mencionadas *Diálogos de artes* y *Quema libros*, exploran las relaciones estéticas entre el uso del espacio público y los diferentes dispositivos de diálogo y de encuentro co-

Lo que significa que la vida cotidiana de hoy, a la que se refiere Lindón (2000), encuentra afinidades con las propuestas de Bourriaud cuando piensa la vida productiva contemporánea como el lugar de nuevas estructuras creativas, no solo como manutención económica, sino de deseos, en las actuales deslocalizaciones de la producción y las formas de vida. Esto supone una vuelta de tuerca a la propuesta productivista del sistema de producción en serie aislado del contexto doméstico. La deslocalización de las formas de trabajo clásicas incrementa situaciones que a su vez recolocan los nuevos espacios del arte en lo social desde los excedentes de mano de obra dejados por el capitalismo global, produciendo zonas que son llenadas de manera ingeniosa por lo que De Sousa (2018) denomina *bifurcaciones del orden*. Así, las expresiones de la calle son estrategias de colocación aleatorias y no desordenadas que implican lectores participantes que establezcan conexiones entre las partes que se dan en la experiencia de vida.

En otro sentido hay que leer lo creativo en las nuevas sociedades urbanas como una forma de conectar elementos e ideas de distinta procedencia: un sinnúmero de nuevas relaciones crece por doquier y se expresan mediante formas de viejos-nuevos oficios, reorganizándose constantemente frente a lo impensable de los propósitos del consumo ilimitado del capitalismo. Un nuevo espacio-tiempo en el que se han generado nuevas dinámicas tanto creativas como sostenibles y, especialmente, nuevos vínculos entre comunidades interdependientes, reordenando la relación entre las estéticas y la política en las comunicaciones ordinarias. La creciente convivencia que generan los servicios de todo tipo que se han incrementado, como formas de reparación de objetos, ventas de comidas caseras y las que se deducen de la cada vez más cercana convivencia con otras especies. También puede observarse la creación de nuevos lazos sociales entre el consumo y el afecto; así, Maffesoli llama: “La ecologización de lo social” (como se cita en Lindón, 2000, p.13): una infinidad de prácticas de vida que se derivan de las nuevas formas de conectarse con otras especies y objetos, produciendo narrativas que son expresadas como formas estéticas de lo cotidiano.

El comercio informal, además de implementar formas creativas de adaptabilidad con los retazos de otros mundos, se arriesga a experimentar modelos de posproducción de materias, objetos y memorias. Está dinámica de usar dos y tres veces un material o una forma de hacer, además de adaptabilidad al medio, indica formas de sostenibilidad; un ejemplo de esta manera de producir subjetividades se puede observar en la instalación de Thomas Hirschhorn, en la que vincula elementos filosóficos y de la cultura popular. El artista suizo se fija en las narrativas complejas que se tejen entre las instalaciones precarias que, como habitus, organizan los actos y las intenciones de la gente común, instalaciones que, más allá de ensamblar fragmentos de distinta procedencia que no ocultan sus orígenes y significaciones, describen formas de pensamiento desde sus estéticas temporales.

POOR TUNING THOMAS HIRSCHHORN

MARZO 14-ABRIL 27

JUEVES A SAB
10 a 3 y 4 a 6



Imagen 70.

“Poor Tuning”

Thomas Hirschhorn.

Fotografía de la Galería Kurimanzutto

Imagen 70/1
"Poor Tuning"





les mots te manquent pour
qui t'entourne, jusqu'à ce
-être, tu te hasardes à

DANKE / MERCI
FOR DAS / POUR LE
SPONSORING

DANKE / MERCI
SEM - 80
ROBERT WALSER 1878-1956

Bienne la plus petite
capitale du monde.
R.W.

ROBERT WALSER
1878 né à Bienne 1956 mort à Herisau
FOR EVER

OBTIENDRES UNE RÉPONSE ICI.
EST-IL SI IMPORTANT

Portrait wall with text: "Bienne la plus petite capitale du monde." and "R.W."

Imagen 71/1
"Robert Walser",
Thomas Hirschhorn.

Imagen 71/2
"Robert Walser",



Si bien la relación que proponemos no intenta describir críticamente la obra de Hirschhorn como un epígono de las formas constructivas populares, nos interesa señalar el plano general de estética de resistencia que describe la sensibilidad contemporánea. Fernández afirma que:

Hirschhorn cree que el arte no necesita un lugar “ideal” para existir, y su vida efímera puede brillar en cualquier parte. Él se limita a defender la “responsabilidad” del creador: “No creo en el arte político, sino en hacer arte de forma política. Y lo político es lo cotidiano, es decir la economía, la cultura y la educación que podemos tocar”. (2009)

Las estructuras precarias de unas prácticas estéticas enredadas en la experiencia cotidiana del barrio evidencian cada vez más lo contaminado como forma de expresión artística opuesta a la autonomía estética como sistema de coherencia lógica, sobre la que se organiza el *mundo del arte* y su interés por lo indiscernible. La contaminación hace de las estéticas populares un asunto de relocalaciones de lo sensible. Prado reflexiona al respecto:

El filósofo Jacques Rancière ha realizado importantes reflexiones y, en más de una ocasión, también fuertes cuestionamientos respecto a los aspectos políticos que rodean a todas aquellas expresiones artísticas que aspiran a lograr una transformación social. (...) Lo importante, en todo caso, es la manifestación de una voluntad de repolitizar el arte, expresada a través de estrategias y prácticas muy diversas. Dentro de este panorama, el autor considera a la estética relacional como un intento por suprimir el espacio entre “un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales”, manifiesto en el hecho de que sus obras se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales. Y en efecto, una de las ideas centrales de la propuesta relacional es que los artistas evitan casi en su totalidad la producción de objetos para la mera contemplación y en cambio se enfocan a la producción de relaciones con el mundo y con sus espectadores, modelando nuevas formas de relación y de hacer comunidad que pueden aparecer tanto en el museo como en la vida cotidiana. (2011)

La contaminación de la vida cotidiana, en el caso que nos ocupa, habla del abigarrado espacio comercial urbano como un campo donde es posible una infinidad de reordenamientos de las prácticas estéticas, el lugar de lo relacional en la vida cotidiana en formas inestables; desde luego, inscritas en la tensión que precipitan las relaciones desiguales entre lo local y lo global, en su intento de mundializar la cultura. Por esta razón, este proyecto intentar poner las nuevas ideas del mundo que surgen en las marginalidades de lo local en un plano abierto de relaciones que les permita concursar en lo que Rancière señala como una alternativa al reparto de lo sensible: “Los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen nuevas formas de subjetividad política” (2014, p.13). Es decir, un lugar donde sea posible la validación de los diferentes discursos; en otras palabras, lo político de la estética.

Esas formas de las distintas ocupaciones sobre las que se organiza la vida cotidiana con espacios y tiempos diferenciados, y cómo las artes han ido ocupando circuitos que parecían ajenos a sus intenciones son nuestro objeto de estudio. En esa urdimbre yacen los elementos de las nuevas formas de la creatividad, hoy entendida estrechamente en términos

de *formas de producción*, en el sentido de elaboración de un producto mediante el trabajo. Por lo tanto, hablamos de las formas de trabajo que surgen como consecuencia de las prácticas de los nuevos consumos y maneras de recreación; dinámicas de trabajo híbridadas en el espacio-tiempo, distintas a las propuestas por el primer capitalismo, entre plantas de producción de materias primas y tiempos predeterminados (un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar). Borriaud escribe:

Desde el arte conceptual, el objeto de arte se presenta como una información concerniente a la realización del trabajo y el artista como un operador de acontecimientos plásticos: según términos de Joseph Kosuth, “una obra de arte es una tautología, en el sentido que es una presentación del artista” que afirma en la obra su propia definición de arte. (2009, p. 105)

Es decir, hablamos de la práctica artística como una producción que no requiere ser fijada en el tiempo y el espacio; la obra viene a entenderse como proceso. Pareciéramos estar al final de la concepción de la obra como un objeto único.

La alteración de las estructuras que argumentaban las vidas desde los espacios diferenciados (trabajo-formación descanso), sumada a los flujos de impronta telemática (el internet en la mano) que fluyen paralelamente a la diversidad de nuevas ocupaciones dispersas entre lo público y lo privado, cada vez más autogestionadas, así como las maneras cada vez más comunes de entender el trabajo desde formas autoidentitarias (el para qué soy bueno y qué me gusta), han generado una atmósfera de incertidumbre en lo más íntimo de lo social. Sin embargo, también han hecho de la cotidianidad el lugar de las nuevas formas de creatividad, al punto de que es casi imposible tener visiones de conjunto del espacio-tiempo de la vida.

Precisamente en las dinámicas laborales urbanas contemporáneas es donde podemos ejemplificar las prácticas estéticas relacionales. Por sus dinámicas desterritorializadas, en el sentido de movilidades de distintas improntas que actúan como generadoras de *forma*, las prácticas de colaboración son proyectos que estimulan espacios alternativos para la interpretación de discursos que se organizan ya no desde la autonomía del arte, sino desde la profusión estética de las nuevas formas de trabajo.

Las relacionales estéticas a la vuelta de la esquina suponen conclusiones parciales, repensar la rezonificación de los espacios urbanos y del arte, de acuerdo con las dinámicas de los ciudadanos en relación con sus imaginarios y con sus condiciones de vida y sus localizaciones dentro de la ciudad. Así, se hace necesario desvelar sus arquitecturas, es decir, los intersticios de las nuevas agrupaciones de la actividad cultural, las formas que reconfiguran la ciudad y el arte de representación como fue concebido en la modernidad; especialmente la reorganización de sentidos de vida en tiempos cortos, que implican *narrativas espacio-temporales fugaces* y estimulan la generación de agenciamientos (Deleuze y Parnet, 2004), en el sentido de impulsos individuales o colectivos, hacia el devenir, en función de nuevas políticas de vida.

Por tanto, las formas de reorganizar el trabajo y el tiempo libre en palimpsesto, mediante la relación de prácticas cada vez más desiguales, deconstruyen la noción moderna de orden y progresión sobre la que se expresa el arte como mercancía y organiza su campo social excluyente. Un tiempo para la producción de la obra y otro para la exposición o la publicación en lugares especializados; un rasgo de los métodos del productivismo capitalista: estimular la idea de arte como oficio experto y virtuoso lejos de la realidad. Las producciones estéticas en palimpsesto suponen acontecimientos estéticos, no productos, dadas las diversas participaciones sociales que reúnen temporalmente. Se trata del arte como dispositivo vinculante, mediante la acción de reutilización del recurso, de no partir de cero sino de recoger datos de otros momentos, incluso contrarios; no se trata de trastear, tampoco de crear objetos nuevos y asombrosos. De la misma manera que los antiguos manuscritos, las expresiones de las nuevas ciudadanías han reutilizado en varios momentos de la historia materiales ya usados y de distintos orígenes como lugar de las emergencias estéticas. El collage moderno es una versión de esa idea de reunir elementos de diferente procedencia en un mismo plano, una práctica que supone una dificultad añadida en el caso del arte relacional. Pues se trata de sistemas abiertos y complejos que necesitan, igualmente, metodologías de análisis y aproximación abiertas y complejas, es decir, un diseño para cada práctica considerada, que se sitúa en un espacio-tiempo concreto. La distinta conformación de estratos en los yacimientos urbanos en muchos casos impide la organización precisa de los restos, haciendo imposible diferenciar claramente las procedencias de estos. A este fenómeno lo denominamos palimpsesto urbano.

4. MERCADOS, BARRIOS, PARLOTEOS⁴ : CIUDAD DE NARRATIVAS Y ESTÉTICAS DE LA CALLE

Partimos de la premisa de concebir la ciudad como un organismo vivo y el espacio-tiempo público como lugar de socialización de discursos de todo tipo, pero en nuestro caso nos interesa ocuparnos de las formas estéticas de lo social. Decenas de transeúntes, locales, extranjeros, desocupados o turistas, deambulan entre edificios y construcciones hechizas (producto de manos caseras, no profesionales) al encuentro de distintas formas de negociación de territorios, objetos y deseos.

Las negociaciones en el espacio público van dejando un sinnúmero de historias que hacen de la ciudad un organismo vivo y de memoria en constante reconstrucción. La ciudad se caracteriza por lo múltiple, lo superpuesto y lo fragmentario de sus historias que se producen y reproducen en un enjambre de movildades con distintas intenciones, todas dispuestas a comunicar y a estimular la alquimia mediante lo sensible. Las estéticas urbanas son capaces de reconfigurar el espacio urbano estimulando historias de vida, miedo o placer, entre muchas intenciones como las resistencias a la vulnerabilidad; de ahí su importancia en la creación de imaginarios urbanos. Las transacciones que en ellos se generan afectan las movildades sociales, como creación de colectivos localizados en beneficio de políticas públicas desde la calle.

Pensar la ciudad como algo a ser ordenado y normalizado a partir de las instituciones regentes niega su devenir como experiencia ciudadana y memoria colectiva. Las prácticas artísticas en los espacios de socialidad dejan ver las dinámicas y negociaciones para vivir día a día una ciudad distinta, en realidad una ciudad de choques donde se producen subjetividades y esto nos invita a estudiar la complejidad de lo citadino, pues se gesta desde esos imaginarios, esas trayectorias y ese urbanismo. No hay calle, avenida, ni plaza que no esté dispuesta a los enredos del mercado y sus habladurías. Se podría pensar con este paisaje urbano que incluso las construcciones más sofisticadas y de mayor tecnología del momento no son las torres anodinas de vivienda y oficinas expulsadas de los suelos centrales que vegetan como paquidermos de ladrillo en la periferia, ni el enlucimiento de avenidas que ya se deshacen o lucen inconclusas, ni los mega-edificios *experimentales* de acero y concreto francamente raros, como ovnis en el destierro capitalista (por lo menos en Suramérica), ni los ampulosos centros de recreo y comercio que semejan las universidades privadas; sino el tejido de narrativas populares que anudan los mercados.

⁴ *intr. coloq. Parlotear, Dicho de dos o más personas: Hablar mucho y sin sustancia, por diversión o pasatiempo. (Más allá de la definición de la RAE, el término es usado en este contexto para referirse a las habladurías callejeras, que en sus acciones deliberadas desatan infinidad de alusiones estéticas y dan cuenta de sustratos más complejos de la vida cotidiana).*

¿Cómo pueden contribuir las prácticas de arte a romper las asfixiantes estructuras comerciales que entranpan los imaginarios y devolverle a la calle su lugar, como productora de subjetividades mediante estrategias creativas que agencien nuevos imaginarios ciudadanos? Aun cuando no intentamos dar una respuesta única a esta relación, sí nos interesa desvelar en lo posible, y mediante ejemplos de las prácticas colaborativas de arte relacional, algunas teorías y experiencias que incrementen esta discusión. Para empezar, no estamos de acuerdo con quienes suponen que el gran actor de la ciudad son los edificios, las calles emblemáticas y las plazas históricas. Inclusive cuando ellos parecen comportarse como el escenario de los sucesos de lo público. En contraste, consideramos la ciudad como un organismo que se mueve completo y en relaciones estrechas entre sus partes; de ahí la importancia de sus procesos narrativos.

Cuando hablamos de narrativas en la metrópoli hablamos de un conjunto de relacionalidades donde no puede faltar ninguna de sus partes, a saber: los cuerpos de los habitantes, sus recorridos que describen historias de vida y articulan ciudadanías e imaginarios en todos los tiempos, y por supuesto ese escenario cambiante que se ha ido tornando más perecedero de lo que su materialidad sugiere. De ahí la importancia de proyectos como este, puesto que consideran las prácticas artísticas en plataformas dialógicas, formas libres de expresión con fines de agenciamiento y no expositivo, estructuras flexibles que se organizan en formas como estas: las experiencias de sistematización, de transducción o de acción participativa; y también los laboratorios abiertos en los sentidos que se deducen de las ideas de Latour y Woolgar (1995), ya que todas ellas trabajan con la experiencias relacionales como dinamizadoras de conversaciones.

Intentamos indagar cómo las artes relacionales elaboran lo diverso y lo vinculante. Frente a la síntesis estética del arte de la modernidad europea que inunda las subjetividades que promueve el sistema de capitales con sus mercados, en todos los niveles económicos, imponiendo estándares de género, raza y clase, sesgando al consumo el deseo estético de los distintos sujetos y las cada vez más aceleradas transformaciones de la ciudad tangible. Pensamos el espacio público como el lugar de las resignificaciones de lo cotidiano mediante las narrativas de la gente. Formas estéticas que surgen de los imaginarios de sus cambiantes componentes; Silva explica en este aspecto que:

Los imaginarios son las otras miradas, son la opción de reconocernos o diferenciarnos (...). Aun así, no se puede decir que lo que producen los ciudadanos sea arte, pero sí existe una función estética dominante, en el sentido del filósofo Kantiano J. Mukoros y funcionaría así: uno está en un estado imaginario cuando está asombrado. Hay hechos que dan más capacidad imaginaria... (2008, p.19)

De acuerdo con Silva, esos ciudadanos son los que en nuestra opinión multiplican las narrativas urbanas, hechos que son contados con distintas versiones y acentos estéticos. Muchos artistas y no artistas, reunidos en nuevas comunidades, ven alternativas en el trabajo creativo y participativo en el contexto urbano como espacio de reproducción de tejidos sociales saludables y renovables, mediante el empoderamiento de las prosaicas de sus habitantes. Mandoki lo explica de manera muy clara:

La prosaica se define no por oposición o por complemento a la poética, sino como alteridad, se trata de una estética otra. No podemos decir que la prosaica es lo que está fuera del arte porque el arte se constituye desde la prosaica. El Arte es una mirada sensible a la vida prosaica, como la prosaica es una mirada sensible a la vida cotidiana. Por ello cabe distinguir dos orientaciones de la estética: la poética que enfoca a la sensibilidad en la producción artística o poiesis, y la prosaica que enfoca la sensibilidad en la vida cotidiana. (2012, p. 83)

De este modo, las narrativas de la vida cotidiana en los espacios públicos configuran el paradigma de ciudad, ensayan otros modelos comunales e instituyen micro-cambios. Hablar de narrativas es hablar de la ciudad y sus espacios de interacción social, en gran medida porque las ciudades son los lugares donde se agrupa la mayor cantidad de personas y también un importante crisol de hibridaciones, entre humanos, animales y vegetales. Lo que incrementa la producción de narrativas del sedentarismo, del tránsito, de los recorridos y, claro, de los acontecimientos que propician un extenso conjunto de relaciones sintagmáticas, donde se recrean nuevos formatos de movilidad social: mercancías, sujetos, servicios, entre otras.

Lejos de suponer la ciudad tangible como un lugar estable donde transcurren los sucesos, su materialidad muta incesantemente y cuenta nuevas historias desde las reconstrucciones o señas que quedan grabadas en sus muros o en las remodelaciones sucesivas de ampliación o fragmentación del espacio, así como la historia despedazada de antiguas y nuevas decoraciones; todo esto configura paisajes narrativos donde habría que imaginar los mundos de vida que los accionaron. La ciudad entera es una enorme narrativa de imaginarios desde sus acontecimientos. Las arqueologías urbanas, que son formas de las narrativas, permiten seguir infinidad de procesos culturales, las formas como la gente ha resuelto, ha imaginado maneras de vivir el día a día. Por lo que los edificios, calles, plazas y construcciones hechizas sirven de escenario vivo, parlante documento de sus narrativas. Pérgolis y Moreno expresan que:

La ciudad que hemos querido ver, pasa entonces, por el espacio tridimensional de la arquitectura, por el cuerpo de la ciudad y también por su piel. Así la ciudad aparece poblada de personajes, de acontecimientos, de callejuelas que no conducen a ninguna parte o que se abren como autopistas para nuestro recorrido. (2013, p. 23)

La visión ordenadora y de limpieza del urbanismo normativo, en la mayoría de las ocasiones, borra la historia de la ciudad y su gente. Por el contrario, las prácticas de arte relacional en los espacios de socialidad permiten argumentar los cambios y producir colectivamente prácticas sobre lo urbano que responden a los intereses de las distintas ciudadanías. Se trata de dos procesos distintos que se ejemplifican en este caso como dos formas opuestas, una *radical* y otra *radicante*, una más esquemática y normativa y otra más democratizante de lo creativo y enredada con los participantes y sus mundos de vida. Gómez escribe lo siguiente refiriéndose a los diferentes componentes de la producción estético-colectiva urbana:

Ciudad y dimensiones subterráneas de lo urbano: contribuciones al pensamiento dialéctico de Walter Benjamin, de María Teresa Salcedo, es un trabajo de antropología de la ciudad, en el que se actualiza y pone en obra, en el estricto sentido Benjaminiano, no sólo el concepto de imagen dialéctica sino, de una manera particular, el proyecto mismo de este autor: realizar una protohistoria de la modernidad desde los fragmentos y prácticas cotidianas. (...) Para tal fin, la autora se plantea varias preguntas: una acerca de la relación entre los procesos urbanos, la vida cotidiana de la ciudad y nuestra vida inconsciente; otra pregunta indaga sobre la existencia de vínculos entre nuestra manera carnalesca de vivir los cambios y las transformaciones en la ciudad. (2007, p. 13)

En este aspecto se deben gestionar prácticas artísticas en lo urbano que motiven nuevos imaginarios y posteriores narrativas en función de un espacio público grabado físicamente de escrituras y de oralidades que cuenten las distintas versiones de ciudad. El grupo de investigación de la Universidad del Valle *Teatro Cuatro Mundos*, dirigido por el actor y director Everett Dixon y un grupo amplio de colaboradores en horizontal, no conforma una compañía estable, pues su relación parte de convocatorias abiertas para investigar en distintos asuntos del hecho teatral contemporáneo, desde autores que de alguna manera dialoguen con la actualidad sociopolítica colombiana. De este análisis de autores y obras que reúne la cátedra y la práctica teatral del profesor Dixon resulta la investigación de la obra de Suzan-Lori Parks y la selección de la pieza *Topdog/Underdog* del 2001 para montarse en Cali. Parks es una dramaturga afroamericana que se interesa conceptualmente por formas de la cultura afro en Norteamérica, donde encuentra algunos de los elementos claves que circulan en sus piezas, como la repetición y la improvisación. Maneras que se pueden encontrar en otras prácticas de orígenes afro como el jazz y también el hip hop, sobre las cuales Parks reconstruye su estructura de fraseos e improvisaciones en un proceso de constitución del lenguaje. Esta forma de expresión repetitiva y fragmentaria es la que permite los espacios relacionales que en el montaje escénico provocan los actores y sobre las que el montaje del colectivo *Teatro Cuatro Mundos* desarrolla su propuesta escénica. La pieza teatral narra la historia de dos hermanos negros del sur de los Estados Unidos, marginales y embaucadores callejeros en rivalidad. El montaje de la Universidad del Valle aprovecha esta estructura y la contextualiza en las comunidades afrocolombianas a partir de una propuesta relacional en el espacio y el tiempo. El montaje en Cali se presenta en distintos espacios abiertos y se adapta a las formas del contexto temporalmente, con conexiones no marcadas de antemano ni diálogos al pie de la letra, lo que les permite a los espectadores casuales participar de la acción sin temor a tener que amarrarse a la totalidad de la sesión, es decir, el público también circula haciendo de la obra de teatro un espacio urbano de relacionalidad.

El montaje del grupo de investigación de la Universidad del Valle articula la narrativa no solo a lugares distintos donde se resignifica la espacialidad propuesta por la autora, con la intención de incorporar argumentos contextuales y relaciones temporales nuevas, permitiendo que los espectadores casuales intervengan y produzcan nuevas narrativas de ciudad. La obra de teatro se convierte en un dinamizador de experiencias.



Imagen 72.

Teatro Cuatro Mundos, dirigido por el actor y director Everett Dixon. Pieza teatral Topdog/Underdog de Suzan-Lori Parks del 2001.

Fotografías de Jorge Reyes.

En relación con lo anterior, las prácticas de arte contemporáneo se enfrentan a la disyuntiva de mantenerse en la idea de continuar haciendo arte para el *espacio público* de la manera como se concibió antes: alrededor de un lugar para ser llenado de objetos de representación en la ciudad idealizada de la modernidad; o pensar los espacios de socialidad de manera más imaginativa, donde sea posible ensayar nuevas prácticas comunales y hacer del espacio público un lugar de acciones instituyentes.

El montaje de *Topdog/Underdog* para su versión colombiana, al descolocar la narrativa del escenario habitual, incrementa la producción de historias urbanas con los recursos y creatividad de los interlocutores callejeros casuales, en función de lo que Rancière (2008) señala como la emancipación del espectador. En este último sentido, *las micronarrativas* ciudadanas se consideran como un dispositivo urbano a partir de donde pensar y actuar en lo público. Ahora revisaremos cómo estas se conectan con la noción de mercancías en nuestro planteamiento sobre las relacionalidades estéticas en las calles.

La sensación de ser ciudadanos globales, incrementada por las mediaciones que son al mismo tiempo vehículo y forma expresiva, ha contaminado la vida cotidiana en los espacios públicos de ficciones de otros mundos, que son adaptados a distintas etnografías. Así, las mercancías previamente grabadas, que inundan las calles y se exhiben en vitrinas y cambuches, llenan la vida y la imaginación de algo similar a lo que Benjamin (1983) denomina *fantasmagorías*: una mirada cosificadora de la realidad y los intercambios entre las personas. De este modo, los objetos reproducidos en serie o de manera artesanal de venta callejera, sumados a los lugares que ellos recorren en la ciudad escaparate, reproducen un sinfín de historias que se reflejan y transportan en imágenes de mundos de vida materializadas en objetos prácticos y decorativos. Las mercancías, en su devenir de fetiches, llenan las memorias urbanas de formas de pensar entre espejismos de lo social en lo público.

Lo público como un lugar pre-organizado en función de estrategias de intercambio pretende hoy, más que nunca, investirse de exclusivas relaciones comerciales. Este es un imaginario que ha ido imponiéndose como definición de ciudad global y que continúa siendo el propósito central de normalización de muchos proyectos de urbanismo o de estudios sociológicos sobre el espacio público en una visión sin salida. No hay un sólo lugar de la ciudad que se escape de incluir un local comercial, una valla, un letrero, un pregonero, alguna forma de vender y comprar lo tangible y lo intangible. Sin proponer la exclusión de estas visiones de la realidad, se trata más bien de incorporar sus estrategias y formas y hacerlas generadoras de nuevos sentidos de ciudad con sus propias narrativas y las relaciones fugaces que subyacen a esos intercambios como potencialidad para imaginar lo público-colectivo contemporáneo, entre los enlaces de pequeños acontecimientos.

Pérez lo describe así: “Se trata de un performance propiciador de emociones e intersección de expresividades diversas que se conjugan con la publicidad, la comida, la música, el movimiento corporal, los sonidos y las conglomeraciones humanas” (2014, p. 237). El mismo sobrecargado contexto comercial visto desde las estéticas relacionales, sin embargo, proporciona panoramas de riquezas expresivas, experienciales y, por lo mismo, de resignificación de lo comunitario. Lo estético desbordado a lugares impensables en los estrictos mundos del arte, dialogar lo estructural y unitario de la narrativa del espacio público con los rituales cotidianos mediante los que se busca cada día mejorar los quehaceres. Un entramado de lo íntimo a lo explícito de las subjetividades en disputa que lo habitan y se manifiestan de muchas maneras en la tramoya del comercio. Pérgolis y Moreno afirman que:

Más allá de nuestro interés por la forma nos ha interesado ver qué ocurre en el intercambio, en el trueque de deseos, de miradas, de bienes simbólicos, con los que construimos nuestras vidas, esas pequeñas historias en donde confluyen nuestros imaginarios. Por eso miramos las ciudades escritas y las ciudades invisibles: “una ciudad es un mundo, cuando amamos a uno de sus habitantes”. (2013, p. 23)

En relación con Pégolis y Moreno, cobra importancia el creciente trabajo informal callejero por las movilidades sociales. Las micronarrativas que surgen de esta relacionalidad fomentan un extenso campo de acción para las prácticas de arte y el proceso de diseño de nuevas propuestas socio-urbanas de ciudad. La estimulación de narrativas con las plataformas de arte establece y desarrolla conexiones entre las experiencias pasadas, propias y las de los demás; la narrativa es una práctica de conocimiento que permite hilar situaciones y juicios a través de la estética que evoca la historia común. En este sentido, la práctica artística es pedagógica.

El Tren de los Curados (2014), del Colectivo Des-carrilados de Cali, desarrolla una propuesta donde se articulan varios agentes de la relación vinculante de las narrativas de ciudad: un grupo de estudiantes del Instituto Popular de Cultura y su maestra Florencia Mora como mediadora y dinamizadora cultural y la comunidad del barrio Jorge Isaacs, donde está ubicada la escuela y sus prontuarios de narrativas de vida permiten volver a la memoria del mismo y resignificar la historia de la ciudad.



*Imagen 73.
Experiencias cotidianas en el Barrio Jorge Isaacs de Cali.
Fotografía de El Tren de los Curados.*

El barrio Jorge Isaacs tiene una importante carga histórica por haber sido epicentro de circunstancias trascendentales en el desarrollo de la ciudad. Su proximidad a la Estación del Ferrocarril le dio el privilegio de ser el lugar de entrada a Cali; por allí cruzaron personas, alimentos, materias primas, máquinas y todo aquello que impulsó el desarrollo económico y político del occidente colombiano. La ubicación de la Estación del Ferrocarril en el perímetro del Jorge Isaacs propició el establecimiento de varias empresas como *Jabones Varela*, *Bavaria*, *Rica Rondo*, *Tecnomotriz* y de diversas ferreterías, joyerías, talleres de mecánica, de fabricación de chapas, de accesorios para carros, tapicerías, etc.

Actualmente, el barrio y su vida comercial siguen dependiendo de tiendas, talleres, plazas de mercado, almacenes e industrias. Junto al barrio está ubicados el Terminal de Transportes, el Cementerio Central y un complejo de avenidas que configuran la entrada y la salida de Cali. En este conglomerado urbano todavía se mantiene la vida de barrio: casas con extensos corredores y muchos dormitorios albergan familias antiguas, que reproducen sus imaginarios y sus hábitos en el presente.



Imagen 74.
“El Tren de los Curados”

el vagón de un tren, ubicado en Cali frente al IPC (Instituto Popular de Cultura), se instala como un lugar de producción de estéticas a partir de la memoria de los habitantes del barrio Jorge Isaacs.

El *Tren de los Curados* es una acción en la que se recupera un vagón de los talleres del Ferrocarril del Pacífico en Cali, que es *descarrilado* y puesto en las calles del barrio Jorge Isaacs. Este vagón se convierte en el epicentro de acciones de la memoria donde los habitantes reconstruyen el pasado a través de narrativas, canciones, dibujos y recorridos por el sector. Esta es una práctica artística de la memoria que elabora las estéticas de los discursos y congrega los *parloteos* de la gente en función de la resignificación política. Trabajar las estéticas en los contextos favorece la producción de narrativas colectivas, que ubican lo sensible en relaciones abiertas y en distintas temporalidades; las narrativas contextuales intentan deconstruir el paradigma representacional del arte moderno permitiendo en lo posible nuevas articulaciones entre mundos de vida distintos. Rancière explica:

No creo que las nociones de modernidad y vanguardia hayan sido lo suficientemente esclarecedoras para pensar ni las nuevas formas de arte desde el último siglo, ni las relaciones de la estética con la política. Ambas mezclan en realidad dos cosas muy diferentes: una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra, las decisiones de ruptura o de anticipación que se operan en el interior de ese régimen. La noción de modernidad estética recubre, sin dar ningún concepto, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir de un tipo específico de relación entre modos de producción de las obras o de las prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización de unas y de otras. (2014, p. 31)

Las narrativas contextuales se producen de manera espontánea en las relaciones cotidianas, organizan momentáneamente historias particulares que se desprenden de experiencias de vida o vidas encontradas en el camino, sin vínculos determinantes con la gran narrativa histórica. Pero tampoco tienen grandes intenciones transformadoras: las micronarrativas no tienen como función proponer nociones de rupturas ideológicas ni culturales, pues las agencias desde su propia dinámica de colectividad y en su devenir inconexo se dan de formas espacio-temporales fortuitas. La producción de nuevos imaginarios colectivos, entre micronarrativas y estéticas relacionales, se produce porque ambas imaginan paradigmas abiertos y sugerentes de preguntas desde la estética al arte como producción simbólica y sus sentidos sociales. Aparecen como un programa de renovación de la configuración vital de los ciudadanos en función de una suerte de *producción colaborativa de deseos*, que empieza a renovar, por lo menos en Colombia, las prácticas curatoriales y las dinámicas museísticas en relación con los contextos en que se inscriben. En el caso de Cali, por ejemplo, muchas exposiciones del orden artístico institucional incorporan en sus guiones configuraciones propicias para la resignificación de las culturas afrocolombianas e indígenas.

Esta dimensión colaborativa de los procesos detonados es fundamental en nuestra propuesta. La idea de colaboraciones ciudadanas, es decir, de trabajo conjunto o mingas (como se las conoce en las comunidades indígenas en América Latina), es una forma de trabajar desde las diversidades ciudadanas y las complejidades sociales, capaces de habilitar nuevas formas de vida en equipo como alternativa a la avalancha de las estructuras comerciales (lugares y formas de negociación), que pretenden cooptar y simplificar los sentidos de los espacios urbanos. Las prácticas de colaboración permiten mapear lo público como un lugar de producción de colaboraciones y servicios distintos al financiero de relaciones anónimas. Las prácticas relacionales, por no ser una forma de arte, sino más bien un paradigma de posibilidades de lo estético, estimulan otras formas de intercambio que incorporan estrategias sensibles y afectivas, y la capaci-

dad de afectar, asumir posturas y propiciar emociones compartidas como el trueque, el cambalache o la permuta, que a su vez estimulan las complejidades del reciclaje de formas de creación; un sentido de lo formal altamente cuestionado en el arte de autorías, quizá no desde toda la crítica o la docencia, pero sí desde el punto de vista mercantil.

La creatividad y la novedad surgen de las urgencias de la sociedad, no directamente del arte de colaboraciones. Estas propuestas no siempre se desarrollan de la misma forma; en ocasiones parten de los propios artistas, en otras de los vecinos de un sector urbano o rural, o de un colectivo concreto como las asociaciones comunales, y en otras tienen relación con lo institucional u organizaciones no gubernamentales o internacionales. Lo cierto es que no existe una opinión común entre todos, aunque sí se entrevén algunas coincidencias con respecto a la forma de trabajar y de considerar estas prácticas desde el arte, coincidencias que encarnan en una cierta visión de lo comunitario como una perspectiva democrática en la búsqueda de alternativas para el buen vivir. De acuerdo con Collados y Rodrigo:

Lo que se piensa y lo que se obra está siempre, de una u otra manera, hecho en compañía. “Lo que pienso, no lo he pensado solo” decía misteriosamente Blanchot, al tiempo que trabajaba sobre la idea de comunidad y lo hacía a su vez en común, tejiendo un espacio con otros que habían pensado antes y después sobre ella: Bataille, Duras, Nancy, en la comunidad de Acephale, la comunidad de los amantes o la comunidad desobrada.

Este pensar en común traza entre quienes se interpelan un campo de fuerzas que escapa al tiempo lineal. Vemos cómo en este campo las obras, en su presente, modifican a su vez el pasado, pero también el futuro. Y así parecemos vivir en medio de un flujo bidireccional de flechas del tiempo que nos atraviesan como a un San Sebastián manierista. (2015, pp. 139-140)

En este sentido enunciado por Collados y Rodrigo, las narrativas populares son en cierto modo colaboraciones creativas, de manera distinta a lo creativo histórico que las propuso como algo brumoso y místico, difícil de objetivar y catalogar. Por ejemplo, en el mundo de las bellas artes aún se sostiene que el artista es un ser especial, poseído por lo extraordinario, que sólo puede crear con base en su condición de ser especial. Desde esta perspectiva, la creatividad es un don accesible a unos pocos elegidos, lo que supone una visión aristocrática de la misma, que aun perdurará. A diferencia de este condicionamiento sobre lo creativo en el arte moderno como algo nuevo que se produce al relacionar cosas conocidas, como es común en la formalización dentro de una cierta autonomía observable en las relaciones entre los estilos del arte y luego en los movimientos vanguardistas, lo creativo en el arte de colaboraciones deviene de la intención de relaciones heterogéneas, de conectar *mundos* distintos no solo de forma sino de conocimientos, saberes y disciplinas. A diferencia de esta creatividad relacional, lo creativo en el arte moderno configura secuencias organizadas; es el caso de la pintura, donde la organización creativa ocurre en el reordenamiento de una misma concepción de la forma-color y del espacio-plano, donde las variaciones de la creatividad se generan desde una misma concepción, como sucede en la línea que va del expresionismo al cubismo y el abstraccionismo.

Un ejemplo de la creatividad por fuera de las lógicas secuenciales del arte moderno es el trabajo *Semilla* (2019) de Vanessa Sandoval, realizado en Cali. *Semilla* es una escultura habitable, un refugio espiritual construido en el marco de la exposición *Voces para transformar a Colombia* del Museo Nacional de Memoria en la tercera versión que tuvo lugar en el Museo La Tertulia. La propuesta encontró su materialización en el trabajo colaborativo del colectivo *La Tropa Guadua* y *La Isla en Vela*. Para materializar esta idea la artista visitó el lugar donde se cosecha y procesa la guadua, y el proceso incluyó modelar y simular diferentes formas y comportamientos, para finalmente experimentar con el material en el espacio.



Imagen 75.
Vista externa de la práctica artística “Semilla”, de la artista Vanessa Sandoval. Fotografía de Carlos Lerma.



*Imagen 75/1. Vista interna de “Semilla”.
Fotografía de Carlos Lerma*

De manera distinta a la idea sobre lo creativo que se deduce de la narrativa de la formas, lo relacional organiza los elementos a partir de los contextos cambiantes y que no tienen una esencia inmutable. Lo creativo, entonces, surge al conectar elementos de distinta procedencia y que se traducen en agenciamientos; es decir, en su capacidad migratoria a otros contextos incluso no necesariamente artísticos. Solo en la resolución de esta disyuntiva sobre la forma inmutable que la separa del contexto, las artes de colaboración pueden dinamizar sus producciones entre los colectivos barriales caleños más allá de la concepción de arte como forma cerrada para lugares expositivos exclusivos y así abrir la posibilidad de transformar los contextos generando nuevos imaginarios, nuevos horizontes de acción colectiva, prácticas distintas de vida, relaciones igualitarias y democracias participativas.

Lo colaborativo produce redes, conexiones que promueven otras para moverse en tiempos distintos entre las personas, entre las personas y otros seres vivos y entre las personas y los objetos. Por tanto, no son formas del productivismo sino de agenciamientos, de ahí su conexión casi indisoluble con las esferas públicas y su empatía con las necesidades colectivas. Mediante la recreación de prácticas que transitan sobre las estructuras flexibles y complejas del intercambio que se originan entre otros lugares de colectividad, en las dinámicas barriales. En Cali, esta es la cualidad que ofrecen los parloteos callejeros y sus estéticas eclécticas a muchos artistas y no artistas que han considerado la posibilidad de volver a trabajarlas de manera colectiva porque en ellas se leen fuentes de renovación de lo estético, de alguna manera el arte disuelto como forma de vida. Las fronteras borrosas de las narrativas populares entre lo público y lo privado del tejido barrial ponen en crisis por demás las figuras de poder institucional, organizacional y de ideologías constituidas que promueven las instituciones patriarcales.

La producción de habladurías, chismes y corrillos callejeros agujerean la inercia de las normativas sociales. Los rumores del barrio son creaciones colectivas eclécticas que mantienen como estructura dialógica la relacionalidad. Se trata de una forma de hacer comunidad con gran variedad de procesos creativos dispersos y no jerarquizados, algunas veces incluyéndolos todos y otras solo algunos, dependiendo de su construcción estética.

De Certeau (como se cita en Reguillo, 2000, p. 81) dice que la condición más importante de lo social son las redes que aseguran su dinámica y gestión; el espacio es el lugar de la comunicación y sus mediaciones, en el tiempo alternativo se hacen visibles las lógicas de las comunidades. Ahora bien, estimular acontecimientos en los barrios mediante plataformas de relacionalidad de diversas intenciones, es una manera de resignificar el espacio público proponiendo acciones estratégicas que modifiquen la linealidad de la historia local, el entramado de microrrelatos. Disloca la continuidad de los acontecimientos mediante imágenes que hacen comprensibles los pensamientos de la gente; son formas de desterritorialización, en el sentido de movi­lidades de los tiempos programados. De distintas maneras, intentan la posesión del espacio o dejar de tenerla como consecuencia de variadas compensaciones sociales y políticas.

