



Verificación de la
memorabilidad

desde la
investigación-
creación

en la Casa Museo

Jorge Eliécer Gaitán

Verificación de la memorabilidad desde la investigación-creación

en la Casa Museo

Jorge Eliécer Gaitán

CATALINA HOYOS GARCÍA

LUS FERNANDO GASCA BAZURTO

CRISTINA AYALA ARTEAGA

JOSÉ JAVIER RAMOS

MARTÍN KANEK GUTIÉRREZ VÁSQUEZ

NORMAN ESTEBAN GIL REYES

JUAN SEBASTIÁN HERNÁNDEZ OLAVE

Verificación de la memorabilidad desde la investigación-creación

en la Casa Museo

Jorge Eliécer Gaitán

CATALINA HOYOS GARCÍA

LUS FERNANDO GASCA BAZURTO

CRISTINA AYALA ARTEAGA

JOSÉ JAVIER RAMOS

MARTÍN KANEK GUTIÉRREZ VÁSQUEZ

NORMAN ESTEBAN GIL REYES

JUAN SEBASTIÁN HERNÁNDEZ OLAVE

Red Latinoamericana de
Investigación Creación



CORPORACIÓN UNIVERSITARIA
UNITEC

cun
Corporación Unificada Nacional
de Educación Superior
VIGILADA MINEDUCACIÓN

AREANDINA
Fundación Universitaria del Área Andina

700 Las artes

Autores

Catalina Hoyos García
Luis Fernando Gasca Bazurto
Cristina Ayala Arteaga
Martín Kanek Gutiérrez Vásquez
José Javier Ramos
Norman Esteban Gil Reyes
Juan Sebastián Hernández

Verificación de la memorabilidad desde la investigación creación en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

Primera edición, Fondo Editorial CUN, 2020

Clasificación Thema: AGB Artistas, monografías de arte

Verificación de la memorabilidad desde la investigación creación en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

© Red Latinoamericana de Investigación y Creación, Corporación Universitaria Unitec, Corporación Unificada Nacional CUN, Fundación Universitaria del Área Andina. Bogotá. Diciembre de 2020.

© Catalina Hoyos García, Luis Fernando Gasca Bazurto, Cristina Ayala Arteaga, Martín Kanek Gutiérrez Vásquez, José Javier Ramos, Norman Esteban Gil Reyes, Juan Sebastián Hernández

ISBN (obra digital): **978-958-8191-68-3**

Coedición

Red Latinoamericana de Investigación - Creación ©
Corporación Universitaria Unitec ©
Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN ©
Fundación Universitaria del Área Andina ©

Coordinación editorial

Cristina Ayala Arteaga, Red Latinoamericana de Investigación-Creación

Corrección de estilo

David Arturo Acosta, Corporación Universitaria Unitec

Fotografía cubierta

Jonathan Chaparro

Colección de Investigación

Proceso de arbitraje doble ciego
Envío a evaluación: 11 de agosto de 2020
Recepción de evaluación: 1 de septiembre de 2020
Correcciones de autor: 30 de septiembre de 2020
Aprobación: 30 de septiembre de 2020

Diseño

Sergio Romero Mancera
Erika Natalia Granados
Cristian Marín
Niccol Katherin Suárez López
María Paula Rodríguez Lievano
Daniel Orlando Zabaleta

Diagramación y maquetación

Norman Esteban Gil Reyes

Imágenes empleadas en el diseño y diagramación propias de RedLic y otras libres de derechos de autor, disponibles en: (www.flickr.com/commons), (www.freepik.com). (www.pexels.com)

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o utilizada de ninguna forma o por ningún medio, sea electrónico o mecánico, sin permiso escrito por parte de la Red Latinoamericana de Investigación y Creación RedLic.

Colaboraron en esta edición

La Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC y las instituciones participantes en esta coedición, expresamos toda nuestra gratitud a quienes acompañaron y apoyaron este proyecto editorial.

Doctora. Jeannette Plaza Zuñiga

Investigadora Universidad Minuto de Dios

Doctora. Liliana Fracasso.

Investigadora Universidad Antonio Nariño.

Magister, Carlos Andrés Hernández Restrepo

Investigador Observatorio visual, Corporación Universitaria Unitec.

Magister, Fernando Plested Salazar

Investigador Observatorio visual, Corporación Universitaria Unitec.

Magister, Fernando Domínguez

Investigador Universidad Pedagógica Nacional

Magister, Ingrid Liliana Torres

Investigadora independiente, CO La Mapera, Investigadora Universidad del Externado

Magister, Jorge Hernando Sánchez

Investigador Corporación Universitaria Unitec.

Magister, Liliana Durán Bobadilla

Investigadora Corporación Unificada CUN Sede Ibagué

Magister, Marcela Garzón García

Investigadora Universidad Antonio Nariño.

Magister, Óscar Javier Sandoval Rodríguez

Investigador Observatorio visual, Corporación Universitaria Unitec.

Magister, Paola Andrea Gamboa Alzate

Investigadora Universidad de la Amazonia, Caquetá

Magister, Rita Paulina Hinojosa de Parra

Investigadora Universidad Antonio Nariño

Contenido

Prólogo	10
Introducción	12
Capítulo 1	
El museo en sospecha crítica	19
La casa como museo: el poder de definir la historia	22
Las conjeturas del color	29
En el espacio íntimo del armario.....	33
Percepción crítica	36
Incidencias institucionales.....	38
Referencias.....	41
Capítulo 2	
Espacio y vacío en Atlas del centro de Bogotá y El espacio en el espejo	45
Introducción.....	47
Vacío y Espacio en Peter Brook.....	47
Vacío y Espacio en Heidegger	50
Vacío y espacio en Foucault	54
Vacío y Espacio en Atlas del Centro de Bogotá y El Espacio en el Espejo.....	60
Vacío y Espacio en Atlas del Centro de Bogotá	61
Vacío y Espacio en El Espacio en el Espejo	67
Conclusiones.....	72
Referencias.....	74
Capítulo 3	
Dispositivos para hacer ver y hablar los museos: en las fronteras del pensamiento situado.....	77
La Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán.....	86
Los rastros del relato.....	92
La escritura de mundos posibles.....	106
Referencias.....	112
Capítulo 4	
De Nomadismos a la Oficina de Verificación de Objetos Memorables	115
Sobre la investigación-creación: por un horizonte epistemológico y un firmamento metodológico	117
Nomadismos (2018):	125
La oficina de verificación de objetos memorables (2019)	142
Los cronopiantes como activadores de archivos.....	144
Inauguración de una oficina para la verificación de memorabilidad	148
Referencias.....	153

Capítulo 5

Trazando círculos sobre el suelo	155
La memoria de lo que no se recuerda.....	157
El museo: un imposible.....	161
Museo: lugar de todos, sitio de nadie.....	162
La multidimensionalidad del museo	164
Trazando círculos: Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán	165
Mundos paralelos: ¿encuentros en lo mismo?.....	168
Dos obras: múltiples dimensiones.....	170
Memorial en tierra: ¿dónde están ahora?	172
Me suena a juguete: dimensiones entre lo real y lo onírico.....	176
Referencias.....	180

Capítulo 6

Ficción histórica	183
La veracidad histórica en el museo	185
Referencias.....	200

Capítulo 7

Bitácora-retrato.....	203
Bitácora-astrolabio.....	205
Estudio de dos bitácoras y sus archivos.....	208
La silla. Bitácora n.º 1, David López	208
El Microcosmos. Bitácora n.º 2,	218
La oficina: encuentro entre presencia y memorabilidad	224
Referencias.....	232

Capítulo 8

Artefactualizar las prácticas de creación: una ruta creada entre el arte y el diseño	235
La práctica de creación como concepto de anclaje: de la investigación artística a la investigación en diseño	238
La relación entre la práctica artística y la práctica del diseñar.....	243
El artefacto como producto de la práctica de creación desde el diseño	250
Referencias.....	254

Prólogo

La práctica de las artes plásticas en el ámbito académico ha generado la necesidad de identificar y definir lo que en otros ámbitos del conocimiento (académico) resultaría obvio: ¿qué significa investigar en artes?, ¿qué hace de una específica práctica artística un proceso de investigación académico?

Precisamente porque la implicación epistemológica de las artes no está puesta en duda, la respuesta que cada práctica artística pueda dar a esta pregunta resignifica el carácter poiético que las define. Mejor dicho, la posibilidad de dar respuesta satisfactoria a nuestra pregunta pasa por la implicación poiética que la práctica artística determina respecto al conocimiento del mundo.

El arte carece —lo sabemos bien— de la capacidad de construir un horizonte de

sentido cuantificable para los fenómenos del mundo. ¿Cuáles son, entonces, los posibles conocimientos que emergen de una práctica artística? Parecería que la única respuesta académicamente aceptable a esta crucial pregunta es la que Frayling (1993) propone por medio de su célebre tríada. Investigar en artes significaría: investigar sobre las artes, investigar para las artes e investigar desde las artes, a la manera de tres paradigmas que nos permiten abordar la práctica artística como un fenómeno a investigar; un campo de saberes aplicados con potencia de actualizarse y una forma de creación de nuevos conocimientos. Sin embargo, y precisamente en la capacidad de resignificación poética que cada práctica artística contemporánea trae consigo, las artes elaboran un conocimiento que emerge como una experiencia situada, casual, que en cada caso exige una disposición reflexiva y, por lo tanto, de investigación, propia, específica y necesaria (y, quisiéramos decir, eficaz). De esta manera, la academia se enfrenta al reto de identificar y definir metodologías, estrategias, métodos, didácticas, modos de evaluación y demás herramientas de investigación con el fin de establecer para

el conocimiento que proviene de las artes un ámbito académico cierto y epistemológicamente operativo.

Así, Verificación de la memorabilidad en la Casa Museo Jorge Eliecer Gaitán se plantea como un libro académicamente discernible en relación con las tensiones que genera la investigación creación: la crisis del conocimiento situado, las condiciones de replicabilidad de la investigación artística y la medición de resultados.

La escritura de cada capítulo emerge de los productos resultantes de procesos académicos sensibles, de investigación y necesariamente experimentales. La obra de arte deja de ser aquí un objeto arrojado a la mera contemplación de una comunidad, para ser propuesto como un objeto que orienta los sentidos culturales y cosmogónicos de la comunidad. Este habría de ser el sentido último de la investigación-creación: poner en verificación común la sospecha de sentido que emana de las obras de arte.

Alejandro Burgos Bernal

Introducción

El libro está compuesto por la escritura de siete investigadores que se dan a la tarea de profundizar en el acontecimiento de la exhibición de piezas en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá. Estos capítulos intentan descifrar herramientas y procesos de investigación legítimos para la creación artística que aparece allí. Así, es un espacio de investigación *ad hoc*, en tanto que transforma el catálogo de la exhibición y sus memorias en un libro producto de investigación. Refleja la lucha por construir un nuevo paradigma frente a la investigación artística, la investigación-creación u otras acepciones relacionadas, en tanto parte de la práctica artística como el fundamento máximo investigativo y, aún así, construye un discurso teórico desde el análisis de la práctica en sí misma, sus resultados e intervenciones. Para ello, se ha acordado estudiar los procesos de investigación desde: la *creación*

de las obras por parte de quienes participaron de la exposición, la *crítica* como fundamento teórico, histórico y de inserción cultural y *la museificación* como ámbito de verificación ante el espectador.

Este libro toma por nombre *Verificación de la memorabilidad desde la investigación-creación en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán* por tres razones:

1. La memorabilidad de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán.
2. Investigar con el museo desde las obras creación.
3. Redefinir el catálogo de exhibición como libro producto de investigación.

Por consiguiente, en cada uno de los capítulos se reúnen reflexiones desde distintas perspectivas, que toman en cuenta tres ámbitos: un primer momento de acercamiento al museo, desde la mirada a sus archivos y a su contexto cultural, político e histórico; una segunda instancia que estudió una o dos de las obras exhibidas, los artistas y sus prácticas; y por último, el encuentro de la institución museística, con las experiencias

realizadas por los investigadores que participaron de este proyecto editorial.

En el capítulo *El Museo bajo sospecha crítica* se propone la revisión histórica y las implicaciones políticas y sociales que dieron origen a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, para poner en evidencia el contexto en el que fueron expuestas las obras *Calle ilustre* del colectivo de estudiantes de Claudia Patricia Zuluaga y *Shifting*, de Adriana Cárdenas. Estas dos obras son exploradas en la particularidad de su superposición con las colecciones y espacios expositivos, desde su gestación hasta su puesta en exhibición en la Casa Museo. Allí se pone bajo sospecha la crítica institucional como una forma alternativa de investigación-creación en el campo artístico.

En el segundo capítulo se reflexiona sobre las obras *Atlas del centro de Bogotá* y *El espacio en el museo* con base en los conceptos de espacio y vacío desde la perspectiva de Peter Brook, Martin Heidegger y Michael Foucault. Según estos autores, el espacio es el lugar vacío que se construye para ser habitado por los humanos. Pero esa construcción se puede producir

de muchas formas, lo que implica incluso, la producción de nuevos espacios. Y es que el espacio manifiesta una suerte de dialéctica que confronta al espectador con la obra de arte. De este modo, las obras ya señaladas se ponen en el contexto particular de la Casa Museo, pues esta es tanto un museo histórico, como —en su momento— la casa de una familia. Por lo que las obras allí expuestas proponen diálogos y horizontes de sentido que no se hubieran dado en la tradicional noción de museo de arte. Así, se pudo observar cómo este lugar se transforma en tránsito de los atlas o transeúntes del centro de Bogotá —como propone la primera obra—, o acaso en paraje donde habitan los fantasmas, tal como lo plantea la segunda obra. Según el autor de este capítulo, la obra crea, determina y significa el espacio, lo que crea un lugar en sí y alrededor de sí que puede ser transitorio o efímero, pero vívido y habitable, siempre y cuando esté apartado de todo convencionalismo.

El capítulo *Dispositivos para hacer ver y hablar los museos: en las fronteras del pensamiento situado* propone posar la mirada en los espacios de exhibición y las dinámicas que derivan de

ellos, así como la forma en la que la obra de arte se inserta en un ecosistema de preguntas para pensar en la configuración de dispositivos que parten de los espacios de circulación y de las obras, así como en la consolidación de lugares que respondan a otras lógicas de las estructuras orgánicas y culturales propias de estas prácticas, en las que se reflexiona sobre y desde la relación que existe entre los objetos, los lenguajes que se someten al devenir entre estos objetos y los sujetos que los producen y los consumen, observan o contemplan, para ubicar posibles definiciones de lo cierto en el terreno del arte, sus modelos y métodos. En el texto se trabaja bajo una mirada que hila sobre estos mismos trazos y conceptos el dispositivo, la mirada, los lugares, la observación, el arte y la obra, los sistemas de poder y control, tejiendo cómo estos dan origen a relatos.