Pensar las estéticas relacionales en los barrios es entonces una manera de propiciar la visibilidad de las distintas versiones espaciales de los sujetos y sus territorios, sus afinidades y disputas en función de nuevas movi­lidades sociales, pero también en cuanto práctica de arte porque la relación subjetividad-territorialización produce narraciones potencialmente estéticas en términos de claridades y penumbras, ruidos y silencios. La idea que tenemos de ciudad estable y lugar de nuestra cotidianidad repetitiva es en gran medida el resultado de hacer de ella algo domesticado, un lugar donde no haya que crear la realidad todos los días. Sin embargo, la cotidianidad de la ciudad está llena de recovecos donde se recrea, pues de acuerdo con Reguillo:

Bien puede argumentarse que estas estrategias no cuentan por su baja visibilidad, por su poco *glamour* revolucionario; sin embargo, mediante estas astucias y ardid­es cotidianos los actores sociales socavan el orden de la legitimidad, erosionan el poder, lo obligan a diseñar nuevos mecanismos de control. (2000, pp. 79-80)

El urbanismo encarna la lógica de una cotidianidad sin tropiezos. Pero en realidad, más allá de ese indiscutible deseo, la ciudad y sus cotidianidades no están exentas de nuevos y permanentes acontecimientos y sobresaltos. Es ahí donde las estéticas relacionales encuentran sus fisuras y provocaciones; a pesar de su aparente normalidad, las narrativas desatan pasiones ciudadanas que son los insumos de las prácticas de arte; por lo que, cuando hablamos de estéticas relacionales, no estamos hablando del espacio público depositario de cosas externas. La ciudad dura de casas y calles se mueve con el barullo de las historias de sus habitantes; de ahí, la importancia de la seguidilla de acontecimientos que se generan imprimiéndole a la vida diaria constante rupturas y cambios de perspectivas, maneras distintas de ver el mundo, mediante estéticas que no vienen de afuera o no son impuestas, sino que surgen en lo social.

Sholette (2015) teoriza sobre las formas en que el trabajo creativo —la materia oscura— configura un rizoma intangible sobre la narrativa histórica de la cultura burguesa que ha instaurado un paradigma y descartado otros, con la que cohabita de manera simbiótica. Paradigmas estético-artísticos que actúan de manera subversiva donde no se distinguen tan claramente las relaciones entre autor, espectador y objeto, pero especialmente que no requieren de espacios concertados como museos, aunque algunos de estos sí estén promoviendo cambios en este sentido.

En conclusión y en el sentido de lo que nos interesa en este escrito sobre el espacio-tiempo activo que propone la estética relacional, más allá de las discusiones sobre democracia y participación que configurarían las plataformas del arte relacional y que pueden ser en nuestra opinión retomadas desde distintas concepciones, estas promueven la comunicación, que es una práctica indispensable, especialmente en el contexto colombiano, para encontrar sentidos por los cuales valga la pena vivir: una manera de reconectar y ganarle espacios a los discursos de los medios masivos que regulan la información y organizan las formas de pensamiento del ciudadano. El arte promueve conectividades, no solo formas de consumo. Laddaga, retomando a Jacques Rancière, escribe:

Existe una experiencia sensorial específica –la estética– en la que reside la promesa de un nuevo mundo del Arte y una nueva vida para los individuos y las comunidades. Y esta experiencia específica no es una experiencia cualquiera: se trata de la experiencia de un fragmento de materia sensible que “sustraído a sus conexiones ordinarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero en sí mismo: producto idéntico al no producto, saber transformado en no saber, intención de lo no intencional, etc.” (2006, p. 30)

Cuando se aborda la intervención de los espacios urbanos mediante relaciones estéticas no nos referimos, en ningún caso, al espacio como recipiente o soporte de objetos de las bellas artes escultóricas o pictóricas. Es central comprender que las prácticas artísticas relacionales anteponen a este tipo de productos del arte moderno el sentido de la recreación del acontecimiento como forma.

5. LABORATORIOS DE ENREDOS EN EL CONTEXTO URBANO.

Comúnmente se piensan los enredos como un lugar sin salida, una trampa asfixiante de la que hay que liberarse como un lugar tejido de desencuentros. Sin embargo, en las prácticas de arte relacional, la sociología, la psicología social, entre otros estudios de lo contextual, como las experiencias de educación popular, hay posibilidades de nuevos encuentros en el enredarse, de producir tejidos horizontales con la diversidad multicultural. Si bien en estos tejidos se percibe una forma extensiva de lo social, no se descartan las novedades que trae lo vertical.

Lo horizontal y lo vertical están estrechamente ligados en la ciudad. Es de alguna manera lo que produce su perfil entre las extensiones barriales que como un tapiz se extienden por la geografía y los enclaves verticales de la arquitectura empresarial simbólica radical; pero la relación que se produce no es tan limpia como se percibe a la distancia, su relacionalidad está repleta de tensiones físicas que se hacen envolventes al vivir la ciudad en su intimidad. Donde se descubre la trama de redes culturales, formas de vida y deseos del común tensionados por las radicalidades de las nuevas ciudadanías.

Reconocemos los enredos como un lugar de producción cultural en tiempos, porque sus acciones se dan en periodos alternativos a los del productivismo; de acuerdo con Laddaga, entre las desconexiones, vacíos e intersticios que propicia el mundo empresarial en su accionar colonial, fragmentando lo comunitario y sus establecimientos culturales:

Hoy la cuerda entre la nación y la economía se ha cortado, y las empresas han remplazado su solidez burocrática por redes más fluidas y flexibles conectadas por todo el mundo, “por redes más flexibles en estado de constante revisión”. De ahí que tuviera lugar, a partir de entonces, la formación de un capitalismo de “empresas delgadas” -como escriben Luc Boltanski y Eve Chiapello- que trabajan en red con una multitud de participantes, una organización de trabajo en equipo, o por proyectos” cuya mutabilidad e indeterminación las adaptaría mejor que a las anteriores arquitecturas en pirámides (internamente diferenciadas aunque de bordes más o menos rígidos) para “navegar” las “olas” de una realidad que se supone, por su parte, infinitamente variable y fundamentalmente incierta. (Laddaga, 2006, pp.132-133)

Pues bien, es en este lugar de vinculaciones y desvinculaciones temporales donde crecen nuevas redes de trabajo que traen consigo otros dispositivos estéticos como formas de presentarse y representarse, tan turbulentas como la acumulación de vínculos que se agencian hacia nuevas formas de lo social como arte. Pero son básicamente, como refiere Laddaga, los contenidos cambiantes y las maneras de figurar la recreación de los territorios, especialmente como las barriadas en Colombia, compuestos por materias culturales residuales de los destrozos de sus mundos, por quienes desplazan forzosamente a comunidades enteras para apropiarse de sus paisajes geopolíticos, que fueron habitados por formas de sentir y pensar el mundo desde imaginarios ancestrales que se unen con otros lugares y otras historias, que con el tiempo se van enredando. Hernández escribe:

Las prácticas insurgentes de arquitectura y ciudad son las que hace la gente por necesidad, por gusto, por buscar nuevas alternativas o salidas a un orden económico y político excluyente, por hallar mayor libertad por algunas de ellas o por todas. Estas se construyen desde la cotidianidad, desde lo informal desde prácticas sociales y culturales que difieren de la corriente principal, desde lo alternativo, desde abajo hacia arriba. (2018, p. 23)



Imagen 76 /1

Marcha del ladrillo

Colorado-Granada-Antioquia Octubre-2001

Obra: El testigo por: Jesús Abad

Exposición en el 2018 - Museo la Tertulia - Cali



El trabajo periodístico de Jesús Abad Colorado combina distintas prácticas de documentación: fotografías, videos y entrevistas. Pero resulta más interesante, es decir, sugerente y políticamente procurador de resistencias, cuando se produce como acción de relacionalidad social. El periodista elabora con los actores del conflicto armado en Colombia un nuevo tejido de narrativas donde cada acontecimiento está ligado a otras historias de vida y sus contextos, una forma de periodismo que no se contenta con retratar una perspectiva de los acontecimientos, sino que estimula nuevas narrativas como forma de resiliencias desde el afecto y la solidaridad. De esta manera, su extensa producción audiovisual encuentra nuevas formas de enredarse con lo social, más allá de la imagen como espectáculo del drama.

Imagen 76 /2
Eugenio-Palacio
Río-Atrato-Bojayá 2002

**Obra: “El testigo” por Jesús Abad -
exposición en el 2018 - Museo la Ter-
tulia - Cali**

“El Testigo” es una obra de Jesús Abad Colorado donde el autor representa los hechos de violencia de las diferentes comunidades en Colombia. La descomposición de su obra es realizada por medio de fotografías y audios donde se recrea la memoria del conflicto armado en Colombia.

Está claro que no se trata de *des-enredar* a nadie ni a nada. La idea que bulle en las artes relacionales y que resulta oportuna para darle sentido a una hipótesis de arte como forma cultural busca más bien encontrar nuevos enredos que permitan posproducir mundos de vida. Los nuevos territorios en constante movimiento, en oposición a formas estables, permiten hacer seguimientos de narrativas del tiempo en clave de arqueología horizontal, un tratar de ir hilvanando sucesos fragmentarios y restaurando sus razones y sentidos, valiéndose de lo sensible como dispositivo argumental. Es decir, una manera de ir escarbando literalmente la producción cultural, en este caso, las estéticas orales de la vida cotidiana que, por su inmaterialidad y fugacidad social, son intersectadas y, como refiere De Sousa (2008), bifurcadas. Lo anterior constituye el tejido

de historias, narrativas y relatos que se engarzan a personas, animales y objetos y sus territorialidades. Los laboratorios estéticos funcionan con la misma fluidez relacional en los espacios urbanos, permitiendo captar momentáneamente las sensibilidades distintas sobre los acontecimientos ciudadanos.

Los laboratorios estéticos inmateriales proponen espacios temporales para abordar lo estético disperso que subyace a las viejas y nuevas formas de vida y de trabajo, que configuran narrativas enredadas en estructuras culturales consideradas positivas como: las formas de producción industrial que mecanizan el tiempo y han logrado desconectar las comunidades valiéndose de espejismos de ordenamiento, transparencia y progreso con las que enmascaran estrategias de control a partir del consumo. Los laboratorios, como formas de producción estética, permiten concienciar en los contextos sus dinámicas sociales, al tiempo que estimulan responsabilidades frente a los procesos de mediación de sus prácticas estéticas que la disciplina del arte ha instituido y enmarcado. Las narrativas propiciadas por estos laboratorios estimulan agenciamientos, mediante diálogos creativos y críticos.

Por otro lado, las formas de producción y consumo estratificados del capitalismo también reproducen narrativas de normas y estilos de vida autosuficientes y estratificadoras, a través de sus medios de difusión con cientos de mini-historias repetitivas en formato de *comerciales publicitarios*, donde son tipificadas estéticas de estilos de vida a través de productos de uso diario.

Las narrativas populares alternativas sobre el cuidado del cuerpo o la curación con plantas permiten bordar de alternativas imaginativas el extenso campo de simplificaciones estéticas comerciales. La práctica artística pedagógica *Botellas Curadas: Una Etnobotánica Visual*, en la Bienal de la Habana del 2012, mediada por el equipo multidisciplinario de Colombia, es una etnobotánica internacional de recolección de narrativas de usos ancestrales de botánicas para la sanación. Una investigación que proponía un dialogo de narrativas de curación en comunidades rivereñas de Cuba y Colombia:

A partir de elementos populares como las botellas, las totumas, las plantas medicinales, las recetas tradicionales y la etnobotánica, se investigaron los trazos de ese patrimonio en la medicina alternativa actual en el entorno de algunas regiones de Colombia y Cuba. En cada lugar realizaron entrevistas con los habitantes que practican la medicina tradicional o cultivan y distribuyen plantas con propósitos religiosos o medicinales también entrevistaron a científicos y médicos dedicados al cuidado de la salud mediante el aprovechamiento de las plantas. (...) Un cuidar que privilegia la conversación, la compañía y la hospitalidad trasplantando, intercambiando y poniendo en escena creencias costumbres y contextos. (Mora, 2013, p.5)



Imagen 77.

Botellas Curadas: Una Etnobotánica Visual (2012).

Museo de Arte Contemporáneo de San Agustín. MACSAM.

La Habana, Cuba. Fotografías de **Jorge Reyes**.

Botellas Curadas también es una serie de dos instalaciones interactivas en el espacio público del barrio San Agustín de La Habana, un edificio abandonado que fue diseñado para las comunicaciones. Ambas instalaciones tienen un ritual como propósito de intercambio y reconocimiento entre los promotores de la práctica y la comunidad. Con la primera instalación se propone un dispositivo de mercado callejero definido por un círculo de carbón sobre el piso de tierra como espacio ritual y de encuentro, donde se ubica una olla a la manera de cocina comunitaria con un hervido de panela colombiana y moringa cubana (la panela es un alimento vegetal clásico de la alimentación popular en Colombia y la moringa es una planta que los cubanos usan para la preparación de pócimas sanadoras). El cocido de ambas se repartió entre los habitantes y su objetivo central fue el intercambio de materiales científicos, recetarios y manuales de cultivo casero de plantas medicinales. Un enredo de prácticas culturales que involucran estéticas de sanación y formas de producción artesanal para resistir a los consorcios farmacéuticos organizando tejidos comunitarios de solidaridad.



Imagen 78.

Primera instalación: cocina comunitaria con un hervido de panela colombiana y moringa cubana, en el contexto de Botellas Curadas. Fotografías de Jorge Reyes.



Imagen 79.
Segunda instalación:
Hombre de Vitruvio, en el con-
texto de Botellas Curadas.
Fotografías de **Jorge Reyes**.

Imagen 79 / 1



En un segundo momento de la práctica Botellas Curadas, mediante una acción performativa, se talló en el piso de tierra la imagen del Hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci, utilizado en este caso como un símbolo de la medida de perfección del humanismo racional. En una acción colaborativa, los invitados vertieron sobre el dibujo en la tierra aguas aromáticas y medicinales como acción sanadora.

Rancière, en este sentido de lo creativo común, expresa que: En la noción de “fábrica de lo sensible”, podemos en principio aceptar la construcción de un mundo sensible común, de un Hábitat común, mediante el tejido de una pluralidad de acciones humanas. Pero la idea de “reparto de lo sensible” implica algo más. Un mundo común no es simplemente el ethos, la estancia en “común” que resulta de la estancia de un cierto número de actos entrelazados, sino que es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de la ocupación en un espacio posible. (2014, p. 67)

Las prácticas de arte relacional estimulan la creatividad y propician la difusión del barullo del gentío en las mismas comunidades; hace alianzas, trueques, intercambios y permutas de trabajo colaborativo, revalorando formas de vida inscritas en los conocimientos y deseos individuales y colectivos. Las micronarrativas que resultan de esos encuentros son prácticas de reconstrucción de lo estético-social que animan otras miradas de los mundos de los habitantes y sus formas de habitabilidad como alternativas de resistencia, sin importar la permanencia de la acción en el tiempo. Como refiere Rancière (2014), un lugar temporal de “estancia en común”.

De ahí, la idea de denominarlos laboratorios estéticos, que es una manera de hacer visibles las formas de producción colaborativas y experienciales, formas de percibir y producir subjetividades en organizaciones fortuitas del tiempo entre el presente y el pasado, el presente y el futuro, que permiten imaginar enredos de colaboraciones en contextos específicos, implementando empatías entre emprendimientos ciudadanos y los residuos industriales y comerciales.


Todo este sugerente prontuario de emprendimientos no descarta la idea de Garnier (como se cita en Delgado, 2016), a propósito de la estatización festiva de la política urbana, que ha inducido prácticas artísticas espectacularizantes y con buena carga de paternalismo, básicamente por la incapacidad de abordar los espacios de socialidad con la sensibilidad suficiente para desmontar el marco de acción de las “obras de arte”. Mantienen, así, diseños de producción autorales y dirigidos donde los interlocutores siguen un guion preestablecido con la idea de poder obtener informaciones catalogables, archivadas y objetivables en documentos fotográficos para museos, eventos internacionales de muestras, como bienales, o bien como informes de gestión de organizaciones no gubernamentales y gubernamentales, como ministerios de cultura y arte.

Es interminable la lista de prácticas públicas con atractivos elementos estéticos donde se utiliza el espacio público como escenario de acciones para dinamizar el mercado de arte o cooptar el espacio público en el sentido de, cómo refiere Delgado (2016), generar nuevos *sabores* locales con el arte público y vender su identidad. Aun así, no es descartable la urgencia de instar a la dinamización de las estéticas urbanas como forma de producción de discursos políticos desde las sensibilidades comunes. El cómo hacerlo es la diferencia entre unas y otras.

Nuestra propuesta quiere estimular las entrañas de los haceres domésticos, que son formas estéticas, mediante su localización y deslocalización temporal. Las formas de trabajo para sobrevivir reconectan viejos y nuevos oficios en los que están inscritas formas de responder a los viejos y nuevos problemas. Hacer visibles sus narrativas implícitas, no para espectacularizarlas, es parte del enfoque del laboratorio. Gómez escribe a propósito:

En este sentido, para Jean François Lyotard, la condición posmoderna del conocimiento está determinada por la crisis de las “metanarrativas” que desde la época de la ilustración han dominado la cultura moderna occidental; por esta razón, en contraste con la autoridad de la que gozaron las “metanarrativas” en la modernidad, el conocimiento posmoderno no es una simple herramienta de legitimación de las autoridades, sino una agudización de nuestra sensibilidad para las diferencias e incluso la capacidad para tolerar lo inconmensurable. (2007, p. 7)

Las calles son el lugar de los rebusques (formas de resolver la vida diaria con lo que haya) con los que perviven múltiples estrategias narrativas, que se encarnan tanto en las clásicas formas del arte: pintura, escultura, etc., como en los oficios híbridos donde se encuentra lo estético con lo cotidiano, formas de relacionarse creando vínculos, transmisiones y contaminaciones de imaginarios; por los andares de la costurera de barrio, el peluquero, el afilador de cuchillos y cientos más de los rebusques que son formas nómadas de trabajo y vida. De ahí que resulten siendo dispositivos audaces para reconfigurar el arte en lo social en su complejidad y diversidad. Los artistas como mediadores tienen el gran reto de que la sociedad logre una autoconsciencia de sus procesos colaborativos e instituyentes. Con la infinidad de pequeñas conexiones que realiza la primacía de lo creativo en el trabajo informal urbano, se reciclan, reutilizan o reparan objetos y también las vidas de la gente, a través de ellos, de donde extraen pequeñas dosis de energía para seguir, lejos de ser sólo trabajo práctico, mecánico mirado con desdén por las productoras de tecnologías y las plantas empresariales.



Las trompas son peinados de las mujeres afro en Colombia, donde las diferentes formas y colores son una reminiscencia de las estrategias de escape o libertad ante la esclavitud que padecían los africanos en el país.

*Imagen 80/1
‘Tejiendo esperanzas’, un concurso de peinados afro 2015
Fotografías de: Cadena Ser*

*Imagen 80/2
'Tejiendo esperanzas', un concurso
de peinados afro 2015
Fotografías de: Cadena Ser*



Los talleres de trabajo barrial son dispositivos para alcanzar formas de vida, arte y trabajo; son acciones llenas de sentidos prácticos, pero también estéticos de índole prosaica que tienen como laboratorios los incontables talleres diseminados en el espacio urbano, a saber: puertas de edificios, garajes y andenes en instalaciones precarias y portátiles donde se reparan, en un sentido amplio, toda suerte de objetos domésticos, valiéndose en principio del ingenio y la creatividad no experta. De acuerdo con Moreno: .

Los sistemas de objetos y sistemas de acción. Para Santos, todo objeto se hace manifiesto por la relaciones inmediatas o indirectas que establece con otros objetos y toda acción realizada se aprecia en su interrelación con otras acciones, lo que configura una suerte de entramados o redes de sentido que otorgan identidades múltiples y cristalizan a través del espacio y a lo largo del tiempo, diversos modos de existencia. (2019, p. 116)

Estas formas de trabajo creativo también reinventan lo social desde toda una trama de oficios que, además de producir relaciones comerciales, articulan redes de servicio mediante la asistencia técnica que prestan a los objetos de uso domésticos o el trabajo casero de manufactura artesanal de servicios que apoyan la continuidad de la vida diaria. Ellos también son un lugar de difusión de historias sobre el gusto y un lugar del afecto, la solidaridad y la memoria de otros tiempos, en el caso de objetos heredados. Todas estas prácticas renuevan el sentido de comunidad y territorio. Las prácticas artísticas y no artísticas de colaboración les permiten a los agentes sociales tomar conciencia de que pueden incorporarse al debate social modificando los sistemas de cohesión territoriales.

Más allá de esto, nuestro interés está en redescubrir todas esas líneas de articulación de lo social en las ciudades por donde circulan estéticas, formas de trabajo y producen comunidades relacionales y prácticas que estimulan redes de sentido social, que reparan la convivencia ciudadana entre las diferencias. Las prácticas relacionales urbanas, insistimos, se instalan en redes preexistentes. A propósito, Pérgolis y Moreno dicen:

No vemos un espacio público independiente, autónomo, cuya importancia esté dada exclusivamente por las formas, como tampoco vemos o hemos querido construir un metarrelato que explique o que trate de explicar el presente o el futuro de nuestras ciudades. En cambio, vemos un espacio público cargado de sentido, de sentidos, de acciones simbólicas, y consideramos que más allá de ese discurso “moderno” que quiso y quiere explicar la ciudad, es posible apelar al relato, a los relatos, porque precisamente a través de ellos podemos descubrir el sentido que tiene el espacio urbano. (2013, p. 24)

El interés comunitario de ciudad se construye en el espacio público, en las performatividades cotidianas, porque es allí donde la gente puede sentirse en un contexto urbano *familiar*, donde consigue reconocerse como parte de la ciudad y ser su *ciudadano*. Entiéndase, en el espacio de socialidad donde se siente integrado con los otros, haciendo parte de ellos y de la ciudad. La ciudad como territorio es su marco de referencia. Como ocurre con las cosas deseadas, sentimos que conocemos la ciudad, que es nuestra cuando sentimos haber develado sus secretos; cuando reconocemos sus lugares públicos: el tejido de sus mercados, los talleres

donde reparamos los objetos, sus calles oscuras, sus parques, las calles para acortar camino; los espacios para la deriva y la memoria; cuando a diferencia del extranjero podemos caminarla a partir de la travesía. Cuando la ciudad está en nuestra memoria como en un mapa ilustrado con imágenes claras y borrosas. El mapa de narrativas que dibuja la vida cotidiana, rediseña las espacialidades urbanas que difícilmente se enmarcan en geograffías determinadas; en él se materializa la atmósfera de vida urbana que transita por espacios reales e irreales, en él ocurren esas pequeñas historias que crean personajes y en él ocurren esos *parches*, como se denominan en Colombia a los colectivos de acción fugaces que se organizan con un solo e inmediato fin de enredarse, conectarse y encontrar nuevas maneras de formas de lo social. Ardenne lo expresa diciendo que:

El arte nos había acostumbrado a aparecer bajo la forma de cuadros, de esculturas e incluso de objetos cotidianos en la línea del ready-made. Muchos artistas, desde inicios del siglo XX, rechazan en bloque estos soportes o estos recursos. Estábamos invitados a contemplar el arte en unos lugares identificados, emblemas del poder económico o simbólico, tales como las galerías de arte o los museos. (2006, pp. 9-10)

Hoy, otras prácticas estéticas o prosaicas, como las denomina Mandoky (2012), es decir, formas sensibles que se producen en lo cotidiano, enredadas con lo doméstico, que deambulan entre la ciudad objetual y las ciberciudades, han sido incorporadas por muchos artistas y colectivos de todo el mundo, con el fin de instaurar en ellas y más allá de ellas nuevos sentidos de lo social. En el caso colombiano, nos referimos a artistas y colectivos como María Teresa Hincapié, Óscar Leone, *Más Arte Más Acción*, *Des-carrilados*, *Territorio Viral*, *Mapa Teatro*, entre otros. Bourriaud escribe:

La economía capitalista es un agente «desterritorializante» que desplaza las formas de nuestra existencia, decodifica y recodifica, reajusta a su conveniencia los flujos vitales: Guattari inventa una herramienta de combate, la ecosofía, una práctica de existencia que consiste en re-plantar subjetividad ahí donde ya no hay, y en unir en un mismo proceso de experimentación el medio ambiente, lo social y la creatividad. (2009, p. 54)

La urbe híbrida, aquella que resulta de territorios físicos y virtuales, predetermina un campo germinal de rizomas incesantes con nuevos brotes, principios, tejidos en la vida de los territorios y sus ocupaciones distintas por nuevas identidades, entre maneras de desear, amar, subsistir y producir simbólicamente sus contextos (con formas de producción plástica que han vivido en la penumbra), que redefinen el ámbito de las artes y sus relaciones sociales. Reconfiguran las prácticas estéticas que perviven indistintamente entre los mercados, los softwares de código abierto, las instalaciones aleatorias del arte actual, el cine y los teatros, las performatividades de los tiempos laborales y múltiples formas de ocio y placer, así como las estrecheces que crean los regímenes de poder.

En la ciudad virtual, todos estos elementos de la relacionalidad están al alcance de un clic que inevitablemente reconfigura los modos de lo social entre lo público y lo privado, algo que podríamos denominar *microacontecimientos*, formas de expresión entre lo metafórico, lo simbólico y lo performativo como fuerza de identidad entre sí: la vestimenta, los cortes de pelo, las afinidades sexuales, la música, las formas de decoración corporal, etc. Lo que resulta interesante, es decir, sugerente en el sentido de ir más allá, son las narrativas que de esas afinidades se desprenden. Los estilos de ser y vivir producen otras historias, músicas, formas de habitabilidad, consumos y también un extensa red de diferencias.

Cuando se aborda el arte contextual, en realidad hablamos de cosas que se enredan. En este gran espacio a explorar que es la metrópolis, el artista debe ser muy consciente de sus realizaciones y marginar cualquier indicio de autonomía, con la intención de poderse enredar con las comunidades sin privilegiar intereses estéticos personales; por el contrario, debe privilegiar las intervenciones y las confrontaciones como forma.

Los discursos entre arte y realidad social, política y cultura en las espacio-temporalidades urbanas contemporáneas conlleva a que, entre la vida laboral y el ocio, se articulen nuevas ideas de artisticidad que pueden localizarse en distintos ámbitos de lo cotidiano. Formas concretas y fugaces en distintas colaboraciones y duración precipitan nuevas definiciones de ciudad, comunidad y cultura. Según Bourriaud, estos sucesos están configurados con retazos de mundos diferentes:

Tiempo atrás, las cosas y los fenómenos nos rodeaban; hoy parecen amenazarnos bajo la forma espectral de deshechos recalcitrantes que nunca acaban de desvanecerse o que persisten después de su evaporación. Algunos estiman que la solución pasaría por establecer un nuevo pacto con el planeta, instaurando así una era donde las cosas, los animales y los seres humanos estuviesen en pie de igualdad. (2005, p. 7).

Este reordenamiento de la forma pareciera señalar la inauguración de un nuevo sentido del hecho mismo de vivir, algo que bulle en la vitalidad de las nuevas ciudadanías, como si fueran floraciones de emancipación. Así, estos impulsos vienen desde las micropolíticas que se originan en las desterritorializaciones o fugas a nuevos territorios, procesos que dibujan un archipiélago cultural sobre un espacio urbano constantemente re-mapeado. Mesa, a propósito del mundo de hoy, escribe:

Los híbridos proliferan, como señala Bruno Latour. Cada vez es más difícil acreditar que es y que no es un humano. Somos, en realidad, híbridos, composiciones de muchas cosas muy distintas que creíamos ya clasificadas en compartimentos estancos, como lo orgánico, lo inorgánico, lo natural, lo cultural o lo humano y lo más que humano. Nuestros dispositivos tecnológicos, nuestras propias coaliciones naturales con bacterias, parásitos, tecnologías, infraestructuras, instituciones, etc., nos hacen interdependientes y en asociación con muchas entidades que se encadenan, se relacionan y se suceden en colectivos inestables que es complicado inmovilizar y clasificar. (2019, p. 62)

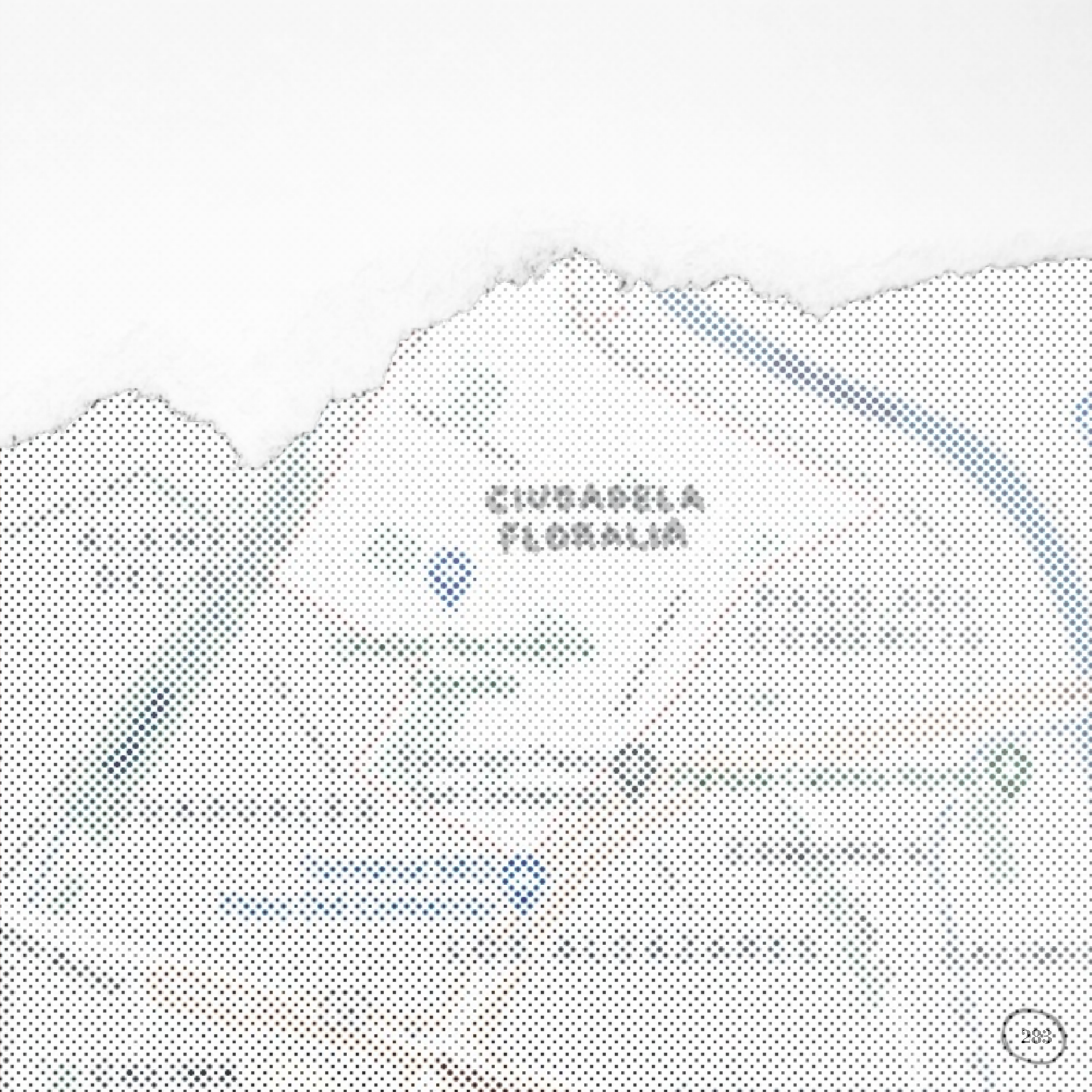
Con esta nueva relación que predetermina lo humano y lo social en el espacio urbano, las plataformas de estética relacional están obligadas a constituirse en escenarios de mediación política donde se puedan tejer con hibridaciones las nuevas narrativas de la trama social.

Los desplazamientos estéticos por fuera de la institución del arte no son solo acciones plásticas. El trabajo en contextos sociales expresa las diversas maneras en que el ciudadano reedifica o cambia estereotipos, al mismo tiempo que expone las relaciones desequilibradas de poder, privilegio arbitrario y opresión. En términos de Reguillo, “cada pequeña acción individual encuentra así una interpretación social que provisoriamente puede definirse como discursos cotidianos para nombrar la vida” (2000, p. 81). En este orden de ideas, el espacio público, debido a su simultaneidad, es el lugar del flujo continuo de producciones de sentidos; el ejercicio del arte relacional es hacer visibles esas producciones. Y el ejercicio de esta tesis es hacer visibles estas prácticas de arte relacional en la sociedad, en donde incluso todavía no es suficientemente visible el arte convencional ni aún con la ayuda de las instituciones tradicionales y el mercado.

Como conclusión podríamos afirmar que los enredos barriales son las formas como se entrelazan los distintos acontecimientos en los contextos, y las plataformas relacionales son un medio de expresión colaborativo que permite desenredarlos en el sentido de reorientarlos autónomamente a nuevos agenciamientos. La importancia de percibir el espacio social como un enredo está en la idea misma de Ardenne (2006) de definir el contexto como un conjunto de circunstancias asociadas; esta idea resulta afín a la propuesta de Mandoki (2012) de pensar las estéticas como prosaicas, formas que se producen sin pureza y sin intenciones glamurosas en la turbiedad de lo cotidiano, en su enredo.

Las distintas formas de trabajo alternativo al productivismo empresarial recrean el tiempo con sus acciones y llenan la ciudad y sus barrios de creativas espacialidades. Por lo menos en Colombia, el rebusque laboral como forma de supervivir ante el excedente capitalista y poder estatal esquizofrénico, es un enredo que ha permitido posproducir nuevas sensibilidades asociadas a los lugares, tiempos y oficios de trabajo; formas estéticas de organizar el espacio en relaciones estrechas e interdependientes; formas estéticas de recrear los mundos de vida que se expresan en las artes de colaboración. Como refiere Bourriaud (2009), pensando en Guattari, una forma de re-plantar subjetividades ahí donde ya no las hay.





CIVADELA
FLORALIA

CAPÍTULO 3:

NOMADISMOS EN LA

ESTÉTICA RELACIONAL

Ciudadela
Floralia

1. POSIBILIDADES Y POTENCIAS ESTÉTICAS DEL NOMADISMO EN SUS MÚLTIPLES FACETAS

En este apartado abordaremos la idea de *nomadismo como forma estética de elaborar el tiempo y el espacio en procesos de producción y difusión del arte contemporáneo*. Para comenzar, es importante entender que la estética relacional es producida por movilidades (o *nomadismos*) cuyos sentidos revisaremos en este apartado. Como se sabe, el movimiento ha sido en gran medida el protagonista del arte de vanguardia (como se evidencia en los numerosos saltos de una concepción de la forma a otra durante este período del siglo XX). Ahora bien, lo relacional tiene la capacidad de acentuar esta condición de movilidad en el desplazamiento y la modificación de sus agentes: el artista se transforma en mediador, el espectador en coproductor y la obra de arte en práctica colaborativa. Es decir, lo relacional, en su dimensión móvil o nómada, resignifica el hecho artístico fundando su forma en lo social, al punto de transformar su función paradigmática en la dinámica cultural. Es este recambio de paradigma el que nos interesa discutir en este capítulo desde la dimensión de las movilidades.

Los nomadismos contemporáneos de muchas maneras son como otros nomadismos que históricamente han ocurrido: se explican en la necesidad que obliga al cambio y a la incorporación de otras formas de tiempo en los aconteceres de la vida; pero no tiempos más rápidos, sino cambiantes y con fuertes dosis de creatividad para dar nuevas opciones a los problemas del vivir. La creatividad es una práctica que se produce mediante la dinamización y agudización de los sentidos; de aquí la importancia de los nomadismos en la producción de subjetividades, con respecto a maneras distintas de experimentar el entorno. Podríamos decir que son infinitos los procedimientos que los humanos hemos usado para solucionar nuestro hábitat e indagar por formas alternativas de *habitar* (Heidegger, 2014); en este sentido, la práctica nómada ha propiciado la posibilidad de nuevos hallazgos. Los nómadas encuentran soluciones alternativas a la vida a través del rompimiento de las estructuras de normalización social que han organizado el tiempo de las acciones diarias de manera secuencial sobre una idea de espacio inmutable (la casa, la oficina, la escuela, por ejemplo).



*Imagen 81
Habitante de la calle y nómada caleño
descansa sobre sus pertenencias a orillas
del río Cali (2018.
Fotografía por Jorge Reyes*

Es por esto que la frontera debe forzarse siempre y cuando de esa manera continúen las búsquedas, a fin de que la vida tenga nuevas alternativas. Maffesoli lo dice de esta manera:

La aventura, tanto como los imaginarios, los sueños y otros fantasmas sociales, es un filón escondido que recorre el cuerpo social en su conjunto. Se parece a esas cristalizaciones luminosas enterradas en el corazón de la roca y que el buscador de oro o de piedras preciosas encontrará al final de una larga labor, después de haber removido toneladas de minerales carentes de valor. Ernst Jünger veía en esas cristalizaciones el imaginario de la materia. Así sucede con la aventura y sus diversas modulaciones: errancia, nomadismo, anomia, vagabundeo, etc. (1999, p. 129)

En la actualidad, el agotamiento multifactorial del sistema de vida sedentario, colapsado por los reducidos espacios de habitación, el trabajo en casa y la ineficacia de las instituciones para enfrentar los nuevos retos de vivir, han exacerbado las búsquedas de nuevas formas de producir la vida menos determinadas por los tiempos productivos y los lugares concertados. Este panorama de desacomodos significa una especie de revolución cultural en cuanto a cómo responder a contextos inestables y cambiantes resultantes de los influjos de la globalización económica y de las transformaciones culturales. Dicho de otro modo, ir de una geografía física inmediata y controlable que otorgaba seguridad, al devenir de versiones ficcionales y *ciber-producidas*. Emerge un nuevo contexto cultural global de fragmentos que se puede leer en los recorridos de las innumerables mercancías que viajan por todo el planeta, o en las formas publicitarias de ellas, o en los extensos basureros urbanos o en las formas luminosas cada vez más insertadas en pantallas de todo tipo. Así, se vuelve posible una suerte de arqueología que da versiones del mundo a partir de las huellas de los objetos de consumo que promueven derivas psicogeográficas y, con ellas, deseos de nuevos mundos.

En esta línea, los nomadismos no son solo desplazamientos migratorios por un espacio unificado en un tiempo continuo. Los nomadismos, con sus errancias, viajes y desplazamientos, articulan distintas maneras de organizar el tiempo en formas simbólicas y mediante representaciones gráficas, orales o gestuales vinculadas a otras prácticas cotidianas de trabajo y esparcimiento; es decir, nuevas formas de articular los haceres que reemplazan una idea del mundo por otra, formas que generan opiniones individuales y colectivas, articulaciones que promueven sentidos políticos diversos. Los constantes desplazamientos de las personas organizan las formas simbólicas de manera distinta a la concepción de la forma artística de la modernidad, inscrita en técnicas específicas como la pintura, la escultura, el dibujo y, más tarde, la fotografía y la instalación (que implica una mezcla de la anteriores); técnicas y concepciones que en general son formas cerradas y sintetizadas que producen la sensación de que todo está dicho. Las derivas del nómada van más allá, reconfigurando el tiempo para modificar significativamente los espacios y posibilitar su continuidad, de allí su intención política y emancipadora. Ellas producen diferentes pareceres sobre lo que se presenta como verdad absoluta; una idea de lo simbólico-político en el devenir de encuentros fortuitos. Di Paola afirma:

Actualmente, el termino nomadismo ha pasado a indicar un estado mucho más amplio que abarca, no sólo las sociedades segmentarias que practican la trashumancia (como las tribus esquimales, chichimecas, tuaregs, o los pueblos cíngaros etc.), sino también todo un modus vivendi que define los movimientos de personas relacionados con el trabajo, el turismo, los emigrantes, etc. Ese traspaso conceptual ha sido posible, no sólo por la licencia poética de algunos autores, sino por el propio viaje al que se someten los términos y los conceptos en su devenir en el tiempo. El concepto nomadismo - que designa una de las más antiguas formas de subsistencia y desarrollo humano y que es objeto de estudio de la historia, la antropología y la arqueología - se ha movido a través del tiempo, del espacio y de las disciplinas, para ahora ser objeto de estudio de las ciencias sociales, la filosofía y las artes. (2009, párr. 1)

Así, frente a las inmovilidades estéticas del arte burgués en cuanto agotamiento de los procesos de forma y su pertinencia en el presente sociopolítico, que por sus características de objetos bellos y valiosos estrecha su circulación a ciertas esferas públicas, aparecen otras formas de resistencia artística. Por esta razón, entre otras de índole personal inscritas en la diferencia, muchos artistas posteriores a los años noventa encontraron la forma de sus obras en las relaciones que. Una socialidad de los encuentros temporales, los desplazamientos generaban los nuevos vínculos sociales como consecuencia de su inestabilidad, su nomadismo y las relocalizaciones, que los nomadismos producen y que en nuestro caso nos hacen pensar, como refiere Laddaga (2006), que nos encontramos en el lugar de nuevas emergencias estéticas con nuevas teorías, prácticas y ritualidades: teorías vinculantes, prácticas domésticas y ritualidades temporales. Debemos aclarar que no intentamos señalar el nomadismo como una forma de arte; en realidad los nomadismos aportan a la configuración de nuevos paradigmas para la producción simbólica que permiten distinguir el panorama influyente en las prácticas de arte actuales. La intención de la estética nómada, la de los juegos temporales enredados entre las otras formas de producción cultural y los oficios cotidianos, permite dibujar sus micronarrativas. Esto es lo que se denomina una arqueología del presente.



*Imagen 82.
Nómada de las calles de Cali. Su modo de vestir, sus pulseras, su cabello, su ligereza: toda ella da cuenta de sus relaciones con el espacio-tiempo de una típica capital latinoamericana, originadas en su errancia urbana.
Fotografía por Jorge Reyes (Cali, 2020).*

Ahora bien, los nomadismos no son, como se creía de manera simplificada, un signo de personas o comunidades desorientadas. Hay en cada uno de los individuos o grupos nómadas un sentido de vida que impulsa y define sus rutas, unas lógicas de comportamiento que no pueden ser leídas desde el sedentarismo ni tampoco como contrarias a él, pues se dan en relaciones complejas. Las visiones conservacionistas radicales que suponen que nada debe cambiar hicieron pensar la errancia como un rasgo arcaico frente a las dinámicas culturales sedentarias que estructuran lo social contemporáneo. Sin embargo, esta es una idea de lo sedentario desde la regulación del comportamiento que simplifica la vida como una forma de borrar sus contradicciones en beneficio de la producción en línea, que terminó por ordenar la estética de acuerdo con sus intereses: “establecer ritmos, obligar a ocupaciones determinadas, regular los ciclos de repetición” (Foucault, 2005, p. 137). De tal manera que el tiempo y el espacio han sido organizados mediante la creación de instrumentos de control institucionalizados; en el caso de la estética, a través de instituciones como las escuelas de arte, los museos y las áreas culturales que, más allá, también terminaron normalizando las prácticas y rituales de la vida y estableciendo lo sedentario como régimen absoluto. De ahí la inconformidad de muchos individuos y grupos sociales con esta opción estrecha de “cultura del arte” donde no se ven reflejados. Se trata de un lugar delimitado que pone en los bordes las formas de producción simbólica de un extenso grupo social, creando una brecha diferencial entre alta y baja cultura. Los nomadismos, con sus desplazamientos, se instalan más en la *otredad*, la alternabilidad y el reconocimiento del otro y lo otro, que en las diferencias radicales. Los nomadismos se constituyen, así, como el lugar de la urdimbre y de las hibridaciones. Las estéticas nómadas elaboran alternativas de vida autogestionadas que les permiten alianzas y solidaridades, implementando lo estético de las formas de vida en las apropiaciones del cuerpo como territorio político entre lo privado y lo público.

Lo *creativo* de los nomadismos está en que generan con sus tiempos fugaces otras formas menos estables de pensar la vida que las que determinan las rutinas del sedentarismo. Este punto de tensión es el que quizá mejor potencia la renovación al nutrirla de intenciones que permiten tejer vínculos distintos entre los sujetos, propiciando relaciones flexibles frente a la producción regulada de lo social en el capitalismo, que ha llevado al arte a lo accesorio, algo con lo que no es indispensable conversar. La estrecha relación estética que propician los nomadismos en los lugares domésticos, entre las tareas diarias, los servicios y el cuidado de los otros, rompe la concepción de individualidad extrema que estratifica a los sujetos y, por lo tanto, a la estética, a la que suele asignársele el lugar exclusivo de lo que se impone como bello en determinado momento social. En sus distintos momentos a través de la historia, el concepto del *nomadismo* ha ido variando sus significados de acuerdo con el punto de vista desde donde se le mira y las ideas de sociedad de la época. Durante mucho tiempo ha sido conectado con el régimen establecido como manera de vivir común de los pueblos con una idea distinta de territorio como residencia. En la actualidad, el término nomadismo ha venido a indicar un estadio más amplio que abarca no solo las sociedades que practican la trashumancia (como los esquimales, los tuaregs o los pueblos cingáros), sino también toda una forma de vida que describe los movimientos de sujetos relacionados con las nuevas formas de trabajo, los planes turísticos y las dinámicas de los desplazamientos forzados y las migraciones. Esta actualización en la definición del nomadismo ha sido posible

gracias a la influencia de las economías de consumo en la actualización permanente y lo que esto implica en las dinámicas estéticas dirigidas como la moda y la tecnología, y también gracias a la propia actualización a la que se someten los conceptos y las teorías en su devenir en el tiempo. La idea de nomadismo que describe una de las formas más antiguas de subsistencia y modo de vivir humano es cada vez más objeto de estudio de la psicología social, la historia, la antropología y la sociología; el concepto ha mutado en el tiempo del espacio y de las disciplinas para ahora ser ahora objeto de estudios culturales, filosóficos y, desde luego, artísticos.

Las derivas urbanas estimulan una amplia diversidad de estructuras flexibles y formas que, vale la pena decir para enfatizar este contraste, se han concebido tradicionalmente en la historia del arte occidental como la organización de un grupo de elementos que compone un sentido. En el arte de la modernidad, la forma ha sido entendida como un absoluto cerrado y regido por relaciones acordadas dentro de la idea de *orden*, lo que significaría que todo aquello que resulte contrario a aquella idea de forma no debería ser considerado como arte. Esta condición en la definición del arte autónomo ha sido sin duda un elemento central para la construcción cultural de esta tipología de arte, en la medida en que implica un conjunto definido y estable en la relación artista/obra de arte/público; un enunciado que a su vez delimita la narrativa histórica del arte a partir de acciones de poder más o menos influyentes del crítico como dotado de experticia y la crítica como narrativa lineal y coherente.

Por tanto, los procesos formales en el arte son un lugar central para pensar su devenir. Los nomadismos proponen en este sentido otros estados de forma de arte. En esta línea, la teoría de la estética relacional de Bourriaud (2008) abre un campo de discusión sobre el paradigma histórico de la forma y su autonomía en el arte moderno y sugiere la dinámica social de relacionalidad como un lugar inestable e igualitario, desorganizando sus lógicas secuenciales en procesos aleatorios. Hablamos de un lugar de confrontación y conflicto, en tanto ampliación de la modernidad, que la relacionalidad reconfigura entre las derivas que producen las diferencias y las marginalidades; un constructo que algunos entienden como posmodernidad artística. Ahora bien, poner en cuestión la forma hegemónica de la modernidad burguesa propicia formas de trabajo y formas de arte vinculantes en lo conceptual y lo práctico, que posibilitan responder a las dinámicas socioculturales dominantes de la cultura capitalista. La relacionalidad temporal y espacial de los nomadismos, si bien implica el andar como práctica artística (Careri, 2016), incluye otras redes en sus confecciones formales, como el asunto de los contactos fugaces; por esto su importancia en la resignificación simbólica en lo momentáneo, dado que cada una de las relaciones humanas que se establecen de manera flexible son un lugar de emprendimiento simbólico que responde al contexto de incertidumbre social actual. Esta perspectiva implicaría pensar el arte contemporáneo y su tiempo desde las relaciones que produce, más allá del lugar habitual. Es decir, concertado por un grupo en función de organizaciones distintas afectadas también por lo externo, más aleatorias. De manera que el asunto de los nomadismos en el arte permite imaginar la forma de manera heterogénea, una forma de lo estético articulada desde lo discontinuo. Bourriaud dice lo siguiente:

Si el arte fuese una máquina, sería una suerte de generador *eidético*: Las actitudes, los gestos, los argumentos, las discusiones, las relaciones humanas, los elementos más vagos o más indecibles son susceptibles de volverse formas. Este es el mayor denominador común del conjunto de las actividades emprendidas en el campo artístico: *formalizar*. (2015, p. 29)

El autor habla del *modo de operación* del arte a través del cual se traspasa una idea, un concepto o incluso otra forma a una presentación organizada en sus relaciones internas, con el fin de producir un nuevo sentido a partir de otro, limpiando esta nueva forma de los ruidos de la cotidianidad.

Imagen 83.
“NEO EXTRA ACTIVISMO”: performance del colectivo argentino *Etcétera* en el contexto la exposición *Carretera al Mar*, curado por Alejandro Martín del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Varios manifestantes recorren las calles del centro de la ciudad vestidos con plástico y con pancartas en contra de los procesos de extracción minera y de recursos naturales. Fotografía por **Jorge Reyes** (Cali, 2018).



En el campo de la producción artística contemporánea y con la intención de nutrir las experiencias de las plataformas de arte relacional sobre las que estamos elaborando este trabajo, consideramos, como apunta Maffesoli, que “el nomadismo sigue siendo un sueño atrayente que recuerda lo instituyente y por esa vía relativiza la pesantez mortífera de lo instituido” (1999, p. 128); puesto que ellos, los nomadismos, permiten confrontar saberes ancestrales, científicos y tecnológicos que circulan por fuera de lo institucional, es decir, un lugar distinto desde donde pensar y experimentar lo estético en entornos alternativos a los institucionales del arte que animen formas inéditas en colaboraciones. Todas estas *exformas* que propicia lo relacional (Bourriaud, 2015) representan para el artista y las espectadurías maneras de organización conjunta en clave de nomadismo, metáforas de comunidad cuya visibilidad resulta determinada por visiones múltiples entre los participantes. Se trata de una formalización que, a diferencia de la idea de *forma clásica* del arte, en las prácticas relacionales no se produce en el distanciamiento entre sujeto y objeto que predetermina una visión de conjunto cerrado. La estética, que ha permanecido encapsulada casi siempre en los objetos de arte de las culturas estables, encuentra en el nomadismo la manera de volver a la realidad social. Como consecuencia de esta atadura a la disciplina del arte, cada vez que se produjo una emergencia estética en su historia estuvo motivada por la urgencia de cambio, de nomadismo estético, de liberación. En este sentido, Maffesoli hace una precisión: “El esquema de la fuga tiene raíces arcaicas y no es entonces sorprendente que puntualmente surja de nuevo. Lo que es seguro es que está en el fundamento mismo de todo estado naciente” (1999, p. 128).

Los actuales nomadismos son las fugas de las que habla Maffesoli, movimientos sociales como formas de resistencia que permiten deconstruir el orden exclusivamente sedentario de la vida social y su producción simbólica orientada al control, mediante innumerables formas de espectacularización de lo cotidiano. El asunto es que diversas prácticas de arte han quedado determinadas por esa circunstancia y, en muchas ocasiones, han devenido en formas de representación de esos poderes, o peor: en mercancías. En este caso, conviene preguntarnos cuánto vale una obra de arte en la cultura de la fama, el mercadeo, los valores y su especulación sin límites. Los nomadismos, al contrario, estimulan simbolizaciones inscritas en los haceres ordinarios y, por esto, constituidas por temporalidades distintas y casuales en esferas sociales íntimas, valiéndose de formas discursivas y de negociación espontánea como *el cambalache y el trueque*; formas dialógicas, abiertas y poco predeterminadas que tienden a buscar una especie de acuerdo horizontal entre los diferentes tiempos de que se componen las subjetividades actuales. En este sentido, la estética es una herramienta que estimula las concepciones maleables de una vida en el camino y no, propiamente, el valor material y la fama. *La estesis*, entendida como capacidad de percepción primordial que sobrepasa el campo artístico, implica la posibilidad de tener visiones distintas de las realidades que tejen el entorno en urdimbre de trashumancias antagónicas, en donde es indispensable la agudización de los sentidos de manera permanente y viva. En los vagabundeos no se configuran acciones solitarias: ellos son propiamente la relación. Moran lo precisa así:

La relacionalidad implica el ser, la relación, el hacer. Relacionalidad y relación no se oponen, pero hay que distinguirlas porque tocan dos dimensiones distintas de la persona. La conclusión parece paradójal: hay personas pobres de relaciones pero ricas de relacionalidad y viceversa. Tener muchas relaciones, de hecho, no es índice de relacionalidad. (2018, párr. 2)

Nosotros pensaríamos que las relacionalidades implican múltiples versiones de sujeto determinadas por lo diferencial, su intención de género o su etnia, entre otros componentes bastante influyentes en América Latina como lugar de las desigualdades sociales, todas estas atravesadas por el multiculturalismo pero especialmente por las condiciones de desterritorialización y reterritorialización en devenires distintos que producen enfoques distintos del territorio. En este complejo de hibridaciones del lugar resulta difícil pensar el arte como una definición estable y genérica. Los territorios fugaces dan lugar a las relacionalidades, que se incrementan con la forma de los nomadismos, y en donde las estéticas se resignifican más allá de lo bello estable del arte dominante, en el que se intentan confinar como su único territorio. Una idea del arte cada vez más cuestionada que sirve paradójicamente de *matrix* a los nuevos sentidos de la estética popular.

Nuestra reflexión sobre las potencialidades del nomadismo y su estesis inestable nos ha llevado a determinar que este estimula desterritorializaciones del objeto artístico, lo que incrementa nuevos vínculos de arte en lo social por el camino exponencial de la producción simbólica (la multiplicación de las formas de señalar los acontecimientos, que, en el caso del nomadismo, quedan en poder de muchos), una práctica que desborda de sentidos lo artístico, hoy inscrito institucionalmente en obras de arte. La deconstrucción de la idea de la forma autónoma de los objetos artísticos implica asumir abiertamente sus relaciones con las prosaicas de la vida cotidiana en su complejidad, mediante sistemas perceptivos diversos que se resignifican en lo comunitario. Aun cuando los sistemas de percepción no son el tema de esta investigación, brevemente acudimos a ellos para enfatizar el carácter complejo que contiene la percepción en la eventualidad de los nomadismos y que nos permite señalar el poco interés que tienen estos en la percepción que busca la objetividad. A propósito, Mandoki hace referencia a la condición de lo *obtusos*:

Fuera del orden de lo simbólico y lo semiótico, se encuentra lo obtuso. De hecho, todos nos hemos encontrado con lo obtuso; un elemento fuera de lugar, gratuito, asombroso, inexplicable y, por eso mismo, conmovedor. Por ello, el sentido obtuso podría no funcionar en la lingüística estricta, pero necesariamente es un sentido estético, aunque Barthes lo niegue. Captamos el sentido obtuso desde la sensibilidad. Barthes mismo lo implica cuando dice:

Creo que el sentido obtuso conlleva cierta emoción; dentro del disfraz esta emoción no llega a ser nunca pegajosa; es una emoción que se limita a designar lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valoración (59-60).

Para Barthes, el sentido obtuso está fuera de la lengua, es interlocución pero no lenguaje. (2008, p. 121)

Con lo *obtusos* la autora hace énfasis en la situación de desorden. Es decir, aquello que no pretende la organización de un sentido y que se devela en la idea de sistemas perceptivos abiertos como la visión abrumadora del entorno por el sujeto. Se trata de nomadismos que se encapsulan en la representación como una manera de organizar un sentido. La percepción como una impresión consciente-inconsciente del entorno termina normalizada en la forma representativa de la obra de arte, donde sufre una suerte de congelamiento. Dado que la percepción es un proceso cognitivo y la representación es un modo del conocimiento, podemos decir que en el arte de la modernidad la representación enmarca, limita la percepción.

Así, los nomadismos se moverían en lo *obtusos* que Mandoki argumenta como el desorden. Una idea de desorden marginada de la idea de forma en el arte moderno, con la que la crítica y la historia del arte intentaron reducir las obras de la vanguardia para hacerlas aprehensibles y diferenciarlas de otras prácticas culturales, acentuando sus relaciones internas a partir de la creación de un metalenguaje del arte o, como lo propusiera Kandinsky, una gramática de la forma. Con este proceso se intentan percepciones homogéneas y objetivas pero particularmente diferenciales a otros lenguajes técnicos, en los límites de lo obtuso; un adentro delimitado en donde la percepción permanece normalizada por la determinación del arte de representar. Esto lo deducimos de la reflexión de Mandoki sobre la postura de Barthes: la percepción contiene elementos fútiles, postizos, triviales y de pastiche que, por ser elementos del campo perceptivo que designan conocimientos de aspectos de la realidad, son descartados por la representación al resultar imprecisos en función de la objetividad formal en el ejercicio de la historia y la crítica de arte; es decir, los conceptos abrumadores inasibles. Entonces, si lo *obtusos* resulta inherente a la percepción, en el caso de los nomadismos conduce a formas de juego más cercanas a la esfera del carnaval, es decir, a aquellas prácticas estéticas relacionales, críticas y lúdicas que podrían denominarse de *resistencia*, pues implican una alteración del orden sensible establecido, una revaluación de las reglas de lo social y lo artístico, un desplazamiento hacia el juego instituyente que eventualmente podría derivar en *resistencia política*.

De alguna manera hemos intentado esbozar una red de posibles encuentros y desencuentros entre los nomadismos, lo comunitario y sus intenciones simbólicas desde sus esferas perceptivas, con el fin de exponer el potencial instituyente de las errancias en la producción de subjetividades diversas de las plataformas artísticas y colaborativas. No tenemos la intención de establecer un nuevo “manual” de acciones diferencial a otras formas de producción de arte, sino que buscamos encontrar, en los imaginarios cambiantes donde se producen los laboratorios estéticos, las sistematizaciones de experiencias, las transducciones en arte, entre otros; lugares donde los índices de fugacidad parecen hacer de la experiencia estética una herramienta de conocimiento en las geografías compartidas: la casa, la plaza, el dormitorio, la cocina y la ventana de luz que ofrece el ordenador; geografías cotidianas que hacen del arte una práctica por fuera de la hora y del lugar predeterminados. En Colombia, estos espacios hacen explícita la condición de lo colectivo y lo comunitario, entre mestizajes, hibridaciones múltiples, diferencias en acceso a los recursos y disfrute de estos territorios, lo que aporta una enorme variedad a lo colectivo.

2. EL TIEMPO EXPANDIDO DE LA ESTÉTICA NÓMADA EN LA FORMA RELACIONAL

Podríamos referirnos largamente a todas las desventajas que ven en los nomadismos las teorías y prácticas que defienden el sedentarismo en términos de los logros de una vida estable y las formas de productividad mecánica forjada en función del orden y la belleza. Pero al detenernos en la relación nómada-sedentario rápidamente se descubre que pocas veces esta relación supera la lógica clásica de dualidad de los cuantificadores, que en su pesquisa no van más allá de las cualidades básicas de lo positivo y lo negativo, de lo productivo y lo improductivo de lo estético, cualidades representadas por dualismos como orden-desorden y limpieza-suciedad. El objetivo de esta discusión no es preservar esta dualidad que reprime la posibilidad de encontrar puentes, contactos, aproximaciones, distancias y toda suerte de relacionales obtusas entre *sedentarismo* y *nomadismo*, dos formas de habitar que se han considerado históricamente como paradigmas opuestos. Pensar estos dos conceptos como lugares extremos de comportamiento en el territorio impide ver lo complejo de las dinámicas de producción estética como forma relacional; las maneras de resolver lo cotidiano como trabajar dentro o fuera de casa o comer en la calle o en la cocina propia son en realidad móviles estéticos y de pensamiento. Trabajar sus puntos fijos o móviles implica distinguir sus formas en la producción simbólica, lo que descubre la complejidad estética que generan los contactos espacio-temporales entre los múltiples matices de lo sedentario y lo nómada. Esta dualidad ha concentrado, en el caso del arte, la idea de ver el sedentarismo como el lugar de lo racional, una idea de sensibilidad introvertida hacia el oficio como virtuosismo que conlleva a exacerbar la personalidad del artista como individuo especial en lo social y el arte como herramienta de la producción cultural desde las instituciones. En este contexto, el nomadismo se caracteriza por ser una forma de buscar alternativas en diálogo con lo sedentario de la cultura, que lleva consigo los significados simbólicos del acto creativo primario: lo errante como forma obtusa, entendiendo el término *obtusos* como el acto de transformación de lo simbólico inmutable. La abundancia de imaginarios que se expresan entre las distintas percepciones que se tienen en el encuentro de quienes viven en el camino y quienes permanecen en el tiempo estacionario, permite a los artistas encontrar los momentos y lugares de tensión expresiva de la actual esfera social globalizante, frente a la cual no son posibles posiciones taxonómicas y simplistas.

El Museo Precario de Albinet (Hirschhorn, 2004), instalado temporalmente en la Comuna de Albinet, en París, es un espacio de acción colectiva y de encuentro alternativo que surge con intenciones de desplazamiento simbólico y gestión cultural, una práctica de circulaciones de lo aparentemente inamovible de la cultura sedentaria y sus fundaciones, como lo son los museos. Puede leerse como una acción de nomadismos culturales donde se resignifica el arte en la vida cotidiana del barrio y la gente, y, por tanto, es una práctica de riesgos. En el Museo Precario de Albinet, un conjunto de obras emblemáticas de la modernidad occidental y euronorteamericana entra en contacto con la vida de la comunidad barrial, produciéndose un choque y una explosión de sentidos que transfiguran los alcances semánticos tradicionales de las obras a través de desplazamientos físicos, de imaginarios y de universos culturales. El artista crea así un tejido virtual y real que conecta de modos insospechados la institución del arte con la comunidad que la alberga.

Imagen 84.

“MUSÉE PRECAIRE ALBINET”

Quartier du Landy, Aubervilliers

Thomas Hirschhorn (2004)





La trama de recorridos de las obras de arte de autores como Picasso, Beuys, Warhol, Duchamp, entre otros, se vuelca a las calles de la ciudad, creando narrativas junto a los jóvenes de la comunidad de Albinet, que las empaquetan, transportan y cuidan. *El Museo Precario de Albinet* es una metáfora de regreso de las obras de arte a la realidad que las produjo. En este sentido, el trabajo mediado por Hirschhorn es también un nomadismo por la memoria del Museo Pompidou de París, por su colección y su virtual *des-coleccionamiento*, convirtiéndose en un ejercicio de hibridación de narrativas culturales para, de este modo, reordenar aleatoriamente las funciones lineales y jerárquicas del establecimiento en sus tiempos a veces ciegos y disfuncionales. En principio, esta acción supone un lugar para poner en entredicho la función dominante de las instituciones del arte, así como la idea de colección y exhibición de objetos simbólicos; sin embargo, más que eso, es una práctica artística de reparto de lo sensible, en el sentido de Rancière:

Es verdad que la circulación de esos cuasi-cuerpos determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de los espacios y las ocupaciones. Dibujan de este modo comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que ponen en cuestión la distribución de los roles, de los territorios y de los lenguajes, en suma, de esos sujetos políticos que cuestionan la parte asignada a lo sensible.

(2014, p. 63)

Las sociedades contemporáneas están cada vez más sujetas a desplazamientos forzados por infinidad de causas naturales y políticas donde los desaforos económicos del capitalismo detonan una gran cantidad de inestabilidades y nomadismos estéticos, sin contar con contractualidades como el cambio climático. Este último es cada vez más determinante y nos afecta a todos, entre otras cosas, debido a lo que implica en las formas de producción simbólica, profesional y artística, con su derroche de materias primas como pigmentos residuales de combustibles fósiles, piedras de canteras exclusivas, maderas y metales provenientes de prácticas extractivistas; es decir, todo un mercado susceptible de ser revisado para ver si favorece más las intenciones artísticas o la industria; en suma, un mercado que podría estar inmovilizando las dinámicas experienciales de los artistas en sus contextos locales. Las estéticas nómadas intentan reversar estas lógicas de la creación artística amarrada inevitablemente a la industria dando un giro a los métodos de trabajo y adaptando las formas de producción a los mismos elementos y tiempos variables con que se produce la vida. Hablamos de las materias de los rituales de las biografías de la gente.

Al referirnos a la producción de subjetividades en los nomadismos enfatizamos la idea de insertar nuevos sentidos a las cosas cotidianas y sus actos, e inscribir nuevos significados en los intersticios de las habitaciones; estos son los nuevos contextos del arte en lo social. Los que permiten descifrar en los andares, los viajes y las trashumancias, sus dispositivos de agenciamiento, que es el lugar donde se empatan los enunciados según Deleuze y que inducen otras prácticas. Podrían leerse literalmente como potencia multiforme, como multiplicador de miradas de un acontecimiento que alienta lo político como opinión participativa. De donde deducimos que la potencia instituyente de los nomadismos se produce paradójicamente en consecuencia con las diferencias, las incongruencias y las hibridaciones que dan forma a lo social actual. Una forma de hacer

arte que implica resistir a los guiños del mercado, que se comporta de manera más estable y especialmente epigonal, lo que implica menos gasto de energía creativa en las acciones de investigación, pues se producen dentro de una cierta lógica formal de continuidad y autonomía. El nómada de las formas se ve enfrentado, como una serie de tropezones, con el medio, consigo mismo, con el mundo en general.

Un potencial de novedad que, sin embargo, en algunos momentos cruza la línea hacia formas más reguladas y espectaculares del arte comercial como una alternativa a la que es difícil resistirse por los espejismos de la fama. Hay que decir que en muchos casos el nomadismo no solo alía resistencias, sino que también puede ser un lugar de ingreso pomposo a la institución del arte. O como refiere Castilla:

No es extraño que esa figura mediática del artista sea en ocasiones actor de su propio discurso como culminación de una carrera de celebridad. Esta última figura coincidiría con el prototipo del hombre moderno exitoso: individualista, móvil, inconformista creativo, que resulta imprescindible para las publicaciones (...), lo cual realimenta el ciclo de rendimiento comercial. (2013, párr. 2)

Se trata de un lugar estratégico donde replantarse como autor, con formas audaces que llenan de espectáculos las galerías del mundo del mercado del arte. El denominado giro performativo, que privilegió el concepto del arte como valor simbólico, deviene en objeto de consumo entre categorías de originalidad y exclusividad. Queremos decir que, lejos de pensar el nomadismo como una figura redentora, es más bien un fenómeno que propicia estados estéticos sin el rigor del establecimiento del arte y sin el compromiso con el espectáculo. Si bien las performatividades son un componente clave de los nomadismos, el performance en cambio es la forma estetizada de lo performativo. El performance, de manera distinta a lo que intentamos señalar, es una forma autónoma del arte moderno; de ahí que su intención política pueda ser encapsulada y fácilmente espectacularizada en el mercado de las formas audaces del mundo del arte. Los nomadismos suponen formas más conectivas, de tal manera que sus configuraciones *no* intentan la condición de obras de arte, pues actúan en la movilidad de los dispositivos articuladores. Ahora podríamos estar viviendo la emergencia de una *revolución de lo creativo en el tiempo*, más que en el espacio, como sí ocurrió, por ejemplo, después de la Revolución Industrial con la extensión del sedentarismo como forma de habitar el espacio en favor de la producción. Bourriaud habla de esta *revolución* en estos términos:

Para los artistas de este comienzo del siglo XXI, el mundo se presenta entonces bajo la forma de un vasto catálogo de tramas narrativas, entre las que, a priori, ninguna tiene más valor que la otra, y que forman un guion global. Pero ser artista, hoy en día, es considerar que el guion no es muy bueno y, sobre todo, que sería posible encontrar otros, e interpretarlos mejor. (2008, p. 29)

Bourriaud sugiere una sensibilidad artística del presente que sería más comprensible a la luz de las prácticas de los nomadismos, pues la describe como una sensibilidad de la búsqueda sin sosiego. Dicho de otra manera, se trata de una condición nómada del arte contemporáneo que permite elaborar distintas versiones de forma de la realidad; así, podemos ver en la estética relacional la posibilidad de una práctica de producción de guiones que, a la postre, expresan múltiples versiones de los sujetos y sus relaciones. Los nomadismos, en su tránsito por el arte relacional, que es lo que aquí exponemos, nos permiten elaborar los tiempos del conflicto, los tiempos ciegos, las sin salidas de las normas que *des-sincronizan* la vida diaria en el sedentarismo y que son difícilmente convertibles en mercancías de arte y consumo; es decir, son combinaciones estéticas en crisis que peregrinan en los bordes del establecimiento.

El nomadismo reelabora las relaciones de lo sensible cuando gestiona la circulación abierta de ocupaciones y cuerpos de manera distinta a la especialización cerrada de las instituciones de arte. Dibuja otras topografías compuestas con elementos de la realidad y del imaginario de las comunidades que permiten representar los lugares de en medio, entre las prácticas sedentarias burguesas y las prácticas nómadas de cultura ordinaria. Con lo anterior, ha ido haciéndose más visible, como ya lo hemos dicho, el panorama de incertidumbre en que ha devenido la aparente certeza de la concepción burguesa del conocimiento. Frente a la dificultad cada vez mayor de las comunidades para controlar y regir su existencia dentro del establecimiento cultural del capitalismo, se ha tornado inminente el retorno de lo destinal, individual o colectivamente, es decir, el retorno de la búsqueda de un destino que surge de las mismas comunidades ante aquello con lo que no se puede hacer gran cosa y que las lleva a un pensamiento del cambio, a saber, aquello que supone unos sujetos en permanente devenir. Los nuevos comienzos que supone el estado de nomadismo pone a las prácticas de arte en situación de comienzo y, de este modo, a elaborar sensiblemente aquellas situaciones de la vida cotidiana con las que ya no puede hacerse gran cosa, momentos frente a los cuales aparentemente solo es posible la parálisis, y que incitan a una acción de cambio, a pensar el tiempo de forma creativa y como un asunto en perpetuo suceder y, por tanto, generador de nuevos vínculos.

Por un lado, tenemos los nomadismos como una agencia de producción simbólica ligada a las experiencias de tiempo; y, por otro, como lo resolutivo frente a las instituciones legitimadoras del arte (escuelas, museos, galerías, centros culturales). Si bien la plasticidad de los nomadismos y su “desparpajo” iconoclasta impulsan relacionalidades que introducen temáticas y postulados novedosos, este efecto sería apenas una actitud consecuente del artista con el medio, si este es de su tiempo y es vivaz. Otra cosa es que el artista use su espacio para producir cosas para el medio, respondiendo con sus oficios de tal manera que se adapten al poder hegemónico estético del museo y sus ideas de vanguardia en el sentido de estar al día; un ejemplo al detalle de este posible está en el caso de las instalaciones del escultor inglés Richard Serra en el Museo Guggenheim de Bilbao, una creación internacionalmente conocida donde el artista se adapta a las estéticas del museo. Aun cuando sus monumentales piezas de acero, instaladas en la sala más representativa del edificio diseñado por Frank Gehry, se presentan como una obra realizada para el lugar, siempre queda la incertidumbre de una forma acordada para el flujo comercial del espectáculo internacional del arte.

Moverse en general implica atravesar los puntos ciegos. *El Museo Precario de Albinet*, la instalación de Hirschhorn, en tanto lugar de mediaciones permite giros dialógicos en las prácticas radicales como el guion curatorial, involucrando metodologías de la mediación, la dinamización cultural y la educación popular, entre otras. Hablamos de una práctica artística en la que se conectan temporalmente contenidos difusos de las políticas sobre arte que la institucionalidad circula en lo público (multiculturalidad, feminismo, género, homosexualidad, teorías implícitas y rituales explícitos, etc.). Las plataformas de transducción o instalaciones precarias establecen la forma de la acción temporalmente y lo hacen porque esto permite dinamizar las narrativas objetuales o inmateriales que ahí se producen y que viajan en la memoria de quienes asistieron y se conectaron o relacionaron. Es, dicho de otro modo, una precariedad material y temporal que agencia otras producciones, pues lo precario se comporta como articulador que propicia lo que Nogueira considera que tiene que ver con:

(...) establecer esa pregunta o cuestionamiento en el espacio, haciendo visible de donde viene. En este hablarle al contexto se produce un diálogo que afecta tanto al trabajo como al lugar. (...) ese objeto (acción o intervención) tiene que poder hablar de las relaciones que he establecido con el lugar, (...) de un modo artístico. (2015, p. 150)

En este sentido, la instalación y su precariedad temporal, mediante la cual se hace preguntas, impide el agotamiento de los significados al tener excedentes que les permiten actualizarse; contrario a los dispositivos institucionalizados, que, por sus características formales, parecen cerrar la posibilidad de agenciamiento.

Los nomadismos estimulan lo resolutivo a lo que nos referíamos anteriormente; mediante sus desacomodos propician nuevas investigaciones en colaboración con los públicos y re-significan las colecciones de arte, entre otras acciones. Los nomadismos pueden fungir como puentes entre los contextos y las instituciones de arte, o a la inversa, permitiendo relocalizar el arte en las dinámicas de la cultura e implementando contenidos como métodos de archivos vivos y relocalizados en lo urbano, formas de documentación en pequeñas narrativas y conversaciones con públicos diversos. En términos concretos, es un arte orientado a la esfera social y la recepción compartida de intereses.

Solo mediante la resolución de esa disyuntiva, el desempeño de las propuestas culturales podrá satisfacer sus expectativas más allá de la lógica de la representación y el mercado; pudiendo, en cambio, abrir la posibilidad de transformar y producir nuevos imaginarios para el cuerpo social. Hernández se refiere a esta precondition mecánica que la modernidad extiende a las prácticas culturales, a lo artístico, lo museal, el coleccionismo, los archivos, la curaduría, y, por supuesto, la institucionalización del espectador:

Una pluralidad connatural a lo humano que, desde los inicios de la modernidad tecnológica, comenzó a ser abolida por los ritmos de producción de la mercancía. El individuo moderno se convirtió entonces en un “sujeto” de un tiempo único impuesto desde instancias que lo superaban. La célebre escena de *Tiempos modernos* en la que Chaplin, extenuado por la cadena de montaje, comienza a atornillar todos los objetos que tiene a su alrededor, sirve de metáfora perfecta –quizá algo exagerada, es cierto– del modo en que el sujeto moderno “extiende” el ritmo de la máquina a la cotidianidad, introyectando y haciendo suyos los tiempos de la cadena de producción. (2010, p. 11)

La dimensión resolutive de los tiempos breves y creativos de los nomadismos, específicamente en algunos campos de lo social como la educación, podría propiciar una relocalización del proceso formativo de los artistas y desplazarlo hacia los contextos sociales que ellos mismos habitan. Esto significaría, de paso, el desmonte del taller y la cátedra como espacios autónomos y, en consecuencia, la reconfiguración del tiempo de la vida educativa. Para no ir tan lejos, las anteriores son solo algunas de las movilidades que implican asumir los cada vez más evidentes nomadismos socioculturales en una esfera tan cerrada, pero con apariencia de apertura, como lo es la institucionalidad artística.

En otro sentido, también hay que decirlo, los profusos tiempos subjetivos de las ciudadanías, inconexos y ciegos, a los que alude Hernández (2010), en el interior de las universidades y escuelas de arte ponen al orden del día las prácticas de arte en su producción y difusión en urdimbre de conexiones entre lo físico y lo mediático: arte y deporte, arte y culinaria, arte y trabajo doméstico, arte y moda, arte y peluquería; pero también con los tiempos de los desasosiegos, así como también en infinidad de trabajos solidarios en comunidades o territorios conflictivos que igualmente intentan intervenciones e intromisiones, que ofrecen la experiencia como forma inestable, heterogénea, virtual, relacional y también artificial, en el sentido de no ajustarse a las lógicas establecidas de un orden específico. La variedad de maneras de ordenar el tiempo multifactorialmente en un mismo contexto propicia imágenes inconexas de lo social; Bourriaud, para definirlos en su relativa artísticidad, los denomina exformas, por su relación o incongruencia con la idea de forma en la modernidad, es decir, lo cerrado, lo acabado:

La obra de arte propone no únicamente un contenido formal, sino también un contexto interpretativo e histórico que le corresponde: ella produce genealogías además de perspectivas. Para cualquier artista, situarse en el espacio político significa, ante todo, escoger el relato histórico dentro del cual ha de posicionarse y desplegar su obra.

(...) Nuestro mundo, al no ser más que pura construcción y arreglo ideológico (o “una fantasmagoría”, según el léxico de Benjamin), es el teatro de una lucha entre diferentes relatos y ficciones. (2015, pp.71 y 73)

De tal manera que la práctica artística, en este panorama de hibridaciones, incoherencias y espacio-temporalidades ciegas que se agencian con los nomadismos, es también el palimpsesto de la ficción de cada artista o grupo de producción estética. Como refiere Rancière (2010), sería la acción de cruzar distintas ficciones, distintos imaginarios de lo real.

Pero tal vez es en la educación donde este sentido de la acción política encuentra mayor contundencia por su performatividad confrontadora en tiempo real; en otras palabras, la educación artística como choque de fricciones. Si las prácticas del arte desean mantener correspondencias con las nuevas dinámicas de lo social deben replantear sus devastados dominios educativos, abrir las talanqueras, salir y dejar entrar el mundo, o podrían sumirse en el aislamiento del arte innecesario, lo no político. En el caso de la educación artística, en Colombia se hace inminente iniciar un nomadismo curricular en formas expedicionarias, cambiando los totalitarismos orgánicos de sus programas de estudio por estructuras colectivas flexibles que sean capaces de moverse con y entre otras organizaciones culturales. Ya lo mostraba Beuys al proponer su intrincada relación de tiempos distintos en sus resignificaciones de las figuras hegemónicas de artistas y obras:

Si un objeto anónimo, industrial, puede ser arte, entonces ello implica que el fabricante de este objeto es realmente el artista. Y si este objeto es realizado por el trabajo colectivo de un grupo de personas, entonces toda persona es un artista, no sólo los pintores, escultores, pianistas, bailarines o cantantes. La conclusión de que ya no es posible hacer arte es incorrecta, sino que sucede lo contrario: la vida sólo puede continuar a través del trabajo artístico, pero para ello debemos adoptar una definición extendida del arte. (2013, párr. 6)

Hasta aquí hemos intentado elaborar el concepto de nomadismos insistiendo en lo oportuno que resulta como dinamizador de la estética hegemónica en los destinos o ámbitos de su accionar social. Aquí nos referimos a la narrativa estética moderna imperante que, si bien ha respondido a sus requerimientos temporales en el sentido de un arte representativo de la sociedad racionalista y mecanicista, también, por la misma razón, ha llevado a este arte a la sórdida situación de mercancía, tal y como Debord (2002) la describió, a saber: el arte en cuanto lugar autónomo donde se han fortalecido discursos individuales en beneficio del enaltecimiento de la personalidad y la fama del artista, generándose así una suerte de quietud formal con base en la experimentación técnica cernida sobre su propia obra. En otras palabras, el artista concibe una especie de apología de la sociedad que lo alaba y se divierte consigo misma; ello implica, al tiempo, una pasiva relación con la realidad.

Ahora bien, esta situación desmedida de la forma de arte como mercancía y espectáculo también ha generado desde todos sus perfiles conceptuales y formales infinidad de críticas y señalamientos en muchos momentos de la historia del arte de la modernidad. Se podría pensar que la catalogación que propuso la Ilustración por estilos de forma, aun cuando intenta una consecutividad lineal; es decir, una cierta lógica racionalista mediante la selección de un conjunto identificable de características con la intención de ordenar el mundo

del arte en un nicho independiente y taxonómico, tiene implícito un ejercicio crítico al establecer un orden de apariencia normalizador. Una narrativa que frente al espejo refleja la imposibilidad de igualar las diferencias como método taxonómico para obtener una definición genérica y comprensible del arte dentro de una cierta lógica de desarrollo. Resulta ser una cualidad de la modernidad que devela críticamente lo forzado que es organizar el parentesco de los objetos de arte exclusivamente por la forma; por ejemplo, poniendo en el mismo nicho del romanticismo a Francisco de Goya y a William Blake. A propósito, en el libro *La historia del arte* aparecen articulados ambos autores en una sección denominada *La ruptura de la tradición* (Gombrich, 2008).

A principios del siglo XX, con el acelerado desarrollo de lo industrial y su incidencia en los modos de vida, el *movimiento* se torna protagónico en el conjunto abrumador de tendencias artísticas que se desarrollan. Un devenir de nomadismos formales autónomos cada vez más profusos e incatalogables para las intenciones canónicas de la crítica de arte, que intenta reducirlos y agruparlos en series epigonales, desde las figuras más pomposas, en una forma singular y manejable entre el estilo y la tendencia, a través de monografías, catálogos y artículos de revistas especializadas.