Se hace una revisión de las obras *Imágenes corpográficas* (de la misma autora del capítulo) y *Despertar onírico*, de los artistas Javier Ramos y Camilo Igua, del colectivo Imágenes en fuga, para, desde la propuesta sobre los espacios de circulación del arte y las formas de

producirlo, definir la posibilidad de soñar con la articulación entre estos escenarios y prácticas. Las problemáticas que yacen sobre la mirada y que establecen una relación entre los elementos y conceptos antes mencionados generan de preguntas y cuestionamientos sobre lo que hoy consideramos como cierto en los terrenos del arte.

El capítulo *De Nomadismos a la Oficina de verificación de objetos memorables* nace de una necesidad por escudriñar los procesos creativos, conceptuales y afectivos gestados en dos proyectos: *Nomadismos* (2018) y *Oficina de verificación de objetos memorables* (2019), esta última exhibida en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Los proyectos emergen de la convergencia de diferentes rutas metodológicas compuestas por: derivas, recolección de objetos de la ciudad de Bogotá, dibujos, fotografía, *video-performance* y ejercicios de montaje entre los archivos fotográficos propios sobre Bogotá, y una selección de paneles del *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (1924). De dicha experimentación metodológica se originaron tres categorías poéticas: el hígado, el monstruo y la tabla. Estas fungieron como

coordenadas conceptuales en la experimentación plástica de gestos en video, escultura, dibujo y *performance*. Entre los recuerdos del proceso creativo compartido por cuatro personas, se busca develar las múltiples rutas que plantean un panorama epistémico y metodológico situado en dos proyectos de investigación-creación.

Para el capítulo *Trazando círculos sobre el suelo* propone una perspectiva de tiempo y espacio sobre las maneras que tiene la memoria iniciar procesos de creación. Para ello, coloca al lector en el centro de un vaivén de tiempos y recorridos mentales entre la niñez, los museos, el arte y la historia ligada a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Al final de este escrito se proponen dos de las obras exhibidas en la Casa Museo (realizadas por las artistas Paula Milena Sánchez y Lilo Letona), como ejercicios memorables en los que pueden verse distintos tipos de cuestionamientos sobre nuestras maneras de recordar e idear con y a través de estímulos sensibles. Las diferentes reflexiones, de las que el lector puede participar, recorren lo interactivo y lo *interpasivo* como ejes temáticos, intentando resaltar la importancia de un tipo de acto creativo complementario y

memorable nacido e implementado por parte del público visitante.

Ficción histórica es un capítulo que cuestiona la veracidad histórica de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán mediante un acto de instalación artística. El autor hace mención de la ficcionalización del objeto memorable desde la perspectiva de la obra artística de Antonio Díez, quien contrapone la imagen de Jorge Eliécer Gaitán a una imagen totalmente distinta a la que de él sugieren los objetos de la colección de la Casa Museo. Díez instala prendas contemporáneas de ciclismo, poniendo al visitante del museo en un estado de sospecha evidente. Este híbrido realidad-ficción se sumerge en aspectos de la cotidianidad de Jorge Eliécer Gaitán, registrados en algunos textos académicos y su correspondencia con esos objetos. Uno de los más emblemáticos es un dispositivo de gimnasia pasiva de la época de los años treinta llamado Mueller Belt, ubicado en el baño del museo. La presencia de dicha máquina revela una imagen del *Caudillo del pueblo* que se torna caricaturesca. El entrecruzamiento resultante es en sí mismo un acto radical que actualiza, no

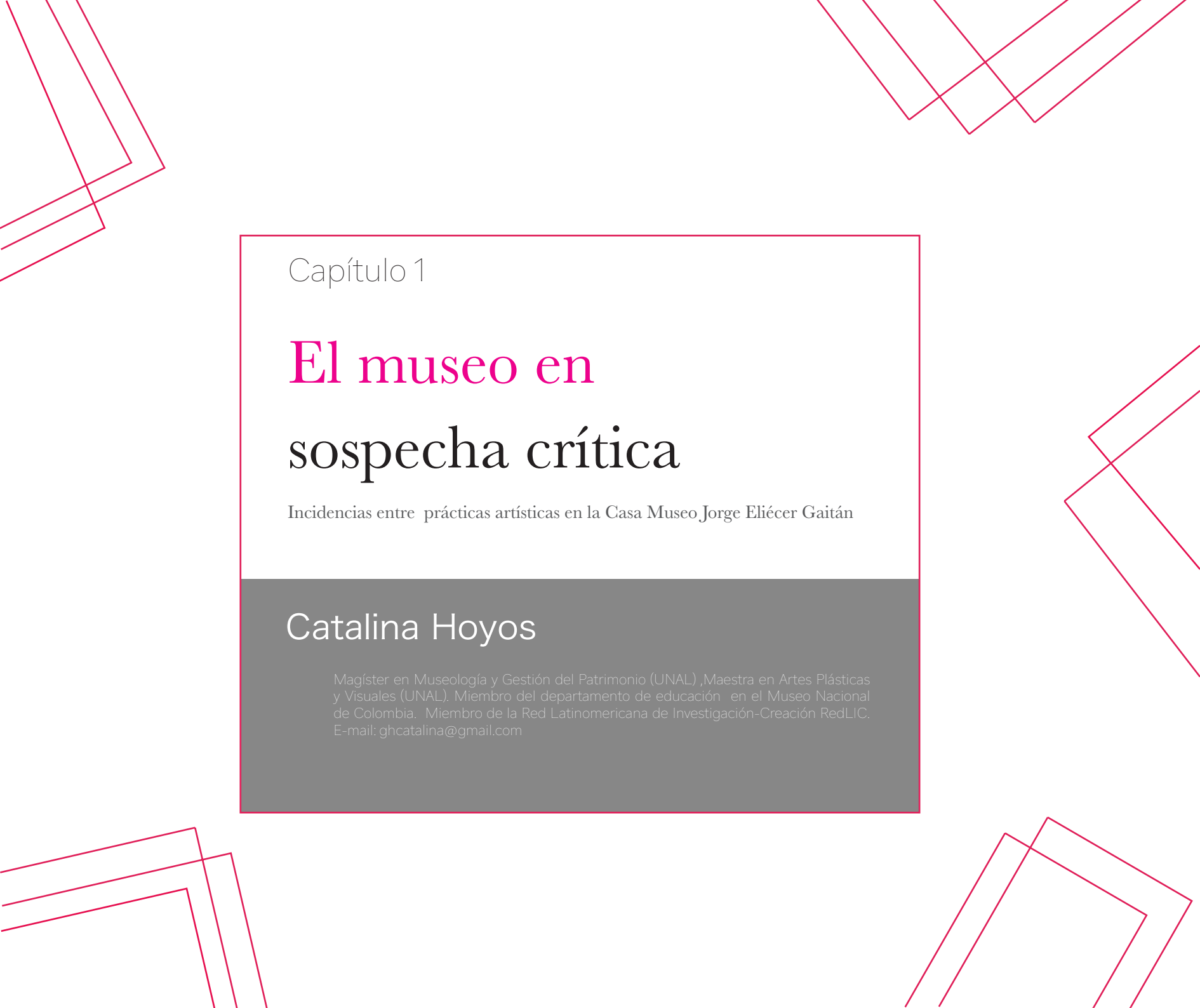
el objeto ni la historia de Gaitán, sino el acto de contemplación de los visitantes.

En el capítulo *Bitácora-retrato*, el autor propone la revisión del concepto de bitácora, usando como metáfora el astrolabio (un dispositivo de navegación el siglo XIII) que operaba con discos intercambiables para orientar a los marineros y darles certezas de su curso. Para el autor, la bitácora del artista es un dispositivo de pensamiento que, en su condición objetual, deviene obra que, a su vez, configura una posibilidad de autorretrato. Es así como el autor se acerca a las obras de David López y Gygiola Cáceres con detalle, para estudiar las transformaciones de las bitácoras en tres categorías: el *microcosmos*, la *silla* y la *oficina*, las relaciones existentes entre dichas piezas y los objetos de la Casa Museo.

En *Artefactualizar las prácticas de creación* el autor construye, bajo el lente del diseñador industrial, una mirada relacionada con la creación de artefactos dentro de las prácticas artísticas colaborativas. El autor entiende el artefacto como un resultado sociotécnico elaborado

en ecosistemas de co-creación. Frente a esta perspectiva, estudia la obra *El traje: una construcción colectiva de la mano del grafiti* (López y Escobar, 2019), resultado de procesos de investigación desde el diseño de modas, y cuyo resultado manifiesta una posición del indumentario contemporáneo y sus efectos en correlación con el espacio de exhibición de la Casa Museo.

*Autores del libro, miembros de la Red
Latinoamericana de Investigación y Creación*

The page features abstract geometric lines in the corners, consisting of several overlapping, parallel lines forming triangular and quadrilateral shapes. These lines are rendered in a light pink or magenta color, contrasting with the white background.

Capítulo 1

El museo en sospecha crítica

Incidencias entre prácticas artísticas en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

Catalina Hoyos

Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio (UNAL), Maestra en Artes Plásticas y Visuales (UNAL). Miembro del departamento de educación en el Museo Nacional de Colombia. Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC. E-mail: ghcatalina@gmail.com

En las reflexiones sobre lo que acontece en los museos es relevante tener en cuenta la tipología, el origen histórico, social y la naturaleza de lo que denominamos museo, pues todas las acciones que surjan para o desde estas instituciones están en varios sentidos cruzadas por aspectos determinantes en la percepción y experiencias que generan en las personas.

En este texto, la mirada está dirigida a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, la cual alberga en Bogotá un interés particular por preservar la memoria de una de las figuras políticas más emblemáticas del siglo XX en Colombia. Al tener un origen histórico que enmarca diferentes procesos y luchas sociales, la comprensión del devenir histórico institucional de este espacio contrasta e influye en sus propias dinámicas de funcionamiento y en las lecturas de sus públicos en la actualidad.

La exposición *En sospecha* fue un acontecer en este museo que, durante una semana, provocó diversas lecturas y experiencias, no solo para los visitantes, sino también para quienes desde la investigación-creación promovieron

diálogos y prácticas artísticas con los discursos, la museografía, las narrativas y las memorias de la casa.

Este texto pretende reflexionar desde la particularidad de dos obras, *Calle ilustre* y *Shifting*, que fueron propuestas como instalaciones artísticas en espacios de la Casa Museo. Conocer las razones e intenciones de las gestoras permite aclarar los lugares de vinculación entre sus creaciones y la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, bajo la sospecha de que estas fueron propuestas de crítica hacia la institución, o superposiciones a estructuras con diversos niveles de percepción y lectura. Teniendo en cuenta la particularidad de la disposición de objetos e imágenes de las obras artísticas en relación directa con los espacios y colecciones de la Casa Museo, la experiencia de la exposición integra a todos los elementos que la conforman de manera inevitable y tal vez intencional, provocando lecturas sobre el pasado histórico y social que se encuentra contextualizado en el formato museográfico de la Casa Museo.

Vale la pena, por último, observar las incidencias que estas prácticas artísticas tuvieron en la Casa Museo, pues su acontecimiento genera movilidad tanto para las exploraciones de la investigación-creación como para los museos.

La casa como museo: el poder de definir la historia

En la historia reciente de los museos, hace menos de cien años, un punto de inflexión importante se establece con la agremiación y oficialización de instituciones internacionales que instauran y regulan las dinámicas, debates y políticas dadas desde el concepto mismo de museo. Entre los muchos giros dados en la segunda mitad del siglo XX, fue determinante la apertura de la definición de museo hacia variantes tan diversas como los zoológicos, los paisajes, los espacios industriales, los sitios con valor arqueológico, los jardines botánicos, la ciudad y las casas museo.

Antes de ser denominados bajo la categoría de *casa museo*, los monumentos antiguos y los inmuebles históricos de exhibición en Europa fueron protegidos desde el siglo XIX por leyes y actas estatales. Como lo señala Staniforth (2012), este tipo de museos fueron administrados por instituciones públicas o agremiaciones ciudadanas, en muchos casos ante la urgencia de su inminente venta o derrumbamiento en pro del desarrollo económico, por falta de recursos para su subsistencia y manutención, o como falta de reconocimiento y asignación de valores estéticos o históricos. Definitivamente, la consciencia de protección respondía a un interés por la preservación de la historia de varios siglos en territorios europeos.

Para la misma época, hacia finales del siglo XIX en Colombia, la protección jurídica a este tipo de inmuebles-monumentos se inició, según Barbosa (2012), en 1886 bajo las consideraciones de conservación y relevancia por haber sido la vivienda de algún prócer de la independencia o por estar relacionados con algún hecho histórico, con lo que se responde a un deber patrio e interés estatal y público por mantener

los valores históricos de la nación (p. 136). Si bien las primeras adquisiciones por parte del Estado (como la Quinta de San Pedro Alejandrino donde murió Simón Bolívar, o la Quinta de Bolívar donde residió en Bogotá) se hicieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX respectivamente, la denominación *casa museo* se empieza a emplear desde la década de 1960. Aunque no están estudiados aún los tránsitos históricos nominales de este tipo de museos en Colombia, se puede considerar la correspondencia de la expresión *casa museo* como una injerencia política en determinaciones culturales sobre la identidad desde discursos históricos.

El ámbito internacional ha generado una gran influencia en las determinaciones políticas de todos los países. Justamente en el decenio de los sesenta, asociaciones de trabajadores de museos del mundo dan cuenta del alcance e interés en las casas museo y logran finalmente, en 1998, obtener un reconocimiento por el Consejo Internacional de Museos (Pinna, 2001) para la creación de un comité específico que agremia, teoriza y reconoce como museos a las casas históricas conservadas en condiciones originales

o como reconstrucciones escenográficas, teniendo en cuenta desde la estructura arquitectónica hasta el conjunto de bienes muebles pertenecientes a las personas que la habitaron o que fueron representativos de la época.

El caso de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán ejemplifica las transiciones e intereses históricos nominales, al ser primero designada como monumento nacional por un documento oficial expedido en 1948 (directamente por el entonces presidente de Colombia Mariano Ospina Pérez), con el interés de consagrar la casa a la memoria de Jorge Eliécer Gaitán, a ser el lugar de su sepultura y formarla como «museo destinado a conservar la biblioteca y los objetos que recuerden la vida y las actividades públicas del doctor Gaitán» (Decreto 1265, 1948). En el cambio de monumento nacional a Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, como hoy es conocida, este espacio ha tenido una larga y polémica trayectoria.