De tal manera que los nomadismos que intentamos articular aquí como movilidades para los establecimientos tanto desde la producción, la difusión y la enseñanza, son de otra índole; pues se comportan como dispositivos articuladores en función de una nueva relación del arte con lo social. Por tanto, los nomadismos a los que nos referimos quieren hacer ver las acciones que estimulan imaginarios de ciudad, de barrio, de comunidad, en las prácticas de arte que se producen en la esfera pública. Habría que distanciarse de la discusión de la forma y la autonomía para encontrar las metamorfosis de las prácticas sociales, donde emergen las estéticas como consecuencia de infinidad de prácticas críticas, políticas, territoriales, corporales y urbanas, al tiempo que se estimulan prácticas artísticas donde se repiensen los horizontes de actuación del sujeto desde una perspectiva ampliada de la idea de arte, bien de un modo interdisciplinar o de manera alternativa a la realidad dada. Como lo explica De Sousa:

El análisis crítico de lo que existe reposa sobre el presupuesto de que los hechos de la realidad no agotan las posibilidades de la existencia, y que, por tanto, también hay alternativas capaces de superar aquello que resulta criticable en lo que existe. El malestar, la indignación, el inconformismo frente a lo existe sirve de fuente de inspiración para teorizar sobre el modo de superar el estado de las cosas. (2005, p. 98)

Estos nomadismos permiten imaginar un arte como forma de desactivar la sensación de rutina que provoca la costumbre y empobrece las formas vida. La narrativa del arte entre forma y autonomía es en gran medida el documento de esa pugna de emancipaciones; una pugna no exenta de violencia entre el sedentarismo y el nomadismo cultural como un extenso campo de batalla cubierto por agonizantes de ambos bandos, demos-

trable en su extensa iconografía. Las prácticas de artes relacionales han posibilitado en este sentido, por su flexibilidad disciplinar y su contextualidad, miradas complejas en torno a la realidad, a sus tiempos ciegos. La relacionalidad admite cambios de perspectivas y formas en tránsito cultural en los mismos contextos de tensión en lo urbano; el lugar de los apretones de la vida diaria es visto en estas formas de practicar el arte como un laboratorio abierto a las ficciones de otros posibles horizontes políticos. Así mismo, Careri (2016) dice, refiriéndose a las derivas estéticas de los habitantes urbanos como laboratorio de encuentros en tiempos múltiples:

La deriva es un dispositivo que no se opone al devenir, sino que deja que suceda y que se desplieguen, acompañándolo hacia sus propios fines: atravesar el mar, un territorio fluido y en constante movimiento –y por tanto, un territorio del “aquí y el ahora” (...) El navegar, el andar y el perderse implica el encuentro con el Otro, llevan a la condición de extranjero que se encuentra con otros extranjeros y tal vez este hecho sea el que hoy por hoy me parece el aspecto más actual del errar. (2016, pp. 34-35)

El nomadismo mapea con sus derivas los senderos de las nuevas etnografías urbanas, creando atajos entre los despojos de la fragmentada estabilidad ciudadana y los endebles pero creativos oficios del rebusque para vivir mejor. Esto resulta sugerente en el arte contemporáneo y especialmente en las prácticas de índole relacional, dado que la globalización capitalista intenta una homologación de los tiempos y con eso la supresión de la diversidad que se expresa en los rituales de lo cotidiano público y privado. El ritual como un sistema *sincrónico/diacrónico*, donde se enlazan la permanencia y la periodicidad e intervienen simultáneamente el pasado, el presente y el futuro. Los rituales cotidianos tienen la particularidad de ordenar el tiempo de distintas formas, estableciendo puntos donde fijarse y orientarse; es en esta labor, en este hacer o práctica ritual, donde se da la producción simbólica nómada. En las actuales condiciones de lo social, constrictivas por las contaminaciones, la vida diaria es un permanente tejido de tiempos y de roces que se expresan en el mismo trasegar incómodo, en lo íntimo de los aislamientos, y que inevitablemente produce signos de diferencia que se transportan frecuentemente en el propio cuerpo, como si se hubiera tornado más claramente en el límite del mundo. Se trata de un *cuerpo-territorio* vulnerable que alerta con variados elementos que no deben ser leídos como accesorios ni adornos: cuerdas de colores atadas al cuerpo en materiales distintos, cordones de semillas y piedrecillas que marcan momentos de la vida, de los afectos y desafectos y también de la memoria de la muerte. Objetos cargados de valores estéticos y simbólicos (objetos de rituales), llevables, que son reales en un plano simple, visible, cotidiano, pero que también nos remiten a otras realidades significativas más complejas e invisibles que conectan los recuerdos. Como cuando se construyen e instalan por fuera del camino, en los muros y objetos urbanos: son señales de los territorios empáticos y documentos de la vivencia tribal, o de la soledad interminable: dibujos, rayones, señas. Todos ellos no aluden a procesos de formalización artística ni pretenden condiciones de lectura especializada; son solo impulsos energéticos con función de agenciamiento. Su accionar es, esencialmente, múltiple; y se desarrolla en tiempos distintos.

Imagen 85.
Venus Oporto Portugal (2018)
Fotografía por Jorge Reyes

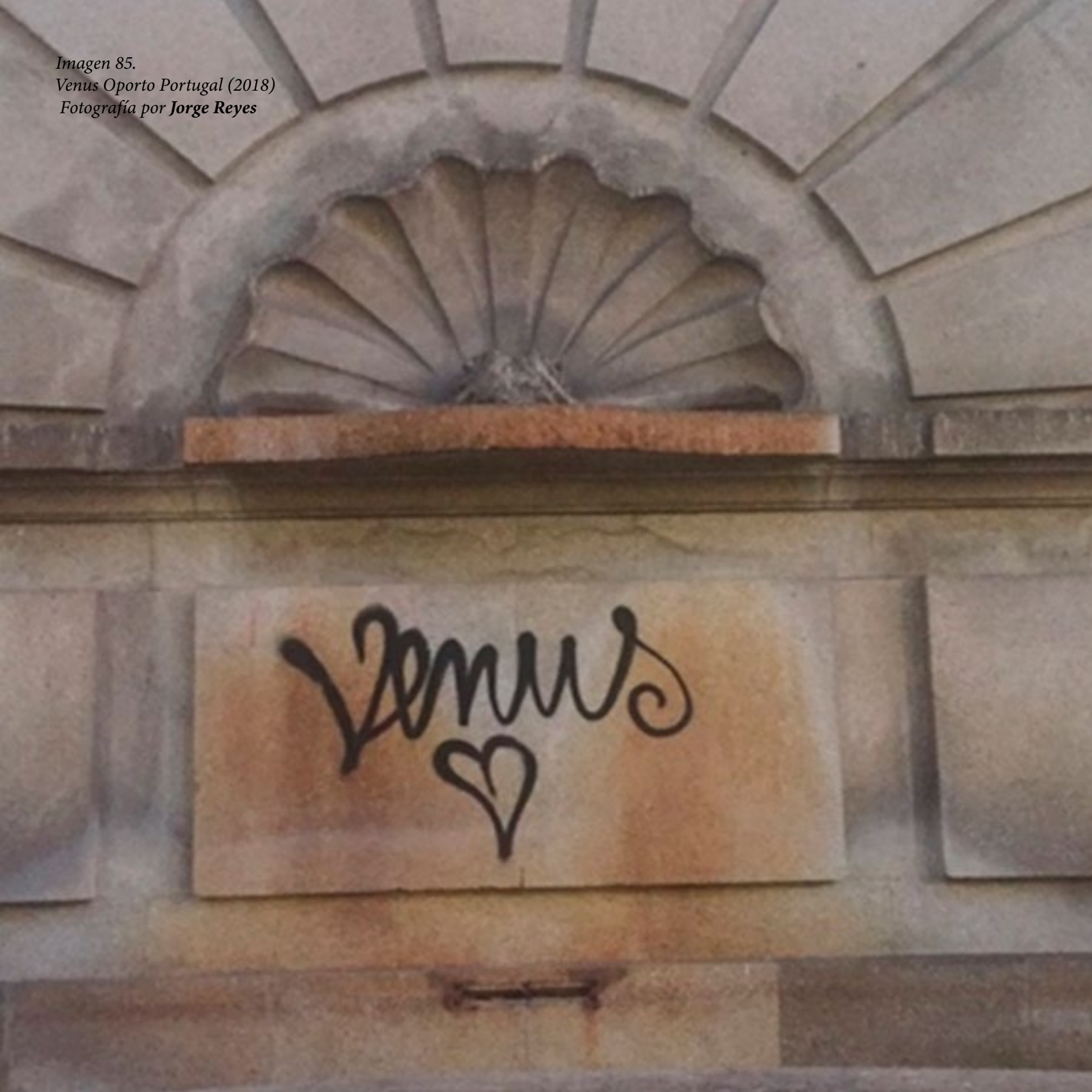




Imagen 86.
baños públicos de la Universidad del Valle (2019)
Fotografías por Jorge Reyes

Imagen 87
manifestantes en Cali (2019).
Fotografías por Jorge Reyes



Los rituales son procesos con movibilidades especiales, diferentes a las ordinarias, aun cuando se puedan practicar cotidianamente, e incluyen objetos y palabras investidas de la posibilidad de modificar imaginarios, relaciones, significados o realidades.

Un ejemplo de este principio (pero desafortunado al vincularse a las esferas del arte, donde pierde su poder vital) lo encontramos en el grafiti. Se trata de un nomadismo urbano que adopta estrategias gráficas fugaces, marcas en el camino a la manera de los antiguos menhires a los que se refiere Careri (2017): objetos/marcas en la geografía con los que los nómadas del desierto mapeaban el extenso territorio. Una forma de ordenar el espacio pero también una narrativa de los tiempos de los recorridos -los espacios del andar-. Los grafiteros contemporáneos son nómadas urbanos rebeldes que, lejos de intentar producir “obras de arte” como se entienden en la modernidad (productos acabados), rayan los muros o amarran cosas a las arquitecturas de la calle y desatan imaginarios ciudadanos:

Se citan en estaciones y rincones solitarios, recorren conductos ocultos y atraviesan puertas prohibidas como quien anda por el salón de casa. Encapuchados y veloces, buscan su objetivo: vagones de metro y de tren que pintar. Romanticismo, arte, adrenalina y riesgo se entremezclan en sus correrías. Son los grafiteros: la guerrilla del spray. (Pareja, 2019, párr.1)

Las prácticas estéticas nómadas urbanas son formas de poner en acción lo sorprendente y lo vinculante, lo que supone un rasgo de la confluencia de ficciones que los nomadismos urbanos usan como una máquina de guerra contra el establecimiento. En otros términos, podemos decir que son una estrategia de intervención social donde el espacio es una superficie a graficar y escribir por el sujeto, convirtiéndose en un suceso performático que difiere de otras formas estéticas más racionales y estacionarias. Las prácticas nómadas no tienen límites externos entre la imagen y el contexto; podría decirse que *fluyen* simbióticamente. Mientras que una pintura tradicional se puede mover de una galería a otra sin que se vea afectado su significado o la justificación artística de la acción, las estéticas callejeras son, de alguna manera, ambientales, modifican el medio. La superficie en la que se aplican es tan significativa como el rastro de la acción que grafican. Sin esta dinámica fáctica incorporada a la vida urbana, las estéticas nómadas se reducen a una *pintura mural*. De las varias líneas del arte callejero como práctica artística nómada, la del grafiti conserva el espíritu de las derivas del situacionismo de los años sesenta, manteniéndose en relación con el desorden de lo obtuso, una forma de arte inasible y por tanto perseguida por ser considerada un accionismo sucio y turbio, dado su componente subversivo y sus fugas. En este sentido, el urbanismo en Colombia ha devenido en organismo de control de la expresión ciudadana, optando por estimular la *pintura mural*, una forma de arte callejero amansada, inundada de códigos figurativos convencionales de belleza formalizada y sedentaria; al fin y al cabo, una idea de producir arte que no trasciende la visión clásica de lo público. El arte nómada, con mayor vocación social, se pronuncia a favor de imaginar la ciudad en la dinámica de los acontecimientos en enunciados políticos.

Imagen 88

Espiríto del Valle

*Jorge Niño Castillo, Sancho Graffiti,
MundoLetop, Colectivo Atempo, Ma-
teo Ayala Luna e Ivan Salazar en Cali*

*Imagen mural convencional y bajo
el canon de belleza tradicional.*



Imagen 89.

Autor desconocido.

Imagen mural situacional y consciente de su espacio-temporalidad



En las imágenes anteriores observamos dos formas de proponer el arte en los espacios públicos. En la primera fotografía se muestran los elementos de la pintura mural como un desarrollo de la imagen formal acabada con producción técnica de las estéticas de las bellas artes, en donde se acentúa lo ficcional. En la segunda fotografía se muestra la imagen de una acción gráfica que adopta el espacio real como un ready-made, valiéndose de los elementos encontrados; una forma que solo es posible en ese lugar.

En ausencia de lo fáctico que se incorpora en la performatividad de la vida en sus propios tiempos y espacios, las estéticas nómadas parecen más una forma de representación a partir de materiales, objetos e imágenes de la vida cotidiana que un acto en sí mismo casi indiferenciado de sus faenas, es decir, una práctica que implique un estado particular de conciencia estética que haría del diario vivir un laboratorio estético y un lugar donde se renovarían la inercia en que se han distribuido los tiempos de los haceres ordinarios. Lo anterior implicaría concebir a cada uno de los actores sociales como sujetos creativos en el sentido propuesto por Beuys: procesos de estética y arte donde resultan comprometidos distintos campos de investigación como la psicología cognitiva, que este proyecto no interviene. Poner en acción lo sorprendente y lo vinculante sugiere, más que una propuesta de dualidad artista-espectador con una obra de por medio, otros tipos de aproximación a prácticas *hiperconectadas* con otras formas de seguimiento como el mapeo colectivo, una manera espectral de relacionar conceptos y formas de práctica donde sea posible conectar obras y no obras, artistas y no artistas, públicos y no públicos.

Hablamos de los rastros, huellas que fragmentan el imaginario de gobernabilidad, equivalentes a un lugar autónomo del orden social. Romperlo permite organizarlo de otras maneras en colaboraciones abiertas; una instancia que intentó Guy Debord a partir de las derivas situacionistas como forma de unir el arte y la vida. Así, se genera un extenso tejido de escrituras del sujeto político como estrategia estética de emancipación. Y estas escrituras bien podrían mapear los rumores de la colmena humana que habita la ciudad.

Las prácticas de vida nómadas incluyen lo obtuso a lo que se refiere Mandoki, *las nuevas culturas urbanas* que piensa Maffesoli y el *sujeto político* de Debord; inscriben nuevos mapas de la vida urbana con sus nuevas derivas, como las piensa Careri, pero se hacen tangibles en la dinámica de las prácticas en las instalaciones de Hirschhorn y en las ficciones que desata Alÿs. A su vez, permiten repensar los sentidos de la pluralidad social en la medida que demuestran con sus acciones diferenciales el sentido de los nuevos enlaces con los que se recrean las nuevas formas de lo cotidiano y el pensamiento social. Las viejas organizaciones adoptan nuevos valores que permiten imaginar el inicio de nuevas sociedades, en las que cree De Sousa.

Pensar las implicaciones del nomadismo en el campo artístico ya no es solo un asunto de la generación de formas de arte que disuelven las prácticas autónomas de su producción, sino también de cómo esta dinámicas, más allá de los bordes de la disciplina, implican la renovación de las instituciones culturales y las políticas que las rigen en la condición de tiempos cambiantes. Expósito, al referirse a este lugar de encuentros y desencuentros, escribe: “Para que el arte y la política de movimientos pudiera anudarse de nuevo mediante prácticas de colaboración, fue necesario volver a imaginar dispositivos de articulación que fueran virtuosos en su concepción, aunque sencillos y eficaces en su efectucción.” (2014, p. 56). Lo anterior significaría el trasteo de las instituciones del arte como formas de control hacia plataformas abiertas relacionales, dentro de un nuevo esquema de políticas culturales para la esfera pública. Es decir, un lugar distinto de lo institucional y más dialógico en términos sociales.

Las acciones de Alÿs son un ejemplo de dispositivo de producción de nomadismos propuestos desde el arte para contextos específicos y de difusión colectiva. *Cuando la Fe Mueve Montañas* (Lima, Perú, octubre de 2000-abril de 2002) es una práctica artística de colaboraciones que parte de la idea de *realizar lo imposible*: trasladar de lugar una duna de los bordes de Lima; es decir, literalmente quitarla de encima a la comunidad marginal que vive una eterna contienda con la pobreza y la naturaleza. El desierto amenaza con cubrir las favelas limeñas sin tregua. Ante lo imposible, Alÿs estimula en la comunidad un imaginario de nomadismo colaborativo para trasladar la montaña

Lo incierto viene a ser potenciador, pues lo que nos llega se presenta frente nosotros como algo desconcertante, un tiempo del que no se puede esperar casi nada. Por el contrario, la disciplina es la perspectiva de las certezas, de la confianza en la razón; en el caso del arte, es la síntesis conceptual para producir la forma técnicamente acabada. Organizar la producción y la difusión del arte en condiciones de aislamiento, como un laboratorio entre paredes, en términos de Latour (1983), implica básicamente dar la espalda a la complejidad y la riqueza del mundo contemporáneo.



*Imagen 90.
“CUANDO LA FÉ MUEVE MONTAÑAS”
(2002). Fotografía por el equipo de trabajo de
Francis Alÿs.*

Imagen 90/1

*. Fotografía por el equipo de trabajo de
Francis Aljés.*



3. RELACIONALIDAD Y PRODUCCIÓN DE NOMADISMOS EN EL ARTE DE COLABORACIONES

Antes de comenzar este apartado, referimos esta cita que recoge un pensamiento crucial de Hal Foster sobre el artista etnográfico:

En una nota al pie de página, Hal Foster en *El artista como etnógrafo*, escribe que: Los sesenta fueron la década del teórico, los ochenta la década del marchante, los noventa pueden considerarse la década del conservador itinerante que reúne a artistas nómadas en sitios diferentes. Con el hundimiento que sufrió el mercado en 1987 y las controversias políticas que le siguieron en Estados Unidos, el apoyo al arte contemporáneo entró en un periodo de declive. La financiación fue reorientada hacia instituciones regionales, que sin embargo solían importar artistas metropolitanos, lo mismo que hicieron las instituciones europeas allí donde la financiación siguió relativamente alta. Así fue como nació el artista etnográfico migrante. (Mejía, s.f., párr. 1)

Este planteamiento sobre el artista etnográfico nos proporciona un breve contexto cronológico sobre las relaciones del nomadismo con formas distintas a las de la tradición sedentaria del arte implementadas por los artistas en la segunda mitad del siglo XX. Estas relaciones abren un campo de trabajo interdisciplinar que favorece la integración del arte y los artistas con otras formas de incorporar lo estético en las dinámicas sociales.

En este sentido, es claro que estas exploraciones buscan implementar el movimiento ya no como una alusión desde las prácticas artísticas históricas, sino otorgándole el poder de darle orientaciones distintas a la realidad mediante el llamado giro performativo como marco de acción, lo que de alguna manera significa romper el distanciamiento, en el caso del arte, entre el autor, la obra y el espectador. Un giro que hoy puede leerse en la extensa literatura del arte del siglo xx, donde se encadenan distintos movimientos estéticos que se originan en el deseo de aproximar el arte y la vida. Si bien este texto no quiere elaborar una nueva narrativa sobre el asunto en estricto orden episódico, sí retoma algunos de sus momentos con el fin de producir un acercamiento al componente nómada que los vincula. Consideramos que el nomadismo es capaz de sostenerse autónomamente en su dimensión estética, aun distanciado de sus implicaciones histórico-artísticas; de este modo, estamos convencidos de que puede reclamar en nuestra cultura el lugar de un *dispositivo estético* capaz de bucear en las prácticas cotidianas, las cuales arrojan nuevas luces sobre las complejidades estéticas

de la cultura globalizada del espectáculo. Las prácticas culturales imaginadas en el nomadismo implican un arte de acción disponible y adaptable, para lo que es indispensable elaborar la idea de estética de lo cotidiano y lo comunitario como un conjunto de ordenamiento, estructuración y consumación, mediante el cual un conglomerado de personas puede discriminar los diferentes elementos que configuran su cotidianidad y darse cuenta cómo cada elemento cumple una función particular en relación con otras formas para dar nuevos sentidos de unidad. Pérez-Henao expresa lo siguiente sobre lo cotidiano:

En otras palabras, se admite que en la vida diaria existe un penetrante cariz estético, presente en labores relacionadas con la comida, la vivienda, el vestuario, el medio ambiente y el deporte, entre otros (Light y Smith, 2005). De cierto modo, esta perspectiva es tributaria de la llamada *estetización de la vida cotidiana* que, según Featherstone (1991), se origina en tres asuntos fundamentales: el desplazamiento de la obra de arte hacia la vida diaria, llevado a cabo por las vanguardias desde la segunda década del siglo XX; la concepción de la vida como obra de arte y, en tercer lugar, la omnipresencia de signos e imágenes en la época contemporánea (pp. 118-120). En este contexto, las ideas sobre la estética cotidiana describen las posibilidades de experimentación estética (no necesariamente artística) en la inmediatez de la cotidianidad. (2014, p. 229)

Determinar las acciones del nomadismo es, en gran medida, rastrear sus huellas, dado que no se trata solo de prácticas objetuales; siempre están prendidas de otras formas. De ahí su particular visibilidad en las prácticas cotidianas, en donde puede captárselas desde un estado de alerta, estando atentos a sus recorridos en las narrativas donde la estética es solo uno de sus componentes expresivos; los otros están en las prácticas rutinarias de los rituales diarios, de las que son más bien su componente articulador; por esto su condición de dispositivos de agenciamiento.

En este sentido, además de ofrecerse como concepto en distintos campos teóricos, los nomadismos se dan íntimamente ligados a los acontecimientos de la vida cotidiana, fluctuando en un campo híbrido de teoría y práctica. Es por eso que se podrían llamar narrativas solidarias de la vida cotidiana. Por tanto, hay algo común entre nomadismo y vida corriente, y es la idea de participación que contienen ambos conceptos como un espíritu del tiempo posmoderno. Se trata de actividades que se desarrollan de manera aleatoria entre múltiples oficios y relaciones no necesariamente parentales. Más allá o más acá de las racionalizaciones o las legitimaciones a priori de los sentidos de lo doméstico, muchas veces estratificados o determinados por el género y los aportes económicos a la familia, es lo comunitario fusional lo que prácticamente prevalece de lo cotidiano; dicho de otro modo, lo inevitable de juntarse por simpatías, antipatías o intereses, el barullo de los ajeteos de los acomodos diarios en la búsqueda de una *forma* imaginada que no termina en los nomadismos. Di Pola reitera el lugar de los nomadismos en el campo teórico fronterizo:

Una de las primeras elaboraciones nos llega de Gilles Deleuze y Felix Guattari que en el Tratado de nomadología: La Máquina de guerra, utilizan los conceptos nomadismo, *máquina de guerra* y micropolítica de las fronteras para analizar la sociedad contemporánea. A partir de las ideas del antropólogo francés Pierre Clastres, los dos filósofos convierten lo “nomádico” en propensión a la resistencia típica de las sociedades primitivas. (2009, párr. 1)

Al respecto, nos interesa mencionar que en medio de todas las bellas artes, la fotografía de intenciones documentales desarrolla una práctica artística que no se produce en el aislamiento del taller de pintura y escultura sino en interacción directa con un suceso; en otras palabras, es una práctica procesual que deriva en una acción intermedia entre la realidad del autor y su vivencia. Aquí es importante recordar el concepto de estesis como la capacidad de reacción-acción que se sostiene en la prosaica de los nomadismos de manera distinta a como la aplica el arte como forma de representación. Esta, en cambio, lo hace como un método para llegar a la forma estable, lo disciplinar, tanto en la pintura, la escultura y la fotografía, a pesar de que lo fotográfico documental enuncia, como lo veníamos diciendo, un lugar intermedio, el suceso, un interfaz de la realidad a la representación, un lugar de fijación parcial de sentido; como analogía, esta es la misma diferencia entre el performance artístico y la performatividad pura y llana que se transluce en lo fotográfico. La performatividad sería un lugar que puede denominarse como de *micropolíticas formas en tránsito*; pero no nos detendremos en este concepto que desde los inicios de la fotografía ha estado en discusión; lo que en realidad nos interesa de este asunto es que nos permite ver un comportamiento estético transicional que tiene cierta continuidad y paralelismo en el performance y en nuestro caso nos permite visibilizar lo transicional performativo como práctica de producción simbólica. Los nomadismos son enunciados performativos, estados de formas procesuales contrarios al performance, que es una acción que, si bien elabora las formas en un *aquí y ahora*, condiciona su accionar simbólico en la autonomía de las artes a la estabilidad del estilo. Un recuerdo del pasado que emerge en el presente. Por tanto, si consideramos que los artistas en la creación de sus lenguajes han propuesto diferentes tipos de símbolos cuyo intención es representar algo que no está en el lugar y en el tiempo del receptor, hablamos de la *obra de arte* como unidad simbólica, como alusión a otro tiempo y otro espacio; en este sentido estaríamos refiriéndonos a la forma de la representación. En este distanciamiento encontramos una de las razones de la brecha que se hizo cada vez más tensa, entre arte y vida. En el contexto de esta investigación hemos realizado reiteradamente esta reflexión, que indudablemente nos lleva a precisar lo determinante que ha sido el rigor de la idea de disciplina en este distanciamiento entre arte y vida, al que nos hemos referido con la dualidad de forma y autonomía. A lo largo de la historia del modernismo, las instituciones encargadas del arte lo han disociado del resto de la cultura, por lo que se vieron en la tarea de hacer que muchos artistas y sus obras encajaran en este marco, creando distintos ordenamientos que permitieran lecturas veraces a propuestas heterodoxas, es decir, de obras que se nutren de contenidos estéticos de otra procedencia y que la historia del arte canoniza como teoría de la *forma y la autonomía*. Bishop afirma lo siguiente:

Como ha señalado Lucy Lippard, buena parte del arte de fines de los sesenta aspiró a democratizar sus alcances, más a través de la forma que del contenido; el agudo ensayo de Althusser sentó las bases para el reconocimiento de la necesidad de refinar una crítica de las instituciones que hasta entonces sólo las burlaba. No bastaba con mostrar que el sentido de una obra está subordinado al marco (sea en un museo o en una revista) sino que era igualmente importante considerar la identificación del propio espectador con la imagen. (2009, párr. 4)

Esta es una discusión que en términos concretos traslada al campo interdisciplinar el devenir del arte, acercándolo a universos sociales distintos, un nomadismo de relacionalidades donde la obra invita a otras formas de lectura donde se emancipan las posiciones históricas de autores, obra y espectadores. Una práctica de desplazamientos.

Los nomadismos intentan desnaturalizar la condición de la representación en la producción estética de hoy, contenida institucionalmente en las obras de arte, *nomadizando* la producción simbólica, complejizando los lugares de interacción entre todas las distintas dimensiones del espacio y el tiempo en contextos como los que producen las nuevas ciudadanías en la variabilidad estética, las distintas geografías físicas y mediáticas, la creciente tensión entre las dinámicas culturales que se desbordan por la globalización, el cuerpo como territorio biopolítico, entre muchas otras que enuncian un mundo de constantes migraciones. Lo anterior incluye, por supuesto, el arte y sus recursos materiales, intelectuales y simbólicos en la intermediación política de lo social.

Los pequeños desplazamientos que contradicen la norma social en espacios de relativa privacidad y de temporalidades inconclusas, donde no están muy claros los límites entre qué se presenta como simbólico y qué es lo real, parecen grabar un nuevo sentido de lo estético híbrido pero no por eso insignificante en la producción cultural contemporánea. Este nuevo sentido sugiere lecturas múltiples en el mismo espacio y tiempo. Es decir, se trata de experiencias de producción simbólica, inmaterial y colectiva, formas itinerantes que no son albergadas en documentos portables porque viajan en la memoria de los interlocutores casuales de la acción. En este sentido, es indispensable precisar que cuando hablamos de estéticas nómadas no hablamos de obras de arte en el sentido histórico, dispuestas a un espectador relativamente concertado, sino que nos referimos a fluidos estéticos de distintas materialidades en contextos diversos, *prácticas que inician, se transforman y desaparecen*.

Nuestra pesquisa intenta hacer seguimiento de estas formas inasibles en la producción de subjetividades donde la estética permite organizar sentidos de vida *viabiles* en la actual urdimbre social. Consideramos que los nomadismos posibilitan prácticas artísticas relacionales, dado que ellas se proponen como espacios de interacción social, tal y como lo expresan Peran y Padrón: “modos de articulación de procesos colaborativos y de cooperación como alternativa al modelo de sujeto autosuficiente promovido por el capital” (2015, p. 2).

Los nomadismos contemporáneos mezclan maneras de organizar el habitar y la producción económica con lo simbólico, y en este sentido son formas de articulación, como ya lo hemos dicho. En cuanto asunto práctico de inmediatez, se podrían describir como *interface*, usando un término de la electrónica; es decir, lo simbólico como extensión, como prótesis que permite vincular mundos distintos en la inmediatez de los cortos plazos, del proyecto de vida en el camino:

Meltzer dice: “Si pensamos en la formación de símbolos como en un tipo de unión creativa y que el área de congruencia es aquella compartida por dos objetos que están inmersos en una recíproca relación simbólica, cada vez que el símbolo es usado, terminamos por referirnos a ambos objetos. Pero si esta área de congruencia no es jamás observada desde el punto de vista de la vinculación entre dos elementos que se ven separados, podemos hacernos una idea de cómo opera el pensamiento concreto”. (Albamonte, y otros, 1991, p. 110)

En esta conferencia, Meltzer es citado para dar cuenta de esa *interface* que constituye el símbolo híbrido como lugar y no lugar de significado. Y es en experiencias nómadas donde esos agenciamientos se hacen más evidentes, al tiempo que permiten ver el arte como lo que fluye en espacios vivos, en espacios de congruencia. Decimos que hay, entonces, la evidencia de realizaciones estéticas parciales orientadoras que permiten motivar nuevos giros, de ahí su importancia para los lenguajes y las maniobras del arte.



Imagen 91.
**“NEO EXTRA ACTI-
VISMO”**, realizado en las
calles de la ciudad por el
colectivo **argentino Etcé-
tera.**

(Cali, 2018).

Fotografía por Jorge Reyes

*El enunciado de nuevas
ciudadanías en el con-
texto del performance*



Imagen 92.
Bailarines callejeros de hip-hop: una forma de apropiación artística del espacio público.
 Fotografía por **Jorge Reyes** (Cali, 2018).



Imagen 93.
Empoderamientos femeninos en el contexto de la acción artística “Territorios en vela” de Mauricio Prieto.
 Fotografía por **Jorge Reyes** (Cali, 2017).

En estos casos, lo ambulatorio no debe verse como referente estético normativo, sino significativo y procesual, que frente a la versión normalizada, sedentaria y comercial de la imagen, se evidencia en relación de vulnerabilidad como resistencia. Los nomadismos hoy más que nunca configuran estrategias de resistencias para reconectar individuos marginados del devenir socio-económico impuesto en la globalización, incorporando creativamente modos distintos de responder a las complejidades de la vida diaria. Son formas que se mueven episódicamente en tensión con el último capitalismo; formas de arte y de trabajo que desde los bordes reelaboran lo institucional con nuevos paradigmas.

Las articulaciones en redes entre formas de arte y formas de trabajo orientan nuevos sentidos de lo comunitario, al tiempo que lo redefinen y lo movilizan. Por esto señalamos las estéticas nómadas como dinamizadoras de las artes de colaboración y la producción de comunidad. A propósito de esas nuevas interconexiones de lo estético en el ámbito de lo productivo y lo económico como forma de lo social, Laddaga escribe: “Esto es lo que nos recordaba Pierre Bourdieu que, como Jameson, establecía un paralelismo entre el universo del arte y las formas de trabajo” (2006, p.140). Es decir, la profusión de contenidos icónicos y plásticos que produce la modernidad del arte hace que se encuentren en la proliferación de las formas de trabajo temporales de hoy no solo nuevos campos de tensión (resistencias) para la exploración formal del arte, sino también otras maneras de relacionar interlocutores-productores con elementos simbólicos y sus consecuentes contenidos interpretativos. Se trata de formas de relacionalidad aleatoria en la organización de los sentidos que promueven interlocutores vivaces y proactivos, orientados al cambio.

En la obra de la artista China Cao Fei (1978) podemos distinguir las movilidades a las que hacemos referencia. La suya es una práctica de desplazamientos conceptuales, técnicos y tecnológicos que se fundamenta en la crítica social, sin olvidar la estética tradicional con referencias al surrealismo, que se traduce en películas e instalaciones. En sus obras se fija en los cambios rápidos y caóticos que están ocurriendo en la sociedad china en los últimos treinta años. Cao Fei permite considerar lo aleatorio como forma abierta donde se articulan sentidos diversos del mundo contemporáneo, produciendo imágenes entre realidad y fantasía. Así mismo, traduce elementos del cine, la animación, el cosplay, la música y las redes sociales, lo que le permite al espectador articular distintos panoramas de la realidad; una práctica que hace del espectador un nómada del mundo contemporáneo. Aun cuando su trabajo es exhibido en las instituciones en forma de instalaciones de arte, gran cantidad de sus piezas circulan en las plataformas de internet, como si se tratase de una nueva geografía global.



Imagen 94.
“WHOSE UTOPIA” (2006)
Cao Fei,
Fotografía obtenida de: publicdelivery.org



Imagen 95.

Cao Fei, Un-Cosplayer Series: BUNNY'S WORLD (2004).

Fotografía obtenida de Proyecto IDIS.org

Este es un ejemplo de la forma social como arte y, en términos de Bourriaud (2008), localizada en superposiciones de estructuras productivas culturales. Lo anterior supone que los nomadismos agencian relaciones sociales y reconstruyen colectividades valiéndose de lo hasta ahora *disfuncional-estético* de la modernidad, en el sentido de funcionar autónomamente. Los nomadismos proponen lo simbólico en distintos medios al mismo tiempo, que van desde la piel (tatuajes, accesorios manufacturados por los mismos portadores, como piercings, broches, collares, manillas, maneras de llevar el cabello, etc.) hasta los entornos sociales y laborales. Y más allá del cuerpo, en la nomadización de imágenes domésticas de todo tipo; en fin, innumerables vectores que mapean los tiempos vividos que en muchos casos no logran distinguirse de sus orígenes o no lo pretenden, pero no por eso dejan de ser marcas de alerta. Los nomadismos abogan por maneras distintas de llevar los símbolos de la vida diaria, por producciones simbólicas que se desprenden de los antiguos soportes de cuadro y de escultura para dar versiones distintas y chocantes de la vida contemporánea.



Imagen 96.

Fotografía de cuerpos

“Mi pecho en 1997 con la palabra: Equilibrio”.

Portafolio Ojo del Diablo (2018).

Fotografía por Leonardo Herrera M.

Todas estas referencialidades acerca de las formas de producción del arte y lo social en las proximidades y distancias expuestas entre sedentarismos y nomadismos, no significa en ningún caso anteponer un paradigma móvil al estable, sino que busca ver cómo, entre sus aparentes distancias, se crean puentes temporales e intercambios de formas perceptivas que puedan dinamizar, diversificar y evidenciar las maneras fugaces de producir significados sin clasificaciones y jerarquías. Lo que intentamos mostrar son los problemas a los que se enfrenta la estética en contextos de alta variabilidad como los contemporáneos y plantear el interrogante de hasta dónde las prácticas de arte actuales logran capturar la dinámica de su tiempo. Francastello expresa llamando la atención sobre la correspondencia entre el arte como producción sensible asociada a una época:

Toda conducta tradicionalmente aprendida y transmitida se funda en ciertas sinergias nerviosas y musculares, verdaderos sistemas complementarios en un contexto sociológico dado, gracias al cual se establecen las divisiones del trabajo y las funciones sin ruptura demasiado violenta de orden común. Georges Friedemann nos ha mostrado cómo las transformaciones de la gran industria, que a la vez suprimen antiguas actividades y moldean las reacciones del trabajador absorbido por el nuevo sistema, habían destruido ciertos valores del viejo mundo. Unas nociones positivas, con fatiga o precisión, han cambiado de significado y de forma. La plasticidad del cerebro humano se enfrenta a condiciones inéditas que excluyen cualquier posibilidad de supervivencia para un tipo de hombre

idéntico al que produjo, por ejemplo, la sonrisa de la Mona Lisa. Otras funciones, como la de la atención ya no se ejercen como antaño. (1990, p. 125)

Aun si se lograran superar las dificultades de hacerse consciente del tiempo de vida disfrutable y por tanto productivo en sí mismo, aquí y ahora, en la producción de sentidos; es decir, producir en el fluir de las complejidades de la vida corriente, aún con esto faltaría pensar las relaciones de la producción artística contemporánea con el pasado, no como un objeto autónomo de conservación, sino como un lugar en diálogo con el presente en busca de nuevas *ficciones*, en el sentido de Rancière:

Fingir no es proclamar engaños, es proclamar estructuras inteligibles. La poesía no tiene que rendir cuentas sobre la “verdad” de lo que ella dice, porque, en principio, no está hecha de imágenes y de enunciados, sino de ficciones, es decir de arreglos entre los actos. (2014, p. 58)

En este sentido, los nomadismos proponen la ficción como una nueva manera de contar historias y, con ello, resignificar el mundo *empírico*. Así que no se trata de una ruptura total con el pasado del arte ni de una sensibilidad absolutamente nueva donde enfrentar las concepciones sedentarias y las nómadas de cultura, sino de ejercer lo ficcional con la historia del arte y de percibir las sinergias, como refiere Francastel (1990), que permitan ficcionar entre los distintos tiempos en los contextos corrientes.

Ahora bien esta relacionalidad ficcional, como refiere Rancière (2014), no es solo un encadenamiento de necesidades y verosimilitudes; implica un proceso de lectura de los signos que han sido escritos sobre la composición de un grupo, de un muro, de un vestuario. Por esto la propuesta simbólica de los nomadismos no en un *continuum* ni una relación de ruptura con las formas de producción históricas; es la incorporación de tiempos aleatorios, de mezclas de imágenes y de procedimientos distintos a la lógica de lo sedentario, que acomoda su idea de estética en el arte y autonomiza sus formas a todas las instancias de la vida social cotidiana, solo permitiéndole ciertos deslices siempre y cuando generen pequeños estallidos de perturbación espectacular. Una estética que condiciona las relaciones espaciales y temporales de manera similar a como las describen Deleuze y Guattari (2015); es decir, como espacios de construcciones de murallas y de encierros, en realidad un laberinto. Las prácticas de arte resultan contenidas en esas estrecheces de paredes blancas resguardadas del devenir, que semejan los museos. En este sentido los nomadismos son fugas en busca de lo otro y hablan del encuentro. La estructura de vestigios racionales y rígidos del sedentarismo parece haber logrado instaurar su imaginario de arte y todo lo que socialmente se define en sus relaciones culturales, formas de vida y placer, entre muchos otros en que la estética resulta *globalizante* y sugiere una forma creciente de estetización de la cotidianidad; para no repetir los que ya hemos mencionado sobre cómo incide esta estetización en la educación artística acrítica organizada en modelos repetitivos.

Pensar los nomadismos en relación con las estéticas implica abrir espacios disruptivos en tiempos y estructuras móviles. Los nomadismos chocan con el tiempo unificado del mundo globalizado. Los cambios de horario que tienen lugar en los migrantes son una propuesta del cambio de temporalidad, donde es posible

experimentar sinergias en otros tiempos con otros espacios empíricos. Esta forma de relacionarse con los hechos compromete todo un sistema estético, es decir, de ver el mundo y de apropiarse de él. Se trata de un paradigma diacrónico de narrativas aleatorias, formas de relacionar el tiempo y el espacio en lo casual y una forma de percibir los acontecimientos y producir a partir de ellos.

Cuando intentamos pensar el arte que se produce desde las comunidades móviles, nos referimos fundamentalmente a dispositivos vinculantes, cambiantes, inscritos en lo *indeterminado* que obliga a nuevos estados de vida; como refiere Careri:

Tanto el autor como el proyecto deben estar dispuestos a recoger los incidentes del recorrido, y además deben provocarlos o ir a buscarlos. Si el proyecto predeterminado no prevé ulteriores relaciones con el contexto porque cree que ya las ha incorporado todas, el proyecto indeterminado, por el contrario, es completamente contextual, relacional e imprevisible. Avanza, cambia de dirección y se detiene repentinamente, sin previo aviso. (2016, p. 126)

Las acciones indeterminadas abandonan las certezas del arte sedentario y sus formas autónomas. Contrario a este ethos de cultura como lo estable, las prácticas del nomadismo intentan relaciones temporales y de configuraciones abiertas, volviendo al lugar del acontecimiento, es decir, de arreglos colaborativos entre los actos de la vida diaria, lo que incrementa la producción de subjetividades a partir del encuentro de conocimientos diversos y experienciales mediante la *posproducción* de recursos culturales. Bourriaud (2015) hace referencia a un proceso de reordenamiento de datos móviles, un ejercicio que se realiza a partir de materiales grabados previamente: las llamadas materias secundarias desde los sujetos y objetos con historia. Pensar lo social implica un sinnúmero de antecedentes y consecuencias que se enuncian mediante la capacidad de reacción estética momentánea e indeterminada.