En primer lugar, hay que conocer que el Decreto fue expedido el 17 de abril de 1948,

pocos días después del asesinato del líder político, como una respuesta ante la revuelta popular que, a su causa, se presentaba en varias regiones del país y ante la exigencia de la renuncia presidencial que reclamaban los partidarios del liberalismo y los movimientos izquierdistas que veían en Gaitán una representación legítima, pero perseguida por la organización conservadora en su posición de poder. Entre ellos, su esposa, Amparo Jaramillo, un día después del homicidio sacó el cuerpo de Gaitán de la clínica a la que fue llevado y lo trasladó a su casa impidiendo su salida hasta no darse la dimisión del presidente Ospina. Esta fue la acción que provocó el decreto y que, según Gloria Gaitán, su hija, no tenía otra intención que «quebrar la resistencia» (Gaitán, 2020). El documento fue un gesto de autoridad institucional que, en la sombra de la asignación de valores históricos, utilizó las figuras de monumento y de museo como protección y defensa de intereses. Pareciera que la musealización inmediata y la esperanza de mantener simbólicamente viva la figura de Gaitán pudo en un principio calmar a la gente. La musealización, entre sus dinámicas de selección, recuperación y conservación de la memoria, es en

sí un acto de poder; este «es altamente eficaz, en la medida que la memoria se despolitiza, es decir, se ve esta como un proceso neutro y objetivo, pero que como producto de un consenso esconde unos ciertos intereses políticos» (Sarmiento, 2018, p. 4).

Al ser declarado monumento nacional, la casa queda en posesión del Estado y al designio de la Alcaldía de Bogotá (Decreto 1371 de 1948). Su expropiación ocurre hacia finales de 1948, después de los intentos fallidos de negociación con Amparo Jaramillo, a quien en todo caso designaron como miembro de una junta para determinar las acciones y obras a realizar en el lugar. El gobierno, respaldado en la Constitución Nacional, «estima de urgente necesidad por motivos de utilidad pública» (Decreto 3846 de 1948) la expropiación para llevar a cabo las obras que constituyan el museo y monumento, pero estas obras nunca tuvieron lugar. En 1966, en el gobierno de Guillermo León Valencia, se reglamenta finalmente el Decreto de 1948 que por primera vez la denomina *casa museo* y se define la construcción del Centro Jorge Eliécer Gaitán, que estaría conformado por una

plaza con jardines, una estatua a su nombre y la edificación de una biblioteca de ciencias sociales, con recursos asignados en el presupuesto del Ministerio de Educación. Dicho ministro fue designado miembro de la junta directiva junto con el de Obras públicas, el rector de la Universidad Nacional de Colombia, el Alcalde Mayor de Bogotá y la única descendiente de Gaitán (Decreto 1948, 1966).

Con el nombramiento manifiesto de la Casa Museo y la dirección de Gloria Gaitán, se renuevan las intenciones iniciales de musealización del espacio que, en décadas anteriores se había consagrado como mausoleo, pues el cuerpo de Gaitán nunca salió; sino que estuvo enterrado por cuarenta años en lo que fuera la sala de su casa y era visitado cada 9 de abril por grandes agrupaciones de seguidores, pues en diciembre del año de su muerte dicha fecha fue declarada como «día de duelo para la República» (Ley 45, 1948). Pero las intenciones no fueron suficientes y quedaron en el papel; tendrían que pasar otras dos décadas y otros dos documentos para visualizar una cercana concreción del proyecto. Para 1976 ya se habían comprado los predios

aledaños a la casa Gaitán, pero aún no se habían demolido y se estimaba su uso educativo mientras «se realizaban los fines previstos» (Decreto 87, 1976). Más contundente aún fue la Ley 34 de 1979 con la que se construyó el Centro Jorge Eliécer Gaitán como una fundación que, si bien estando adscrita al Ministerio de Educación, tenía fines de investigación, formación y divulgación científica y cultural, con una serie de objetivos y funciones encaminadas a la honra y memoria del caudillo Gaitán y la conformación de la identidad nacional. Para lograr estos fines se creó el ambicioso proyecto de un «complejo cultural del cual dependerán la casa museo existente, un museo de las luchas populares, una biblioteca denominada Enrico Ferri, el Instituto de Investigaciones Folclóricas, la Escuela Nacional de Arte Dramático y el teatro» (Decreto 87, 1976, Artículo 10). Se especificaron las procedencias de los recursos para su presupuesto y las labores de acción de cada ministerio, así como las de vigilancia y control jurídico. No tan sorpresivamente, esta ley hizo una importante modificación de la junta directiva, pues nombró como nuevo miembro directamente al presidente de la República, Julio César Turbay, y retiró el poder de voto, aunque no

de voz, a su directora Gloria Gaitán, quien para el momento llevaba un amplio recorrido político en el país. Esta determinación expone, como dice Sarmiento (2018), intereses políticos detrás de la oficialización y organización de los discursos de la memoria y la identidad.

El mismo año de la promulgación de esta última ley se adjudicó la creación del proyecto arquitectónico a Rogelio Salmona, quien en 1983 entregó la propuesta final y, ante los ojos incrédulos de muchos, la fase de construcción inició en 1988, fecha en la que, además, se exhumaron los restos de Gaitán y se volvieron a enterrar, o a «sembrar», en un jardín contiguo a la casa. Consciente y cercano a las ideas promulgadas por Gaitán, el arquitecto tuvo en cuenta en su diseño un espacio para dar lugar a los rituales y conmemoraciones que cada año congregan a muchas personas en este sitio.

El barrio Santa Teresita tuvo una transformación con este proyecto. A principios de los años treinta era el lugar de residencia de la clase media alta. Pero para finales del siglo la ciudad ya se había expandido, lo que trasladó

las preferencias residenciales hacia el norte, mientras que en el centro de la ciudad quedaron los recintos culturales más importantes. El Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, concebido desde la intención de lo público, resaltó en la cuadra y en el sector, pues Salmona pretendía integrarlo en la ciudad (Salazar, 2010). La construcción, aunque dilatada, tuvo continuidad y una nueva reestructuración administrativa en 1994. Así, la fundación pasó a denominarse Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán (Colparticipar), compuesto por el complejo arquitectónico Exploratorio Nacional y la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Sus funciones principales se enfocaron en la promoción de la participación ciudadana (Decreto 351, 1994).

Con una estructura interna, más elaborada, se esperaba que el proyecto tuviera una próxima finalización y, aunque una última ley en 1998 asignó recursos para este fin, nuevamente, en esta historia desgastada en intenciones y procesos inconclusos, el diseño de Salmona fue modificado en varios aspectos, las contrataciones para la obra se detuvieron y se abandonó hasta el día de hoy. Durante el gobierno de Álvaro Uribe, en 2004 se

liquidó el Instituto Colparticipar, se embargaron los bienes muebles (pues la expropiación de 1948 se refería únicamente al inmueble)y, finalmente, en 2005 el Ministerio de Educación entregó en comodato a la Universidad Nacional de Colombia todos los patrimonios que lo conformaban y la misión de reiniciar las obras inconclusas. Esta serie de sucesos es lo que mantiene aún un conflicto por la potestad legal que reclama Gloria Gaitán.

Aquí comienza otra historia para la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, pues pocos años después fue reabierta y en 2007 administrada por el recién conformado Sistema de Patrimonios y Museos de la Universidad Nacional, que construyó el discurso y las políticas internas con un interés museológico. En el plan estratégico de 2010, se establecieron las líneas de acción, entre ellas la conservación, la consolidación como espacio académico, la investigación constante sobre los aportes gaitanistas, el contexto del siglo XX y el reconocimiento de los públicos encaminado a la elaboración de acciones de sensibilización, conocimiento y reflexión. Se definió como misión, además de resaltar la memoria de Gaitán,

«fomentar reflexiones en torno a la historia política del país, a partir de la investigación y divulgación de sus aportes académicos, políticos y sociales» (Fonseca, 2010, p. 15).

De acuerdo con el informe de estancia de Alejandra Fonseca realizado en 2010 (como parte del proceso evaluativo de la Maestría de Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional), se conoció que el porcentaje de exhibición de la colección era aproximadamente de un 80 %, entre los cuales se integraron elementos, tanto de la vivienda cuando estuvo habitada, como de la oficina de Gaitán. Por otra parte, un estudio de públicos realizado en 2008 por el Sistema de Patrimonio Cultural y Museos Universidad Nacional de Colombia, la Casa Museo contaba con una afluencia entre 5000 y 7000 personas anuales, en su mayoría escolares y universitarios, pero también se encontraba un porcentaje importante de adultos mayores, con quienes se tuvo intención de fomentar el interés histórico reconociendo sus saberes y propiciando el diálogo intergeneracional. Estos públicos fueron involucrados con propuestas de recorridos

diseñadas a través de proyectos específicos y programación de actividades. Además, la Casa Museo contaba con una propuesta de investigación, comunicación y divulgación.

Bajo esta dirección se realizó en 2014 la última renovación museográfica que tuvo la Casa Museo, con la intención de ampliar el contexto histórico del siglo XX, intervenir algunos aspectos narrativos y ampliar los espacios para mayor accesibilidad de los públicos, lo que implicó la integración de infografías, recursos multimedia y la reorganización de objetos (Universidad Nacional de Colombia, 2014). En 2015 el Sistema de Patrimonios y Museos de la Universidad fue desintegrado y se conformó otro esquema administrativo bajo el nombre de Dirección de Patrimonio Cultural. Como se mencionó anteriormente, las transformaciones institucionales repercuten en las acciones con procesos de largo aliento. Al estar a cargo de la Universidad Nacional de Colombia, los recursos son apenas suficientes para el mantenimiento básico de la Casa Museo y se sabe que la precariedad económica para inversión de estructuras inmobiliarias es una carencia en la

institución, por lo que el complejo cultural que se construyó en 1988 estará por más años en su estado inicial de ruina.

Si bien la Casa Museo no cuenta con un espacio para exposiciones temporales ni para el desarrollo de actividades académicas con sus visitantes, se ha mantenido activa con recientes propuestas de recorridos temáticos especializados y la exhibición de propuestas artísticas como *En sospecha*, o la más reciente *El mapa. El siglo: conjuros y cartografías*.

Las prácticas museológicas y las prácticas artísticas contemporáneas son una gran alternativa para activar y movilizar espacios como las casas museo. En esta tipología hay una gran variedad que depende de quién o quiénes fueron los habitantes de las casas y las intenciones históricas y museológicas que se pretendan con ellas. Sin embargo, aun cuando sean recreaciones de la realidad, las propuestas museográficas en su intervención espacial y los guiones curatoriales en su construcción narrativa pueden tener bastantes limitantes, tanto para las exploraciones de exhibición como para los públicos visitantes.

Lo anterior se da en razón a que en muchos casos se da prioridad a la conservación de las —ojalá— inalterables memorias, valores y significados históricos que se resguardan en su conjunto. Todas las acciones que tienen lugar en los museos están también interceptadas por múltiples líneas históricas que, junto con la narrativa y el discurso, construyen las lecturas, interpretaciones y reflexiones que completan las percepciones y experiencias en el espacio museal.

Las conjeturas del color

Las propuestas artísticas temporales, como la exposición *En sospecha*, llegan con una refrescante mirada subjetiva, con intenciones participativas y abren espacios de posibilidad de creación y revaloración tanto para los ámbitos «oficiales»⁰¹ de circulación artística, como para las

⁰¹ Los espacios oficiales son aquellos que determinan y miden el tipo de productividad según los parámetros de investigación-creación y de evaluación de la generación de conocimiento producido por las disciplinas creativas. En el ámbito colombiano es regulado por entidades estatales como el Ministerio

experiencias que se generan en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. La articulación emerge de los impulsos de creación y de los deseos que devienen en investigación, no como una acción, sino como una forma de estar en la vida con las inquietudes propias ante el mundo y ante lo que en muchos ámbitos moviliza el hacer, el sentir y el pensar.

Al ingresar a la Casa Museo se devela un espacio que, pese a estar musealizado, conserva la familiaridad en el ambiente. Ante cada paso parecen emerger las imágenes de una cotidianidad íntima, lejana en el tiempo, pero cercana en experiencias, en las formas de habitar.

El espacio y los objetos albergan una integridad experimentada en la corporalidad bajo afinidades y vinculaciones humanas. La habitación de infancia de una niña es un espacio que despierta curiosidad por la cercanía a elementos culturalmente comunes: los colores, los tamaños y la organización materializan en forma de juguetes y muebles la vida y la infancia. Esta experiencia

de Ciencia, Tecnología e Innovación y las asociaciones académicas de facultades.

completamente envolvente y corpórea no está en ningún otro lugar de la casa; fue el punto de partida de un grupo de estudiantes, diseñadores gráficos y de moda, para profundizar en reflexiones sobre procesos creativos. Más allá de los usuales parámetros objetivos, se preguntaron por la subjetividad de las experiencias y los resultados plásticos en la investigación.

En lo corpóreo el sentir y la percepción o interpretación no son dos partes separadas de un mismo elemento, como se pensaba en la época de Descartes; hacen parte de una estructura integrada e indivisible en experiencias complejas que puede expresarse o ser traducible a diversos lenguajes (Damasio, 1994). Persuadida por las ideas provenientes de la psicología, la docente Claudia Zuluaga, a cargo de la asignatura Contextos de la Imagen Contemporánea (Corporación Unificada Nacional de Educación Superior), propuso a sus estudiantes la exploración de medios para acceder a estos lenguajes y crear conocimiento de forma colectiva a partir de las experiencias cotidianas que además les permitiera la flexibilidad de adaptar sus prácticas al programa de la asignatura. El color fue

el medio didáctico en el proceso de aprendizaje y el elemento base de la investigación-creación (Zuluaga, 2020).

El sentido de la obra-creación en un proceso de aprendizaje de diseño fue claro para los estudiantes. La relación epistémica entre diseños y artes plásticas comparte elementos comunicativos comunes y transversales en la construcción de mensajes que excede a los tecnicismos, para posicionarse desde la experiencia primaria corporal (Díaz, 2019).

En la habitación de infancia de Gloria Gaitán los colores claros predominan en el espacio; estos, como diría Merleau-Ponty (1993), tendrían en sí mismos una virtud significativa:

El cuadro, más allá de los datos de los sentidos, la palabra, más allá del lenguaje constituido, ha de tener por sí mismo una virtud significativa, sin referencia a un significado que existe para sí, en el espíritu del espectador o del oyente. (p. 398)

Figura 1

Calle ilustre



Nota. Instalación objetual presentada por Claudia Zuluaga y colectivo de estudiantes (2019). 2000 dulces artesanales dispuestos sobre la cuna y a modo de cortinilla en el ingreso del cuarto que habitó Gloria Gaitán en su infancia. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Justamente, la consciencia de los estudiantes y la docente en sus experiencias con los colores y el espacio generó en ellos una serie de asociaciones que resultaron en la composición de una instalación. Lo complejo del ejercicio fueron los acuerdos del significado común, porque, como cualquier elemento perceptivo, el acuerdo es susceptible de ser juzgado y definido por parámetros culturales heredados, asignaciones sociales y memorias subjetivas o emocionales. En el caso del color, la experiencia sensible puede ser intervenida por la preferencia de su uso en elementos cotidianos como la ropa, los objetos y hasta los espacios que se habitan. Tal como lo mencionan González y Sueiro en su artículo sobre el uso del color en la infancia (2017), las preferencias del color tienen como base un condicionamiento contextual que puede influir en la consolidación de estereotipos de género, como se evidencia en la selección museográfica de la predominancia del color rosa en la habitación de infancia de Gloria Gaitán.