Hay un episodio en el arte que contribuye a aclarar este accionar de la estética en lo social. Los desbordes del tiempo y el espacio en el Dadaísmo (Zúrich, 1916) crean una estética que propicia encuentros inesperados a partir de la descontextualización y la recontextualización de los objetos. *La fuente*, obra de 1917 de Duchamp, es un ejemplo claro de esta acción de resignificación que genera un nuevo acontecimiento; esta acción permite suponer un principio de nomadismo en la práctica de resignificación, en la línea de dinamizar nuevos sentidos. Ahora bien, los ready-made (por fuera de su encapsulamiento en la autonomía vanguardista), o la versión francesa más surrealista de los objet trouvé, validan el encuentro y la sorpresa, al tiempo que ubican al autor y al espectador como testigos de un acto de desterritorializaciones. En este sentido, las prácticas del surrealismo encuentran cercanías con la etnografía, una forma de testimoniar un acontecimiento contextualizado que cada vez es más una herramienta de trabajo en las prácticas de arte contemporáneo, donde transcurren distintas narrativas en un espacio común como veremos más adelante. Un espacio *collage* desde lo estético, lo antropológico, lo sociológico, lo psicológico y lo científico, en distintas relaciones y ubicado en el contexto como lugar común. Gómez subraya sobre esta relacionalidad teórica y práctica lo siguiente:

En este contexto, el surrealismo es un conjunto de actividades diferenciadas y críticas que pueden ser objeto de una permanente reformulación y actualización (la actividad onírica, la búsqueda del azar, la libertad, la poesía y el amor; la inmersión en el lenguaje y en el inconsciente, la militancia, etc.). (2007, p. 9)

De este modo, la relación entre surrealismo y etnografía plantea una nueva idea para ver la realidad, donde el artista es testigo de una geografía particular. Se trata de una dimensión perceptual que produce lo modificado, interpretado o adaptado para crear lo nuevo, que no solo está inscrito en los objetos, sino también en la memoria. Esto último supone una forma de percepción no lineal del tiempo y el espacio que desarrolló el surrealismo como una forma de romper con la linealidad impositiva de la cultura burguesa; de ahí su componente revolucionario. De Micheli escribe a propósito de esta articulación temporal:

(...) el surrealismo se presenta como la propuesta de una solución que garantice al hombre una libertad positivamente realizable. Al rechazo total, espontáneo y primitivo del Dada, el surrealismo opone la búsqueda experimental y científica, apoyándose en la filosofía y en la psicología. Dicho de otro modo, opone al anarquismo puro un sistema de conocimiento. (1985, p. 173)

Volver a las ideas del surrealismo y sus estrategias conceptuales podría ayudarnos a establecer un ethos de lo histórico-estético no lineal donde mapear el proyecto indeterminado para, al mismo tiempo, intentar develar el lugar de sus articulaciones diacrónicas y ficcionales. Sería algo próximo a la elaboración del materialismo aleatorio, que Bourriaud (2008) trabaja en su ensayo sobre Estética Relacional, en el que elabora su análisis de la forma del arte moderno como unidad coherente y de dependencias internas. Con esta acción ilumina aquellas otras que, según él, nacen a partir del desvío y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces separados (el collage). Un ejemplo de este accionar errático de encuentros lo podemos ver en las habitabilidades transicionales de los barrios urbanos: microformas politizadas, tal y como las refiere Sholette:

(...) que se infiltran en las escuelas, en los mercados de pulgas, en las plazas públicas, en las páginas web corporativas, en las calles de la ciudad, en los proyectos de vivienda y en las maquinarias políticas locales mediante formas que no se orientan a la recuperación de un sentido específico o un valor de uso para el discurso del mundo del arte o de los intereses privados. (2015, p. 13)

Con esto aludimos a formas de procedimientos erráticos que se producen en el día a día de las ciudades actuales y que implican procesos artísticos que bien podrían llamarse etnográficos. La etnografía les permite a las prácticas artísticas abordar contextos tejidos de narrativas distintas y a veces incongruentes, como un encuentro de formas de distinta naturaleza, donde los enunciados son múltiples formalizaciones superpuestas de tal forma que nunca se hace lo que se dice y nunca se dice lo que se hace, sin que por ello se mienta o se caiga en el engaño. Contrario a esto, muchos artistas contemporáneos reducen y simplifican la complejidad de los contextos haciendo de la práctica artística un espacio reduccionista y aséptico.

Mauricio Salcedo, arquitecto y artista plástico, comenta sobre lo aleatorio en los sistemas de producción de formas en el arte moderno y contemporáneo que, a pesar de su diversidad, son cerradas en una forma controlada por el proceso autónomo sedentario. Salcedo “(...) vio desde pequeño el progreso de su familia en la transformación de su barrio, de su casa e incluso en los materiales con la que esta fue construida. «Veo los sistemas de construcción como algo que evoluciona desde un origen muy precario. Ir a una obra en algún barrio y ver como los obreros se ingenian poleas y aparatos muy rudimentarios para mover el material, para construir», comenta” (Jerez V., 2017, párr. 1). La obra escultórica de Salcedo ilustra con claridad esa idea de la forma que resulta de los encuentros de prácticas constructivas diversas en los barrios populares en América Latina y que responden a un devenir creativo y de resistencia que, sin embargo, se ve reducido por el posterior proceso autónomo que siguió el artista.



Imagen 97

*Obra del artista **Mauricio Salcedo** que se adhiere como un apéndice a las paredes de una construcción cualquiera.*

*Fotografía por **Mauricio Salcedo** (2017).*



Imagen 97/1
Mauricio Salcedo (2017)



Imagen 97/2
Mauricio Salcedo (2017)

Para terminar por el momento esta reflexión, el ejercicio de relacionar los juegos creativos en el tiempo-espacio de los nomadismos con productos del arte contemporáneo nos permite observar dos formas paralelas de aproximarse a la producción simbólica y cómo cada una de ellas responde a las sensibilidades de su tiempo, inscribiéndose o no, de este modo, en la dinámica compleja que significa pensar el arte en la actualidad. Las prácticas estéticas nómadas, en sus derivas, documentan una gran cantidad de materiales grabados y deshechos de los sujetos y sus contextos, que le permiten construir y deconstruir procesos colaborativos y solidarios, en busca de nuevos comienzos. Los ensambles escultóricos propuestos por Mauricio Salcedo, a pesar de recoger insumos de un contexto complejo, se organizan bajo formas cerradas que les otorgan el sentido de objetos donde el suceso se paraliza. Los nomadismos estéticos proponen formas de arte afectadas por la heterogeneidad de lo social, y se constituyen ellos mismos en una más de las micronarrativas políticas, en agentes perturbadores desde los distintos perfiles que ofrecen los escenarios actuales.

4. PRÁCTICAS DE ESTÉTICA RELACIONAL: NOMADISMO Y ETNOGRAFÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

A múltiples desafíos se ven enfrentados los sujetos en permanente desplazamiento. Los nomadismos también alteran los entornos multiculturales urbano-rurales de hoy en Colombia y obligan a imaginar nuevas formas de producción y difusión de las prácticas de arte. En este caso, se requiere una producción simbólica no entendida como lo efímero, sino como lo continuo, no solo como forma de arte que devela su proceso de producción sino la que sostiene la producción como forma; dicho de otro modo, una instancia de producción simbólica como producción de tiempos. Al respecto, un cuerpo en movimiento en una ciudad en movimiento parece una obvia apreciación; no obstante, nos hemos acostumbrado a ver el entorno como algo estable y permanente, quizás como consecuencia de concebir el lugar como contenedor de las acciones productivas, que hoy en día cuentan con relaciones laborales cada vez más desarraigadas y cambiantes. En lo laboral, los territorios y sus habitantes viven la sensación permanente del desarraigo, de tener que ir a otro lugar, con lo que hemos pasado a un campo perceptivo, literalmente, *fantasmagórico*, un lugar de las omnipresencias donde la producción simbólica resulta siendo una práctica más en el tiempo que en el espacio. Se trata de destinos inasibles en permanente emergencia estética, de tiempos múltiples y en distintos ordenamientos, que hacen de los individuos y los grupos nómadas no solo sujetos en movimiento, sino sujetos subversivos que deben vagar voluntariamente, desestructurando los tiempos ciegos; es decir, aquellos que parecen no brindar posibles alternativas y cierran los espacios.

Captar estas formas de producción y difusión estética implica operar en el tiempo y no solo en el espacio, desde donde más comúnmente se ha pensado el arte a través de instituciones normativas; se necesitaría algo así como un método taxonómico para la comprensión del arte en devenir, que intenta eludir lo repetitivo como forma de los tiempos únicos de arte que paulatinamente se han ido transformando a partir de una cotidianidad evidentemente complejizada y desincronizada. Hernández describe esta nueva desincronización como:

Un tiempo más allá de la interculturalidad y la hibridez. Un tiempo discontinuo y antagónico que no pueda ser sumado ni restado ni, por tanto, representado. Una temporalidad móvil y cambiante, múltiple y absurda. En resumen: una temporalidad antagónica, en constante conflicto. Y en un modelo temporal antagónico, que valora los restos y los excedentes no reaprovechables, los puntos muertos y los lapsus del tiempo, parece necesario romper esa estructura topográfica en beneficio de una 'des-estructura' topológica (Ragland y Milovanovic, 2004). Un espacio temporal moebiano: sin dentro, ni fuera, ni cerca ni lejos, donde no hay correspondencias ni vecindades completamente racionales (al menos si entendemos la razón como una espacialización). (2010, p. 14)

La etnografía, en el sentido en que la propone Hal Foster (1988) a partir de su lectura de *El autor como productor* de Walter Benjamin, puede entenderse como un conjunto de teorías, rituales y prácticas que, estimuladas por los nomadismos, configuran una forma de observación e investigación compleja en el lugar ampliado de la cultura. A partir de lo que podemos denominar el giro etnográfico del arte, originado por la crisis de legitimidad de las instituciones que determinaban el sentido único de la obra, el artista asimila métodos y aproximaciones que le permiten redimensionar los objetos de sus procesos creativos y expandir en lo social los alcances de las prácticas artísticas y colaborativas.

Un trabajo de arte y etnografía que citamos con gran interés es *Testigo de las Ruinas*, de Mapa Teatro, un nomadismo por los mundos de vida perdidos tras la demolición del antiguo barrio Santa Inés en Bogotá. La práctica se desarrolla en la última etapa del proceso de demolición, cuyo objetivo era dar vía al proyecto urbanístico hegemónico del parque metropolitano Tercer Milenio, en el centro de la ciudad. Testigo de las Ruinas es una práctica artística de movilidades físicas y de la memoria que tiene la intención de reconstruir, con lo que queda del barrio y de sus habitantes, las narrativas de lo que fue y sigue siendo un barrio y su comunidad diversa. Podemos definirla como una etnografía de múltiples estéticas transversalizadas: caminatas, visitas, entrevistas, sesiones de video y foto fija, entre muchas otras formas de capturar el momento y andar por el pasado.

Todas las intervenciones que se realizaron en el proyecto *Testigo de las Ruinas* fueron colaboraciones con habitantes del lugar. Con ellos y sus recuerdos se reunieron los testimonios y produjeron registros visuales que conforman el archivo sobre el proceso de transformación del barrio. *Testigo* es una etnografía, un mapeo de reconstrucción, una memoria, un conjunto de miradas, un nomadismo de sensibilidad propia del arte. La práctica artística de colaboraciones le permite al grupo reconstruir, mediante visitas al lugar, caminatas, documentos audiovisuales, entrevistas, fotografías de álbumes de los habitantes, dibujos y objetos de la vida que aún quedan en el lugar, imágenes distintas de los mundos de vida y sus estéticas. Dicho de otro modo, es una forma de recrear un mundo eliminado del mapa urbano por una acción unilateral de la oficina de planeación urbana de Bogotá. *En Testigo de las Ruinas* se cruzan prácticas artísticas, intervenciones sociológicas y antropológicas, toda una deriva de saberes por un acontecimiento político urbano de desplazamiento. Gómez afirma:

“La envidia del artista” por parte del etnógrafo puede entenderse como una especie de envidia del lector, que lee la cultura como texto. Aunque la figura del artista puede ser la proyección del ego del antropólogo, una auto-idealización, pues el etnógrafo se concibe como *collagista*, semiólogo y vanguardista. (2007, p. 13)

Así, se favorece una manera de pensar las prácticas de arte en contextos y generar tensiones tanto como conexiones con interlocutores distintos, propiciando la dimensión de movilidad como investigación y formas de difusión colaborativa del proyecto. En una entrevista, Rolf Abderhalden dice:

Es un resultado cargado de esta esencia que no se podría haber alcanzado de haber hecho un mero registro histórico. (...) un agente vivo que no solo permite un trabajo de la memoria del pasado sino una memoria del presente, una reflexión sobre a dónde apuntan todas estas acciones urbanísticas en el tiempo, que son pensadas en el presente para el futuro. (Santamaría, 2019)

En otras palabras, es un intento de rastrear mediante restauraciones aleatorias el mapa del desalojo forzado para dar paso a una idea de ciudad que se imagina más allá de los habitantes. Testigo de las Ruinas “es el relato de unos artistas que estaban allí como testigos, así como lo indica el título. Estuvimos todo ese tiempo como testigos del proceso e hicimos una construcción desde la mirada y la sensibilidad propia de un artista” (Santamaría, 2019, párr. 10).

En esta circunstancia de vida urbana de apariencias diversas, de significaciones múltiples y de distintas duraciones, producir y relacionarse con las prácticas de arte implica nuevos atajos que permitan formas ya no de aproximarse al arte, sino de tener experiencias con sus procesos. Estamos hablando de las nuevas estrategias que implican emanciparse como espectador en el arte relacional, y lo hacemos con la idea de encontrar elementos para seguir las propuestas de las prácticas artísticas abiertas y no incurrir en la inmediatez de adoptar la lectura del curador, el crítico o incluso el artista como único recurso, por demás ya signada de prejuicios estéticos. En principio y dadas las temporalidades diversas y divergentes que configuran el hecho artístico relacional, la conexión entre producción y difusión implica una mirada que podríamos llamar de *alteridad*, en el sentido de asumirse, por lo menos momentáneamente, en el lugar como *el otro* y en *lo otro*. Es decir, esta forma de producción simbólica supone interlocutores en desplazamiento o lo que Bourriaud (2008) denomina *lo social como forma*. Una suerte de alteración espacial de los roles en diferentes aproximaciones sensibles, es decir, polisensoriales, y en tensión con las tipificaciones culturales con que cuentan los interlocutores de estas prácticas (visuales, táctiles, auditivas, olfativas y gustativas) que se reorganizan en diversas temporalidades. Por esto, es preciso implementar formas no genéricas ni conclusivas como manera de relacionarse con los nomadismos de las prácticas de arte donde la producción simbólica está en devenir entre las prosaicas de la vida diaria, formas que se mueven entre la dispersión de agendas, la navegación por internet, los éxodos y, en general, los medios por los que el individuo expresa un nuevo deseo de libertad.

*Imagen 98.
"TESTIGO DE LAS RUINAS";
por: Mapa Teatro.
Fotografías por: Ronny Zambrano (2012).*



Imagen 98/1

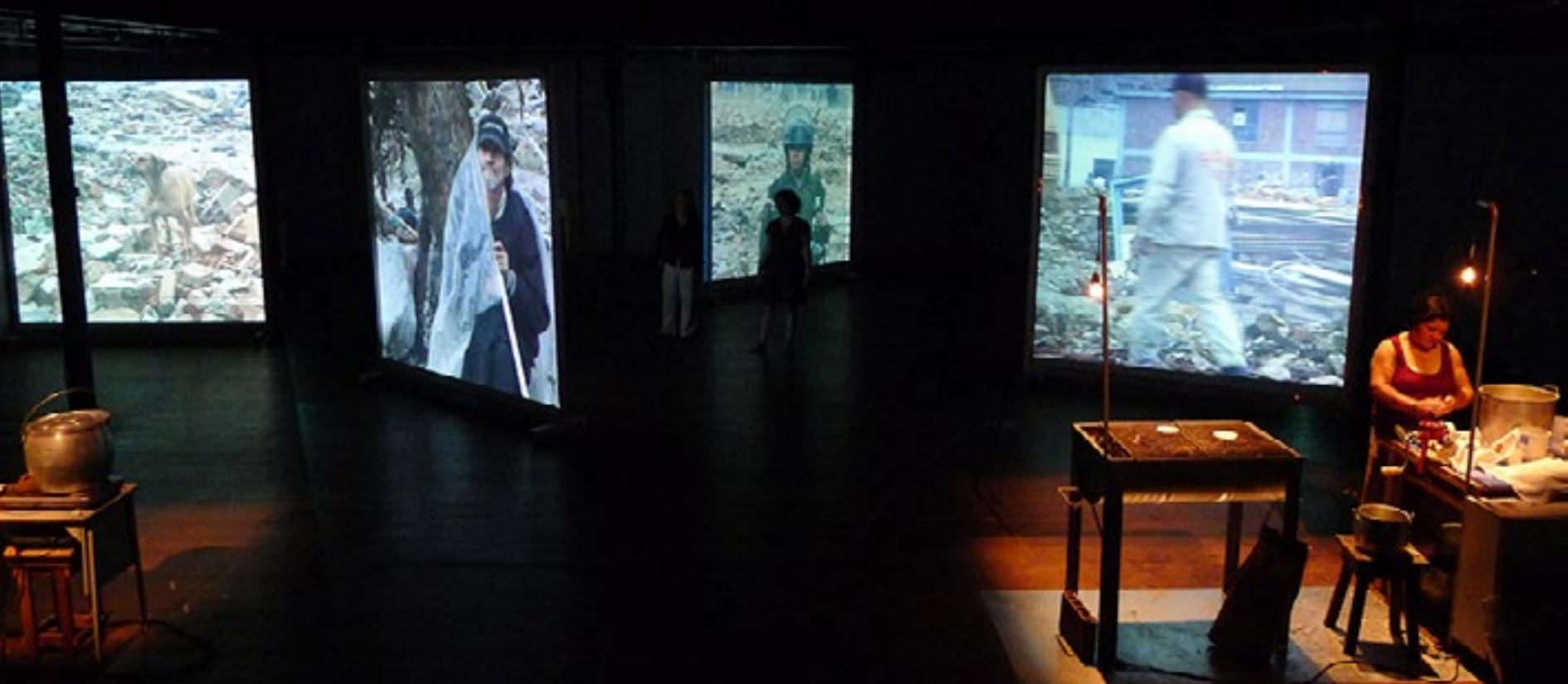


Imagen 98/2.

Así, todo está en circulación en el contexto provocador, un planteamiento de producción y difusión distinto al ritual acordado en escenarios específicos (museos, galerías, centros, culturales), donde cada uno de los participantes desarrolla su rol de espectador en un orden secuencial o de prelações. Las prácticas de arte relacionales parecen dejar fluir decenas de fantasías e imaginarios inestables sin dentro, ni fuera, ni cerca, ni lejos, donde no hay correspondencias ni vecindades completamente racionales, al menos si entendemos, siguiendo a Hernández (2010), la razón como una espacialización. En este sentido, nos aproximamos a una forma dilógica entre espacio y tiempo en modo etnográfico, aludiendo con este término a la relacionalidad de los sujetos en contextos estéticos cotidianos. Las performatividades de la vida diaria en complejas relaciones con su territorio, o bien lo etnográfico, incrementan las expresiones creativas por la profusión de los elementos cualitativos que agencian los nomadismos y dan cuenta de los tiempos de las participaciones a través de una variada forma de lenguajes.

Es una producción en un contexto donde la imagen es alternativamente performativa, narrativa y documental con rasgos de arqueología, en el sentido de hacer visible lo que subyace al paisaje homogéneo, intentando representar un lugar que habitualmente vela el palimpsesto de las dinámicas sociales. Como vemos, es una urdimbre inacotable en un documento formal de crítica o de conclusión curatorial; es quizás por esta implicación de procesos que la etnografía resulta homóloga al collage surrealista que señalamos anteriormente con Gómez (2007).

La historia del arte tiene ejemplos recientes de artistas que han estado atentos a las dinámicas de la vida diaria y que con sus preguntas a las encrucijadas que les plantea el devenir social han producido trabajos que, lejos de pensarlos como un lugar de síntesis a la manera de las *obras de arte*, resultan más cercanos a la práctica etnográfica. La perspectiva etnográfica en las prácticas de arte contemporáneo ha conducido a una producción simbólica popular llevada a cabo en la esfera pública como alternativa a la inmovilidad hegemónica institucional (ministerios de cultura, currículos de arte, talleres de artistas, museos y galerías como lugares de organización y traducción de significados de las dinámicas culturales en general). Como consecuencia podríamos decir que estas formas de producción y difusión instituyen otras relaciones entre los espectadores y los productores que allí resultan inmersos en contextos de opinión, por cuanto son sujetos sociales definidos en el lenguaje, los deseos, la diferencias de formas de trabajo, las etnias, la sexualidad, entre otras. Hernández y Hoyos lo describen así:

Aquí se da cuenta de procesos de creación de las piezas tituladas *Miniperformance y Partituras urbanas* como laboratorio de investigación. Nuestro punto de partida: explora, desde la creación de piezas artísticas multimodales, la convergencia, el encuentro, el contacto a distancia entre lo orgánico (el cuerpo) y lo automatizado mecánico, digital o virtual en espacios donde diferentes interpretes conforman ensambles en los que las nuevas tecnologías participan como agentes, ambientes o interfaces. (2013, p. 175)

Resulta de interés para esta investigación encontrar proyectos como este, que intentan organizaciones de formas desde la diferencia de los componentes. Se trata de formas de producción simbiótica y en permanente *transducción* en contextos urbanos complejos que además resultan inevitablemente del influjo de las dinámicas sociales globales, que impulsan diversas fuerzas como los feminismos, la política de la homosexualidad, los derechos de las ciudadanías, el multiculturalismo y todas las hibridaciones que estos generan. Así, podemos hablar de un bucle relacional que instala al mismo tiempo la producción y la difusión como experiencia estética, una práctica donde el proceso no resulta disociado de su publicación y el contexto se autonarra por fuera de las grandes narrativas; este tipo de colaboraciones se enmarcan, pues, en lo que se ha denominado la *crisis de la representación*. Un ejemplo de esta superposición entre producción y difusión se observa en el *Monumento a Gramsci* (2013), del artista suizo Hirschhorn. Este monumento se crea a partir de una construcción de arquitectura precaria ubicada en un parque del Bronx, en Nueva York, donde se desarrollan múltiples actividades de tipo artístico, cultural e intelectual en torno a la obra del filósofo italiano Gramsci. En esta práctica, instalada en el tiempo durante 77 días, los mismos ciudadanos producen la resignificación de la filosofía gramsciana, pero al mismo tiempo se está dando su difusión en la cotidianidad del barrio; es decir, la obra es la actividad que se desarrolla en la construcción, lo que al mismo tiempo define su difusión de sentidos.



Imagen 99
la obra: MONUMENTO A
GRAMSCI por Thomas Hirschhorn

Actividades culturales y cotidianas
en torno a la vida y obra de Gramsci,
accesibles a todas las personas del
barrio.

Esta fotografía da cuenta de una
obra en proceso de producción y
difusión simultáneas.
por: gramscimania.info.ve

Quality should be attributed
to human beings, not to things.
(Antonio Gramsci -
Prison Notebook 1)



Imagen 99/1
Monumento a Gramsci (2013)
Por: Thomas Hirschhorn
Morrisania, Bronx. New York
Fotografías por:
Cameron Blaylock



*Imagen 99/2
Vista aérea del Monumento a
Gramsci (2013)*

En esta dimensión de lo artístico de estéticas abiertas, los usos de la etnografía permiten deconstruir el establecimiento de marras en pequeñas narrativas que subvierten las *grandes* ideas a través de microprácticas de resistencia, que pueden ser visitas, encuentros casuales, interpretaciones musicales, teatrales o dancísticas, producción o intercambio de videos, dibujos, fotografías, textos, grabación y copia de CD, producción de plataformas de internet abiertas, recetas de cocina, creación de huertas caseras, así como la expresión de un sinnúmero de formas de lo creativo marginales al mundo del arte, donde la estética resulta comprometida con lo político como criterio transitorio. Este es el caso de la performance de Hincapié denominada *Esta tierra es mi cuerpo*, para la exposición *Ante América* del Banco de la República de Colombia en 1992. En esta, la artista remueve la tierra del patio de la Casa de la Moneda durante ocho días para luego sembrarla ella misma. Se trata de una acción en un espacio y en un tiempo determinados que expresa desde un concepto muy personal, es decir político, el transcurrir de un momento de la vida de una mujer contado desde sus oficios invisibles; en este caso, el cultivar la tierra. A partir del mundo vivido de la artista, emerge un acto performativo de relacionales, permitiéndole a ella conectarse con distintas concepciones de lo femenino, con lo que trasciende al espacio político en el sentido de generar criterios a través de la acción de arar la tierra. Las relaciones de subalternidad de la mujer brillan en el contexto de una sociedad determinada por el modelo patriarcal. Como narrativa, la performance de Hincapié teje aleatoriamente historias entre el presente y el pasado con las biografías de sus interlocutores en el espacio concertado. Así, aparece una multiplicidad de sentidos que el espectador anuda aquí y ahora en virtud de la condición de ágora que el espacio alternativo ofrece desde su propia experiencia. Hincapié instala durante el tiempo de la acción profusos y temporales signos de lo femenino y la geografía en su deriva por fuera de las instituciones patriarcales. A propósito de esta acción, Aguilar escribe:

Por lo tanto, no sería muy arriesgado ver en los performances, y ahora en “Esta tierra es mi cuerpo...,” de María Teresa Hincapié una curiosa convergencia de psicoanálisis, feminismo y semiótica, que intenta investigar de la manera más intensa las posibilidades expansivas de las imágenes domésticas, de los códigos comunes y de la representación de situaciones específicas (amante, madre, cocinera, actriz). La estrategia anti-opresiva de Hincapié hace énfasis en la formación de un “mito” colombiano, aquél que se origina en el rechazo del machismo y en la santificación de las tareas cotidianas. (1992, párr. 5)

En la perspectiva de esta investigación enfatizamos aspectos del comportamiento estético del nomadismo como práctica discursiva que permite recoger distintos episodios de un suceso y con ello agenciar estímulos de reflexión política. Una actividad que implica lecturas en palimpsesto con su propia producción. El siguiente es un poema que acompañaba la performance de Hincapié:



Imagen100.
“ESTA TIERRA ES MI CUERPO”:
performance de María Teresa Hincapié (1992).

*Esta tierra es mi cuerpo.
El cielo es mi cuerpo.
Las estaciones son mi cuerpo.
El agua también es mi cuerpo.
El mundo es tan grande como mi cuerpo.
No piensen que solamente estoy en el este,
en el oeste, en el sur o en el norte.
Estoy en todas partes.
(Asesino de Enemigos, héroe apache).
(Aguilar, 1992, párr. 2)*

Este tipo de proyectos ponen de manifiesto las condiciones posmodernas del conocimiento, en donde son importantes las estrechas relaciones que se producen entre las tareas de la vida cotidiana, los saberes, los conocimientos y las memorias de lo vivido; una forma donde los insumos se conectan en la práctica y en múltiples juegos entre el mediador-artista y el mirante, en un contexto en proceso de resignificación como lo es el patio de la Casa de la Moneda en Bogotá, durante la performance de Hincapié. A lo que habría que aumentar las experiencias y los conocimientos de los interlocutores en el momento de la acción, los cuales no suelen quedar registrados en ningún otro lugar más que en la memoria o el cuerpo de los presentes; todo un cruce, pues, de *microperformances* irreductibles a la síntesis de la crítica y su búsqueda de significados, a partir de las que, paradójicamente, muchas veces tenemos que leer discursos alternativos, es decir, los de los mirantes y los interlocutores de la acción misma. Las artes como plataforma de relacionales y de saberes nómadas nos permiten entender el creciente desmonte de los rígidos y poco experienciales espacios para la enseñanza de las artes, que aún se mantienen *imperturbados* ante la condición posmoderna de un mundo que no puede leerse como un todo ni desde un solo campo del saber. Las estéticas relacionales cumplen un rol clave en este desmonte, alcanzando incluso las demás instituciones humanas.

De esta manera, la forma estética del arte en el siglo XXI dibuja mapas que bien podrían verse como micro-narrativas simbólicas, agudizaciones de la sensibilidad en virtud de lo complejo de los múltiples contextos de opinión y de variadas relaciones etnográficas. En esta línea, los espacios llamados intersticiales se definen como aquellos espacios libres y sin intervención urbanística calculada, ubicados en la periferia no solo de lo urbano convenido, sino de los recovecos de las relaciones que se producen en las estrecheces de lo social y que comportan una dinámica de nomadismos acelerada. Se trata de lugares de conocimiento donde el viaje permanente permite tolerar lo inmensurable de la realidad contemporánea. En este contexto, la labor del artista es, más que ser un constructor de objetos, convertirse en un dinamizador, un *arqueólogo* de procesos y acciones, que adopta por momentos el lugar de un incitador para fomentar una producción colectiva que promueva nuevas subjetividades y agencie, a partir de los saberes comunitarios, nuevos proyectos creativos y políticos.

En este sentido, *El artista como etnógrafo* de Foster (2010) constituye un cruce de puentes entre los nomadismos sociales y las prácticas de comisariado colectivo como formas de difusión en las prácticas artísticas. A propósito, Zamudio-Taylor dice:

Son propuestas creativas dentro de espacios que son muy alternos y que son complementos de discusión, y me parece que esta actividad va a generar otro discurso, y va a tener otra aproximación al objeto artístico del evento, pero ya en otros términos desde que hay géneros curatoriales y géneros de exposición (...). (2005, p. 9)

Este viene a ser un paradigma interdisciplinar en artes que estimula las narrativas alternativas de manera distinta a como lo hace la crítica de arte de las instituciones encargadas. Por el contrario, las prácticas alternativas de producción y difusión actúan como un traductor al punto de que por momentos no solo se discuten sus valores hermenéuticos, los signos de la representación de manera dialógica entre los participantes, sino también la retórica de las narrativas mediante múltiples formas de difusión: internet, carta postal, radio, fotografía, video, documental casero y profesional, corrillos callejeros, actos públicos, etc.

En este momento consideramos indispensable hacer un recorrido por algunas prácticas de arte donde es posible observar la conformación de paradigmas complejos, abiertos y nómadas, prácticas que se perciben como de estética relacional y que intentan miradas no conclusivas para permitir que el interlocutor de la práctica desarrolle su propia narrativa sobre las mismas experiencias del arte, que fluctúan entre lo inmaterial, lo gestual y el viaje. Se trata de prácticas artísticas con fuertes relaciones contextuales que, con sus arqueologías intersticiales, producen repertorios colectivos, etnográficos, entre gentes, territorios y derivas. Por supuesto, la intención no es sintetizar estas complejidades, sino analizarlas y activarlas.

La idea es revisar trabajos donde se vinculan residuos, materiales y documentos para ir creando micronarrativas de *aguante* a la globalización. La deriva, como ya lo hemos expuesto, incluye recorridos inciertos sobre un territorio específico y vincula diversidades ciudadanas. Con sus aparentes límites temáticos, las derivas estimulan la producción simbólica en formas insurgentes y muchas veces intangibles, que se extienden por los pasajes de la memoria de los espectadores y vinculan otros sucesos. Las prácticas con componente etnográfico son espacios de diversidad social, y esto las hace objetos propensos al control en Colombia, donde son consideradas actos subversivos al régimen hegemónico del Estado. Los nomadismos en el arte permiten esquivar las represiones con sus intervenciones fácticas y con la exploración del encuentro fortuito por fuera de los espacios de legitimación. El encuentro como forma revivifica el sentido perdido de las cosas, las hace momentáneamente tangibles; de allí la importancia de la presencialidad de los cuerpos participantes.

En el caso de *Divina proporción* (1996), obra de Hincapié, la artista permaneció durante un periodo de varios días en un espacio residual de la industria. El amplio lugar estaba tapizado por losas de concreto en cuyas juntas plantó hierba que poco a poco fue creciendo, evidenciando la estructura racional del suelo, su trazado geométrico. Durante los tiempos en que no estaba cuidando de este particular jardín personal, la artista atravesaba el espacio de lado a lado en movimientos lentos y controlados ante la presencia de expectantes. Al caminar tan lentamente, la artista tardaba horas en recorrerlo. Esta insistencia en la lentitud como signo de resistencia frente a las dinámicas productivistas y a la velocidad que supone lo urbano, también es una forma relacional de potenciar la sensibilidad en el suceso y hacer colectiva la percepción de la degradación industrial del medio ambiente. Esta obra supone un nomadismo que se expresa entre la modulación de los tiempos y la resignificación relacional de los espacios.

Imagen101

“Divina proporción”: performance de María Teresa Hincapié.

Fotografías por Ernesto Monsalve (1996).



Con las prácticas nómadas se trata de observar formas de producción de arte adaptables a las dinámicas de las geografías disgregadas y con sociedades expoliadas, como en el caso colombiano. De ahí que visibilizar las estéticas del nomadismo favorezca la incorporación de formas de producción *indisciplinadas* frente a lo disciplinado entendido como lo obediente. La indisciplina es una cualidad de la etnografía, vista como un plano donde se reúnen a manera de collage elementos de distinta procedencia; a diferencia del collage vanguardista, los componentes en la etnografía no son estacionarios, sino fugaces. La etnografía como planteamiento de forma en el arte implica la ampliación de la concepción disciplinar a otras formas de conocimiento, lo que le proporciona puntos de vista múltiples. Por otro lado, también se redimensionan los objetos de estudio, dado que ya no se conciben como formas unitarias sino determinadas por comportamientos que se deducen de lo que Bourdieu denomina la habitabilidad; lejos de organizarlos como forma en el sentido del arte moderno, implica un conjunto ampliado de teorías y prácticas que permiten discriminar sus habitabilidades, es decir, sus sentidos estéticos comunes, pero también los antagónicos. De este modo, la *etnografía artística* constituye un lugar de relaciones, de visiones estéticas distintas acerca de un objeto de estudio y sobre las prácticas sensibles comunes y divergentes de un contexto determinado. Los nomadismos contribuyen a mantener el ritmo de desplazamientos en función de la mayor cantidad de puntos de vista sobre el objeto de estudio.

Con o sin las definiciones de forma de la modernidad artística, las estéticas nómadas replantean los métodos de trabajo en arte con sus relaciones y develan prácticas estéticas *sostenibles* o en correspondencia con los recursos existentes, los estados del cuerpo, las epidemias, la muerte, el deseo, las diversas formas del placer o la carencia de hogar y habitación. Todas estas teorías, rituales y prácticas que propicia el nomadismo son en sí mismas una forma de observación compleja en el lugar ampliado de la cultura.

Hasta aquí se ha hecho alusión a un sinnúmero de estéticas que son vinculantes y de solidaridad. La estética de lo sostenible aparece no como un lugar teórico abstracto sino como lo inmediato; por ejemplo, contar con lo que hay en el vecindario para vivir. Los nomadismos se presentan como sostenibles, una forma de producción artística contextual de imágenes performativas, visuales, auditivas, táctiles y olfativas,

dado que en el arte contextual se trabaja con la plasticidad de los recursos cotidianos de la economía de la vida y las aspiraciones al bienestar social. El híbrido *relacionalidad-sostenibilidad-nomadismo* nos permite mapear la realidad o lo que cada quien entienda por ella *-lo político-*, y de este modo imaginar otras formas de lo sensible en lo social. A propósito, Crivelli, citando a Debord, escribe:

Un objetivo explícito de la deriva es, por ejemplo, el de “establecer [...] una cartografía influyente que faltaba hasta el momento, y cuya incertidumbre actual, inevitable antes de que se haya cumplido un inmenso trabajo, no es mayor que el de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos (...)”. (2016, p. 8)

En este sentido, la instalación del artista chino Weiwei denominada *Sunflower Seeds* (en español, *Semillas de Girasol*), presentada en la Sala de Turbinas de la Tate Gallery de Londres en 2010, y en São Paulo en 2018, en el Pabellón OCA del Parque do Ibirapuera, más que una escultura-instalación, es una práctica de activismo político de solidaridad, una cartografía influyente. Dicho en otras palabras, es una acción desbordada sobre un territorio utópico; en el caso de Weiwei, la República Popular China. Este trabajo significó, más allá de la abrumadora producción de semillas de girasol en cerámica pintadas a mano individualmente (cien millones de piezas), la revitalización temporal de una comunidad de artesanos de China: 1600 trabajadores de una comunidad históricamente famosa por haber tenido a su cargo la producción de las más refinadas piezas cerámicas de la época imperial; hoy, una comunidad deprimida por los regímenes totalitarios.

La obra *Semillas de Girasol* de Weiwei “potencia su simbolismo político que recuerda cómo la revolución China, tras haber pasado más de medio siglo, transformó la utopía comunista en distopía totalitaria. No por azar se convierte en un Leviatán voraz.” (Planchart Licea, 2019, párr. 3). *Semillas de Girasol* también es una acción de nomadismos etnográficos por el tiempo, una reflexión aleatoria de lo social en los distintos regímenes políticos de su país, con lo que permite abordar la circunstancia actual del pueblo chino llevando al espectador mediante una instalación artística a diferentes asociaciones y relacionalidades, pero también al nomadismo simbólico que producen miles de objetos *-made in China-* que circulan por el planeta con sus narrativas. Weiwei realiza una práctica de dinamización social, cultural y artística cuando decide encargar a esta comunidad de artesanos la enorme producción de semillas en cerámica, de tal manera que la práctica artística es en realidad una práctica donde los acontecimientos que la preceden activan, movilizan y desplazan diversos conceptos de la forma a lo relacional, desautorizando el orden estático del arte institucional y apartando el manto de su *autonomía*. El trabajo de Weiwei significó en mucho la re-estimulación de conocimientos ancestrales, una forma de nomadismo de saberes y, también, una forma de trabajo no lineal que se usó para presentar la distopía del mundo contemporáneo desde sus regímenes totalitarios.



*Imagen 102.
Ai Wei Wei y el trabajo con SEMILLAS DE GIRASOL
(2010) y el registro de la producción de cerámica de
las semillas.
(2010)*



*Imagen 102/1
el registro de la producción de cerámica de las
semillas de girasol.
(2010)*



Imagen 102/2

“SEMILLAS DE GIRASOL” (2010)

Ai Wei Wei

Haz
CLICK

Imagen 102/3.
SEMILLAS DE GIRASOL (2010)
Ai Wei Wei



A propósito de esta mirada del arte desde los nomadismos, todavía hay algo más que tiene que ver con la importancia de pensar las prácticas de arte como alternativas al tiempo elíptico, al cual se refiere Hernández:


En cierto modo se podría decir que la modernidad instauró la monocromía del tiempo único de la producción y la tecnología – único resquicio aun hoy de la creencia en el progreso-. El tiempo de la continuidad de la velocidad o como sugirió Mery Ann Doane, el tiempo cinematográfico caracterizado por la elipsis de la supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra. (2008, p. 11)

Resulta pertinente la aplicación de esta metáfora en la concepción del tiempo unificado, a la que se refiere Hernández Navarro, para visibilizar la supresión de los *tiempos distintos*, los tiempos de las actividades alternativas de los ciudadanos frente al tiempo productivo que impulsa la modernidad como plan *desarrollista*, y que organiza el programa del arte en tiempo sedentario, como estrategia para estimular producciones culturales positivas, espectaculares y complacientes entre los interlocutores. Es decir, producciones en consonancia con el régimen productivo del capitalismo, que permanecen en un estado temporal de reposo relativo a aquel imaginario. El proceso de aceleración del tiempo iniciado por la modernidad, cada vez más drástico, instituye la supresión de todo tiempo subjetivo, rumbo hacia la eliminación total de las experiencias temporales.

Podríamos bocetar, a manera de conclusión, que las prácticas de arte que se desarrollan en medio de las relaciones intersubjetivas develan el nomadismo estético que subyace a las dinámicas de la vida contemporánea, que emerge en conjunto como un gran tejido de narrativas y *modus vivendi*. Y es este conjunto el que define los movimientos de las personas relacionados con el trabajo inestable, los desplazamientos al ritmo de la economía extractiva y sus ciclos de precios altos y bajos entre la abundancia y el agotamiento de los recursos. Esta dinámica contextual de movilidad ha hecho posible no solo la licencia poética de algunos autores, sino su propio nomadismo conceptual y formal, generando una suerte de desacomodo rebelde en la producción y la difusión de la práctica artística, donde los productos aparecen relacionados en lugares intermedios de lo social, lo productivo y lo poético.

Las prácticas de arte como las que hemos señalado se mueven en torno a la idea de producir alternativas al tiempo. Buscan, entre otras cosas, imaginar distintas organizaciones de los acontecimientos para permitir la deconstrucción de la narrativa hegemónica de los hechos y con esto estimular niveles de participación heterogéneos entre los miembros de las comunidades. Así, puede considerárselas una forma de democratizar lo sensible. Artistas, mediadores y dinamizadores culturales, individualmente o en grupos multidisciplinares, han investigado y trabajado con la materia oscura sobre la cual teorizó Sholette (2015), esa nebulosa de tiempos y espacios marginales que permite narrar la historia en otras claves estéticas y evidencia en sus prácticas la compleja matriz de las creativities contemporáneas, deudoras del carnaval contaminado, múltiple e imprevisible que es nuestra cotidianidad.