Si bien el colectivo de la docente y los estudiantes no asumieron el color del espacio desde el punto de vista crítico respecto a

discursos de género, sí lo relacionaron con las representaciones de su infancia y sus propias memorias, que vincularon desde lo sensorial con dulces y alegres recuerdos personales (figura 1).

En la instalación utilizaron 2000 dulces artesanales, una parte dispuestos a modo de cortina alrededor de la puerta de ingreso de la habitación, otros ubicados dentro de la habitación y sobre la cuna rosada. La sobreposición de los elementos evoca inevitablemente una temporalidad distinta a la del espectador que experimenta la instalación. Tanto la cuna como los dulces nos recuerdan una época en la que las técnicas artesanales culinarias y los oficios tradicionales (como la carpintería) tuvieron un lugar importante en los centros urbanos, antes de la aparición de nuevos materiales y procesos propios de la industrialización. Hoy esas prácticas, reducidas a un aprendizaje heredado, se hacen visibles durante las épocas de ferias y fiestas tradicionales de los pueblos colombianos. Precisamente, esta fue la remembranza y las evocaciones que el colectivo propuso con su creación *Calle ilustre*.

Una última lectura contrasta con las intenciones iniciales de la instalación y también las abarca. La sobreposición de elementos señala un espacio que fue habitado, un espacio donde creció una persona: la hija de Gaitán. Además de los significados del color, se suman los significados de la casa de un líder político asesinado, de una familia que fue despojada de sus pertenencias, de una situación jurídica irresuelta. No es cualquier cuarto de infancia y los objetos que están allí no son cualquier juguete; pertenecen a la memoria de una mujer viva que ha buscado mantener vigente el pensamiento y las luchas de su padre. Los objetos cargan en sí los signos de la memoria que no quiere ser borrada y de las disputas que en ellas siguen presentes.

El espacio del museo enmarca las formas y discursos interpretativos sobre un pasado común. En su origen contextual, el museo es susceptible de ser reinterpretado desde la temporalidad presente y todo aquello que acontezca entre sus definiciones espaciales o conceptuales es susceptible de transformarse en una compleja trama de símbolos, discursos y construcciones narrativas.

En el espacio íntimo del armario

Varias son las capas que componen las interpretaciones en los museos. Ningún elemento que ingresa a su espacio es neutral y ningún objeto que se encuentra dentro de estos carece de información. Adriana Cárdenas fue consciente de esto cuando decidió llevar una propuesta ya elaborada a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Su obra, que partió de la investigación y de la observación, no siguió unos parámetros de creación lineal, sino que se fue construyendo con las referencias que aparecieron ante sus inquietudes.

Shifting ya tenía un proceso creativo concreto en una serie de imágenes y videos cuando ingresó a la Casa Museo, pero logró una integración al ser estas ubicadas en el espacio. En sus palabras, se volvieron «obras vivas» (A. Cárdenas, comunicación personal, 2020). Su participación -comenta- la realizó sin conocer la especificidad del lugar de exhibición. Fue entonces un encuentro sorpresivo el que tuvo al llegar a la Casa Museo y encontrar en ella espacios

íntimos y privados, como la habitación y todos los objetos que en ella se conservan. El armario fue el elemento que Cárdenas relacionó de forma evidente y directa con sus imágenes, porque «el espacio interior del armario es un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera» (Bachelard, 1965, p. 83). El armario alberga el vestuario y los objetos de cuidado personal; que hacen parte de la configuración de la imagen ante sí mismo y ante el mundo. Abrir el armario de alguien es, entonces, develar la construcción de elementos que configuran su identidad.

En el espacio de lo cotidiano se hallan complejos temas que pueden ser analizados desde una mirada contextual, pues pertenecen a construcciones culturales y sociales amplias. Las elecciones del vestuario están en parte determinadas por unas preferencias constituidas en normas sociales aceptadas, que se expresan en formas definidas. Así, por ejemplo, las identidades de género son expresadas en maneras convencionales y conservadoras, con prendas de vestir específicamente diseñadas desde un sentido binario: lo masculino y lo femenino. La complejidad subyace en las resistencias

que transforman estos límites y definiciones, al flexibilizar las nociones existentes. Estas son las inquietudes que movilizan la investigación de Cárdenas al espacio de la resistencia y la desestabilización del orden que, según Judith Butler (2002), se presenta en las expresiones abyectas de quienes proponen formas distintas a los discursos normativos y determinadores de la identidad.

En las variaciones visuales fotográficas de Cárdenas estas resistencias adquieren un lugar simbólico en una prenda masculina, a través de las exploraciones de la tensión que el diseño puede imponer en las decisiones expresivas de los hombres (A. Cárdenas, comunicación personal, 2020). Las formas alternativas de masculinidad, flexibles a la sensualidad por años vetada, develan las tensiones existentes ante el cambio, la movilización del cuerpo hacia espacios desconocidos que, por una parte, producen sensación de libertad, y por otra, la cohíben. Solo en el espacio íntimo el armario de cada persona es testigo de estas continuas negociaciones de las que nos habla *Shifting*. Pero las imágenes que nos presenta Adriana Cárdenas ubican las disputas

íntimas y sociales en el espacio público. Los muros con grafiti de las fotografías y la imagen urbana de los videos son testigos de un resquebrajamiento de la estructura, de las expresiones abyectas de las que nos habla Butler.

Las imágenes superpuestas en el armario abierto tienen otras resonancias en la interpretación, si se tiene en cuenta que el portador de las prendas y dueño de los objetos que allí se conservan fue Jorge Eliécer Gaitán. Su pensamiento político marcó a varias generaciones, al ser desde joven una figura pública reconocida. Los discursos y el movimiento a favor de la justicia social integraron las voces de sectores sociales excluidos y separados de los espacios democráticos. Su populismo alcanzó lugares anteriormente ignorados de la sociedad en múltiples regiones del territorio colombiano. En cuanto a las mujeres, Gaitán y varios miembros del gaitanismo manifestaron en repetidas ocasiones y en diferentes escenarios su apoyo a las luchas de las agrupaciones activistas feministas emergentes desde principios del siglo XX y esto generó la unificación de estas fuerzas al movimiento. Así lo expresa John Green (1996) en su texto *Mujeres*

Figura 1

Calle ilustre



Nota. Instalación fotográfica y video presentada por Adriana Cárdenas (2019). Proyectada en una de las habitaciones de la Casa Museo Gaitán. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

radicales: el voto y la participación femenina en la política gaitanista: «Su conciencia de los puntos de contacto existentes entre la lucha por el voto femenino y el énfasis gaitanista en la democracia era compartida por cientos de miles de colombianas» (p. 170). Aunque el derecho a la democracia y el voto femenino fueron las banderas de estos movimientos, se tuvo claro que la democracia incluía el reconocimiento de sus derechos patrimoniales, económicos, laborales y la libertad en decisiones (incluso en su forma de vestir). Es cierto que hacia la mitad del siglo pasado los discursos de género aún no salían a la luz, pero las luchas por la equidad y la libertad en las decisiones de las mujeres tenían la legitimidad que tiene hoy el reconocimiento del derecho a decidir las maneras de expresar y entender el género.

Por un lado, la interpretación histórica que pueda realizarse en los museos propone revisar los hechos del pasado desde las lógicas que los originaron y en las que se desarrollaron. Por otro lado, las interpretaciones de propuestas creativas suscitan múltiples dimensiones de relación que se establecen entre imágenes y experiencias

sensibles con elementos de contextos específicos.

Percepción crítica

La exposición *En sospecha*, por sus particularidades temporales y espaciales, relacionó varios elementos, capas o nodos, que en suma construyen una compleja trama de experiencias, lecturas y participación. Una primera capa de lectura reside en los conocimientos previos de los públicos que visitaron la exposición, su relación con la ciudad, sus experiencias en otros espacios expositivos, las nociones sobre la Casa Museo y las emociones que les suscitan las temáticas contenidas. Todo esto visto desde una perspectiva educativa, que en los museos se fortalece desde las teorías y discursos pedagógicos. Esta reconoce que los aprendizajes y experiencias en el espacio museo tienen en cuenta la novedad a la luz de lo conocido. A esto se suma la obra que en el museo materializa las investigaciones y el hacer de las prácticas artísticas. Estos elementos

plásticos, en la experiencia del lugar y en su duración en él, se reconocen como integración o sobre posición de elementos: los de la Casa Museo con los diversos formatos creados en algunos casos específicamente para el espacio. Así sucedió con la obra *Calle ilustre*, en la que el dulce es el elemento clave que señala el color como experiencia, código, significado y recuerdo. O bien aquellas imágenes autocontenidas que, atravesando las fronteras espaciales de la casa, complementan y transforman su propio discurso, como fue el caso de *Shifting*, formalizado en fotografías y videos enmarcados y mimetizados en el espacio.

Estas obras fueron originadas de maneras distintas. Su producción responde a procesos creativos y de investigación que no persiguen fórmulas definidas, sino que responden a deseos, motivaciones, inquietudes y expresiones de los sujetos que las conforman. La práctica artística de una colectividad o la de un solo individuo, aunque aparezca en el espacio por medio de bitácoras o presencia directa de los creadores, es una capa mucho más compleja de evidenciar, pero su esencia permanece visible en la obra.

En su relación espacial, las obras están en contacto directo con los objetos de la Casa Museo. Estos elementos comprenden en su conjunto las memorias, valores y significados históricos que pueden tener diferencias para el discurso museológico⁰² construido desde la institución, para las memorias de Gloria Gaitán (quien habitó ese lugar y dio funcionalidad a los objetos), para los seguidores gaitanistas o para las nuevas generaciones de personas que no vivieron en el contexto social de principios del siglo XX. Así mismo, al inmueble que congrega las disímiles memorias le son asignados valores arquitectónicos, urbanos y significados históricos que lo han mantenido en pie por casi un siglo. Esta casa, a su vez, comparte el espacio con una estructura en ruinas que intriga por su arquitectura. La experiencia en la ciudad, en el barrio Santa Teresita, no puede obviar la extraña

⁰² El discurso museológico hace referencia a todas aquellas acciones y conceptos que dan una definición y límite a lo que acontece en espacios museales: desde decisiones específicas que asumen sus profesionales o la institucionalidad a la que pertenecen. Por otra parte, la museografía, como plantea Betancourt (2012), se puede definir «como una figura aplicada de la museología que comprende el diseño e instalación del espacio expositivo» (p. 24).

relación entre la Casa Museo y esta estructura de ladrillo. Ambas, desde el momento en que son vistas, demuestran en su apariencia física un devenir histórico que, aunque menos visible, es un nodo fundamental porque evidencia las dinámicas y las relaciones sociales, políticas, económicas y museológicas que siguen transformando su sentido en el mundo.

Todos los nodos, capas y elementos se relacionan e interceptan influyéndose los unos a los otros. Se puede decir que inciden en sus dinámicas propias de ser contenedores y conexiones temporales, espaciales y experienciales. En conjunto conforman un complejo constructo de múltiples dimensiones que, con diversas variaciones en su devenir presente y futuro, son susceptibles de transfigurarse en sentido y forma e incidir correlativamente.

Incidencias institucionales

Por último, es relevante observar la propuesta de exhibición que originó toda la serie de conexiones que se ha procurado reflejar en el texto. La organización de quienes programaron y crearon la propuesta responde a intereses académicos de situar en una exposición a la investigación desde las artes y poner en cuestionamiento los formatos de los procesos que originan y dan sentido al conocimiento que se crea. De esta manera lo mencionan Gutiérrez y Burgos (2019) en el texto que introduce la exposición: «Este evento se plantea, así, como un espacio académicamente discernible en relación con las tensiones que genera la investigación creación: la crisis del conocimiento situado, las condiciones de replicabilidad de la investigación artística y la medición de resultados» (p. 2).

Desde el momento en que es enunciado y percibido como práctica artística, el evento entra en los discursos institucionalizados del sistema del arte, entendiendo que esta institucionalización, como lo señala Andrea

Frasser (2005;2016), no implica asimilar y aceptar las formas de producción, representación y evaluación impuestas por normativas de poder públicas o privadas, sino las resistencias que surgen como crítica ante estas mismas dinámicas desde una posición inmersiva en la institución, a modo de exhibición. Para entender el planteamiento de Frasser es necesario asumir el lugar de la institución del arte, que no se define en la materialidad física de un museo o academia. No es un espacio físico del que se pueda separar una persona; es «la totalidad del campo del arte como universo social» (p. 18) que implica relaciones sociales y económicas. Según la autora, eso quiere decir que la institución es algo que los participantes del campo del arte incorporan desde unos marcos conceptuales y perceptuales que se interiorizan y expresan en discursos sobre lo que consideran que es arte.

La institución es el discurso que los organizadores entienden como evento o exhibición de prácticas artísticas, solo por el hecho de nombrarlas como tal. En el sentido en que *En sospecha* surge como una alternativa de un grupo de personas ante los modelos

esperados de la investigación académica en artes, los investigadores-creadores asumen una postura crítica sobre los indicadores evaluativos con los que consideran son medidos los conocimientos artísticos que se generan en sus prácticas, incluso cuando estas prácticas las hagan diseñadores y no solo artistas plásticos.

Se puede decir, entonces, que el auto cuestionamiento como práctica misma confiere al evento, a la exposición, un sentido de crítica institucional, no porque se critique a la «institución-museo» (pues ninguna de las obras analizadas lo propone de manera directa), sino porque, inmersos en la dinámica de producción y exhibición, resisten a un modelo e instrumentalización por parte de la academia. Refiriéndose a esta situación que se replica en el espacio latinoamericano, Pinochet (2016) lo expresa de forma muy clara:

Más que desacreditar lo instituido o demostrar en qué medida los museos son vehículos de la hegemonía cultural, los agentes artísticos latinoamericanos han encontrado en la creación de (pequeños) modelos institucionales

independientes —frecuentemente, auto gestionados— el camino más crítico hacia el desarrollo de una institucionalidad artística local. (p. 30)

La exposición *En sospecha*, desde la posición con la que asume la institucionalidad artística, evidencia cuestionamientos aplicables al museo en el que se presenta. En ambos casos es posible adaptar el sentido de institucionalización que utiliza Andrea Frasser. Si bien la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán no es un museo de arte, al entenderse como institución, no está limitada a los inmuebles y objetos que la constituyen materialmente, sino que, desde las relaciones sociales y políticas, se expresa en los discursos museológicos y devenires históricos que han determinado sus funciones en el espacio social y cultural.

Las obras que se ensamblan a la institución-museo por una temporalidad muy definida (como fue el caso de *Calle ilustre y Shifting*), a la vez que refrescan las experiencias sociales y culturales que

acontecen en un espacio de memoria e historia, ponen en evidencian la carencia presupuestal y el continuo conflicto en que se encuentra la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, incluso cuando su intención primera sea materializar las intenciones de expansión y diversificación de la institución artística.