CIUDADELA
FLORALIA

CAPÍTULO 4:
LABORATORIO URBANO:
SISTEMATIZACIÓN DE LA PRÁCTICA
ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA COREOGRA-
FÍAS DE LO COTIDIANO (2012)

En este capítulo expondremos los distintos momentos de la sistematización de experiencias que realizamos sobre la práctica artístico-pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano* (2012), mediada por Gineth Meneses y Wilson Meneses en el barrio Floralia de la ciudad de Cali. En esta acción urbana y colaborativa se dispusieron formas de relacionalidad vinculadas a las estéticas cotidianas de distinta tradición lúdica, deportiva y mediática, en hibridaciones con estrategias de la educación popular y de la tradición doméstica, la oralidad, la escritura, la pintura, la escultura y la performatividad. El propósito era mejorar la vida social en los espacios públicos del barrio. *Coreografías de lo Cotidiano* es una práctica de producción de estéticas en colaboraciones ciudadanas que este proyecto propone como experiencia de contraste con otras formas de implementación del arte en las prácticas sociales, involucrando elementos de la producción de forma que Bourriaud (2008) propone como estética relacional.

Ahora bien, para responder al objetivo de este proyecto sobre *laboratorios estéticos inmatrimales*, consideramos la metodología de sistematización de experiencias que, por sus características dialógicas, permite la recuperación de saberes en arte aplicables a la investigación sobre otras experiencias sociales en plataformas de colaboración. Tanto la relacionalidad como la sistematización de experiencias encuentran en los vínculos sociales un lugar de agenciamiento, en el sentido de que sus acciones no están dispuestas de manera conclusiva, es decir, no se agotan en la *acción* sino en los *procesos* que subyacen a los contextos. La estética relacional y la sistematización son urdimbres compuestas por narrativas abiertas, lo cual implica bordes porosos y zonas de intercambio. Este proyecto de investigación sobre historia y arte considera hipotéticamente que el arte en los espacios de socialidad estimula la producción de subjetividades como forma de renovación cultural, para lo que propone la instalación de un *laboratorio estético inmaterial* a partir de *Coreografías de lo Cotidiano* (2012). El concepto de laboratorio que proponemos como forma de sistematización es el de un espacio de experienciación y de experimentación estética sobre los insumos estéticos de esta acción urbana. Los instrumentos que tuvimos en cuenta para registrar y difundir los procesos de esta sistematización los ordenamos en tres fases.

La primera fase es la *recuperación* de la experiencia de *Coreografías de lo Cotidiano*, el volver a ella mediante las voces de algunos de sus actores y de nuevos interlocutores. La recuperación que proponemos fue un encuentro-visita en casa de Gineth Meneses, grabado en audio y documentado a través de fotografías del momento y el lugar. La *recuperación* de la experiencia realizada para este proyecto se presenta como narrativa gráfica, pues este dispositivo permite develar detalles sobre las estéticas cotidianas que la oralidad no captura. Dicho de otro modo, la narrativa gráfica da cuenta de un conjunto de elementos de la experiencia que usualmente se relegan a la *tras-escena* en los procesos de síntesis formal. En este sentido, las estéticas relacionales intentan poner en circulación la mayor cantidad de visiones sobre el contexto, con el fin de posibilitar nuevas relaciones y aumentar la participación de interlocutores que en muchos casos configuran emergencias estéticas y formas de *plasticidad* de los sucesos cotidianos. Un conjunto de relaciones variables que posibilitan lecturas de habitabilidad como bifurcaciones de los estándares imperantes del *vivir bien*; otros olores, sabores, colores, texturas que organizan la cotidianidad y redefinen lo social de manera diferencial. En el

caso de la recuperación de la experiencia de *Coreografías de lo Cotidiano* como narrativa gráfica compuesta por imágenes y textos en collage, la ubicación de los iconos (globos de texto) y las imágenes (viñetas) dan al lector la posibilidad de organizar otras narrativas de la experiencia e incluso producir lecturas divergentes.

El segundo momento es la *reconstrucción* de la experiencia. Aquí, se despliega una nueva acción-instalación que tiene el fin de estimular discursos sobre las estéticas que se propusieron en la práctica *Coreografías de lo Cotidiano*. Esta *reconstrucción* como forma de potenciación difiere, en cuanto a las relaciones de espacio y tiempo sucesivos, de una sistematización de experiencias para procesos no vinculados específicamente con el arte. La sistematización de prácticas artísticas intenta potenciar el tejido de producción de relaciones estéticas que se generan en las plataformas de socialidad, donde resultan fuertemente implicadas con otras prácticas ciudadanas no consideradas comúnmente formas de producción de subjetividades. Cabe aclarar lo que entendemos por este término (subjetividades): posturas políticas narradas y *performativizadas* en medio de la plasticidad de las acciones cotidianas. Un ejemplo de producción de subjetividades en este proyecto es la reorganización de lo simbólico entre las formas de habitar, trabajar, jugar, entre otras dinámicas de ciudad en el barrio Floralia.

La práctica artística, en este caso desarrollada en modo de laboratorio *estético inmaterial* como forma de sistematización de experiencias, propone un ámbito teórico-experiencial abierto a los diálogos donde las prácticas históricas del arte son expuestas a los contagios que trae cada uno de los contextos sociales, con sus tensiones éticas y estéticas. Un laboratorio para hacer emerger alternativas artísticas vinculantes. Este es un laboratorio de emancipación con respecto a los modos de producción y difusión tradicionales, para hacer emerger alternativas artísticas vinculantes y propiciar una manera alternativa de *comisariar colectivamente* las expresiones estéticas de la vida material e inmaterial del barrio, evitando la espectacularización de sus producciones. El comisariado colectivo emancipa al espectador (Rancière, 2010), creando nuevos entornos y, con esto, nuevas relaciones sociales. El laboratorio estético se entiende, entonces, como un lugar donde reconocer otras formas de enseñanza y aprendizaje, donde *experienciar* el arte entre las mismas labores de lo cotidiano.

Las dinámicas fácticas y espacio-temporales de los laboratorios requieren la implementación de estrategias pedagógicas conectadas con los lenguajes de las comunidades, lo que implica que en ellos se redefinen las prioridades de conocimiento y, con ello, las propias comunidades. En principio, propusimos el laboratorio estético como una acción-instalación precaria, un espacio relacional en las calles del barrio Floralia. Debido a las actuales condiciones de distanciamiento social por la pandemia de la COVID-19 en 2020, debimos reconsiderar el campo temporal de socialidad que habíamos concebido. Lo reestructuramos desde sus aspectos formales de espacios, tiempos e insumos, priorizando los encuentros a distancia y adoptando las dinámicas propias de la *mediación* como forma, produciendo una reconfiguración del laboratorio determinada por las políticas de salud pública en Colombia.

El nuevo laboratorio es una práctica de hibridaciones estéticas que involucra las transmisiones de datos informatizados, que por su tamaño son fácilmente transferibles, y la mensajería urbana con sus nuevas implementaciones y dinámicas que van más allá de transportar un producto para, de hecho, configurar redes sociales y estéticas de comunicación. Ideamos el uso de unas cajas especiales para enviarse a través de mensajería urbana y con un contenido de juguetes, comestibles y golosinas con todos sus componentes visuales y táctiles. Estos elementos cotidianos serían la excusa para propiciar conversaciones que enredaran toda la complejidad gestual y de palabra y la relacionalidad estética entre los vecinos del barrio Floralia, a través de la sesión por videollamada. Así, tenemos un laboratorio estético y comunitario que implementa su propia estructura flexible al instalarse mediante procesos de heteronomía con las ciudadanías y el contexto, como modo estético de los tejidos sociales en el relativo distanciamiento corporal que adoptan los sujetos a manera de postura política emancipadora frente al control ciudadano diseñado para el momento de la pandemia.

En este sentido, la actual propuesta de laboratorio sobre *Coreografías de lo Cotidiano*, oscilando entre redes virtuales y puentes físicos, se propone desentrañar y potenciar los rumores del barrio al accionar lo colectivo desde los núcleos temáticos definidos, los lugares físicos y de la memoria, las prácticas del cuerpo y la incesante búsqueda del acomodo del sujeto y la comunidad en su contexto. Esta forma comunitaria trata de pensar lo estético y sus recursos formalizadores en medio de las prácticas cotidianas, con la intención de potenciar otros imaginarios en las colectividades.

Finalmente, una tercera fase, la de *potenciación*, se propone como un lugar de difusión de la producción simbólica llevada a cabo en el laboratorio de la fase anterior. Esta difusión se da a través de la recirculación de un documento audiovisual, producto de las expresiones políticas y poéticas de la comunidad temporal de *Coreografías de lo Cotidiano*. La *potenciación* se entiende aquí como un agenciamiento, una trama de producciones que deben ser deducidas de acuerdo con las necesidades y los posibles contextos para generar otros procesos que asuman la particularidad mutante de las estéticas de la vida diaria. Esto no significa forzosamente que muchas de estas estéticas que surgen en la cotidianidad no concluyan en prácticas de arte formalizadas, ordenadas y limpiadas de los desperdicios *prosaicos*. Buscamos potenciar la cultura de redes y de micropolíticas recirculando sus saberes en la comunidad, con la intención de promover mutaciones sociales en los mismos espacios de interacción ciudadana; una forma de empoderar los discursos estéticos populares, muchas veces traducidos y controlados por las instituciones y sus políticas curatoriales.

Con los tres momentos de esta sistematización en modo de laboratorio estético inmaterial intentamos varias cosas: identificar las teorías y las prácticas en el arte que se involucran en los imaginarios de los sujetos y las comunidades autogestionadas; reconocer lugares potenciales desde donde operan los actores sociopolíticos; identificar nuevas formas de movilidad social; visibilizar nuevos perfiles estéticos identitarios; estimular en los contextos sociales modos de producción y difusión de su material vital y simbólico.

Como lo hemos expresado en otro lugar de este documento, la sistematización apunta a trascender las experiencias, llenando de nuevos sentidos un momento vivido por un grupo de personas que se juntaron para generar alternativas a las encrucijadas de sus mundos de vida. La sistematización resulta ser una forma de recuperación de saberes en múltiples narrativas orales, escritas, dibujadas, cantadas, fotografiadas o grabadas en innumerables estéticas de un proceso en busca de lo que sentimos, pensamos y hacemos. A través de este, usamos algunas preguntas: ¿Qué nos motiva?, ¿qué defendemos?, ¿cómo lo socializamos?

La sistematización es crucial en cuanto experiencia colectiva que puede retomarse para producir aprendizajes a partir de las encrucijadas donde las comunidades locales, caleñas en este caso, se enfrentan a los tiempos ciegos y a las sin salidas de la vida cotidiana. Con la aleatoriedad que propicia la concepción *posmoderna* del arte en consonancia con las dinámicas globales, las comunidades buscan alternativas creativas a la falta de trabajo, al acceso a la educación, a los incumplimientos infraestructurales gubernamentales, a las desigualdades sociales y a todas aquellas circunstancias cotidianas que parecen no ofrecer alternativas de buen vivir.

La producción de una sistematización, además de propiciar modos de verificación de las líneas de disertación sobre las plataformas relacionales en cuanto propuesta de lugar dialógico, constituye en sí misma, para este caso, una práctica de arte relacional con sus propias formas de producción y de difusión. Aplicar la sistematización como una metodología donde no se cierran las micronarrativas permite elaborar los insumos estéticos de la vida cotidiana como agenciamientos a otras prácticas culturales, y no como forma de ordenar y catalogar estéticas artísticas. En este sentido, la sistematización trasciende los productos de las prácticas de colaboración a formas de conocimiento vivo en los contextos. Dado que nuestra investigación busca determinar los alcances de la estética relacional en la dinámica de las culturas locales, en el sentido de si en realidad en estas plataformas *políticas* emergen nuevas estéticas y quiénes y cómo se producen y en qué espacios se difunden, sistematizar la práctica artística de colaboraciones *Coreografías de lo Cotidiano* nos permite distinguir en la reconstrucción de sus narrativas los alcances de sus productos en la dinámica social de su contexto.

La sistematización de experiencias estéticas la entendemos, entonces, como una forma de pedagogía crítica en cuanto línea política de la educación que sitúa los procesos de enseñanza y aprendizaje como espacios de transformación social y de democracia activa. Lo anterior permite mapear la complejidad espacio-temporal en que se producen los sucesos de la vida cotidiana. Los modos de enseñanza y aprendizaje en devenir que propicia la sistematización permiten leer los acontecimientos sin extraerlos de sus contextos de complejidad. Estos resultan ser un palimpsesto de procesos como forma instituyente de producir las prácticas de arte contemporáneo, heterodoxa con respecto a las dinámicas taxonómicas y deductivas de los métodos de investigación cuantitativa que han venido a normalizar como *didáctica* modular la enseñanza y la difusión del arte. La legitimidad de estos métodos tradicionales viene dada por las academias de bellas artes, los museos, la crítica y la curaduría como espacios de exclusividad del conocimiento experto. La conversación horizontal que implica la sistematización de experiencias estimula tejidos de colectividades creativas donde se potencian las narrativas fugaces de los actores que se cruzan en las plataformas relacionales.

Además, la sistematización permite resignificar los lugares y los componentes de las formas para ser retomados en otros proyectos artísticos e instituir políticas públicas culturales, o al menos sus cimientos. De este modo, retomar procesos como el de *Coreografías de lo Cotidiano* nos permitió señalar nuevos componentes formales y conceptuales involucrados en el arte contemporáneo mediante sus acciones de colaboración entre distintos productos culturales en los escenarios colectivos (la cancha, el parque, la calle, el mercado). Con esto, se estimula la recreación de un conjunto de performatividades de distintas procedencias, usualmente marginadas del proyecto institucional del arte, que organizan sus formas de bordes abiertos entre las estéticas de los juegos, las acciones deportivas, las prácticas artesanales, los videos caseros, las fiestas familiares, los festivales y las formas del arte tradicional, en medio de otras performatividades ligadas a la telemática, que se mezclan y reconfiguran de acuerdo con las tensiones generadas por el multiculturalismo y la globalización, ampliamente expuestas en la introducción de este proyecto.

Otra particularidad que tiene la sistematización como *forma de lo social* es que emplea lo estético como articulador de subjetividades y no los preconceptos objetivos de la disciplina del arte. Los desacuerdos y los choques detonan lo pedagógico en el espacio del laboratorio con lo vivido, lo sentido y hasta lo sufrido, en contraste con las realidades igualmente frágiles de los otros. Las dinámicas que moviliza la sistematización permiten articular de distintas maneras los componentes que estructuran la esfera del arte como lugar de lo simbólico en las sociedades contemporáneas, al reinsertar y reinterpretar productores, prácticas artísticas y públicos por fuera del régimen institucional del arte y en vecindades con los movimientos sociales y la gestión de nuevas ciudadanías. En ambos casos, los elementos mencionados reconfiguran la estética de los espacios, de los cuerpos subjetivados en su devenir temporal y de las dinámicas actuales de nomadismo que *replantean* los órdenes de lo social-urbano. Con estos elementos intentamos responder a nuestra hipótesis, en el sentido de si las prácticas artísticas en contextos específicos nos permiten determinar que en el suroccidente colombiano se producen emergencias estéticas y maneras de difusión de arte implementando estrategias de la estética relacional.

El laboratorio estético comunitario que aquí planeamos tiene el reto de conformarse en modo de interpretación crítica de las prácticas de arte; es decir, en un espacio y tiempo transformadores, aportando el imaginario de formas de arte distintas como proyecto de creación colectiva e instancia de expresión política. Las etapas de la sistematización, en nuestro caso de estudio, buscan desagregar el proceso productivo de las pro-saicas cotidianas y democratizar la difusión de las prácticas artísticas. La sistematización permite observar el *palimpsesto estético*, recuperando paso por paso las distintas formas que tejen esta experiencia cotidiana en cuanto producción de subjetividades, desde su fase inicial de construcción de criterios de identificación de las intenciones hasta el cierre con la construcción comunicacional de los productos simbólicos, develando aprendizajes en la misma experiencia sistematizada. El laboratorio estético como proceso metodológico apunta a evidenciar los resultados de producir colectivamente una concepción y una manera de sistematizar experiencias concretas como método para que *nunca más olvidemos lo que hemos hecho y lo que hemos aprendido en ellas*. Es una estrategia para que podamos empoderar lo propio sin los supuestos de verdad única de las lecturas expertas, que en el caso de las prácticas de arte concluyen en los presupuestos siempre discutibles de las posturas estético-políticas del comisario.

1. FASE DE RECUPERACIÓN MEDIANTE NARRATIVA GRÁFICA

La recuperación se refiere al levantamiento de las acciones colectivas propuestas para la producción de la práctica artística *Coreografías de lo Cotidiano* en 2012 en el barrio Floralia de Cali, a través de las voces de algunos de sus actores en clave narrativa. Esta fase busca decantar y potenciar las variadas experiencias internas de las plataformas relacionales como lugar de producción de colaboraciones a partir de las estéticas contextuales.

Recuperar la experiencia de *Coreografías de lo Cotidiano* nos permitió mapear estéticas emergentes, imaginarios y formas de vida que se describen por sus propias espacio-temporalidades, inmersas entre las performatividades y las voces de los actores que dan cuenta de los cambios que se organizan y desorganizan de múltiples maneras. Por medio de estas se describen prosaicas que pueden llegar a configurarse según las intenciones de los actores en prácticas de arte que inventan formas de producción y de difusión alternativas. *Recuperar esta urdimbre de puentes entre mundos de vida es una manera de explicar las singularidades de sus procesos a través de los mismos actores.*

Esta fase de la sistematización recoge colectivamente las intenciones que le dieron forma a la experiencia artística pedagógica en el barrio Floralia; una manera de volver a los pasos perdidos de las prácticas lúdicas y colectivas que atravesaron *Coreografías de lo Cotidiano*; de detenerse en las vivencia de algunos de los participantes, particularmente Gineth Meneses y Wilson Meneses, quienes desde sus formación como licenciados en Artes Visuales de la Universidad del Valle les otorgaron sentido estético a los juegos de su infancia y su juventud en el barrio, reconfigurándolos en acciones más políticas en el sentido de imprimirlas de urgencias contextuales. De esta manera, se permitió la inclusión de habitantes de distintas edades y de las dimensiones distintas de su memoria, lo que cualificó los niveles de participación y la trasmisión de saberes y conocimientos, prácticas que al final resultan forjadas o modeladas por la complejidad de sus vivencias y sus tradiciones culturales. Con ello, se busca poder responder al cómo lo hemos hecho y qué hemos aprendido.

La reunión en casa de Gineth Meneses fue una visita en su habitación que giró en torno a lo vivido y lo narrado en diferentes tiempos: pasado, presente y futuro en combinaciones aleatorias, con la intervención de cinco invitados más, que voluntariamente aceptaron venir y conversar sobre *Coreografías de lo Cotidiano*. De alguna manera, este punto de partida ya produjo una nueva comunidad de sentidos a partir de los núcleos temáticos que requiere el enfoque de sistematización del proyecto Laboratorios *Estéticos Inmateriales*. Estos núcleos temáticos invariablemente resultan inseparables de los colectivos de *espectadurías*, como los describe Bishop (2012) en las acciones del arte participativo. Estos núcleos son: las estéticas de los cuerpos que

intentan romper con las normas de género, de sexualidad y de vulnerabilidad inmersos en las nuevas posturas frente a su participación ciudadana, así como aquellos que se aferran a esquemas más convencionales; los contextos urbanos transicionales que, además de lo creativo del uso del espacio, adaptan tecnologías y crean otras opciones de lo privado, lo público y sus intermedios, incorporando el concepto de *transitoriedad* al escenario cotidiano como opción de vida frente al sedentarismo, uno de los presupuestos de control más difundidos por la economía de capitales, por lo menos hasta finales del siglo XX en Colombia; las actuales movilidades físicas y de pensamiento indican configuraciones teórico-prácticas que requieren de mapeos y estrategias de arqueología urbana para hacerse visibles.

Por otro lado, jugaron un papel importante las hagiografías de los ciudadanos, es decir, las formas como han disfrutado y padecido sus vidas desde ella mismas, así como las cambiantes dinámicas socioculturales del barrio, el trasteo de formas de vida que determina las dimensiones del mapeo. En el caso de *Coreografías de lo Cotidiano*, este alude a cómo se trama lo estético en la historia colectiva en la cotidianidad de los barrios caleños, y qué asociaciones se producen.

A) DEL TERRITORIO

Floralia es un barrio de Cali que se encuentra ubicado en el sector nororiental de la ciudad. Está delimitado al norte por el río Cali, que lo separa del municipio de Yumbo; al oriente por el río Cauca. Se trata de un sector del borde urbano informal a orillas de dos ríos altamente contaminados. Es en esta geografía residual en donde tuvo lugar la práctica artístico-pedagógica *Coreografías de lo Cotidiano*.

El contexto urbano de la práctica es un conjunto habitacional de escasos recursos e infraestructura inicial, un espacio como el de muchas ciudades en Colombia: descuidado por el Estado y con una fisionomía topográfica en constante reordenamiento. Abundan las edificaciones transicionales con sitios públicos poblados de negocios informales, donde proliferan dinámicas económicas múltiples, estilos de vida al margen y formas de habitar fronterizas y en proceso; esta constitución procesual es muy evidente en las viviendas que muestran construcciones que aún están en marcha. Floralia es un tejido barrial de diversidades culturales con puertas, balcones, terrazas y ventanas en materiales y formas de colocación que predeterminan sus maneras de interacción social, lo que pone en primer plano las definiciones de comunidades híbridas y deja en suspenso las respuestas a los interrogantes sobre qué son y cómo se organizan.

Sin embargo, son estas maneras distintas de convivencia en el barrio las que producen la idea de que otras experiencias creativas del espacio son posibles más allá de las normativas urbanas locales. En este sentido, el barrio, más que un conjunto armónico de calles, parques y casas racionalmente aprehensible, es un territorio investido de cualidades que en su devenir histórico narra un *reposicionamiento* de imaginarios de habita-

bilidad. El trabajo estético que se realizó con la práctica *Coreografías de lo Cotidiano* sobre el territorio de Floralia reivindica otras formas de concebir la estética comunitaria. La cuadra habitacional urbana como una manera propia de danzar y enlazar el territorio entre proximidades y distancias.

B) DE LOS ACTORES

Los participantes de la práctica *Coreografías de lo Cotidiano*, frente a sus identidades ciudadanas raciales, étnicas y de género y a sus relaciones entre sí, se perciben alternativamente por los roles que personifican en la comunidad, por sus vulnerabilidades y por cómo se relacionan con los objetos como el vestuario, los accesorios, por las proximidades y distancias con el *prêt-à-porter*, por sus oficios. Pues más allá de sus roles domésticos de ama de casa o padre de familia o hija e hijo, muchos están dedicados a la producción desde muy temprano en sus vidas: escolares técnicos de electrodomésticos, carpinteros, administradores de internet, tenderos, constructores, costureras y también oficinistas y comerciantes, sumados a un gran número de desempleados. Todos estos perfiles identitarios determinados en gran medida por los haceres se cruzan en esta práctica barrial, ampliando las visiones de la relación entre arte y sociedad y deconstruyendo la condición capitalista del arte como mercancía en beneficio de la producción de nuevos sentidos de este en los espacios de socialidad.

Los actores de la práctica *Coreografías de lo Cotidiano* son, a pesar de la apariencia que intenta su definición de clase social, una multiplicidad de ciudadanos que defienden sus autonomías. Sus vínculos de distinta temporalidad surgen de coyunturas puntuales de colaboración o confrontación, lo que demuestra la importancia de las plataformas de arte relacional como ágora temporal y urbana, como espacios de diversidades y democracia participativa. De ahí la necesidad de encontrar, a través del arte, alternativas a la cada vez más deteriorada situación de convivencia en el barrio, que en algunos casos afecta el habitar y va deteriorando la confianza, la seguridad, la proximidad.

Los actores de la práctica conforman un grupo intergeneracional que se fue fortaleciendo a partir de los niños del barrio que juegan en la calle, desde los antejardines hasta los parques públicos. Esta particularidad desprevenida de la normativa social que los niños practican señala formas desterritorializadas, como líneas de fuga a otras subjetividades territoriales. Se trata de una práctica común a los juegos de infancia de los barrios populares que recrean formas de comunidades disímiles, afectivas y solidarias, que en esta práctica artística no tardaron en extenderse a los adultos, creando nuevos enlaces. Si anteriormente lo barrial estaba considerado como un circuito donde llegaba solo la producción preestablecida y dirigida de las diversas formas de las artes (pinturas murales, esculturas conmemorativas, parques temáticos infantiles o deportivos), esta práctica ha llevado a imaginar producciones colectivas de deseos desde la estética cotidiana. En todo caso, una visión política y dinámica del trabajo en el espacio público.

C) DE LAS TRAMAS SOCIALES Y SUS MOVILIDADES

Buscamos volver para recuperar, reconstruir y potenciar las motivaciones que producen las formas de movilidad social que dieron una parte del sentido a la práctica artística *Coreografías de lo Cotidiano*. Son valiosas sus intenciones de encontrar en los desplazamientos los imaginarios estéticos que posibilitan el reencuentro de los habitantes para hacer del tejido de derivas un lugar de reconstrucción. La estética relacional en este caso se vuelve una forma de tejer lo inasible. La coreografía es una forma de capturar momentáneamente las acciones significativas de los cuerpos en los espacios, creyendo en la certeza de que las diversas rutas pueden indicar un estado de cultura colectiva. Así, se intentan estados de comunidad con las formas múltiples del rumor de la colmena barrial, en donde los actores de la práctica artístico-pedagógica propician estéticas refundidas en las nuevas ideas de vecindad, que son más tangenciales en medio de otras familiaridades inéditas; formas de producción deducidas de otras apropiaciones del paisaje urbano y sus códigos de vida. En otros términos, la existencia ampliada a la metafísica de la ciudad contemporánea.

Entonces la labor del artista, más que un constructor de objetos, es en este caso la de un dinamizador de procesos y acciones. Adopta el papel de incitador para fomentar una producción colectiva de intenciones, promoviendo la participación comunitaria, entendida no solo como un lugar para ejercer como espectador sino para actuar como coautor de las experiencias de sociedad que ahí se desatan, y hasta para convertirse en generador de posibles políticas públicas. La metodología de sistematización en forma de laboratorio incita y promueve la recuperación de ese trabajo en colaboración con artistas, colectivos o instituciones culturales locales del barrio.

Las experiencias de movilidad que propició *Coreografías de lo cotidiano* son sistematizadas en este apartado de la investigación con la intención de reconstruir la liquidez de lo social, una práctica sobre los distintos tiempos de las nuevas comunidades y las expresiones estéticas de sus desplazamientos. Gineth Meneses y Wilson Meneses configuran una coreografía de versiones de la realidad o, según otro de sus actores, formas de pasear por la memoria. Una trama de nomadismos que, como forma estética, teje las dinámicas de convivencia. *Coreografías de lo cotidiano* en este sentido fue una instalación artística peregrina por el afecto y la reconciliación: una instalación temporal, comunitaria, etnográfica.

E) NARRATIVA GRÁFICA

A continuación, presentamos la narrativa gráfica resultante de la fase de recuperación.

Sábado
28 de septiembre de 2019
Barrio Floralia
Santiago de Cali
Colombia

Transcripción de audios

Recuperación de la experiencia Coreografías de lo cotidiano

Participantes:

Gineth Meneses
Tatiana Meneses
MauricioMartinez
Jorge Reyes
Mauricio Prieto
Leonardo Herrera
Wilson Meneses





Gineth

Digamos que hace muchos años que vivo en el barrio y se venía presentando una situación vivenciada desde mi niñez, por ejemplo, cuando en estas estrechas cuadras jugábamos con algunos de los niños...



BREVE HISTORIA



Foto tomada en el año de 1993, cuando el Inurbe decidió entregar las viviendas a su cargo sin terminarlas.

Fue en junio de 1984 cuando el gobierno de aquella época comenzó a entregar las famosas casas sin cuota inicial y en obra negra. \$550.000 costaba cada vivienda y la cuota mensual era de sólo 2.500 pesos. De esta forma, los terrenos del Ingenio Meléndez, en donde se cultivaba caña sirvieron para construir 1.256 viviendas en el sector I. El primer medio de transporte fue el de los jeeps y posteriormente entró la ruta de buses Villanueva ruta 2

en ese tiempo estaba el vecino que de pronto al caer los balones dentro de sus antejardines, se generaban conflictos; entonces estaba el vecino que salía a hacer choque con los mismos niños.



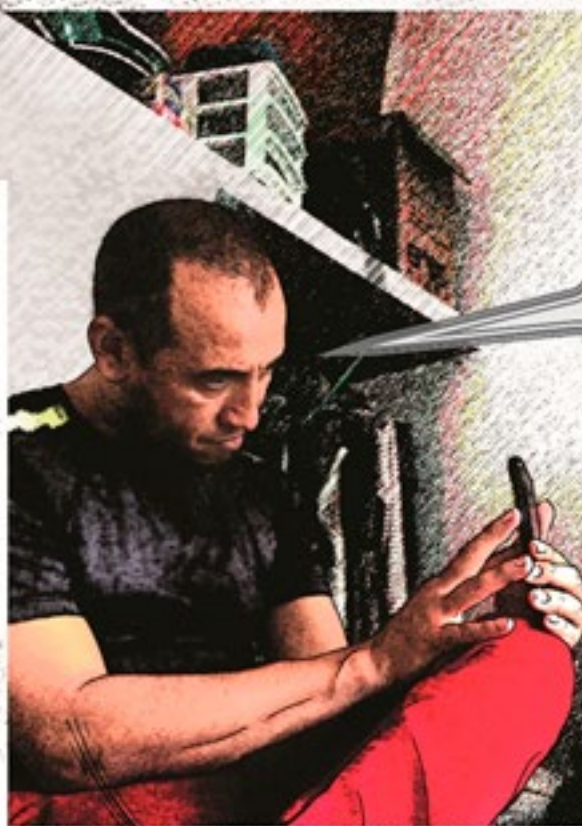
Eso se fue replicando con el tiempo, hasta 2010 que surgió debido a esa discordia que se generaba con la vecina del frente, por ejemplo. Entonces yo dije, hay que mirar cómo hacer que se empiecen a hacer conexiones con las relaciones, cómo mejorar ese espacio de convivencia dentro de la cuadra.

Tatiana



Este barrio, digamos que aquí todos siempre fuimos vecinos; y a pesar de que nos veíamos en la calle y nos saludábamos, no había nada más allá de eso. Ahora entiendo el propósito, porque digamos que trabajo más o menos con lo mismo, que es la memoria de Cali.

Algo muy importante es que la participación de Mauricio él es contador; entonces él traía propuestas desde su campo, desde su saber, y las integraba a las actividades. Entonces, por ejemplo, en el cine se usaban billeticos de juguete, y con los billeticos se hacían las compras en el cine. Entonces los chicos empezaban a entender que no era tan gratuito que se les dieran crispetas, que se les dieran las aguapanelas.



Cuando Gineth dice que su interés básico era que los niños conectaran con los adultos, para que hubiese una mejor comunicación entre ellos, fue que empezó a parecer toda la serie de actividades que se realizaron; y pues a mí me pareció interesante estar ahí.

Wilson



Mauricio

Yo le planteé que podía hacerle un escrito de cómo había sido, porque yo soy de los fundadores del barrio; y recordar, me pareció muy interesante recordar cómo este barrio comenzó a formarse; cómo se generaron las relaciones entre amigos y poder dejarlo plasmado para este proyecto.

Pero digamos que ahora, entendiendo mucho más cuál era el propósito, del Coreografías de lo Cotidiano es una idea que sería muy provechosa para la sociedad, si se entendiera de forma, de integrar esos grupos de personas, de adolescentes y de niños.

Desde mi óptica creo que fue el nombre más apropiado; incluso cuando Gineth me lo comentó, de una me surgió la idea de que si yo iba a hacer un escrito, lo iba a terminar con el nombre. Ustedes vieron el escrito que hice y terminó con el nombre: 'la cuadra'. Y pensando en que en todo lugar, en todo barrio, se habla de la cuadra; y cuando vienen los recuerdos de las personas, ya cuando son mayores, dicen 'en mi cuadra viví tal cosa, hacíamos tal cosa, o los amigos..'

Eso es una cosa común para todos; es el nombre más apropiado; lo vivimos desde ese punto de vista, desde los que hemos estado ahí, participando en la cuadra.



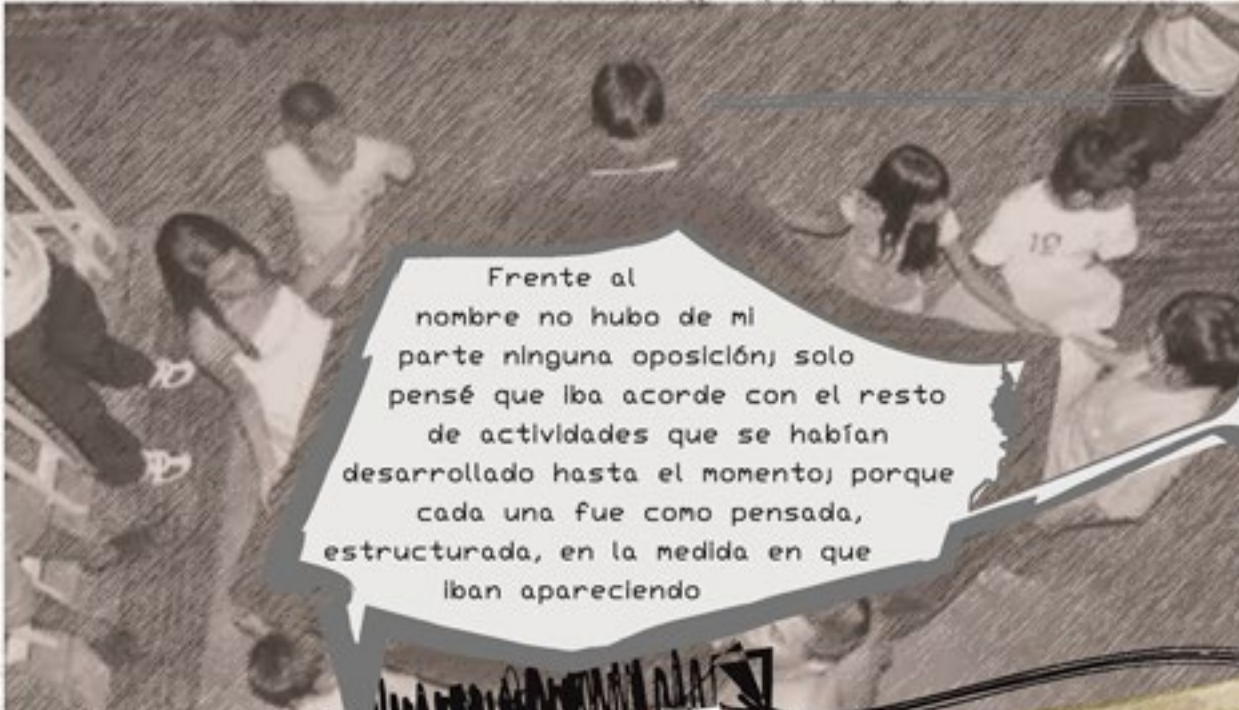
Gineth

Bueno, coreografías deviene de transitar, de recorrer, de caminar, por las calles de mi barrio. Entendiendo cómo son esas dinámicas de moverse desde el cuerpo, por ejemplo, en el espacio, en los desplazamientos; en ir construyendo ese paisaje urbano. Donde yo digo en el texto que cada barrio de Cali tiene formas diferentes de bailar sus coreografías de lo cotidiano.



...Ah, bueno, como lo del nombre de la practicas es importante yo hice el ejercicio de irme implicado, de ir indagando; entonces dije, esto es como las coreografías, cuando uno va dibujando con sus pies, por ejemplo, ese transitar





Frente al nombre no hubo de mi parte ninguna oposición; solo pensé que iba acorde con el resto de actividades que se habían desarrollado hasta el momento; porque cada una fue como pensada, estructurada, en la medida en que iban apareciendo

esas nuevas ideas.
Y cuando uno piensa como una coreografía, así hecha de chicos, en la calle, no hay un director diciéndote 'párate aquí, hazte allá', sino que todos proponían su paso; y claro, se ajusta bastante; y más porque partía de lo que las personas constantemente están haciendo y vivenciando.



Ese día se adornó todo y él estuvo participando de la actividad. Estábamos con un micrófono, con un bafle amplificando el sonido, invitando a los vecinos que vivían en el Jarillón y a los vecinos que vivían en la cuadra, para que hubiera una integración entre esta caldad de vecinos y todas estas relaciones. Entonces se adorna toda la cancha, cada uno iba cogiendo su globo de hello; iban descubriendo quién lo había descrito; porque había unas características físicas y unas



características de su forma de ser. Entonces cada uno tenía que ir adivinando y decir: 'este es mi globo, este me pertenece, aquí está mi descripción'. Luego ya todos tenían nuestro globo de hello, bajamos, y aquí en este antejardín, con otros vecinos, se terminó de completar esa actividad en la repartición de regalos, que tenían que ver más con frutas; porque esa era la propuesta, que no fueran dulces sino frutas.



Y había una vía que no estaba pavimentada, que inicialmente para poder ingresar había que caminarla. Eso trae una cantidad de anécdotas, porque cuando estábamos en verano era un polvoero, pero cuando estábamos en invierno eso era un pantanero tremendo. Entonces ahí cada uno tiene sus experiencias de cuando se iba a estudiar o a trabajar, o a hacer una actividad fuera del barrio; tenía que sufrir ese polvoero o ese pantanero.

En ese tiempo no estaban las fachadas como están ahora, estaban en obra gris; sin los antejardines, que me parecía una maravilla. Hoy en día, pues cada familia ha tenido el recurso para poder enrejarse, porque ellos lo veían como necesario para así poder protegerse de algún tipo de peligro en el mismo barrio. También la molestia que los niños causaban con sus balones, porque les pegaban a las puertas, quebraban vidrios; entonces todo esto fue apareciendo con el tiempo.



Mauricio

Básicamente es como la necesidad de vivienda, Son casas que no están concertadas dentro de un predio; son casas que se salen de esas numeraciones, estadísticas, nomenclaturas. Entonces por esa misma necesidad de vivienda, ellos empiezan como a llegar ahí, a poblar, e iban un poco en contra de lo que es legal.

Sí, digamos, de lo que recuerdo, este barrio surgió a través del programa de gobierno que se denominó de Interés social.

El barrio también era como una fábrica de reproducción de oficios como la modistería, el bordado, eran muy cotidianos en las madres cabeza de hogar, y que hoy en día casi no los hay; otros oficios como el zapatero, el que arregla los muebles; ellos siempre han estado. El mecánico; en la actualidad hay bastantes mecánicos en el barrio; personas que arreglan bicicletas, motos; el cerrajero; los vendedores ambulantes, que pasan todo el tiempo; hay unos que han dejado de pasar, que con ellos se habían hecho como otras actividades; está el heladero. Ese tipo de oficios.

Recuerdo a las madres, porque al principio de la práctica, pues indagando en ellas como posibles encuentros para los fines de semana, se empezó a generar con ellas, madres de esta cuadra, de la siguiente, unos encuentros donde ya se desatendía un poco, -era como la propuesta-, tener un tiempo para ellas; para salir precisamente de estas rutinas diarias de estar cuidando al hijo, de estar dándole comida al esposo. La invitación era a esparcirse un poco; entonces se generaron unos espacios de ver documentales con relación a la mujer. Entonces sacaban su tiempo, por ejemplo un domingo, nos reuníamos a conversar un poco; nos fuimos para la etapa de allá, la primera etapa, allá también era involucrar todo este ocio en hacer estas actividades un poco más reflexivas. Eso por un lado.

entonces aquí había mucha gente de la construcción. Gente del diario vivir; vendedores ambulantes, zapateros, modistas, mecánicos.

Esas eran las actividades que se desarrollaban. Uno que otro operario de empresas; muy pocos en la parte administrativa. Esa era la forma de vivir de ellos; como este era un barrio que se generó de estrato popular, y cada uno desde su óptica tenía esa concepción de compartir y de vivirlo.



Es importante el tema de lo cotidiano. Entonces inicialmente lo que yo percibí, fue que los niños fueron como el enlace, porque con los niños se hicieron muchas actividades; entonces inicialmente lo que yo entendía era que las mamás decían 'bueno, qué es lo que van a hacer allá'.

Entonces los niños venían a hacer sus actividades, y poco a poco fueron llegando las mamás y otro tipo de personas. Es lo que percibí.