Capítulo 2

Espacio y vacío

en Atlas del centro de Bogotá
y El espacio en el espejo

Luis Fernando Gasca Bazurto

Investigador del Programa de Dirección y Producción de Medios audiovisuales asociado al grupo de investigación CODIM, Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN. Realizador de Cine y televisión (UNAL) y Magíster en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC. E-mail: luisf.gascab@gmail.com

*La plástica sería una corporeización
de lugares que, al abrir una comarca y
preservarla, mantienen reunido en torno a
sí un ámbito libre que confiere a las cosas
una permanencia y procura a los hombres
un habitar entre las cosas
(Heidegger, 1992, p. 152).*

Introducción

Se parte de la hipótesis de que el espacio es simbólico y mantiene una estrecha relación con la obra. Sin embargo, la obra no siempre se piensa para un espacio, cuando no es que se expone en uno regulado, institucionalizado y hasta enajenado. Entonces, se produce una ruptura, un vacío, entre la obra y el espacio. Esta ruptura veda toda entidad entre la obra y el espectador, puesto que él la percibe de modo consciente e inconsciente. Pero ¿qué entendemos por esta ruptura o vacío en el espacio? Con el propósito de responder, a esta

pregunta y comprender esta problemática, se pretende poner en diálogo dos obras con el lugar en que fueron expuestas. Las dos obras son *Atlas del centro de Bogotá* y *El espacio en el espejo* que fueron exhibidas en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Para ello se proponen los conceptos *vacío* y *espacio*, dos nociones que fueron examinadas por Peter Brook, Martin Heidegger y Michel Foucault.

Vacío y Espacio en Peter Brook

Tal vez se juzgue excepcional, quizá hasta sacrílego, que en este capítulo se traigan, entre otros, los pensamientos de un director de teatro para reflexionar sobre dos obras plásticas. Pero, desde mi punto de vista, los planteamientos de Brook siguen siendo válidos también para pensar las artes visuales, porque ambos tienen en común, salvo excepciones, que la obra necesita ubicarse en un espacio físico, según sea el caso: para ser representada, como en el teatro; o instalada, tal cual ocurre en la plástica. Pero el lugar en que se dispone la obra presenta una serie de

problemas, aparentemente invisibles, que muy acertadamente Brook señaló de la siguiente manera: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral» (2015, p. 1). Porque el espacio siempre es simbólico, pero también pragmático.

Por un lado, el arquitecto diseña las graderías para que el público pueda disfrutar de la obra con todas las comodidades. Por otro lado, necesita proporcionar las condiciones para que el grupo de teatro (actores, operarios y demás) cuenten con los recursos técnicos (luces, tramoya, sonido, entre otros) para representar la obra. El teatro, en su diseño arquitectónico, es pragmático, pues dispone los recursos necesarios para ubicar en un lugar la representación teatral y en otro al público.

Esta arquitectura se institucionalizó por la tradición según la cual debía existir una distancia entre el observador y el objeto de observación, de modo que el espacio se ha transformado en hábito y condicionamiento, de manera que

la obra se oculta y a veces parece gritar “Oye, estoy aquí”, como el drama que se invisibiliza en proporción al carácter del anfiteatro. Acaso la obra se silencia y el artista calla entre los fríos muros del emplazamiento señalado por la institución, siempre circunspecta, letrada y digna. Entonces, se abre un vacío, simbólico, ineluctable, porque el emplazamiento, de cierto modo, uniformaliza toda estética y esto la hace ajena al *pneuma*⁰¹.

Este pragmatismo no solo fija una distancia física sino hasta emocional. Piénsese que muchas veces ocurre que la obra se emplaza en un lugar técnicamente inadecuado, pero puede ser beneficioso para la obra. Por el contrario, un espacio tecnológicamente dotado con los últimos avances en tramoya y parafernalia no siempre es el más adecuado para la representación. Porque –siguiendo a Brook– los espacios son simbólicos, están cargados de signos y significantes, que conducen las relaciones entre el público y la obra. Es claro que para Peter Brook la obra y el espacio conforman una unidad, que estimula interpretaciones, sensaciones e incluso, determinan que la obra brille o se oscurezca,

⁰¹ Soplo vital

pues, el espacio adecuado produce que de manera natural emerja la estética correcta y le dé vida al hecho teatral. Es una unidad que se consolida o se disipa desde la misma concepción de la obra, porque esta es la expresión del artista, tal orfebre, que moldea su verdad con la aspiración de fijar en ella el soplo vital.

Pero ese *pneuma* germina y florece o acaso solo sea una ilusión, interpretando a Brook (2015), del mismo modo que puede brotar un teatro mortal, un teatro sagrado o un teatro tosco. Porque el teatro mortal es el que perdió la capacidad de aspirar a la eternidad: ya está desgastado y se torna perecedero. Pensemos que del mismo modo muchas obras plásticas tienen sin proponérselo una fecha de vencimiento, cuando no es que están hechas para ser consumidas y desechadas. Tal vez este no sea su propósito, pero viven para la institución, pues son adecuadamente correctas, se moldean, son adaptables a cualquier espacio, desde la pared del museo hasta la sala de la casa. En oposición, incluso, en un nivel de superación al anterior, existe un teatro sagrado, no porque haya sido consagrado a los dioses, sino porque expresa lo

invisible, lo reconocible solo por el inconsciente que descubre allí la arcaica esencia de la humanidad.

Este es el nivel al que aspira todo artista, o sea, lograr que su obra siempre esté vigente. Pero esto lo determinan muchos factores, desde la capacidad del artista para lograr evocar esa esencia arcaica y llenar ese vacío, hasta el tiempo que la pone en vigencia cuando la obra se ha adelantado a su tiempo. Asimismo, hay un teatro tosco y -¿porque no?- una obra tosca, que, como señala Brook (2015), es directa, impactante, pero nunca alineada. La alienación es estimulante para el público y para el entendimiento, pero la experiencia estética no siempre va de la mano con estas ni con la rutina. «No me gusta este espacio ... está muerto» (Brook, 2004, p. 115), dijo el autor en algún momento, porque no había experiencia. Hay un espacio propicio, vital e íntimo, que incita el contacto y la relación. Este es un espacio humano y ausente a las condiciones del precio y la demanda, el ángulo, la medida o la unidad.

Nos referimos a que el espacio es social, pero está prefijado por la desconfianza (Brook,

2004), el temor al qué dirán, el miedo a lo desconocido, a ser honesto y hasta a separarse de la alineación; por ello en esta proporción crea un vacío, en el sentido de que, si el espacio es social, el vacío es un lugar inhabitado, sin vida. «En el teatro hay cosas que ayudan y cosas que obstruyen. Y fuera del teatro ocurre lo mismo» (Brook, 2004, p. 115). Porque el espacio se percibe a través de la materialidad de lo preconcebido institucionalmente, mientras que el verdadero espacio, el social, es ilusorio, se desplaza, cambia, desaparece y renace, tal como lo demuestra el actor con su voz y actitud cuando rompe las barreras espaciales que lo separan del público y de esta manera, logra un desplazamiento. Es cierto, habrá barreras, a veces arquitectónicas, a veces sociales, pero siempre existe la posibilidad de demolerlas para dar un significado al espacio y de habitar el vacío.

Vacío y Espacio en Heidegger

El vacío como concepto, al igual que la noción de espacio y sus consecuentes, lugar y límite, fueron temas tratados por Martín Heidegger en distintos de sus escritos, entre estos, *Bauen, Wohnen, Denken*⁰² (1951) y *Die Kunst und der Raum*⁰³ (1969). Particularmente en este último, Heidegger expresa el interés de pensar los conceptos de espacio y vacío desde la perspectiva del arte. El filósofo ya había tratado estos conceptos mucho antes, pero lo significativo en *Die Kunst und der Raum* es que emergen de manera colaborativa con las ideas que sobre estas mismas cuestiones tenía el escultor español Eduardo Chillida (Rabé, 2017a), ya que Heidegger observó en la obra de Chillida la materialización de parte de su pensamiento, principalmente, el modo en que este escultor afrontaba «los problemas de espacio y tiempo, vacío, lugar y límite» (Rabé, 2017a, párr., 5). A modo de ilustración, obsérvese, entre otras, la manera en que este escultor reflexionaba sobre el problema del espacio.

⁰² Construir, habitar, pensar

⁰³ El arte y el espacio

En el fondo yo me rebelo contra Newton. Ya sé que no tengo nada que hacer, pero yo me rebelo y mis esculturas se rebelan... [...] El vacío que yo meto, siendo mucho menos importante en volumen que la materia, equilibra todo. Es decir, en una parte puede lo que va para abajo, que es la de Newton y en la otra puede lo que va para arriba, que es el vacío, ¿verdad? Sería el espíritu en cierto modo (Chillida, citado por Rabé, 2017a, párr., 5).

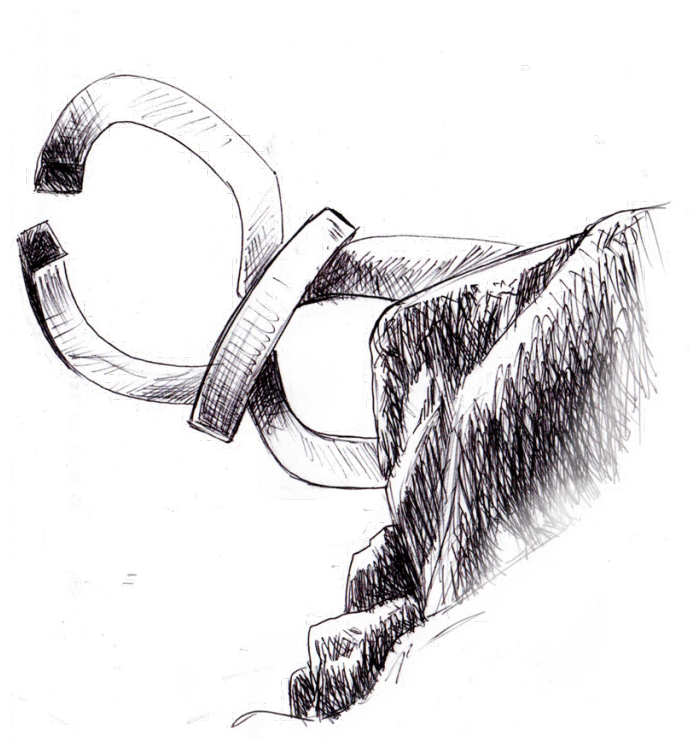
Para ilustrar lo señalado obsérvese la figura 1 que corresponde a la famosa obra *Peine del viento* XV, original de Chillida. Tal como se observa, es un juego de formas, semejantes a pinzas que intentan asir algo, posiblemente el viento, mientras parecen hacer equilibrio sobre el acantilado. Estas esculturas se ven muy pesadas, de hecho, se perciben ancladas al suelo, pero también dan la sensación opuesta. Es decir, parece que las formas curvas emergen del aire o del horizonte desde donde se extienden para introducirse en la roca para formar un juego de integración infinito entre las esculturas, el paisaje y el aire tal que si se retirase alguno de estos elementos la armonía se rompería y crearía un vacío.

De modo que el problema planteado por Chillida no es simplemente cómo materializar la idea, o sea, en calcular los recursos técnicos que se requieren para construirla y exhibirla en el museo. Más bien la cuestión es cuál es la razón de ser de esa obra, o dicho de un modo más coloquial, ¿para qué carajos producirla y ponerla en el mundo? En efecto, obrar no es solamente un problema técnico, racional y empirista; es más bien, como él mismo dice: del espíritu. Porque la obra, en tanto espíritu, es inmaterial, pues surge de la sensibilidad del pensamiento y de la intuición, es decir, es un problema del espíritu y en consecuencia metafísico. La noción de espíritu necesariamente parte de que la concepción de la obra debe estar separada de la *physis*⁰⁴ así finalmente se materialice en lo físico, o sea, en una escultura, en un poema, acaso, una pintura. Es bien sabido que este es uno de los problemas fundamentales del arte.

⁰⁴ Según los estoicos, *physis* es el equivalente a naturaleza, es decir, lo que está formado por los elementos primordiales o *arjé* (agua, aire y lo indeterminado). En esencia es el estudio de la naturaleza que deviene en las ciencias puras o de la naturaleza.

Figura 1

Peine del viento



Nota. El peine de Eduardo Chillida (2020). Dimensiones 19,39 x 18,06 c.m. Ilustración de Luis Fernando Gasca Bazurto (2020). © Luis Fernando Gasca Bazurto. Impresa con permiso del autor.

Sin caer en la tentación de proponer aquí un estado de la cuestión, mi perspectiva es más sencilla, pues coincido que «Lo que debe hacer el arte —el verdadero arte, esto es, un arte capaz de hacer ocurrir la verdad— es abrir la posibilidad de que el secreto del *Dasein* se manifieste en la experiencia y que se revele así —en la experiencia— la verdadera condición de la existencia humana» (Rabé, 2017b, p. 789). Recordemos, en *Ser y Tiempo*, Heidegger manifiesta que *Dasein* es Ser-en-el-mundo. O sea, cuando el Ser se proyecta, con todas sus posibilidades, de manera honesta, pura y esencial (Vial y Dutra, 2013). De este modo el Ser es único, independiente e individual. De lo contrario, siguiendo a Heidegger, el *Dasein* cae en Siendo-en-el-mundo, donde se diluye en el entorno pragmático y eficaz de las relaciones humanas.

Al respecto, para Heidegger, el arte, tal materialización del Ser, implica concebir el espacio de un modo distinto, esto es como una noción que se relacionaba estrechamente con la experiencia humana. Esta idea ya la había expresado años antes en *Bauen, Wohnen, Denken*, cuando señaló que «La relación del hombre y

espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial» (Heidegger, 2014, p.7). Es esencial porque no se puede prescindir de este pues está integrado o unido a algo más. Es en este sentido en el que este filósofo no concibe al hombre separado del espacio, porque según él «No existen los hombres y además el espacio» (Heidegger, 2014, p.6). El autor observa el espacio como un lugar posterior al vacío, por lo que ha sido rebasado, conquistado y, por supuesto, habitado.

Una vez el vacío logra ser habitado determina una frontera. Aquí la frontera concebida como *péras*, o sea, como el lugar en el que según los griegos comienza algo. Mejor dicho, “aquello a partir de donde llega a ser lo que es (comienza su esencia). De ahí que los espacios reciben su esencia desde lugares y no desde «el» espacio” (Heidegger, 2014, p.5). Desde mi punto de vista, un lugar es aquel que significa, es decir, un espacio que importa o tiene sentido para alguien. De hecho, el mismo Heidegger apuntó a que hay espacios que albergan al hombre, pero no todos son moradas, ni todas estas se habitan (Heidegger, 2014). Para habitar primero

hay que construir. O como dice el autor, “La esencia de construir es dejar habitar (Heidegger, 2014, p.8). Cuando se habla de construir se piensa en producir, pero en esencia es edificar para permanecer, o sea, en residir, en habitar. Habitar es la búsqueda del hombre por hallar su lugar en el mundo. Por esto habitar y construir, interpretando a Heidegger, en últimas conforman y a la vez expresan lo que es el hombre como Ser. El hombre que se distingue a pesar de la proximidad con los otros. El hombre que logró construir y fijar su *péras*⁰⁵ en el hábitat con los demás para llegar a Ser. Dicho de otro modo «El habitar es la manera en que los mortales son en la tierra» (Heidegger, 2014, p.1). De esta manera el hombre se satisface en su obra y permanece en el lugar que construyó para habitar y desde allí expresarle a los demás quién es él. Si llevamos estas nociones al espacio del museo observamos que es constituido e instituido, en esencia es el vacío, porque no está habitado. El carácter del museo como lugar acoge la obra, pero también la

⁰⁵ *Péras* en la filosofía platónica es correspondiente con límite que se le atribuye a algo que se ha definido claramente en sus propias proporciones de delimitación y determinación. O sea, hasta donde llega (forma) y cuál su propósito.

opaca, la limita, la encierra, la instituye y la aparta del habitar.

El lugar en que se fija la obra, Siendo-en-el-mundo, no necesariamente es el que esta puede habitar, a saber, Ser-en-el-mundo. Porque el museo habilita un espacio para exponer la obra, pero exponer y habitar son dos cosas : exponer es simplemente exhibir, mostrar; habitar es construir un territorio nuevo, distinto e independiente, pero sobre todo humano, que se le ha arrancado al vacío de la indeterminación. A mi modo de ver, en el museo la obra debería expresar "el *Dasein*, en el sentido de «estar abierto a» (*Offenheit*), tal capacidad del hombre para recibir como condición la libertad y de este modo encontrar su lugar en la tierra" (Rabé, 2017b). Para ello hay que espaciar, sustraer de la nada, abrir el campo y construir para fijar el lugar que va a habitar la obra. Porque el espacio es un lugar activo que se debe integrar con la obra para posibilitar la experiencia de habitar. Recordemos, evocando a Brook, que el espacio es social. Y es que la obra es un lugar en sí que está en otro, pero no necesariamente pertenece a este, porque es el hombre quien lo puede sentir cercano y lo habita.

Tal vez se crea que parte de la esencia de la obra es hacer parte del museo, pero en esencia la obra de arte, –en particular la escultórica, como explica Heidegger en *Die Kunst und der Raum*– es en sí misma –en esencia– la expresión de sitios indeterminados, que se abren a significados y parajes que transitan los espectadores en el espacio del museo. Y es que, como señala Heidegger, «La escultura: una corporizada puesta-en obra de sitios y con ello una apertura de parajes que posibilitan el habitar humano, que posibilitan la permanencia de las cosas que lo circundan, que le conciernen» (Heidegger, 1992, p. 152). Entonces la obra se debería percibir como si fuera parte de aquel lugar, porque es el que habita; pero creando alrededor de si un espacio único que llama a ser experimentado de manera distinta a los demás que la rodean.

Vacío y espacio en Foucault

Desde otra perspectiva Foucault trató la problemática del espacio en *Espacios otros: utopías y heterotópicas*. El autor señaló allí que,

en la modernidad, sobre las demás épocas, los espacios se consolidaron y determinaron el despliegue de lugares alternos que él denominó espacios otros. De hecho, Foucault sostuvo que «La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio» (1984, p. 46). Es claro que su interés es el espacio y no el vacío. De hecho, en esta obra el autor no trata este problema de manera explícita. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, no hay espacio sin vacío. Observamos el vacío en lo que Foucault denomina “los espacios otros”, en el sentido de que son transitorios y, situándonos desde este lugar, rechazan el habitar permanente, o sea, no se habitan, al decir de Heidegger.

Para comenzar hay que señalar que el espacio es dinámico y por lo tanto evoluciona. Tómese, por ejemplo, el espacio medieval, que según Foucault era localizado y jerarquizado. Este espacio estaba organizado entre la Iglesia, los señores feudales y los siervos. Estos últimos daban limosna al primero y tributo al segundo, pero el lugar en el que vivían, trabajaba y morían no les pertenecía. En oposición estaba el espacio del burgo, donde vivían los comerciantes, tenían su trabajo y su vivienda. A mi entender, este espacio se jerarquizó

por la dependencia. No obstante, siguiendo a Foucault, poco después los avances científicos y la contingencia del descubrimiento de América, cuando se probó de una vez por todas que la tierra era redonda, el espacio medieval se sustituyó por otro que era infinito, extenso y extensivo, o sea, podía ser todavía más.

Podía ser todavía más no solo en cuanto a territorio sino a que en medio de esa extensión siervos y otros hombres sin tierra podían hallar territorios para ser libres. Ser libres por posesión de una porción de esa inmensidad que podían explotar y hasta fijar una vivienda. Así, entonces, el mundo se presentó como un lugar inmenso e inexplorado que demandaba ser descubierto. Pero, en nuestros días ese espacio ya no es el mismo, porque también cambió, dejó de ser extensivo y más bien se redujo. Esta reducción produjo que el espacio moderno se marcara, fijara y emplazara por «Las relaciones de proximidad entre los objetos y los sujetos como si cada uno de estos fueran “árboles enrejados”» (Foucault, 1984, p. 47). Al igual que los árboles enrejados, el espacio se domesticó y aburguesó. Pues ya no había espacios por descubrir y los que existían ya

tenían dueño. A cada lugar se le puso una etiqueta que explicaba claramente de quién era y para qué estaba destinado.

De modo que los lugares del emplazamiento se caracterizan por el enrutado, la demarcación, la codificación, las fronteras y por el esfuerzo de fijar a cada cosa un *perás*. Hasta el mismo espacio sonoro y el espectro electromagnético, tales expresiones de las ondas como formas intangibles, tienen una etiqueta. En esta nueva concepción, el mismo tiempo ha dejado de ser espacio para transformarse en momentos, tales puntos fijos en un calendario, que marcan actividades para transformarse en una ficha más dentro de los juegos de distribución y emplazamiento. Cualquiera que sea el caso, este espacio ya no es sagrado, porque es efímero y ya no está habitado. Fijémonos, por ejemplo, en El Templo, la casa de Dios, que ahora también es el lugar de tránsito de turistas, cuando no es que la misma construcción ha sido etiquetada como patrimonio arquitectónico, o sea, pertenece a los hombres. El espacio está desacralizado de nuestras percepciones.

Este nuevo espacio, o sea, el emplazado, por lo visto lo caracteriza el adentro, opuesto al afuera (Foucault, 1984). Recordemos que para el autor el pensamiento está adentro, pero se exterioriza afuera a través del habla. Sin embargo, cuando el pensamiento está afuera, por causa del habla, se diluye entre los pensamientos de los otros cuando se produce el intercambio verbal (Foucault, 2004). En el mismo sentido, dentro están los significados individuales (lo subjetivo) y afuera los sentidos comunes compartidos (objetivo). Así, los significados individuales (adentro) se diluyen en los lugares de socialización y tránsito, como la cafetería y el transporte público, en los que prima lo colectivo (afuera). Por esta razón, los espacios sociales son rutinarios, asfixian, de modo que condicionan la necesidad de nuevos espacios, opuestos, llamados emplazamientos utópicos, porque allí se espera vivir lo mismo que en la vida cotidiana, pero mucho mejor. Así entonces la cafetería se reemplaza por un restaurante de lujo y el transporte público por un vuelo hacia un destino para disfrutar de las vacaciones.

En efecto, el espacio emplazado asfixia, se vuelve constrictor y condiciona el deseo de

construir espacios ideales. Pero más que utópicos son heterotópicas, es decir, reflejos de los primeros o espacios otros (Foucault, 1984). Es útil aclarar que una heterotópica es una osificación o crecimiento anormal del hueso en cualquier lugar del cuerpo. Generalmente, cuando se observa a alguien que sufre de esta condición se produce un sentimiento de sorpresa, repulsión y hasta miedo. Para ilustrar obsérvese la figura 2 que presenta a Wang, el hombre unicornio, un campesino de Manchuko⁰⁶, que en los años 30's se hizo famoso por una enorme osificación, semejante a un cuerno, que se desprendía de la parte posterior de su cráneo.

Tal como se aprecia en la imagen, una heterotópica es una extensión que se desprende del cuerpo. Del mismo modo, la heterotópica de un espacio es la que se desprende del original para formar “el espacio otro”. Esta relación, entre espacio emplazado y heterotópica produce una experiencia medianera (Foucault, 1984). Es como si se observara una muralla desde encima para ver lo que hay en uno y en el otro lado de esta. Desde esta perspectiva se perciben dos espacios. Por un

⁰⁶ En el presente este territorio hace parte de China.

Figura 2

Wang, el hombre unicornio



Nota. Unicornio humano (2020). Dimensiones 13,74 x 17,37 c.m. Ilustración de Luis Fernando Gasca Bazurto (2020). © Luis Fernando Gasca Bazurto. Impresa con permiso del autor.

lado, está el espacio que se habita, el cotidiano, aquel que cada uno sabe le pertenece y hace parte de él; por otro lado, también, se distingue el espacio otro que surge del primero y tienta con su llamado. Seguramente muchos transitamos el espacio otro, pero nadie quiere habitar en este, como nadie quiere tener una osificación que le brote de la cabeza.

Tómese a modo de ilustración la heterotópica del cementerio como una osificación que brota de la ciudad. El cementerio es semejante a una ciudad, pero allí solo habitan los muertos. En efecto, interpretando a Foucault (1984), los espacios otros se desprenden de los cotidianos y necesariamente se convive con ellos, pero no se habitan, más bien se transitan. Para más claridad, revisemos precisamente cuáles son esos espacios otros o heterotópicas a las que alude el autor. Siguiendo a Foucault (1976), las heterotópicas se distinguen por la crisis, por el discurso de la historia, por la yuxtaposición, por rupturas temporales, por sistemas de apertura y cierre, finalmente, por su funcionalidad respecto al espacio restante.

Muchas heterotópicas surgen de las crisis e inmediatamente demandan la creación de un espacio nuevo al que se le otorga el atributo de sagrado, como por ejemplo un templo, que se erige para darle gracias al creador por un beneficio, acaso, para solicitarlo, y en otros para pedir perdón. Para la muestra, la peste negra que se desató en Europa a finales de la edad media. Pues «En los años posteriores a la peste crecieron la venta de indulgencias, la donación de bienes a la Iglesia e incluso la construcción de templos. El hombre de finales del siglo XIV se obsesionó con la idea de la muerte y con el “buen morir”, una vez asumía la brevedad y vulnerabilidad de la vida» (García Luaces, 2017, párr., 13). Y es que la crisis de la peste negra interpelaba al hombre sobre su propia existencia, por lo que debía de asegurar su lugar en la “otra vida”. Pero también una crisis personal, física o emocional, como la menstruación o la locura, hacen parte de esta heterotópica, porque el individuo se aparta, por voluntad propia o por la fuerza, a otro lugar donde pueda soportar su crisis.

Por otra parte, la heterotópica de la historia se provoca por estereotipia (Foucault, 1984). Nótese

que el autor enfatiza en la noción de estereotipia que significa sincronía, por lo que, interpretando a Foucault, este tipo de heterotópica ocurre cuando coincide el presente con el pasado y lo replica. Porque la estereotipia también implica repetición de movimientos, posturas, palabras, melopeas, que se enuncian de modo ritual, pero sin que necesariamente medie un fin claro. Del mismo modo, Foucault observa en el cementerio este espacio otro, pues incluso, en la muerte se replica la jerarquización de la sociedad en clases, aunque para los muertos esto ya no tenga mucho sentido, o sea, un fin claro. Y aun así, en el cementerio no todos tienen derecho al mismo espacio, porque cada uno tiene asignado el suyo: *verbigracia*, los NN en fosas comunes, mientras ilustres prohombres, en hermosos mausoleos.

En cambio, la heterotopía de yuxtaposición se origina en los lugares que albergan otros espacios, muchos incompatibles entre sí; son, en cierto sentido, una pequeña parcela que intenta emular el mundo. Por ello Foucault (1984) propone como tales el teatro y el cine o el zoológico, que pretende reproducir los ambientes de la fauna salvaje en la ciudad. También la misma alfombra

persa pretende copiar el jardín en el interior de la casa, porque en el pasado el jardín encarnaba el mundo para los persas. Paralelamente, las heterotópicas temporales emanan de las rupturas del tiempo cotidiano «es decir que operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías» (Foucault, 1984, p. 5). Piénsese en el hombre que se pone frente al pasado cuando visita un cementerio, un museo o un monumento antiguo. Estos espacios se abren cuando se tiene fija la idea de que el presente es el lugar de residencia y el pasado, por el cual el hoy existe, deja de habitarse y más bien se transita. Pero también surgen heterocronías cuando se emplazan lugares temporales, como circos y ferias, que luego son retirados y solo queda el vacío. Precisamente, desde mi perspectiva, la sensación de vacío es lo que caracteriza las heterocronías, sobre todo cuando se queda con la sensación de que todo es leve, vano y volátil.

En otro orden de ideas, descifrando a Foucault, las heterotópicas de apertura, y cierre son las que surgen en los espacios prohibidos, pero se abren por momentos. Pues, para ilustrar, el autor explica que las prisiones están prohibidas para el público,

pero se abren para que las familias de los reclusos ingresen para visitarlos. Finalmente, Foucault (1984) alude a las heterotópicas por funcionalidad, que desde mi perspectiva funcionan solo respecto al espacio restante. O sea, el que resta o sobra del emplazado y destina para una finalidad. De cierta manera todas las heterotópicas —el cementerio, la cárcel, el circo, etc.— cumplen con este principio, porque son lugares que no utilizan de manera constante el emplazado y por ello se destinan para alguna otra cosa. Pero la heterotópicas de funcionalidad se diferencian de las demás en que aspiran a replicar el espacio emplazado, pero mejorado. Estos espacios se crean por ilusión, acaso añoranza, o compensación. En la primera posibilidad están las casas de citas donde se vive la ilusión del amor. En la segunda, las colonias que replicaron los modelos del colonizador, pero de un modo planificado, con la intención de mejorar o corregir en el nuevo espacio los fallos del original, tales como, los errores de planeación, gobernanza y economía. Aunque, en cualquier caso, fue una ilusión, porque —como sabemos— la mayoría de las veces se exacerbaban los fallos del original, tales como la corrupción.

Vacío y Espacio en Atlas del Centro de Bogotá y El Espacio en el Espejo

Ahora observemos de qué manera estos conceptos nos ayudan a comprender el modo en que el espacio y el vacío se manifiestan en las obras *Atlas del centro de Bogotá* y *El espacio en el espejo* que se exhibieron en Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Antes de continuar, es pertinente aclarar que este museo lleva el nombre del mencionado líder liberal asesinado el 9 de abril de 1948. Este lugar fue en el pasado su vivienda y aún conserva gran parte del mobiliario original. Esto hace del museo un lugar peculiar para la exhibición de obras de arte, porque allí se conjuga la historia, la política y la ideología en lo que fue la casa de una familia. Todos estos componentes provocan que las obras allí expuestas, necesariamente, articulen un diálogo entre el espectador, la obra y esa historia.