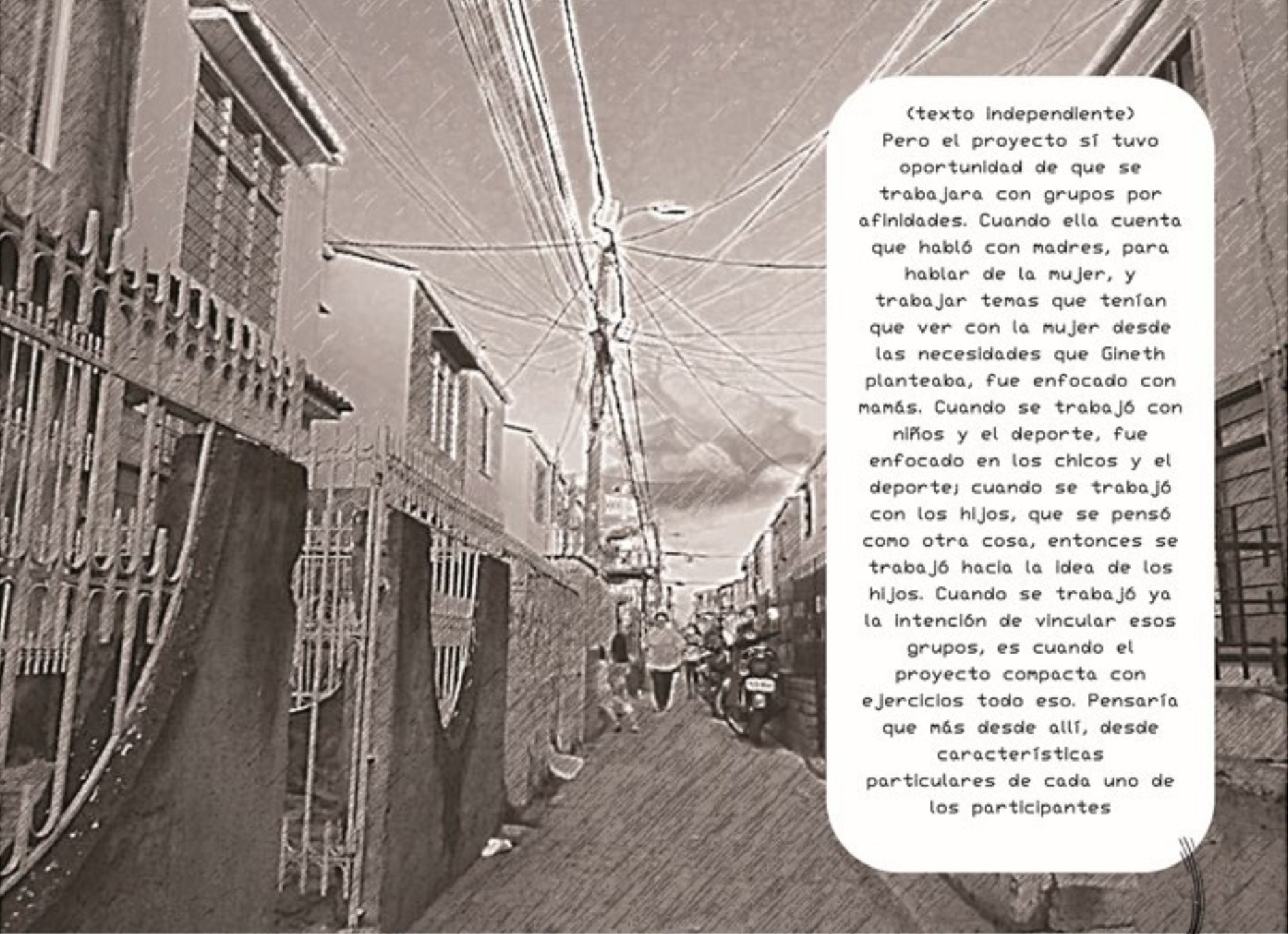
Estuvieron las mamás, los niños; estuvieron los grupos de niños de fútbol; se integraron también las personas de las tiendas. Con el mercado de pulgas hubo mucha gente.

Tatiana



Lo que yo recuerdo desde mi experiencia, fue que hubo una actividad que era 'cine al barrio'. Y era también un voz a voz; digamos que ya desde la tradición oral era un compartir información: 've, en cine al barrio van a presentar esta película'. Y se iba regando la voz e iban llegando muchísimas personas, muchísimas familias; porque también ponían películas no solo para un tipo de público; recuerdo que una vez pusimos Toy Story.

Y éramos acá todos sentados en el suelo, en las sillas, llorando con Toy Story. Todos los niños éramos amigos entre todos; claro, no importaba que la mamá de uno fuera modista, que el papá de otro fuera constructor; No hay segregación,



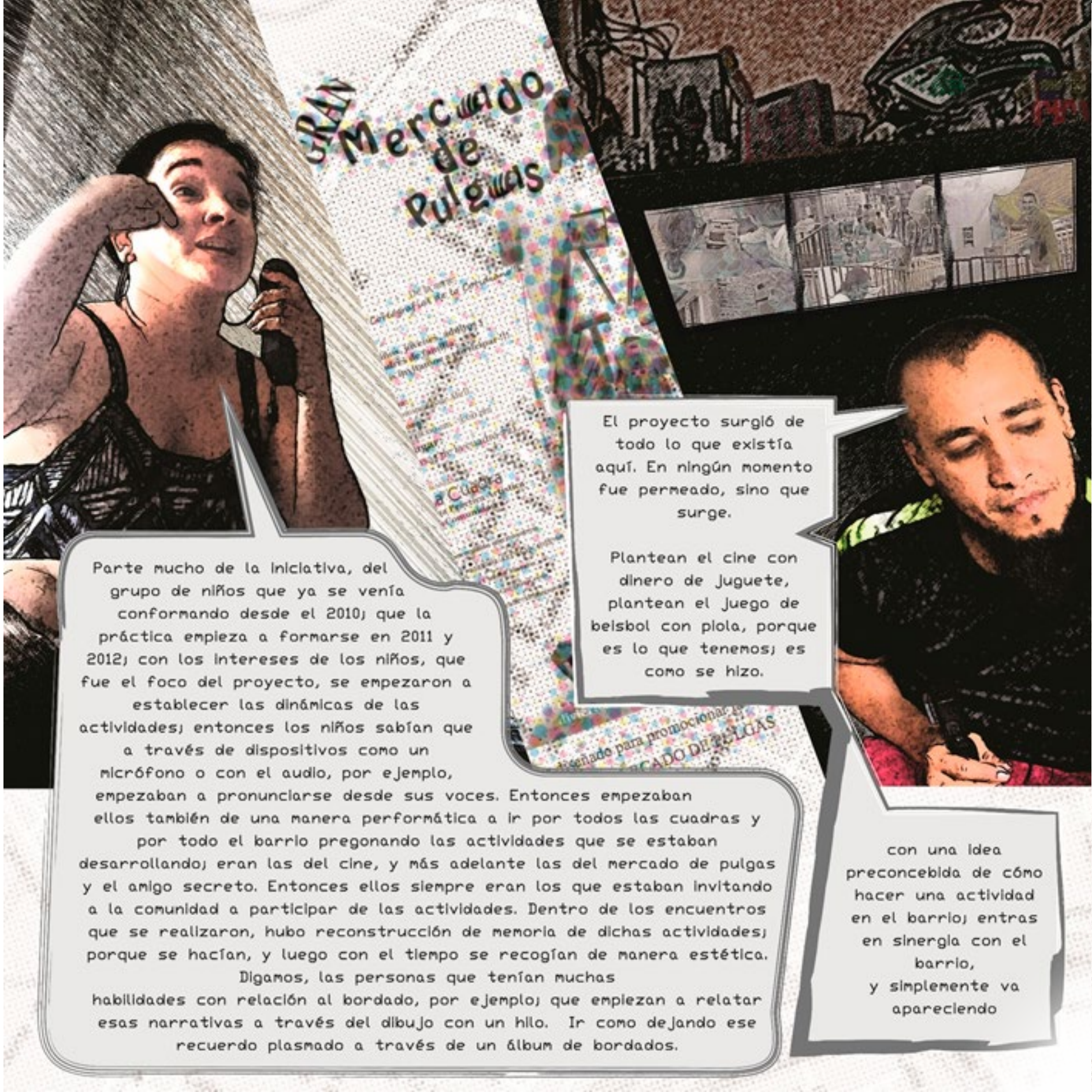
(texto independiente)
Pero el proyecto sí tuvo oportunidad de que se trabajara con grupos por afinidades. Cuando ella cuenta que habló con madres, para hablar de la mujer, y trabajar temas que tenían que ver con la mujer desde las necesidades que Gineth planteaba, fue enfocado con mamás. Cuando se trabajó con niños y el deporte, fue enfocado en los chicos y el deporte; cuando se trabajó con los hijos, que se pensó como otra cosa, entonces se trabajó hacia la idea de los hijos. Cuando se trabajó ya la intención de vincular esos grupos, es cuando el proyecto compacta con ejercicios todo eso. Pensaría que más desde allí, desde características particulares de cada uno de los participantes

Gineth

Entiendo que cuando mi papá llegó a este barrio, la gente colaboraba, había colaboraciones entre los vecinos; hoy en día eso no está.

Yo creo que un símbolo de eso son las rejas; en la medida en que han ido apareciendo las rejas en el barrio, se van percibiendo más las diferencias; la última reja fue aquí la de al frente de donde Tatiana, y ese era un punto para los que tenemos moto, para voltear; ahora que esa señora puso la reja, ya se nos acabó. Entonces la reja misma se encarga de generar, de dar una visión de cómo el barrio se ha ido individualizando, dejando de ser comunidad para volverse individuo

Wilson



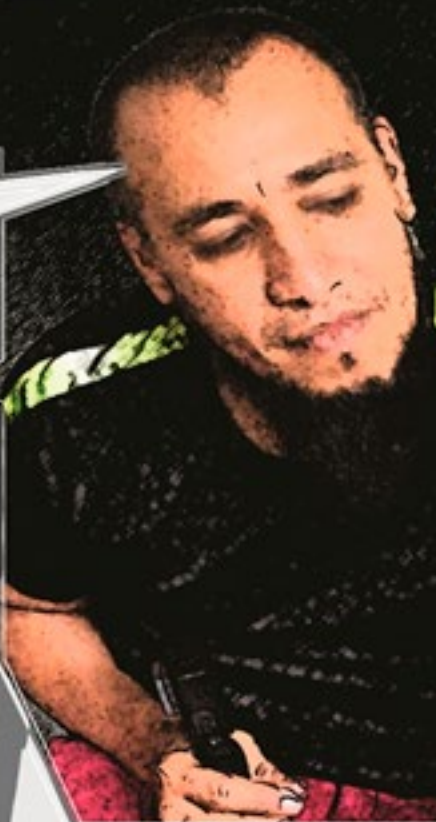
GRAN Mercado de Pulgas

Cartel de la iniciativa

¿Qué actividades se van a hacer?

¿Cuándo?

Disenado para promocionar el MERCADO DE PULGAS



El proyecto surgió de todo lo que existía aquí. En ningún momento fue perneado, sino que surge.

Plantean el cine con dinero de juguete, plantean el juego de beisbol con plola, porque es lo que tenemos; es como se hizo.

con una idea preconcebida de cómo hacer una actividad en el barrio; entras en sinergia con el barrio, y simplemente va apareciendo

Parte mucho de la iniciativa, del grupo de niños que ya se venía conformando desde el 2010; que la práctica empieza a formarse en 2011 y 2012; con los intereses de los niños, que fue el foco del proyecto, se empezaron a establecer las dinámicas de las actividades; entonces los niños sabían que a través de dispositivos como un micrófono o con el audio, por ejemplo, empezaban a pronunciarse desde sus voces. Entonces empezaban ellos también de una manera performática a ir por todos las cuadras y por todo el barrio pregonando las actividades que se estaban desarrollando; eran las del cine, y más adelante las del mercado de pulgas y el amigo secreto. Entonces ellos siempre eran los que estaban invitando a la comunidad a participar de las actividades. Dentro de los encuentros que se realizaron, hubo reconstrucción de memoria de dichas actividades; porque se hacían, y luego con el tiempo se recogían de manera estética.

Digamos, las personas que tenían muchas habilidades con relación al bordado, por ejemplo; que empiezan a relatar esas narrativas a través del dibujo con un hilo. Ir como dejando ese recuerdo plasmado a través de un álbum de bordados.



Venimos de unos
saberes académicos,
pero la pretensión
desde un inicio fue que
aparecieran más ellos

como coautores de las experiencias estéticas. En un inicio,
que yo empiezo como la investigación, desde la experiencia del
caninar, que fue como irme implicando con todas las personas,
de ir conectándome con ellas, de ir sabiendo cuáles eran sus
modos de vida. Digamos que eso fue pasando así; luego yo
podía tener una idea en mi mente, pero al colocarla en
acción, las ideas se transformaban; y ellos eran los que
finalmente tomaban sus decisiones.

Yo llegaba con cosas, con propuestas, pero había
modificaciones; ellos se empoderaban de esa acción de ir a
agenciar, por así decirle, de ir a invitar desde unas acciones
performáticas que yo le llamo; y ellos salían con su
megáfono a hacer sus invitaciones, primeramente del cine.

A partir del cine había una parte que era muy pedagógica,
que eran las reflexiones que se hacían, porque el cine en un
inicio estaba enfocado a la problemática de la discordia del
Juego, de lo que provocaba el Juego.. las siguientes
actividades eran.... nosotros teníamos, Wilson y yo, y tal vez
algunos de los compañeros de la Universidad, saberes desde
la edición de video y todo esto; entonces por ejemplo Wilson
participaba con los chicos de armar videos de parodias, pero
eran una cosa muy de ellos; ellos se organizaban y decidían
que iban a trabajar en esto; como que cada grupo tenía sus
propias dinámicas, se fueron creando sus propias dinámicas
de trabajo; era más como de ir a observar, a interactuar,
qué están haciendo

Sí había un grupito que nos acostábamos muy tarde, a
veces charlando demasiado, sobre las ideas y las
propuestas; somos los más adultos, que nos reuníamos acá
en la casa de Carlos, la de la reja azul, y nos pasábamos
horas; y ellos me preguntaban 'bueno, cuál es el propósito,
¿qué se va a hacer con eso?, ¿el propósito es continuar
con estas actividades en el barrio? ¿le van a sacar lucro a
esas actividades?'. Ellos también por ser amigos, en un



Ya entiendo más el enfoque de la
pregunta. Nosotros empezamos a
percibir desde nuestros saberes,
teniendo en cuenta lo académico,
de que esos saberes iban a ser
mediadores de procesos de
empoderamiento; y como
mediadores de procesos de
empoderamiento, lo que hacíamos
era generar plataformas en las
que aparecieran estos saberes en
sinergia con los saberes de
las personas con las que
estábamos compartiendo;
abriéndonos a la posibilidad de que
se transformara durante la
construcción de todo el trabajo.
Al punto en que no necesariamente
tenía que predominar ese saber
académico;


desapegándonos de todo eso y
entrando en la dinámica de lo que
el grupo con el que se estaba
trabajando, realizaba. Al final se
hacen bordados, y eso pues no lo
enseñan en la academia. Y parte de
las actividades que aparecen
devienen de ese diálogo entre los
compañeros con los que estábamos
trabajando, entre sus
saberes y nuestros saberes.



momento inicial lo entendieron: 'bueno, es un trabajo que ella está realizando de la universidad'. Pero digamos que toca muchas fibras emocionales con sus propias historias de vida, relacionadas con uno de los temas que fue el barrio.

Entonces digamos que sí, se generó sobre todo al final del proyecto una desilusión generada porque no se continuó; muchos de los niños que hoy son jóvenes, ya tienen 19, 21, 22; ellos me dicen 'cuándo vas a hacer el cine', como si eso fuera ayer. 'Vea, esas actividades, qué pasó con eso'. Entonces sobre todo me cuestionan con esas cosas.

Un ejemplo práctico era la selección de la película que se iba a proyectar. Seleccionar la película, si uno lo hiciera desde las estructuras que uno contiene, entonces tendría que poner un cine con ciertas características, con un propósito definido; pero como es también un proceso pedagógico, se establecía: 'bueno, qué película vamos a ver'. Se proponían, los niños proponían películas de mucha violencia, los adultos películas para ellos. Lo que hicimos es que generamos puntadas que les permitían a ellos conciliar qué película ver y al final, establecer entre todos que esa sería la más adecuada por el propósito que había en el fondo. Y los dos lados, los adultos y los niños, en la búsqueda de esas películas, decían 'pues sí, vamos a poner esta película porque tal cosa..' había reflexiones previas antes de poner la película que se deseaba.



Yo recuerdo un conflicto que hubo alrededor de la selección del logo de la cuadra.. creo que no teníamos borrador, porque mi tía nos decía 'No borren'. Y el dibujo más cercano a toda la identidad del proyecto, fue la de un niño que se llama.. que su dibujo sea elegido y sea el emblema, sea la cara del proyecto. Entonces recuerdo que una vez todos vimos el que más se acercaba, todos empezamos a dibujar cosas parecidas a las que él niño había dibujado..

Ahí hay una cosa que es interesante. Creo que un efecto que generó este tipo de actividades, al menos tengo una muy puntual, y es que rectificó en uno de los niños, la que vive aquí a la vuelta, de pelo azul; a ella le gustaba mucho el arte, y las actividades de aquí le encantaban; al punto que la mamá se empezó a dar cuenta de lo relevante que era que la niña participara en esto; empezó la mamá a invertir para mandarla a Bellas Artes a que estudiara. La niña actualmente ha tenido un enfoque alrededor de las Artes. E imagino yo que de alguna manera incluyeron las actividades que desarrollamos acá. La perspectiva que tiene Tanla, lo que está estudiando, ha tenido que ver de alguna manera. Que Juan Camilo haya estudiado Ingeniería multimedia, que tiene que ver también con fotografía y diseño, tiene que ver de alguna manera.

un niño que perdió su idea de ser policía, porque acá cuando lo conversamos, contrastábamos eso; actualmente quiere ser matemático, ya es matemático. Esas son las que yo he seguido. Esas son anécdotas, más bien. Porque en relación con la pregunta, las personas que no son cercanas a estas reuniones que mencionaba Gneith, cuando uno estaba por allá repartiendo las cosas, preguntaban: '¿ustedes para qué hacen eso? ¿por qué hacen este tipo de cosas?'. Porque se imaginaban que había alguna intención perversa. Lo otro es que la Junta de Acción Comunal también se quiso mezclar con nosotros, pero con sus intenciones de Junta de Acción Comunal; y no entendían por qué no queríamos entrar en esa sinergia; después de un tiempo, las personas definieron cuál era el enfoque del proyecto y empezaron a entender que los puntos de encuentro eran importantes, y ya se responde; yo creo que algunas personas se respondieron a sí mismas estas preguntas que tenían para con nosotros acá en esta casa, con lo que se hacía.



Wilson



Creo que en algunas personas había desconfianza, de por qué se querían hacer estas cosas; por eso aparecía la idea de cobrar, de que si éramos fundación; en algún momento nos preguntaron que si íbamos a ser fundación: '¿ustedes son una fundación? ¿son fundación de qué?'. Y empezaron a aparecer muchas ideas de que fuésemos algún tipo de fundación acá en Floralla

Sé que para la creación de las animaciones, por ejemplo don Hello, que es una de las animaciones creadas por Juan Canillo, era fotografía cuadro a cuadro; la experiencia de ver la pintura, de estar allí un tiempo entendiendo cómo eran las pinturas en aceite, cómo se comportaban, lo que no le daba, la investigación que él hizo ahí con la pintura, con poder realizar a don Hello, porque él tenía ya sus bocetos; pienso que ahí hay una relación estética a la que él se empieza a enfrentar.

Por ejemplo, en mi caso yo participé de dos stop motion. Uno aquí que fue de ensayo y otro que ya fue llevado a grandes rasgos. Yo actualmente estudio producción audiovisual; claro, todo eso que yo aprendí del stop motion, me sirvió para mi proyecto final de segundo semestre.

Entonces sí hubo un aprendizaje; yo me acuerdo que cuando estaba empezando a hacer el boceto, yo me acordaba de todo lo que habíamos hecho acá, de cómo era. A partir de eso empecé a crear mi proyecto. De hecho mi tía me ayudó, Wilson me ayudó.'



Fotografías de: Leonardo Herrera
Transcripción: Sandra Jaramillo



2. FASE DE RECONSTRUCCIÓN MEDIANTE LABORATORIO ESTÉTICO INMATERIAL

A) DESCRIPCIÓN DEL LABORATORIO \

En su sentido literal, reconstruir una experiencia de colaboraciones como la que activamos a partir de un *laboratorio estético inmaterial* sobre la práctica artística *Coreografías de lo Cotidiano*, es encontrar conexiones, puentes, atar cabos, volver al espectro de prácticas, a la multiplicidad de los tiempos y de los espacios del recuerdo. En este palimpsesto en forma de comunidad pasajera, los ensambles de los sucesos aleatorios mapean un colectivo y conducen al asombro con el sinnúmero de tonalidades sensibles que tejen la experiencia de esta forma particular de conocer lo sucedido en las prácticas de intervención social. El laboratorio estético propicia la recuperación de una experiencia y la revive; de ahí su potencial significativo no como una transcripción sino como un acontecimiento estético.

El laboratorio visibiliza las cualidades de las formas de un suceso colectivo que tuvo la facultad de advertir y replicar necesidades, preferencias, inconvenientes, emociones, contradicciones y matices del senti-pensar de los mundos de vida de una comunidad específica, en este caso la del barrio Floralia en Cali. Volver a los acontecimientos que se inscriben en el cuerpo subjetivado y sus andares en el territorio es un modo de *potenciar* al mismo tiempo cada una de las experiencias vividas en este modo del arte en lo social, que intenta dar respuestas a un acontecimiento irreductible. Por esto la importancia de proponer el laboratorio como una práctica artística *acerca de* otra práctica artística.

Reconstruir, lejos de ser un ejercicio que pretende repetir, catalogar y ordenar la forma de un suceso, es más un *reto* de observación, de discusión, de producción de narrativas y de autobiografías objetivas y subjetivas, expresadas en una amplia gama de formas socio-históricas complejas. De estas se ocupa la sistematización de experiencias, entendida en el sentido en que la describen la educación popular (Freire, 1998) y otras teorías y prácticas del mismo campo (Carvajal, 2014; Jara, 2012; Mejía, 2015); a saber: que es una práctica que empodera comunidades y devela los imaginarios estéticos y los saberes enredados en los sucesos de una experiencia. En este caso, se trata de una práctica artística de colaboración, es decir, un acontecimiento como parte del reto de construir nuevas epistemologías que confrontan las metodologías tradicionales de producir conocimiento en el paradigma científico, que se autoproponen como formas dominantes de producción y circulación de saberes.

Reconstruir es un intento de conocer y trascender las estéticas de lo cotidiano que permanecen enredadas en los intersticios de la plasticidad de sus narrativas. De ahí su proximidad con los oficios del arte: pegar, recortar, picar, amontonar, deshacer, reordenar, intercambiar, copiar, archivar, etc. Es indispensable precisar que cuando sistematizamos prácticas de arte nos referimos a un hacer hasta cierto punto *a-metódico*, pues existe una imposibilidad de seguir lineamientos cuantificables debido a que los resultados de la práctica artística se producen muchas veces inscritos en materias ya grabadas; la sistematización de experiencias es, así, una ampliación, un *agenciamiento* de una práctica de colaboraciones estéticas dada, es decir, que existe con anterioridad. *Por esta razón, reconstruir una experiencia artística es una acción de postproducción de recuerdos grabados en el cuerpo, en el espacio-tiempo y en los devenires de las vidas de los productores-espectadores.* Solo así se comprende que en este tipo de procesos se produzcan formas distintas, inabarcables e inéditas a partir los relatos de la gente, formas en el sentido de Bourriaud: “La realidad que nos rodea es un hecho lingüístico que los artistas deben aprender a dominar y articular, con sus símbolos, sus metonimias, sus metáforas y sus repeticiones...” (2015, p. 53). Reconstruir una experiencia en la sistematización es reconocer esas formas inéditas lingüísticas, que es lo que propiamente produce el laboratorio, cuya apertura a la proliferación de formas afirma la idea de que toda sociedad humana es un modo de decir las cosas.

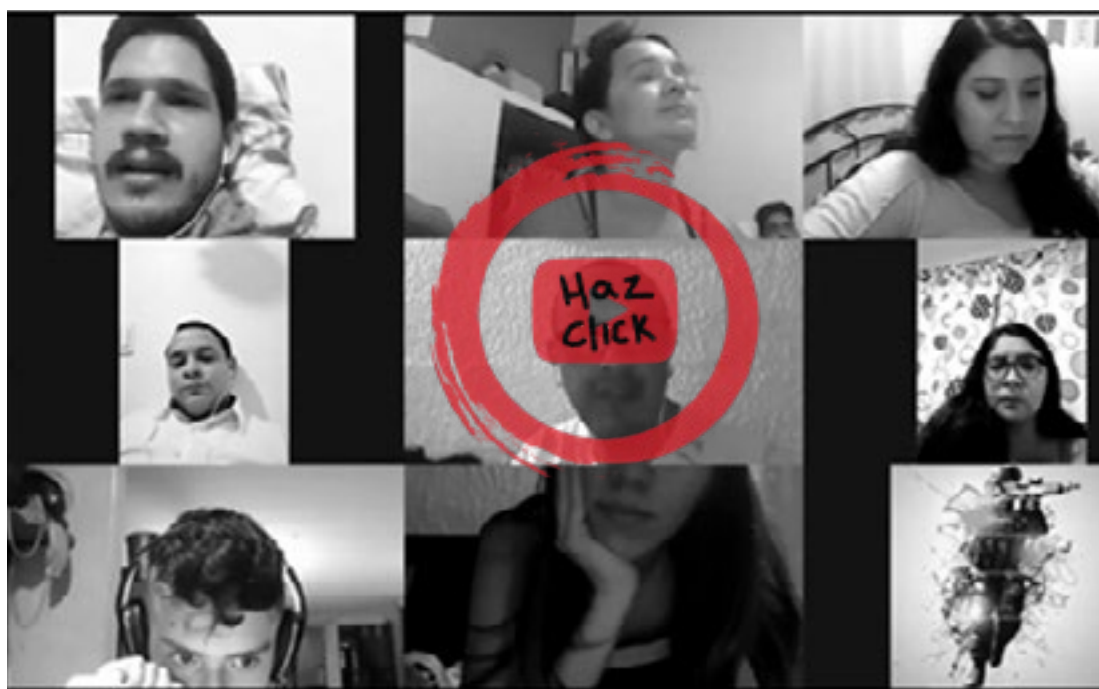
Un laboratorio de la *forma* guarda ciertas similitudes con los procesos formalistas de las vanguardias artísticas modernas, en su provocación performativa y aleatoria. En este punto encontramos equivalencias entre las dinámicas de la sistematización y la figura del atlas como mapa relacional de Didi-Huberman (2010), conformado por múltiples lecturas de un conjunto disperso de imágenes, una forma de conectividad de narrativas aleatorias. La sistematización implica la reconstrucción de puentes entre narrativas que surgen en el campo de observación de la experiencia y aquellas que quedan por fuera del campo de observación; se trata entonces de un laboratorio con paredes agujereadas por donde se filtran los múltiples contextos. Desde la educación popular, es una forma de reflexión autocrítica y colectiva en tiempo de suceso, lo que hace que la experiencia no actúe de manera conclusiva. Dicho de otro modo, resulta siendo una forma de educación procesual entre el ocio y el trabajo que casi siempre se ha mantenido al borde de los currículos de las instituciones y las academias de arte.

El laboratorio estético inmaterial que *vinculamos* a este proyecto sobre historia y arte es una práctica de postproducción de las narrativas de *Coreografías de lo Cotidiano* que nos permitió, mediante una acción telemática, propiciar encuentros a partir de la circulación de un dispositivo de forma *básica* y detonar la sorpresa y el asombro para explorar lo vivido por medio de las emociones. Si queremos aprender y hacerlo con pasión, tenemos necesariamente que abrirnos a la sorpresa, tenemos que acoger lo inesperado que ocurre en la experiencia y tenemos que aprovechar la variedad de insinuaciones que se nos ofrecen.

En la propuesta de trabajo de campo del laboratorio decidimos conservar la metodología de producción de imágenes narradas o construidas individualmente y en colectivo, como se propusieron durante los estudios de campo de la recuperación de la experiencia, entre visitas, encuentros y mapeos a la deriva por los *nodos*

barriales que sostienen los imaginarios utópicos. Estas formas no auto-contenidas estimulan la relación entre sujetos y la producción de *cosas* distintas. La utopía debe entenderse como manifestación del principio de los acontecimientos colectivos para lograr cosas con nuevas organizaciones entre el presente, el pasado y el futuro. Las utopías son necesarias para mantener viva y activa a una comunidad en la tarea de construir su futuro a partir de contextos fuertemente desiguales y rayados por la violencia, y así responder a los retos de cada momento, superando la inercia del presente.

B) DOCUMENTO AUDIOVISUAL SOBRE EL LABORATORIO (EN ZOOM) \



La producción de este laboratorio es una colaboración entre participantes de la comunidad del barrio Floralia, mediada por Gineth Meneses, Wilson Meneses y Jorge Reyes. El documento audiovisual correspondiente a esta fase de reconstrucción está disponible en YouTube, en el canal "JORGE ALBERTO REYES OSMA" y con el nombre "Laboratorio Estético Inmaterial realizado en 2020 sobre "Coreografías de lo Cotidiano" (2012)"



CONCLUSIONES

Estas conclusiones se plantean como una *ilación* que podría permitir la producción de más laboratorios de estéticas en contextos urbanos. Los diferentes aspectos teóricos y prácticos que hemos tratado a lo largo de esta investigación estuvieron dirigidos a pensar el tiempo y el espacio de las estéticas en el *espíritu* cambiante de nuestro tiempo. La aleatoriedad parece ser el signo de la época en que vivimos, una condición que resitúa los términos sucesivos de la modernidad y, desde esta simultaneidad, *agencia* formas de lo social, estéticas que promueven prácticas de arte menos autónomas en términos formales. Para el contexto específico colombiano, esta perspectiva resulta ser muy valiosa, pues muchas producciones estéticas populares permanecen a la sombra de los circuitos institucionales del arte en este país. Esta urgencia de cambio hacia lo incluyente y lo equitativo, ha provocado un fuerte desplazamiento de los procesos de producción y difusión de las prácticas artísticas hacia los espacios de sociabilidad urbanos actuales, implicando sentidos claramente políticos en la producción simbólica que cada vez más se ve sometida al *juicio público*; en la medida que implican distintas versiones de la realidad de los ciudadanos.

Dichas posturas artísticas se encuentran cada vez más hibridadas a los procesos de la cotidianidad en las geografías de mayor densidad poblacional, es decir, los barrios urbanos, donde tiene lugar ahora la producción de alternativas de vida dada la estrechez de las relaciones socioeconómicas que este propicia. En Colombia, este entorno obliga a las prácticas de arte locales con intenciones sociales a constituirse en pronunciamientos críticos sobre la realidad que no dependen de la literatura experta para expresarse, por tanto, hacen de las propias prácticas de arte una *teoría*. Esta condición *teórica y estética* de los laboratorios barriales es fundamental en los contra-discursos que sus participantes elaboran frente a la pretendida hegemonía de las instituciones educativas de arte y los centros de promoción cultural como; los museos, las galerías, las salas de teatro y concierto, entre otras acordadas por el establecimiento, así como sus rituales y sus publicaciones académicas y críticas. Así, las personas diseñan estrategias de colaboración ciudadana en colectivos interdisciplinarios con la intención de impulsar procesos más imaginativos de arte y sociedad. La práctica artística deriva en un documento teórico y crítico, en una formulación que podría reorganizar los términos de la producción y la difusión del arte hacia contenidos de índole posmoderna y poscolonial.

El proyecto *Laboratorios Estéticos Inmateriales. Prácticas artísticas que empiezan, se transforman y desaparecen*, propone ampliar el espectro artístico dominante en beneficio de otras formas de lo social ubicadas en comunidades de ciudadanías heterogéneas que, en el caso colombiano, son marcadamente multiculturales, en el sentido de la pervivencia en el territorio de grupos con orígenes diversos que encuentran en su universo simbólico elementos de enlace y tensión entre sí, como los indígenas, los afro, los raizales, los blancos y los mestizos. Este es en panorama local frente a una contemporaneidad ampliamente globalizada por distintas intenciones del interés económico. *Los laboratorios estéticos inmateriales*, como instalaciones *fácticas* en los barrios de Cali, le apuestan a imaginar la ciudad como palimpsesto de modalidades de existencia, un lugar vinculante entre el sujeto y el objeto (el artista y la realidad). Los laboratorios estéticos son un lugar para la producción y la difusión de visiones, políticas de vidas diversas y divergentes, un espacio para las emergencias estéticas en la relación orgánica con las realidades ciudadanas circundantes.

Este *laboratorio estético inmaterial* implicó propiamente el diseño de una propuesta metodológica que nos permitiera lecturas desde la misma experiencia de las prácticas de colaboración con un sentido de proceder dialógico, mientras nos alejábamos en lo posible de formas de investigación cuantitativas donde es más marcado el distanciamiento entre sujeto y objeto de estudio. Así, optamos por sistematizar una experiencia dada; *Coreografías de lo Cotidiano* (2012) realizada en Cali por Gineth Meneses y Wilson Meneses. Esta práctica colaborativa nos ofreció alternativas de conocimiento en contexto y en relaciones horizontales entre los mediadores y los actores involucrados. La sistematización operó como una forma de conocer en red y producir preguntas con intenciones sociales a propósito de las incidencias de las estéticas populares en la *dinámica* de la cultura. Este proceso nos permitió comprender algunas cosas que explicaremos enseguida.

Hemos notado que las transversalidades entre estética y vida cotidiana que argumentamos en esta tesis sobre estéticas de colaboración no afectan al arte como categoría en los contextos de la vida social en general. Lo creativo y lo bello resultan fuertemente amalgamados en los imaginarios de la vida cotidiana y, paradójicamente, esta condición está lejos de ser un inamovible de lo creativo, pues permite imaginar emergencias estéticas entre nuevas formas producción y difusión al margen de los circuitos del arte contemporáneo. Por tanto, los *laboratorios estéticos inmatrimales* propician rezonificaciones de las narrativas de lo cotidiano, estrechando los tiempos y los espacios de su producción y su divulgación, ampliando las audiencias para generar modificaciones a la percepción sensible del común (Rancière, 2014).

Los *laboratorios estéticos inmatrimales* se proponen como células urbanas de relacionalidad social desde las formas prosaicas de la estética para propiciar el intercambio de saberes y conocimientos con arraigo en la experiencia de realidad de los participantes, que son atraídos por la novedad del acontecimiento y por su propia curiosidad, característica que bulle en los espacios barriales populares caleños.

Las estéticas que circulan en los *laboratorios estéticos inmatrimales* incrementan la relacionalidad de imaginarios entre la comunidad humana, animal y vegetal, como se observó en la sistematización de *Coreografías de lo Cotidiano*, debido a la proximidad de convivencia en el territorio y las tradiciones urbano-rurales de los habitantes de los barrios caleños. Esto significa que infinidad de formas de vida y estéticas del arte se hibridan en la cotidianidad de la gente, estimulando nuevas prácticas culturales en formas *interespecie* de habitar el mundo, prácticas artesanales de sostenibilidad, reciclajes de materias primas y posproducciones estéticas de las mismas, creaciones de alternativas alimentarias y un largo etcétera localizado entre las posibles dimensiones estéticas utópicas de la realidad. La aleatoriedad de lo estético en el espacio-tiempo de los acontecimientos sociales (laboratorios urbanos) potencia los modos de expresión de los ciudadanos con nuevas ecologías en función de un devenir sostenible; así, la estética se encargaría de estimular utopías y heterotopías entre los habitantes para la *posproducción* de imaginarios. En este sentido, la urbe debe leerse como un tejido vivo multidimensional. El laboratorio como un nicho ecológico supone posiciones relacionales y organizaciones de los individuos en un habitar, un tejido en la geografía del barrio a manera de metáfora como los hábitats de los animales y los vegetales, distinto a las relaciones de apropiación *tecno-racional* del territorio dado en el urbanismo táctico. Nidos, telarañas, colmenas, cuevas y cambuches son estructuras

procesuales creativas que aportan perspectivas urbanísticas *eco-localizadas* en la medida en que funcionan como extensiones del propio cuerpo. Por tanto, las instalaciones artísticas de los *laboratorios* introducen ideas de habitar y comunicar a partir de la producción de redes tangibles e intangibles. El arte, al trabajarse en la comunidad, construye relaciones entre comunidades diversas, entre diversos espacios posibles.

También pudimos observar que las estéticas cotidianas transversalizadas por las telemáticas incrementan las estéticas heterotópicas, es decir, los imaginarios del espacio de vida con sus propias ideas, fuerzas y regulaciones. No queda muy claro si este acervo cultural está retroalimentando los currículos académicos o guiando los estudios comisariales, en tanto maneras de albergar y divulgar productos *des-enmarcados* de la tradición formal del arte, ni tampoco si las prácticas de colaboración han modificando la idea de coleccionismo en el arte como un valor económico o una actividad exclusiva de una clase social.

En sentido contrario, también encontramos que las prácticas estéticas de la vida cotidiana en muchos casos sí incursionan en los circuitos de arte, aun cuando son sometidas al régimen de síntesis de las curadurías y los coleccionismos, en este caso a través de documentos audiovisuales. Es evidente que este proceso despoja a las prácticas de colaboración de sus relaciones contextuales y las condiciona a formas del espectáculo de lo popular como una nueva versión de lo exótico en el mundo del arte o en campañas de promoción turística para ciertos sectores urbanos.

En esta perspectiva etnográfica urbana despunta la perspectiva de *laboratorios estéticos inmateriales* como metáfora de la realidad en forma de intervalos resonantes y tiempos simultáneos similares a las nuevas formas de trabajo capitalista a distancia. En esta relacionalidad entre arte, educación, trabajo y vida, *los laboratorios estéticos* propician prácticas de resistencia al experimentar y experimentar otras formas de realidad. A estas podríamos denominarlas una memoria en movimiento, que podría actuar en red con los programas de arte en los escenarios urbanos como una manera de incorporar las estéticas populares a los centros educativos y las universidades.

En este sentido de producción de realidades, el componente fáctico y transitorio de los *laboratorios* devela una subjetividad encarnada en el cuerpo de un sujeto intencional de deseos, afectos y creencias, como un lugar de lo político para la búsqueda de nuevos horizontes en el arte y la vida, en medio de construcciones sociales diversas. La visión del cuerpo resulta hoy en día ampliamente conformada y determinada por el poder comercial en la relación función-sujeto; en los *laboratorios estéticos inmateriales* como ágora de ciudadanías el cuerpo discurre como productor de significados que, entre microprácticas estéticas, se revela contra la mercantilización y la subordinación que propicia la economía de consumo. Por lo tanto, encontramos en los *laboratorios estéticos* un cuerpo para el arte menos determinado por los discursos del consumo, pues, como afirma Yepes, “el cuerpo es un lugar para producir sensaciones y afectos” (2012, p. 142).

La dinámicas de diálogo e intercambio de opiniones entre autonomía y heteronomía que encontramos con el *laboratorio estético* del barrio Floralia en Cali aplicando objetos mediadores (dispositivos, una forma estética de agenciar micro-narrativas) permitió trascender la inercia, lo turbio, lo impreciso y lo residual que circula normativamente por los medios de información, lo que estimula la emergencia de múltiples posiciones del sujeto desde los antagonismos. Los dispositivos estimulan la alteridad que disuelven las posturas binarias que velan el tapiz complejo de las realidades ciudadanas locales, cualificando plásticamente la producción de subjetividades. *La estimulación de lo estético popular en los laboratorios intenta eludir los esencialismos al potenciar las performatividades sociales.*

Los tiempos y los espacios intermedios de lo relacional *agencian* dinámicas orgánicas entre arte y vida para producir alternativas de realidad en las comunidades, por la potencia de lo gestual como forma de lo social. Así se propicia la coautoría y la espectaduría colectiva en arte. *El laboratorio* como instalación precaria y temporal de arte resignifica los fragmentos de diversos tiempos y los vacíos entre ellos, permitiendo diversas participaciones en los proyectos comunitarios; una forma de posproducción colaborativa de realidades y de esa forma en red que redefine el contexto. *La persistencia de la multiplicación de los tiempos graba sucesivamente los imaginarios y las dinámicas sociales, reescribiendo y borrando incesantemente el tiempo y el espacio por fuera de la relación estructural entre presente, pasado y futuro como forma estructurante.*

Habría que sondear más los actos y el habla del cuerpo en lo público para distinguir los matices creativos de sus formas narrativas, toda vez que ellas permitirían dilucidar los sentidos estéticos de la gente, su aplicación en las distintas formas de vida de una manera distinta al sentido eventual y disociado de la realidad con que el *común normalizado* percibe la estética en las *obras de arte*. Pues son estas formas acabadas y autónomas las que tienden a sintetizar la estética en beneficio de las relaciones internas de la forma. La *performatividad*, a diferencia de la *representación*, hace visible *la trama* de los intersticios donde transitan las historias de diferencia y sus fugaces relaciones en palimpsesto, es decir, aquellas acciones espontáneas precipitadas por la calle, la plaza, la tienda, la cancha.

En Cali, este tipo de plataformas de *transducción* promueven intercambios ciudadanos en sociedades disgregadas y en conflicto que no tienen solución de continuidad. Las transducciones que ofrecen *los laboratorios estéticos* se inscriben en el paradigma rizomático de Deleuze y Guattari (2015), que habla de un crecimiento en sentidos horizontales diversos que es distinto a la concepción del desarrollo social.