Un diálogo es una conversación y se sobreentiende que los implicados tienen la disposición de hablar y, no menos importante, de escuchar. Lo que implica que cada uno tiene un

punto de vista, que pueden ser coincidentes u opuestos. Es ante todo una dialéctica -como bien lo señaló en su momento Platón- que pretende alcanzar la sabiduría. Aquí, por supuesto, tomamos esta idea como metáfora en el sentido de que el espacio habla. Y desde esta perspectiva se busca comprender cómo, las obras citadas, provocan el diálogo entre el espectador y el entorno.

Vacío y Espacio en Atlas del Centro de Bogotá

Comencemos con *Atlas del centro de Bogotá*, la obra original de Vanessa Nieto Romero, David Guarnizo, Cesar Faustino y Natalia Mejía Murillo (figura 3), quienes hacen parte del Colectivo Taller Circular.

Esta obra fue ganadora de la Beca Libro de Artista, en la temática Cartografías Urbanas del Programa Distrital de Estímulos 2018. Luego se expuso en Casa Museo Gaitán, en el marco del Primer Encuentro de investigación-creación

en Artes 2019. Cuando esta obra se exhibió en el primer piso de la Casa Museo Jorge Eliecer Gaitán, en una especie de sala auxiliar que se encuentra entre la principal y el vestíbulo, aparentemente pasaba desapercibida entre el resto del mobiliario. Pero la experiencia era muy particular cuando se ubicaba la obra. Porque la obra se presentaba como un libro de artista. Esta cualidad de entrada determina que podía cambiar el concepto tradicional de libro. Aun así, la experiencia con este libro es particular.

Cuando el espectador se aproxima a la obra lo primero que observa es una caja de madera provista de algunas correas para cargarla a la espalda. La caja se abre y extiende cuatro patas que la transforman en una mesa rectangular. Cada lado de la mesa tiene varias aberturas semejantes a las que soportan los periódicos en las bibliotecas. Cada abertura resguarda un cuadernillo que se puede retirar sin un orden específico. Luego se despliega sobre una superficie que, a modo de retroproyección, genera una luz que traspasa las hojas de papel. Todo esto junto con una serie de grabados y un video, que narra parte del proceso de elaboración del libro,

Figura 3

Atlas del centro de Bogotá (2018)



Nota. Libro de Artista. Dimensiones: 100 x 100 cm (2018) Atlas del centro de Bogotá Tomado de Verificación de la memorabilidad desde la investigación creación en la Casa museo Jorge Eliecer Gaitán Fotografía de Norman Esteban Gil Reyes (2019). © Norman Esteban Gil Reyes. Impresa con permiso del autor.

se completa esta experiencia (González, s.f.). A mi modo de ver, las narraciones que presenta el libro son la médula de la obra, sin desconocer el conjunto material y formal de esta, pues el contenido es fundamental en cualquier libro.

El concepto de carga de por sí ya está sujeto a la noción de libro, pues este se carga, pero puede ser o no un peso. Hay libros que se llevan para leer y releer porque son especiales y otros se cargan por imposición. Los libros se recogen o se dejan en un lugar, pero el lugar no los carga; es simplemente donde se ponen los libros, tales como los emplazamientos de las librerías o las bibliotecas. Estos son, evocando a Foucault (1984), espacios otros, heterocronías y heterotópicas por yuxtaposición, pues ponen momentáneamente al individuo frente al tiempo y a otros lugares, representados en la biblioteca y en los libros. , si bien estos no son en sí un lugar, sino más bien una puerta. En ese sentido nos preguntamos, ¿a dónde lleva esta puerta o este libro de artista denominado *Atlas del centro de Bogotá*?

Pues bien, este libro presenta los modos en que algunos personajes anónimos narran e imaginan,

en textos y dibujos de mapas hechos por ellos mismos, la carga simbólica y material que deben llevar sobre sus espaldas. Así que, como bien señalan los autores, la carga es el concepto de la obra (Gonzales, s.f.). Dicha carga es una metáfora del peso de sobrevivir que estos individuos deben llevar a cuestas día tras día. La obra presenta, entonces, este devenir desde la perspectiva de hombres y mujeres, aparentemente invisibles para todos, porque se funden con los espacios del centro de la ciudad, seres en tránsito en lugares de tránsito, donde las calles son de todos y de nadie. Parecen invisibles, pero todos los días vemos a estos desclasados, modernos nómadas, que hacen parte de otra ciudad, la errante, no emplazada y volátil, pero incrustada dentro de la normalizada (Bazurto, 2016).

En este sentido estos personajes transitan sobre una osificación constituida por espacios volátiles que brotan de la ciudad aburguesada. Pero significan algo para quienes viven allí, esto es, alimento, vivienda y vida para los errantes que dependen de este, por lo que deben espaciar la vía para poner un puesto de venta ambulante, construir una vivienda transitoria en la calle para

pasar la noche, o conquistar el vacío en tierra de nadie, de indiferencia e incertidumbre. En consecuencia, esta obra «además de tener un peso físico, representa su universo particular» (Nieto, Guarnizo, Faustino y Murillo, N, 2019, p. 4). Ese peso físico y ese universo particular se evocan en la figura mítica del titán Atlas, que fue condenado por Zeus a soportar sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste.

Del mismo modo, para los autores, los protagonistas de los relatos son símiles del desdichado coloso, ya que, al igual que Atlas, aquellos hombres soportan sobre sus hombros un enorme peso encarnado en la obligación de sobrevivir. O sea, son titanes caídos que intentan levantarse día a día para subsistir en el territorio del centro de Bogotá. Pero recordemos también que un atlas es una colección de mapas, que permite identificar lugares, disposiciones, accidentes geográficos y límites, entre otros. Por ello no podemos olvidar que el mapa es una representación gráfica del mundo, que orienta, sitúa y encamina. Pero, en últimas, esta representación es plana y por lo mismo una reducción de la realidad, ya que los mapas

son producidos por la cartografía, ciencia que estudia el lugar, recolecta datos con métodos matemáticos, emplea valores de medida para interpretar el territorio y representarlo en una gráfica. Esta última, denominada mapa, permite hacerse una imagen del territorio, de hecho, muy precisa.

Pero pensemos el mapa bajo la premisa de que es un significante flotante⁰⁷. Desde esta perspectiva, es un objeto institucional y necesariamente expresa una postura hegemónica que condiciona el significado. Para no ir más lejos, no olvidemos los distintos mapas que han representado la tierra. Por ello coincido en que «La Tierra es tridimensional e imposible de representar en un plano. Hay más de 400 proyecciones cartográficas que sirven para plasmar la tierra en un mapa, según el fin que se busque.

⁰⁷ Significante flotante es una noción desarrollada por Ernesto Laclau para explicar el modo en el cual el populismo y el fascismo manipulan ideológicamente a las masas. (Slavoj Žižek, 2003).

Todos los mapas tienen filtros técnicos e ideológicos» (Yagüe, 2010, párr., 1). Es decir, la representación de un territorio en un mapa siempre va a ser limitada si se asume solamente desde la *physis*. Porque esta versión del mapa es funcional, convencional, sistematizada y, necesariamente, mortal, en el sentido de Brook, así que deja un espacio vacío.

La cuestión es que la realidad no es plana, se percibe con los sentidos y estos cimientan significados con base en experiencias individuales y colectivas. Es cierto, el mapa demarca un territorio material, pero también humano. Y es que el territorio se construye desde el significado, subjetivo o colectivo, o sea, es además un objeto cultural, no solamente funcional. Lo cultural permite entrever el territorio desde las dimensiones de lugar, frontera y significado. Son precisamente estas tres cualidades las que finalmente expresan la identidad del espacio, en tanto los individuos le otorgan cualidades simbólicas que distinguen a este lugar de los demás. Por esta razón, desde la ciencias sociales y humanas, se ha intentado que los mismos habitantes del territorio sean quienes describan

de manera escrita y gráfica los modos en que lo perciben. Esta metodología se conoce como cartografía social.

Considerando que «La cartografía social, es una metodología nueva, alternativa que permite a las comunidades conocer y construir un conocimiento integral de su territorio para que puedan elegir una mejor manera de vivirlo» (Mancilla y Habegger, 2005, p. 34). Es, entonces, una noción de orientación marxista, por lo mismo contra hegemónica y, por supuesto, con un importante peso político. Entonces, *Atlas del centro de Bogotá* se aparta de la noción tradicional de cartografía para más bien situarse en lo social.

En ese sentido, los autores permitieron que el territorio fuera descrito, trazado y narrado por quienes tenían una relación íntima con él, así como situar “su recorrido y su experiencia en el centro de la ciudad” (Gonzales, s.f.). En consecuencia, desde mi punto de vista, estas decisiones hacen de este atlas una polisemia. Porque exhorta, entre otros, a sentir el heroísmo del titán, el peso que carga sobre sus hombros

el hombre de la calle, el mapa que demarca el territorio de la vida, porque es la razón de sobrevivir como de existir.

En esta disposición se habita el centro, pero no para vivir. Es más bien un espacio otro, desde el cual los atlas construyen el verdadero hogar, el que sí se habita. Entonces, se invierte la disposición, en tanto la heterotópica del hogar trabajo es la que construye el hogar hábitat. La primera surge de la necesidad y es transitoria. La segunda es la que importa porque se asume, al contrario de la primera. Desde esta perspectiva, el centro de Bogotá se asume como un espacio en tránsito. De ahí que *Atlas del centro de Bogotá* sea una obra que no esté hecha para ser emplazada. Sería contradictorio que se fijara en un territorio específico. Por ello es un acierto que haya sido concebida de modo funcional para llevarse de un lugar a otro, ya que parte de su identidad es estar en movimiento: es itinerante, nómada, transita, asume el vacío de no pertenecer a ningún lugar, tal como los atlas.

En este sentido, la obra se adapta y pasa desapercibida tal como ocurrió cuando se exhibió

en la casa museo donde parecía un objeto de la misma casa. En el tradicional museo de arte, seguramente, se hubiera percibido más fácilmente. Sin embargo, a mi modo de ver, la invisibilidad que le otorgó el espacio de Casa Museo le concedió el mismo carácter invisible que tienen los atlas del centro de Bogotá. Así entonces, al igual que muchos de los atlas que tienen que persuadir a los transeúntes para que compren sus mercancías, los artistas tenían que acercarse al público para invitarlo a conocer la obra. De modo que esta obra comienza a ser experiencia mucho antes de entrar en ella; luego, sigue siendo experiencia a través de la experiencia de los otros. Entonces, abre una puerta para que el espectador experimente los otros espacios, que transitan los atlas del centro de Bogotá. Un territorio que se vive de un modo particular, mejor aún, como diría Heidegger, se habita, pero no se vive. Porque este territorio es Siendo-en-el-mundo, pues Siendo-en-el-mundo es lo que lo obliga, necesariamente, a llevar una carga. Es una relación de sujeción, de dependencia y por lo tanto conflictiva.

Vacío y Espacio en El Espacio en el Espejo

El espacio en el espejo es la obra original de Jonathan Alexander Chaparro Moreno (figura 4). Esta obra, al igual que *Atlas del centro de Bogotá* se funde con el espacio, pero, al contrario de esta última, no se invisibiliza, sino más bien se posesiona del lugar y emerge tal como una aparición espectral. Es una pieza difícil de clasificar porque es una fotografía, pero funcionalmente parece una escultura, incluso, *performance*, porque en el mismo sentido se apropia del espacio. Esta obra se expuso en un costado de la sala principal de Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Es básicamente una gran fotografía transparente que representa la sala anónima de la casa de una familia, posiblemente, de clase trabajadora. Pero esta fotografía, a la manera de una cortina, se antepone y opaca el pretérito salón de la casa del líder liberal.

Cuando esta obra se percibe por primera vez no se distingue con claridad cuál es el espacio real y cuál la fotografía. Porque se crea una ilusión

Figura 4

El espacio en el espejo (2019)



Nota. Fotografía *El espacio en el espejo* (2019), Dimensiones: 320x312 cm, Tomado de Verificación de la memorabilidad desde la investigación creación en la Casa museo Jorge Eliecer Gaitán. Fotografía de Norman Esteban Gil Reyes (2019). © Norman Esteban Gil Reyes. Impresa con permiso del autor.

óptica que funde los dos espacios, el material y el fotográfico. Cuando se reconoce esta ilusión se pueden observar de modo alterno uno y otro, pero nunca con claridad, sino con el mismo asombro con el que se observa a un espectro. De este modo, los fantasmas, tales ecos del pasado, emergen desde la distancia como portales para transmitir, como bien expresa Jonathan Alexander Chaparro Moreno, «las sensaciones de fragilidad, transitoriedad y perdurabilidad percibidas en el lugar» (2019, p. 11). Estas ideas en esencia proponen un espacio ambiguo en tanto físico y a la vez de significado. El espacio físico es determinado por la estereotipia de la representación hegemónica, pero al anteponer la fotografía se torna tan resbaladizo como un anillo de humo.

Sobre todo, porque explora y representa el lugar de la memoria a partir de la evidencia del espacio y de su vacío que prescribe un objeto como la fotografía. Y es que «La fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacedera, de las artes miméticas» (Sontag, 2006, p.79), ya que una fotografía representa el objeto con una fidelidad visual

asombrosa, pero, como bien expresa Sontag, esta es solo una posibilidad. Esta posibilidad seguramente ha condicionado gran parte de la incomprensión que rodea a la fotografía en cuanto a objeto estético, más aún cuando tomar una fotografía está al alcance de cualquier persona. Esta primera posibilidad es una convención, principalmente social (Bourdeau, 2003), que exhorta al contenido tal réplica del entorno reconocido.

En esta instancia la fotografía concilia la realidad objetiva con la vivida. Se le reclama así la correspondencia entre el objeto real y el representado, porque la fotografía produce la sensación de familiaridad de sentir que se reconoce lo que presenta. En este caso, «La imagen sería copia y doble, y la película tendría la propiedad de conservar lo que fue, para restituirlo con la frescura con que se vivió. La fotografía sería, entonces, “simplemente” un *analogon* de la presencia» (Castel, 2003, p. 333). En efecto, la fotografía también es sustituto, por comparación, no solo de la imagen, sino de la experiencia. Porque, precisamente, determina una heterotópica temporal, en el sentido de que la

imagen crea un espacio virtual, pero casi tan vívido como el real. Esta imagen funcionalmente hace las veces de inductor de los recuerdos y de las emociones que vienen con ellos.

Así, entonces, la fotografía vale por la conciencia que tiene el observador de que está mirando hacia el pasado pero ubicado en el presente. ¿Acaso el hombre no atesora fotografías con el ánimo de conservar parte de ese pasado, generalmente añorado lo que hace más llevadero el presente? Esa necesaria contraposición temporal implica una suerte de contradicción, pues «La fotografía es la representación de un objeto ausente como ausente» (Castel, 2003, p. 334). Pues, la fotografía además es la materialización de un recuerdo, es decir, de una ausencia. Por ello, entendida como *analogon*, es la cristalización de un momento, visto y vivido, el cual comienza a aludir a algo más por obra y gracia de la memoria y los afectos, que lo tornan vago e impreciso. Por esta razón no es extraño observar a personas que les hablan a las fotografías y hasta le piden perdón o le reclaman por hechos que ocurrieron en el pasado.