La figura del *laboratorio estético* empodera células urbanas que con sus sinergias abren la posibilidad para consensos políticos. En este sentido, estos laboratorios que planteamos propician formas alternativas de imaginar las participaciones ciudadanas, en muchos casos valiéndose del esquema de las redes sociales de internet, donde pueden tener origen muchas de sus audiencias. La diversidad de audiencias participativas agencia propuestas experienciales de prácticas multipropósito que pueden actuar como puentes entre distintos contextos sociales. De ahí que las plataformas de arte relacional con sus insumos, reciclan el malestar, la indignación y el inconformismo, con la intención de propulsar lo político desde lo cotidiano.

Por todo lo anterior, es posible afirmar que los *laboratorios estéticos inmatrimales*, en cuanto espacios de *transducción*, diversifican lo formal y lo autónomo de las producciones artísticas. Insistimos en que no hay nada que implique que el arte deba permanecer aislado de las dinámicas sociales en Colombia, como hemos visto la estética es común al arte y a la vida. La estética relacional, de manera intensa, posibilita la producción de nuevos nichos como intersticios potenciales para la producción y la difusión artística. La apropiación de insumos formalizados de la estética clásica como los colores, las imágenes, los materiales, las técnicas y las copias, permiten relocalizar contenidos subjetivos múltiples en relación con los nuevos usos y contextos, muchas veces de distinta procedencia cultural; una especie de gramática de la forma intersubjetiva a manera de jergas indispensables en las comunicaciones de los colectivos étnicos.

También detectamos que la propuesta dialógica de saberes en las colaboraciones que promueve el *laboratorio estético* restablece otros códigos en los procesos de comunicación en comunidades con afinidad de raza, de género y de oficio, desde donde se confrontan los términos de la *educación bancaria* en artes, propiciando nuevas formas de nombrar el mundo. Este horizonte de posibilidades permite un nuevo escenario que enreda a la educación popular con las artes, enriqueciendo las narrativas con imágenes que dan cuenta de otras realidades. Podría decirse que es un *antidoping* a las políticas neoliberales que pretenden educación homogénea para todas las comunidades, utilizando la educación como una instancia de la reproducción colonial del saber.

Aunque están claras y bien justificadas por la crítica las deudas del arte de colaboraciones con la idea de forma de la *instalación*, desde sus primeras posturas *críticas* hacia las mismas formas de producción de arte en los años setenta hasta su etapa *posmoderna* en los años ochenta, sería muy taxativo suponer que, las plataformas donde se desatan las estéticas relacionales son simplemente un episodio más de la historia de la *instalación*, ahora formalizada por la crítica de arte y muchos autores en beneficio de su visibilidad y su espectacularidad. En consecuencia, más que una *instalación* de objetos dispersos en el espacio con los que el espectador interactúa, los *laboratorios estéticos* agencian los tiempos y los espacios que esconde la monocromía lineal, autónoma y formalista de las narrativas del arte al servicio del poder, lugares donde son restituidos los tiempos individuales. Las *instalaciones* del arte relacional se plantean como una forma propositiva, un agenciamiento social y un punto de partida para nuevos acontecimientos en los contextos urbanos.

Al leer la propuesta de *laboratorios estéticos inmatrimales*, es inevitable pensar en la revisión del taller de arte y la cátedra universitaria como espacios autónomos, independientes del mundo social. El tema de la reconfiguración del tiempo de la vida académica aparece, entonces, con fuerza. A este respecto, el laboratorio tratado por Latour (1983) encuentra en la experiencialidad un insumo que moviliza los procesos de investigación, un lugar para que la actividad cultural prospere y se reensamble lo social, es decir, un lugar distinto desde donde pensar y experimentar lo estético en entornos abiertos, simultáneos y alternativos a los institucionales del arte. La *instalación nómada* de laboratorios posibilita esta circulación de estéticas populares y ancestrales, así como la aplicación en la vida cotidiana de saberes científicos y tecnológicos. Dicho de otro modo, es una práctica de relacionalidad que permite socializar saberes en contextos específicos.

Los laboratorios barriales, como lugares transitorios que adoptan los nomadismos sociales, también intentan responder de múltiples maneras a la pregunta sobre qué es lo social, partiendo de la idea de Latour (2008) de que lo social solo se da mediante interacciones específicas. La dimensión resolutiva de los tiempos breves y creativos de los nomadismos, específicamente en algunos campos de lo social como la educación, podría propiciar una relocalización del proceso académico de los artistas y desplazarlo hacia los contextos sociales que ellos mismos habitan, reconfigurando los tiempos de la vida estudiantil.

En el momento en que escribimos estas líneas, lo cambiante de las prácticas sociales y sus rituales, de las dinámicas económicas y sus imposiciones, de las realidades medioambientales y sus urgencias, entre otros contextos humanos, nos impide anticipar la evolución de las prácticas estéticas de laboratorio en relación con el mundo del arte o un proyecto colaborativo. Consideramos que los *laboratorios estéticos inmateriales* se traducen en formas socialmente complejas debido a la diversidad de intenciones que buscan animar la producción de estéticas en sectores urbanos marginados de las políticas estatales en educación y cultura. Estos escenarios suponen una opción para pensar la cultura en perspectivas más complejas gracias al rizoma relacional que producen las narrativas, estimulando nuevas formas de la *práctica como teoría* (producción y difusión de saberes y conocimientos) en relaciones diversas entre lo experiencial y lo institucional. El agenciamiento se traduce en la capacidad del ciudadano para generar plataformas críticas no hegemónicas de enunciación del yo, en y a partir de lo colectivo, para contrarrestar los controles que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía lo imperante de lo normativo, lo homogéneo y lo rígido para activar distintos nodos-agentes que se cruzan entre sí y hacia los bordes, como los dispositivos colaborativos desarrollados en el laboratorio sobre *Coreografías de lo Cotidiano* realizado en el 2020. De todos estos insumos, lugares e instantes repletos de sentidos estéticos que se localizan en la cotidianidad urbana, al margen de la institucionalidad artística, quieren dar cuenta los *laboratorios estéticos inmateriales*.

**CUCARIELA
FLORALIA**

BIBLIOGRAFÍA:

A

- Acosta, B., Rojas, M. y Parra, J. (2017). *Mitópolis. Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público*. Medellín: Fondo Editorial ITM (Instituto Tecnológico Metropolitano) y Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín).
- Agamben, G. (2017). *Arqueología de la obra de arte*. (Cruz, A. Trad.). En *Revista Fractal*, 78. Obtenido el 1 de marzo de 2020 de <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben-2.php>
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? (Roberto, J. Trad.). *Revista sociológica*, 26(73), 249-264. Obtenido el 20 de noviembre de 2019 de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Agudelo, J. (2011). *Intangible acontecimiento urbano: su estructura simbólica y cultural*. Bogotá: Universidad de la Salle.
- Aguilar, J. H. (1992). *Performancelogía: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. Obtenido el 25 de noviembre de 2019 de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/mara-teresa-hincapi-jos-hernn-aguilar.html>
- Albamonte, M., Bermejo, V., Ferrándiz, C., Guijarro, F., Montes, I., Palop, M., & Sánchez, M. (1991). LA IMPORTANCIA DE LA SIMBOLIZACION EN LOS PROCESOS DE APRENDIZAJE. *Cuadernos de psiquiatría y psicoterapia del niño y del adolescente* (11-12), 109-135.
- Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en américa latina. *Revista estudios sobre sexualidades en américa latina*. 331-350. Obtenido el 25 de noviembre de 2019 de https://flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres_cuerpo_y_performance._por_josefina_alcazar_3.pdf
- Althusser, L. (2002). *Para un materialismo aleatorio*. (Liria, P; Alegre, L., y González, G. Trad.). Madrid, España. Arena Libros. Obtenido el 10 de noviembre de 2019 de <https://marchadelpoeta.files.wordpress.com/2013/12/louis-althusser-para-un-materialismo-aleatorio-arena-libros-madrid-2002.pdf>
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España. CENDEAC.
- Ardenne, P. (2017). *Figurar lo humano en el siglo XX*. (Cruz, P. Trad.). En Hernández, M y Sánchez, P. *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo* (33-42). Murcia, España: CENDEAC.
- Ardila, M. E. (25 de Julio de 2018). *El caminar como un acto de resistencia*. *El Espectador*. Obtenido el 16 de septiembre de 2020 de <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/el-caminar-como-un-acto-de-resistencia-articulo-856956/>
- Aronica, L. (29 de Septiembre de 2015). Obtenido el 28 de Septiembre de 2019 de *Le jeu d'échecs interdit de Marcel Duchamp*: <https://www.clique.tv/jeu-dechecs-interdit-de-marcel-duchamp/>
- Atelier (s.f) *Toda a atualidade da obra de Letícia Parente*. <https://www.atelier.guide/home/toda-a-atualidade-da-obra-de-leticia-parente>

B

- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Beuys, J. (Junio de 2013). *Arte y cuerpo, cuerpo y arte*. Obtenido el 2 de agosto de 2019 de <http://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/06/joseph-beuys.html>
- Bishop, C. (6 de Septiembre de 2009). *Arte nokia. Antagonismo y estética relacional*. *Esferapública*. Obtenido el 18 de julio de 2019 de <https://esferapublica.org/nfblog/arte-nokia-antagonismo-y-estetica-relacional/>.

- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría.* (Galina, I. Trad.). Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Bourriaud, N. (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.* Salamanca: Cendeac.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional.* (Beceyro, C., y Delgado, S. Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en el que arte programa el mundo contemporáneo.* (Mattoni, S. Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida: el arte moderno y la invención del sí.* (Carmen, R. Trad.). Murcia: CENDEAC.
- Bourriaud, N. (2015). *La Exforma.* (Berti, E. Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Bustos, C., & Moreno, A. (2010). *Cuadernos prácticos #3: Los equipos.* Madrid: Fundación Esplai.
- Baraya, S. (2020, 7 de Febrero) *Renovación y regeneración de espacio público mediante urbanismo táctico con enfoque de género en Bogotá.* *ArchDaily.* https://www.archdaily.co/co/933210/renovacion-y-regeneracion-de-espacio-publico-mediante-urbanismo-tactico-con-enfoque-de-genero-en-bogota/5e3cc7963312fd254b00018b-renovacion-y-regeneracion-de-espacio-publico-mediante-urbanismo-tactico-con-enfoque-de-genero-en-bogota-imagen?next_project=no
- Caicedo, P., & Velasco, M. (2014). *Aproximación a la sistematización de la experiencia del Centro de Solidaridad La Esperanza –CESOLES (Trabajo de grado).* Universidad del Valle, Cali Colombia.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse.* Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Careri, F. (2017). *WALKSCAPES. El andar como práctica estética.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Carney, S. J. (4 de Abril de 2014). *Vice.com.* Obtenido el 25 de Septiembre de 2019 de Allan Kaprow's Seminal 1966 Essay on Art and "Happenings," Translated into American: https://www.vice.com/en_us/article/mv5byq/allan-kaprows-notes-on-the-elimination-of-the-audience-1966-translated-from-english-to-american
- Castilla, A. (15 de Marzo de 2013). *Ensayo. El arte como mercancía.* *La Nación.* Obtenido el 2 de diciembre de 2019 de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-arte-como-mercancia-nid1562872>
- Castoriadis, C. (1997). *Imaginario social instituyente.* Obtenido el 2 de Septiembre de 2019 de Zona Erógena: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>
- Cerón, J. C., & Auchar, S. J. (Junio de 2016). *Estudio de percepción "Pobreza y población desplazada del barrio Floralia Cali-Colombia".* Obtenido el 15 de Septiembre de 2019 de <https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/13876/1130631264.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Crivelli, J. (2016). *Nuevas derivas.* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Collados, A. y Rodrigo, J. (Ed.). (2015). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias.* Granada: DIPUTACION PROV. GRANADA (Centro José Guerrero).
- Contreras, E. (2012). *Aproximación al concepto de mediación de Jesús Martín Barbero.* Obtenido el 9 de enero de 2020 de <http://esteban-contreras.blogspot.com/2012/03/aproximacion-al-concepto-de-mediacion.html>
- Cao Fei's Whose Utopia? The lives & dreams of Chinese workers (2019, 23 de Mayo) *Public Delivery.* <https://publicdelivery.org/cao-fei-whose-utopia/>



D

- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana.
- De Micheli, M. (1985). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Sousa Santos, B. (2005). *El milenio huérfano: ensayos para una nueva cultura política*. Bogotá: Trotta/Ilsa.
- De Sousa Santos, B. (2003). *La caída del angelus novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. Bogotá: ILSA, Universidad Nacional de Colombia.
- De Sousa Santos, B. (2005). *El milenio huérfano: ensayo para una nueva cultura política*. (Barreto, A; Salazar, G; Ceceña, A; Herrera, J; Cammaert, F; Palacio, D. y Eraso, J. Trad.). Madrid: Editorial trota S.A.
- Debord, G. (1958). *Teoría de la Deriva*. En L. Navarro (trad.), *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* (pp. 50-53). Madrid: Literatura Gris.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial PRE-TEXTOS.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. (Vázquez, J. y Larraceleta, U. Trad.). Valencia. PRE-TEXTOS.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2004). *Diálogos*. (Vázquez, J. Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Deúñiti, colectivo creativo. (2019). *La manga libre*. Obtenido el 11 de marzo de 2020 de: <https://deuniti.com/intervenciones/mangalibre>
- Di Paola, M. (Noviembre de 2009). *Interartive: a platform for contemporary art and thought*. Obtenido el 14 de junio de 2020 de <https://interartive.org/2009/11/nomadismo>
- Di Paola, M. (Diciembre de 2009). *Interartive: a platform for contemporary art and thought*. Obtenido el 14 de junio de 2020 de <https://interartive.org/2009/12/nomadismo-2>
- Diaz, J. B. (2017). *Heterotopías*. Cali: Universidad del Valle.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. "Portar el mundo entero de los sufrimientos" ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Editorial Museo Reina Sofía de Madrid.
- Domínguez, Y. (2010). *Pido para un Chanel*. Obtenido el 7 de diciembre de 2019 de <https://yolandadominguez.com/portfolio/pido-para-un-chanel/>

- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA. Obtenido el 5 de enero de 2020 de http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf_460.pdf
- Escobar, A. (15 de Julio de 2015). *Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías*. Obtenido el 2 de septiembre de 2019 de <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1101/110102.pdf>
- Escobar, A. (2015). *Territorios de diferencia: la ontología política de los "derechos al territorio"*. *Cuadernos de antropología social*, (41), pp. 25-38.
- Esfera publica. (18 de Enero de 2008). Obtenido el 25 de septiembre de 2019 de maria teresa hincapié (1954 – 2008): <https://contraesfera.wordpress.com/2008/01/18/maria-teresa-hincapie/>
- Estrada et al. (2002). *Camino hacia nuevas ciudadanías*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido el 27 de enero de 2020 de <http://bdigital.unal.edu.co/47883/1/9589723411.pdf>
- Expósito, M. (2014). *El arte no es suficiente*. En M. Botey, & C. Medina, *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México, D.F.: Siglo XXI.
- El parkour se tomó a Armenia (2015, 12 de Octubre) *La crónica del Quindío* <https://www.cronicadelquindio.com/noticias/deportes/el-parkour-se-tom-a-armenia>

E

F

- Fernandez, E. (2009). El arte despedazado de Hirschhorn. El tiempo. Obtenido el 28 de enero de 2020 de https://elpais.com/diario/2009/10/07/cultura/1254866402_850215.html
- Fernández, J. (Ed.). (1988). Arte efímero y espacio estético. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Fernández, P. (2004). El Espíritu de la calle: psicología política de la cultura cotidiana. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Fernández, S. (16 de Diciembre de 2017). Más allá de la obra de arte. El Espectador. Obtenido el 20 de febrero de 2020 de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/mas-alla-de-la-obra-de-arte/>
- Ferrari, L. (2010). Arte relacional. Obtenido el 5 de agosto de 2019 de ICECIES. Pensamiento Latinoamericano y Alternativo: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=189>
- Fontdevila, O. (2018). El arte de la mediación. Bilbao: Editorial Consonni.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1966). El cuerpo utópico. Página 12. Obtenido el 6 de noviembre de 2019 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>
- Foucault, M. (1974). El nacimiento de la medicina social. (Reynié, D. Trad.). Revista centroamericana de ciencias sociales, 6 (196), 89-108. Segunda conferencia impartida como parte del curso de medicina social en la Universidad Estatal de Río de Janeiro. Obtenido el 3 de diciembre de 2019 de <http://1libertaire.free.fr/MFoucault112.html>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2008). Topologías (Dos conferencias radiofónicas: *Utopías y heterotopías y El cuerpo utópico*). (García, R. Trad.). Revista fractal, XIII (48), 39-62. Obtenido el 13 de noviembre de 2019 de <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Francastel, P. (1990). *Arte y Técnica En Los Siglos XIX Y XX*. Madrid: Debate.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (2da ed.). México: Siglo XXI.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2012, 14 de Diciembre) *Una Cosa es una Cosa (Aluna) 1990* [Video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=KCCTTsfKOII&ab_channel=Fundaci%C3%B3n-PatrimonioF%C3%ADlmicoColombiano

- Gamboa, J. (1948). Kurt Schwitters (Merz). Proyecto IDIS. Obtenido el 19 de febrero de 2020 de <https://proyectoidis.org/schwitters/>
- García Barón, C. (2005). Barrios del mundo: historias urbanas. La cartografía social... pistas para seguir. Obtenido el 3 de mayo de 2020 de http://ccra.mitotedigital.org/sites/default/files/content/garcia_baron_cartografia_social.pdf
- Gómez Moreno, P. P. (2007). *Arte y etnografía: de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez, R. y González, J. (2013). Tecnología y malestar urbano entre jóvenes: la celebración de lo inútil y la emergencia del trabajo liberado. En Rueda, Fonseca y Ramírez. (Ed.), *Ciberciudadanías, cultura política y creatividad social* (pp.67-86). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gómez, R., & Zúñiga, M. (1998). *Mujeres Paz-ificas*. Cali: Universidad del Valle.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Buenos Aires: Editorial Taurus.

G

Guasch, A. (2017). Los “cuerpos” del arte de la postmodernidad. En Hernández, M y Sánchez, P. Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo (55-69). Murcia: CENDEAC.

Gonza, Bar (2011, 31 de Marzo) *Tren de los Curados* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=7HIY-boJ1siY&ab_channel=gonzabar

Gambarotta, Martín. (s.f) Radical de nacimiento / John L. Tancock (fragmentos). Fundación Proa. <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-ai-weiwei-2-textos.php>

Gramscimania (2013, 07 de Marzo) *Inaugurado el Monumento a Gramsci en New York*. <http://www.gramscimania.info.ve/2013/07/inaugurado-el-monumento-gramsci-en-new.html>

H

Heidegger, Martin. (2014). Construir, habitar, pensar. Cali: Fotocopiotea (Lugar a Dudas). Obtenido el 20 de julio de 2020 de http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/39_heidegger.pdf

Hernández, J. (2018). Introducción: practicas insurgentes de arquitectura y ciudad. Arquitecturas insurgentes: academia, resistencias y prácticas artísticas en arquitectura y urbanismo. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Hernández, L. (2010). Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo de microrrelato. *Anmal electrónica*, 29. Obtenido el 20 de enero de 2020 de <http://www.anmal.uma.es/numero29/Microrrelato.htm>

Hernández Navarro, M. (2008). *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.

Hernández Navarro, M. (2010). Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento. *Revista Arte y políticas de identidad*, 2, 9-24. Obtenido el 28 de noviembre de 2019 de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/41509/1/117251-465011-1-PB.pdf>

Hernández Navarro, M., y CRUZ SANCHEZ, P. (2017). Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: CENDEAC

Hernández Vega, J., y Hoyos, Á. (2013). Procesos creativos de Tradición Intermodal en las piezas mini-performance y partituras urbanas. En I. Hernández García, & R. Niño Bernal, *Estética y Sistemas Abiertos. Procesos de no equilibrio entre el arte, la ciencia y la ciudad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Hincapié, M. T. (1991). Depositada en la tierra y que de su cuerpo inmaculado y blanco nazcan un día las violetas, 1991. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, Colombia.

Hincapié, M. T. (1992). *Esta tierra es mi cuerpo...* Banco de la República de Colombia, Bogotá.

Hincapié, M. T. (1992). *Esta tierra es mi cuerpo...* Obtenido el 3 de marzo de 2019 de Performancelogía: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/mara-teresa-hincapi-jos-hernn-aguilar.html>

Hleap, J. (2013). La sistematización de experiencias en América Latina, crónica de la constitución de un modo de saber. Obtenido el 5 de mayo de 2020 de <http://www.asoinca.com/documentos/category/6-ceid?download=277:ponencia-jose-hleap>

I

Instituto Popular de Capacitación [IPC] (S.f) Contenidos de descarga. <http://www.ipc.org.co/agencia-de-prensa/wp-content/uploads/2016/08/%C2%A9-Jesu%CC%81s-Abad-Colorado-Granda-Antioquia.-Octubre-2001.-Marcha-del-ladrillo.jpg>

Jara Holliday, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos*. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE.

Jaschko, S. (s.f). *La performatividad en el arte y la producción de presencia*. Obtenido el 22 de Julio de 2019 de Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial.: <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/articulos/la-performatividad-en-el-arte-y-la-produccion-de-presencia>

Jazz Café Montaigne. (s.f). Obtenido el 20 de septiembre de 2019 de <https://cafemontaigne.com/desmontando-a-marcel-duchamp-francisco-molina-gonzalez/musica/cafe-monteverdi-musica/admin/>

Jerez V., J. (21 de Septiembre de 2017). *ArchDaily Colombia*. Obtenido el 14 de agosto de 2019 de <https://www.archdaily.co/co/879983/mauricio-salcedo-y-el-arte-de-la-arquitectura-informal-en-ladrillo>

K

Kaemer, K. (2017, 03 de diciembre) Ai Weiwei en Fundación Proa. *R.mutt*. <https://revistamutt.com/mas/ai-weiwei-en-fundacion-proa/>

Lampkin, F. (2017, 17 de Noviembre) Me gusta América y a América le gusto yo, La primera performance americana del artista conceptual. *Historia del Arte (HA!)* <https://historia-arte.com/obras/me-gusta-america-y-a-america-le-gusto-yo>

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.

Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio: estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial Cátedra.

Lamy, B. (2006). *Sociología urbana o sociología de lo urbano*. Estudios Demográficos y Urbanos. 21 (1). pp. 211-225. Obtenido el 27 de enero de 2018 de: <https://www.redalyc.org/pdf/312/31200108.pdf>

Latour, B. (1983). *Dadme un laboratorio y levantaré el Mundo* (González García, M. Trad). Obtenido el 29 de junio de 2019 de Sala de lectura CTS+I de la OEA: <https://www.oei.es/historico/salactsi/latour.htm>

Latour, B. y Woolgar, S. (1995). *La vida en el laboratorio: La construcción de los hechos científicos*. (Pérez, E. Trad.). Madrid: Alianza Universidad.

Lindón, A. (Ed.). (2000). *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Barcelona: CRIM-UNAM, El Colegio Mexiquense, Anthropos Editorial.

Lindón, A. (2009). *La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento*. *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpo, emociones y sociedad*, 1(1), 6-20. Obtenido el 4 de noviembre de 2019 de: <http://www.relaces.com.ar/fullissue/RELACES-N1.pdf>

J**L**

M

- Maffesoli, M. (1997). *Elogio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. (Bertran, M.). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Maffesoli, M. (1999). El nomadismo fundador. *Nómadas*, 126-142. Obtenido el 29 de abril de 2020 de <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105114274011.pdf>
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. (Gutiérrez, D. Trad.). México D.F: Siglo XXI editores, S.A.
- Mandoki, K. (2008). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.
- Mandoki, K. (2012). *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Editorial Grijalbo.
- Marchán, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Marín, L. (2017). *Espectro de acción colectiva. Análisis de la espectralidad como propuesta de la educación popular para analizar y potenciar acciones colectivas*. Cali: Universidad del Valle.
- Márquez, P. (2002). *Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles*. *Arte, individuo y sociedad*, 14, 121-149. Obtenido el 28 de noviembre de 2019 a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220121A>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gill S.A.
- Maset, J. P. (4 de Noviembre de 2018). *La Vanguardia*. Obtenido el 1 de octubre de 2019 de *Las performances del Dalí provocador*: <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20181104/452674293501/las-performances-del-dali-provocador.html>
- Mapa Teatro (2005) *Testigo de las ruinas*. <https://www.mapateatro.org/es/cartography/testigo-de-las-ruinas-0>
- McLuhan, M. (1989). *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI. El mamífero parlante*, Gedisa Editorial.
- Medina, C. (2014). *Emancipaciones... Pese a todo*. En M. Botey, & C. Medina, *Estética y Emancipación* (págs. 7-11). Grupo editorial siglo XXI.
- Mejía, I. (s.f.). *Escritos sobre Arte*. Obtenido el 23 de mayo de 2020 de <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/el-artista-como-etnografo>
- Mejía, M. R. (2015). *La sistematización empodera y produce saber y conocimiento*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Mejía, M. R. (2007). *La sistematización como proceso investigativo o la búsqueda de la episteme de las prácticas*. *Revista Internacional Magisterio*, 1-17.
- Mesa, M. (2019). *Mutilar escuelas. Objetividad y política en las enseñanzas de arquitectura*. *Revista de Occidente*. 453, 49-63.
- Mejía, J. (2018, Mayo) *Ejercicios de inmensidad Presencia y acción frente al paisaje infinito e inmensurable*. *Banrepcultural*. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/imagen-regional-destacados/oscar-leone>
- Michelli, M. d. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.

Milchan, A., y GILLIAM, T. (1985). *Brazil*. [Cinta cinematográfica]. Reino Unido y Estados Unidos. Embassy International Pictures.

Mora, F. (2013). *Botellas curadas*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.

Moran, J. (19 de Enero de 2018). *Ciudad Nueva*. Obtenido el 27 de junio de 2019 de <https://ciudadnueva.com.ar/relacion-y-relacionalidad/>

Moreno, O. (2019). Prácticas poéticas y micropolíticas: Mi casa Mi cuerpo, La Casa de la Frontera y Radio Conversa. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14(2). 103-124. Obtenido el 30 de abril de 2020 de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/24598/22382>

Morin, E., & Pakman, M. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Moreno, M.N (2019, 24 de febrero) *Semillas de Girasol, trabajo de chinos*. *Historia del arte*. <https://historia-arte.com/obras/semillas-de-girasol>

Muñoz, P. (4 de Abril de 2014). *Cultura Colectiva*. Obtenido el 20 de septiembre de 2019 de Fluxus: La revolución del arte: <https://culturacolectiva.com/arte/fluxus-la-revolucion-del-arte>

Museo La Tertulia . (s.f). Obtenido el 29 de septiembre de 2019 de (El otro lado de la) Carretera al mar: <https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/lado-la-carretera-al-mar/>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2010, 21 de diciembre). ATLAS. Entrevista con Georges Did-Huberman [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>

Museo La Tertulia (2020, 1 de septiembre) [Publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/museolatertulia/photos/pcb.10158753750847048/10158753750702048>

Najmanovich, D. (2017). El sujeto complejo: la condición humana en la era de la red. *Revista Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 22, núm. 78. (pp. 25-48). Maracaibo: Fondo Editorial Serbiluz (Universidad de Zulia).

Nogueira, C. (2015). *TRANSDUCTORES 3. Prácticas artísticas en contexto*. Itinerarios, útiles y estrategias. Granada: Centro José Guerrero.

N

P Padilla, M. (2016). La noción de cuerpo de Judith Butler: una estrategia imagina, producto del deseo. *Revista internacional de filosofía*, 713-718. Obtenido el 13 de enero de 2020 de <http://revistas.um.es/daimon/article/download/269721/202501>

Padrón, D., & Peran, M. (2015). REPENSAR LO PÚBLICO: INTERSECCIONES ENTRE LAS PRÁCTICAS CULTURALES Y EL ESCENARIO COLECTIVO. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 1-4.

Pareja, P. (16 de Febrero de 2019). El País. Obtenido el 4 de diciembre de 2019 de https://elpais.com/elpais/2019/02/11/eps/1549881701_341660.html

Parikka, J. (2015). *Arqueología mediática desde la naturaleza*. (Etienne, J. Trad.). Centro de cultura digital. Obtenido el 1 de marzo de 2020 de <http://vision.centroculturadigital.mx/media/done/arqueologiamediatica.pdf>

Pedraza, Z. (2004). El régimen biopolítico en América Latina. *Cuerpo y pensamiento social*. *Revista Iberoamericana*, IV (15), 1-19. Obtenido el 4 de noviembre de 2019 de <https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/15-pedraza.pdf>

- Peirone, A. L. (6 de Octubre de 2016). Desde una alcantarilla. Obtenido el 28 de septiembre de 2019, de SHIGEKO KUBOTA / Vagina painting / 1965 : <https://desdeunaalcantarilla.wordpress.com/2016/10/06/shigeko-kubota-vagina-painting-1965/>
- Penadés, I. (2017). Arbitrariedad y motivación en las colocaciones. *Revista de lingüística teórica y aplicada*, 55(2), 121-142. Obtenido el 3 de febrero de 2020 de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-48832017000200121>
- Peña, C. B. (2008). El contexto: reflexiones desde siete experiencias locales de educación popular en Colombia. *Trabajo social*, (10), 149-163.
- Peran, M., y Padrón, D. (2015). Pensar lo público: intersecciones entre las prácticas culturales y el escenario colectivo. *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, 5 (1), 1-4. Obtenido el 9 de diciembre de 2020 de <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/index>
- Pérez, H. (2014). El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana. *Revista KEPES*, 10, 227-248.
- Pérgolis, J. y Moreno, D. (2013). Espacios públicos: narrativas y deseos. *Revista nodo* 14 (7). 21-34. Obtenido el 2 de diciembre de 2020 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4324135.pdf>
- Piedrahita, L. (2008). Joseph Beuys, el cuerpo como redención. *El colombiano*. Obtenido el 10 de noviembre de 2019 de <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/joseph-beuys-el-cuerpo-como-redencion/533>
- Pinzon, D. (s.f.). IDIS. Obtenido el 23 de septiembre de 2019 de Happening: <https://proyectoidis.org/happening/>
- Pirot, Ó. (2014). Pirotecnia: fuegos de tinta. Obtenido el 10 de marzo de 2020 de <https://oscarpirot2.blogspot.com/2014/10/el-deshielo-de-francis-aly.html>
- Planchart Licea, E. (21 de Marzo de 2019). *Analítica*. Obtenido el 4 de mayo de 2020 de <https://www.analitica.com/opinion/ai-wei-wei-semillas-de-girasol-simbolo-de-la-distopia-comunista/>
- Platohedro. (s.f). Nosotras. Obtenido el 11 de marzo de 2020 de <https://platohedro.org/platohedro/>
- Prado, M. (2011). Debate crítico alrededor de la Estética Relacional. Obtenido el 27 de enero de 2020 de https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a2/Prado.html
- Public Delivery. (2019, 8 de Mayo) *Cao Fei - Whose Utopia, 2006*. [Video] Youtube: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=OB0qJC2sp_0&ab_channel=PublicDelivery
- Ramírez, C. (2006). La performance de María Teresa Hincapié. *Nómadas (Col)*, 24. 169-183. Obtenido el 6 de noviembre de 2019 de <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105116598015.pdf>
- Rancièrè, J. (s.f). La división de lo sensible. Estética y política. Obtenido el 4 de septiembre de 2019 de <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>
- Rancièrè, J. (2011). *El Malestar de la Estética*. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.
- Rancièrè, J. (2014). *El Reparto de lo Sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Reguillo, R. (2000). La clandestina centralidad de la vida cotidiana. En A. Lindón (Ed.), *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* (pp. 77-94). Barcelona: CRIM-UNAM, El Colegio Mexiquense, Anthropos Editorial.

R

- Reyes, J. (2014). Territorio Viral. Obtenido el 23 de agosto de 2019 de <http://territorioviral.blogspot.com/>
<http://territorioviral.blogspot.com/>
- Risler, J., & Ares, P. (2013). Manual de Mapeo Colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Riegner, C. (S.f) *Vitrina (1989) - María Teresa Hincapié* [Video]. Vimeo : <https://vimeo.com/206424098>
- Rocchi, F. (2002). “La sociedad de consumo en tiempos difíciles: el modelo estadounidense y la modernización de la publicidad argentina frente a la crisis de 1930”. *Historia Crítica* n. ° 65 (2017): 93-114, doi: [dx.doi.org/10.7440/histcrit65.2017.05](https://doi.org/10.7440/histcrit65.2017.05)
- Rodríguez, M. (2018, 6, 4). Estéticas extremas. *Elarteyeldivan*. Obtenido el 8 de noviembre de 2019 de <http://www.elarteyeldivan.com/esteticas-extremas/>
- Roldán, S. (2017). La ciudad, un palimpsesto humano y urbano. *El mundo.com*. Obtenido el 20 de enero de 2020 de <https://www.elmundo.com/noticia/La-ciudadun-palimpsesto-humano-y-urbano/359395>
- Rueda, R. et al. (2013). *Ciberciudadánías, cultura política y creatividad social*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Ruiza, M; Fernández, T., y TAMARO, E. (2004). Biografía de Francis Bacon. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona. Obtenido el 8 de noviembre de 2019 de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bacon_pintor.htm

S

- Saltz, J. (s.f) Same River Twice. *Artnet*. http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz5-15-07_detail.asp?picnum=3
- Sánchez de Serdio, A. (2015). Prácticas artísticas colaborativas: comprender, negociar, reconocer, retornar. En Collados, A. y Rodrigo, J. (Ed.), *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias* (pp. 39-44). Granada: DIPUTACION PROV. GRANADA (Centro José Guerrero).
- Santamaría, J. (16 de Mayo de 2019). *Revista Arcadia*. Obtenido el 20 de enero de 2020 de <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/testigo-de-las-ruinas-y-los-despojos-detras-de-las-transformaciones-urbanas/75492>
- Segura, J. (2009). Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs. En L. Armand (direc.), *CIUDADES (IM) PROPIAS: LA TENSIÓN ENTRE LO GLOBAL y LO LOCAL* (pp. 363-373). Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE) & Universitat Politècnica de València, (UPV).
- Seitz, W. C. (1961). *The Art of Assemblage*. New York.
- Site Title (2017, 22 de Mayo) *Musée Précaire Albinet, Thomas Hirschhorn*. <https://mouseionsite.wordpress.com/2017/05/22/musee-precaire-albinet-thomas-hirschhorn/>
- Sennett, R. (1994). *Carne y Piedra* (Vidal, C. Trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sentido. (5 de Octubre de 2017). Obtenido el 23 de septiembre de 2019 de *Feminismo en Colombia: una historia de triunfos y tensiones*: <https://sentiido.com/feminismo-en-colombia-una-historia-de-triunfos-y-tensiones/>
- Sholette, G. (2015). *Materia oscura: arte activista y la esfera pública de oposición*. Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice.

Soto, E. (2016). Hacia el litoral: Crónica de una exposición y de un encuentro en la Casa Obeso Mejía del Museo La Tertulia. Cali: Universidad Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido el 17 de marzo de 2020 de https://www.javerianacali.edu.co/sites/ujc/files/node/field-documents/field_document_file/hacia_el_litoral.pdf

Soto, M. (2014). Dispositivos libres y sonoros para hablar con la ciudad: La experiencia de la Radio Relajo en Cali. Obtenido el 17 de marzo de 2020 de <http://lamoviolacineclub.blogspot.com/2014/09/dispositivos-libres-y-sonoros-para.html>

Suazo, F. (2017). Tipos y contra-tipos. Arte, lenguaje, acción (apuntes) [1]. Primera parte. Trafico Visual. Obtenido el 31 de julio de 2019 de <https://www.traficovisual.com/2017/08/04/tipos-y-contra-tipos-arte-lenguaje-accion-apuntes1-primera-parte/>

Subirats, E. (1989). El final de las vanguardias. Barcelona: Editorial Anthropos.

Taagoo. (s.f.). Obtenido el 26 de septiembre de 2019 de <https://taag00.com/marcel-duchamp/>

Tarapués, W. A. (2013). La Minga como Educación en el Resguardo Indígena del Gran Cumbal (Enseñanza y aprendizaje). Cali: Universidad del Valle.

Tate. (s.f.). Obtenido el 26 de septiembre de 2019 de Rudolf Schwarzkogler. 3rd Action 1965, printed early 1970s: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848>

Taylor, D. (2015). Performance. Buenos Aires, Argentina. Editorial Asunto impreso.

Tejiendo esperanzas, un concurso de peinados afro (2015, 19 de Mayo) *Cadena SER*. https://cadenaser.com/ser/2015/05/19/album/1432029640_849138.html#1432029640_849138_1432030095

TimeOut. (s.f.). Obtenido el 23 de septiembre de 2019 de Maria Teresa Hincapié. Vitrina: <https://www.timeout.es/barcelona/es/arte/maria-teresa-hincapie-vitrina>

Trilnick, C. (s.f.). IDIS. Obtenido el 22 de septiembre de 2019 de Günter Brus: <https://proyectoidis.org/gunter-brus/>

Thomas Hirschhorn 'Robert Walser-Sculpture A Presence And Production, (2019) *Outset*. <https://outset.org.uk/supported-projects/robert-walser-sculpture-a-presence-and-production-project-in-public-space-by-thomas-hirschhorn/>

Thomson, S & Cameron, B. (2013, 31 de Julio) Thomas Hirschhorn's Precious and Precarious Bronx. *Urban Omnibus*. <https://urbanomnibus.net/2013/07/thomas-hirschhorns-precious-and-precarious-bronx/>

✓ Valencia, L. (2008). Estudios visuales e institucionalidad. En C. Hurtado (Ed.), El museo y la validación del arte (pp.27-46). Medellín: La carreta editores E.U.

Vélez, M. (2006). La ciudad desquiciada. En A. Ayala (Ed.). En memorias para pensar la ciudad (pp.100-115). Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.

Vespucci, G. (2010). Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock. *Tabula rasa*. 13, 253-272. Obtenido el 20 de noviembre de 2019 de <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n13/n13a11.pdf>

VernissageTV (2010, 12 de Octubre) *Ai Weiwei: Sunflower Seeds at Tate Modern, London* [Video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=-RZpNkpPj3A&ab_channel=tricoman68

T

Vilar, N. (2009). El cuerpo tematizado, el cuerpo instituido. En García, E. y Gómez, B. El cuerpo creado: representaciones del cuerpo en la contemporaneidad (60-62). Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, MUA.

Vilchis, K., y Sánchez, N. (s.f). Leticia Parente: Marca registrada. Pezconejo. Obtenido el 12 de noviembre de 2019 de <https://pezconejo.wordpress.com/2012/08/05/leticiparente/>

Virilio, P. (2009). La ciudad sobreexpuesta. Cali: Fotocopioteca (Lugar a Dudas). Obtenido el 17 de diciembre de 2020 de http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/03_eugenio_valdez.pdf

Von Saenger, P. (2017). ARTE: Francis Alÿs. Revista László Moholy-Nagy, AM-7(26), 1926. Obtenido el 4 de marzo de 2020 de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/67b43fb0-b0d1-41d9-9ac0-d594953ef774>

W

Widewalls. (3 de Octubre de 2016). Obtenido el 24 de septiembre de 2019 de The Happening and Its Influence on Contemporary Art: <https://www.widewalls.ch/happening-happenings-performance-art/>

Yepes, R. D. (2012). La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana

Y

Z

Zamudio-Taylor, V., & Ortiz C., B. (2005). *Taller de curaduría. Prácticas curatoriales: conceptos, espacios, contextos*. Cali: Ministerio de Cultura de la República de Colombia. Obtenido el 13 de octubre de 2019 de <https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/taller%20de%20curaduria.pdf>

Zarone, G. (1993). *Metafísica de la Ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. (Villacañas, J. Trad.). Valencia: Pre-textos y Universidad de Murcia.

Zarza, D. (1996). *Una interpretación fractal de la forma de la ciudad*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

ANEXOS:

PDF

Coreografías de lo Cotidiano



GINETH MENESES GARCÍA

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES Y ESTÉTICA
SANTIAGO DE CALI
2012

1 Coreografías de lo cotidiano

RESUMEN

Coreografías de lo Cotidiano, como práctica artística colaborativa, es una acción comunicativa con componente pedagógico, que permite vincular a los actores de una comunidad. La metáfora coreográfica da cuenta de la transitoriedad y las relaciones que se tejen entre los vecinos del barrio Floralia

PDF

**Territorio Viral, serie de
laboratorios a cielo abierto.
Informe de investigación**



2 Territorio Viral

PRESENTACIÓN

En términos de informe de investigación, este texto no está escrito en lógica lineal, dado que articula múltiples sentidos de territorio de impronta comunitaria en relaciones diversas, al tiempo que explora la idea de paradigma en sentido simbólico. Esperamos que el lector ejercite una suerte de arqueología literaria (siguiendo las imágenes, los audios, los videos y los links), y encuentre otros sentidos de investigación y territorio.



Territorio Viral

La investigación en la Universidad Pública actual

3 Territorio Viral

INSUMOS PARA LA COMUNIDAD
UNIVERSITARIA



PDF



4



VILLACARMELO,
Bordes Relacionales.
Arte Público y Arte en
Vivo

Haz
CLICK