Entonces, «La fotografía permite ser a la vez la representación de su objeto y su representación» (Bourdieu, 2003, p. 243-244). Y es que la fotografía imita de modo muy preciso al objeto retratado. Pero ese objeto sólo se aprecia por lo que el observador necesita ver y reconocer allí. Más bien el objeto fotográfico comienza a intentar sustituir al real. En este momento se produce una segunda representación, ya no del acontecimiento, sino de significado. Esta doble cualidad se expresa en la naturaleza de una fábula personal, en una suerte de historia que se reproduce cuando se observa la imagen fotográfica. Una historia no necesariamente objetiva sino sujeta a los afectos que usualmente unen al observador con los sujetos representados y/o con los espacios. Bien dijo George Tice que «[Solo] se puede ver lo que se está dispuesto a ver, lo que la mente refleja en ese momento especial» (Sontag, 2006, p. 272). Porque una cosa es la fotografía y otra la manera en que se mira, pues la mirada no es meramente una función biológica sino una condición cultural en la que, a la vez, participa la conciencia.

Puede que la fotografía sea objetiva pero la mirada definitivamente no lo es. Esto es lo que se denomina régimen *escópico*, a saber, «una forma de ver el mundo, una formación de imágenes que se organizan de cierta manera y producen el mundo: algo así como una normativa de ver la realidad» (Ávila y Acosta, 2016, párr., 19). Este régimen, como expresó Lacan, es una función imaginaria que se configura en el estadio del espejo cuando el niño observa su imagen completa (Evans, 2010). Sin duda, interpretando esta cuestión, el niño igualmente comienza a distinguir otras imágenes aparte de la suya. Pero las imágenes que el niño observa, tal como la suya, son inducidas por la madre, la cultura y, en esta última, la ideología. De modo que la fotografía que captura una imagen del mundo pronto se transforma en símbolo.

Y «La realidad del símbolo reside esencialmente en la significación que le da aquél -individuo o grupo- para quien el símbolo simboliza» (Castel, 2003, p. 336). Desde esta perspectiva ya no se está puramente ante una fotografía sino ante una realidad que se distancia del objeto que representa, en últimas, siempre

ausente. Vistas las cosas de esta manera, la fotografía presenta, más que un objeto, a un fantasma que intenta colmar un vacío. Pensemos el vacío como la presencia de lo que ya no está. Es decir, tal como una falta, una cierta castración por la ausencia de un objeto –Lacan lo denomina objeto del deseo– que en últimas es la causa de la angustia. Esta relación, entre sujeto y ausencia, nunca se colma (de ahí la angustia), por lo cual el vacío es estructurante y por lo mismo, para Lacan, es más importante que el objeto (González Aja, 2008). Ahora bien, ¿en dónde se encuentra ese objeto? Es claro que la fotografía no es el objeto sino, desde esta perspectiva, un fantasma, espectro o un símbolo, como bien lo dijo Castel (2003). Ahora bien, desde mi interpretación, el psicoanálisis lacaniano observa en la realidad el vano intento del hombre por darle sentido a lo real, o sea, al mundo llano, puro y crudo, impoluto de todo significado. Pero el significado es lo que le da sentido al mundo y no todo lo que está en lo real se puede simbolizar. Precisamente aquello que está en lo real y no se logra simbolizar plenamente se percibe como un espectro.

Para decirlo en forma sencilla, la realidad nunca es directamente “ella misma”, se presenta sólo a través de su simbolización incompleta fracasada, y las apariciones espectrales emergen en esta misma brecha que separa para siempre: la realidad de lo real, y a causa de la cuál la realidad tiene el carácter de una ficción (simbólica) que parece le da cuerpo a lo que escapa de la realidad (simbólicamente estructurada). (Žižek, 2003, p. 31).

Para ilustrar, retomemos el ejemplo de más atrás, o sea, el del hombre que le habla a una fotografía. Esta no es el objeto, sino la representación de alguien o algo ausente que simboliza, tal vez, amor, dolor, quizá odio, entre otras posibilidades. Pero no existe una simbolización que contenga todos los significados del amor, del dolor o del odio. Es claro que la fotografía simboliza al objeto de esos sentimientos, pero como tales sólo expresan el vacío de aquel que ya no está y, por lo tanto, nunca se colmará. Por ello este vacío no solo es ausencia sino angustia. Así, la realidad objetiva generalmente es una deriva de tiempos y lugares

que indiscutiblemente se van desplazando hacia la conciencia que se intenta asir a través de la materialidad resbaladiza, expresada en el espacio bidimensional de una fotografía, tal como la presenta *El espacio en el espejo*, que demanda abrir los ojos y los oídos para escuchar los murmullos de los significados que evocan las salas de dos familias.

En primera instancia, si nos olvidamos de esta obra, en la casa perdura el recuerdo del prohombre que emerge por el significado colectivo que la historicidad le otorga a este espacio. De este modo, el espacio está determinado por el significado colectivo del discurso histórico, no del vivido. Este espacio está preconstruido, es hegemónico, y por ello no está habitado. Es un espacio vacío que exhala el frío en el que habitan los muertos. En segunda instancia, es un espacio contrapuesto, pues la sala de la casa – que sigue manteniendo la estereotipia que propone la representación hegemónica – se percibe a través de la fotografía que a modo de cortina presenta una simple sala. Esta contraposición manifiesta las diferencias de clase o las posibles convergencias, como divergencias

políticas. Tal como que el espectro del obrero parece habitar en la casa del burgués.

Sin embargo, este espacio comienza a deslizarse hacia una tercera instancia, porque la magnanimidad del prohombre del pasado, dueño y señor de aquel lugar, pero ausente de humanidad por la capa de la historia oficial, es opacada por la fotografía transparente de la casa de una familia del montón, cual membrana, que representa la cálida sencillez de un espacio familiar, es decir, por el espacio, evocando a Heidegger, que fue construido para ser habitado, así sólo esté habitado en los recuerdos. Entonces, termina por prevalecer el significado individual sobre el colectivo. La fotografía del lugar histórico se aparta para ubicarse en el entrañable espacio de una familia.

Conclusiones

Para concluir todo este recorrido, podemos decir que siempre existirá un espacio vacío, que más que llenar, se debe comprender. Esa

distancia, espacio vacío o separación entre el espectador y la obra, es la misma que existe entre la realidad objetiva y la conciencia. Pero este vacío no es ausencia sino indeterminado, o sea, sujeto a la subjetividad estética y opuesto a la densidad objetiva. Tales son la expresión del artista y la mirada del público. Me interesaron estas dos propuestas porque en ellas se manifiestan dos posibilidades que confirman que el espacio está determinado por el individuo. ¿Acaso no es este quien le da sentido? Por ello, me atrevo a expresar que el individuo es el espacio.

The page features abstract geometric lines in the corners, consisting of several overlapping, parallel lines forming triangular and quadrilateral shapes. These lines are light gray and are positioned in the top-left, top-right, bottom-left, and bottom-right corners of the page.

Capítulo 3

Dispositivos para hacer ver y hablar los museos

En las fronteras del pensamiento situado

Cristina Ayala Arteaga

Maestra en Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia, MSc (c) Investigadora Principal para los programas de Animación digital y Fotografía. Profesora investigadora Grupo de Pensamiento Artístico y Comunicación -PAC- Corporación Universitaria Unitec. Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC.
E-mail: cristina.arteaga.ayala@gmail.com

La ciudad es ese lugar a donde van los excluidos por excelencia. Es el gran museo de la ruina. Es eso que las élites del arte han llamado *no arte*, de todo aquello que no pertenece o de aquellos que no pertenecen. El museo tiene mucho que aprender de las rupturas que se dan en las dinámicas de la calle, en las fisuras que aparecen en las paredes de la ciudad, en las personas que se apropian de ella. La ciudad también es un *no lugar*; en ella se dan los desplazamientos de la mirada y se genera el espacio perfecto para los juegos de las imágenes. Augé (2000) define los no lugares como:

Las conciencias individuales, experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares. Pero sin duda era útil, antes de pasar al examen de lo que son los no lugares de la sobremodernidad, mencionar aunque fuese alusivamente, la relación que mantenían con las nociones de lugar y de espacio los representantes más reconocidos de la «modernidad» en arte. Sabemos que una parte del interés que despertaban en Benjamin los

«pasajes» parisienses y, más en general, la arquitectura de hierro y de vidrio, se debe al hecho de que puede discernir allí una voluntad de prefigurar lo que será la arquitectura del siglo siguiente, un sueño o una anticipación (...). Se ve claramente que por «no lugar» designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan). (pp. 97-98)

Así como el museo, la ciudad es también un lugar excluyente. Ambos pasan por la oposición del lugar con el espacio. Michel de Certeau (1990, como es citado por Augé, 2000) propuso «nociones de lugar y de espacio, en un análisis que constituye aquí obligatoriamente una cuestión previa. Certeau no opone los “lugares” a los “espacios” como los “lugares” a los “no lugares”. El espacio, para él, es un “lugar practicado”» (p. 173). Es así que esos no lugares son un espacio de intercambio y, como podría deducirse de la

expresión de Certeau, practicado, de cruce, de unión y desunión de diferentes elementos en constante movimiento. En ellos la mirada y la contemplación quedan relegadas bajo las canecas posadas en las esquinas generalmente oscuras de esas calles; allí los caminantes las evitan o simplemente no desean verlas. Las canecas bien podrían ser las obras de arte que producen los artistas hoy. Estas intentan ser lugares practicados, pero se quedan allí en el espacio de la afectación con el deseo de ser vistas por esos entes de control que tanto cuestionan.

Las calles se transforman en geometrías interminables con sus laberintos y recovecos que, a modo de conjunto de elementos, consienten la coexistencia en un cierto orden; uno que parece no alterarse. Solo ocurre en pocas ocasiones debido al ojo que siempre vigila a través de las máquinas de la tecnología u otros ciudadanos que, investidos de poder, determinan lo que es posible practicar en esos espacios de todos y de nadie. Allí, en las calles y en los museos, está la mirada controladora de ese mismo ojo de la autoridad como mecanismo de control. Esos no lugares toman la forma descrita por Merleau-

Ponty (2008) en su libro *Fenomenología de la percepción*, en el que explica cómo el espacio y la comprensión de él se convierten en animación de estos lugares, y que son los sujetos quienes, desde sus desplazamientos, se proponen como elementos móviles.

Las ciudades —de igual forma que los museos— han adoptado sofisticados sistemas de control y de vigilancia, convirtiendo los *lugares* de todos en los *no lugares* de la existencia y de la creación. La palabra y la posibilidad de articularla en un lenguaje propio para los ejercicios de la imaginación se supedita a las normas de ese ojo y a los medios de control espurios, especialmente diseñados para desde ellos establecer mecanismos de observancia, como explica Gutiérrez (2015) en el análisis que hace de la teoría de los mecanismos de poder y control de Foucault (2009). Podríamos entonces entenderlos desde la propuesta de Augé (2000) para, desde allí, definir cómo esos espacios sitúan la experiencia del vivir, pero también del crear:

El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo). (p. 85)

Como en el museo, los organismos de contención son para este caso los curadores, los vecinos de los barrios, los museógrafos. «Al perder su conciencia, los seres humanos comienzan a ser parte del significado relativo del poder y control a través de la dinámica de observar y ser observado» (Gutiérrez, 2015, p. 16). Entendiendo lo planteado por este autor, puede entonces definirse que las paredes de la ciudad no son otra cosa que límites entre los sujetos, los objetos y el lenguaje, así como lo son las ferias de arte y sus costosos boletos de entrada, en un país en el que más de tres cuartas partes de su pobladores subsisten del rebusque o están desempleados. Estos límites se graban en brechas que no solo son excluyentes, sino que ponen a los sujetos al mismo tiempo la investidura de verdugo y juzgado.

Todos observan y son observados, generando dinámicas de aislamiento que van muy bien en la degradación de las relaciones que pueden hilarse entre los actores de estos sistemas. Estos mecanismos de control marcan, además, una importante diferencia entre sus iguales.

Es en los museos donde las personas toman distancia de su humanidad; se convierten en signos de interrogación buscando acertar los códigos que les devuelvan lo que han perdido. Las relaciones en este y otros lugares se dan a través del establecimiento de una serie de modos de pensar y acciones desde, para y en el arte, así como sus espacios de circulación y la forma como se da la interacción con él. En consecuencia, algunos observadores de estos ejercicios de poder y exclusión empiezan a generar preguntas incómodas. La relación entre museo, galería, feria, convocatoria, estímulo y arte (y otros que el lector quiera agregar) presupone una relación mutuamente excluyente, debido principalmente a las dinámicas que subyacen en dichos elementos, a las maneras en las que se piensan las muestras, la circulación de la obra, los artistas patrocinados y la inclusión de una comunidad

que está solamente en el papel. Tal vez porque se deja de pensar sobre el significado de la palabra *arte* (y viene bien decir que nunca se tendrá un consenso), haciendo de esta acción de no definir sus límites y posibilidades (a conveniencia de la institucionalidad) una herramienta de instrumentalización de ella misma, una forma más de poder. Valdría la pena volver a las tórridas discusiones del siglo XIX en las que los artistas no solo se entregaban a las economías alternativas que el arte proveía, sino también planteaban diferentes maneras de pensar y entender eso que hacían. Klaus (1993), en su libro *Arte contemporáneo: Colonia*, construye un relato sobre estas cuestiones, que fueron casi las mismas que angustiaron en los sueños a otros artistas en momentos de absoluta incertidumbre:

Del mismo modo que Beuys, Polke concebía su postura ante la existencia diaria como una parte inseparable de su estrategia artística general. Si bien es más frívolo que Beuys, su seriedad es exactamente la misma, pero su concepto de arte se extiende a todo el campo experimental de la realidad. Sin embargo, la relación de Polke con la realidad está tamizada por la ironía, una

circunstancia que separa con nitidez su estética de la de Beuys. (p.78)

Revisemos las cuestiones aquí planteadas tomando como embudo el texto citado de Klaus: ¿podríamos atrevernos a decir que hemos sido los artistas incluidos en unas dinámicas que borran las experiencias que posibilitan nuestro trabajo, para así convertirnos de nuevo en hacedores de objetos para las élites? Entonces, estos espacios de circulación y producción son grandes monstruos de censura que dibujan líneas invisibles. ¿Qué puede ser pensado y dicho?, ¿qué puede ser creado y exhibido? De tal manera, como dice Wolfe (1976), «el arte y la moda forman, actualmente, una especie de águila de dos cabezas; los artistas se quejan de la segunda, pero no pueden prescindir de ella» (p. 19). De todas formas, en cada uno de los casos puede observarse siempre un ejercicio de dominio.

¿Qué es el arte y qué obliga a una disrupción y ruptura de estas dinámicas? Estaría bien entonces dar respuesta —si esto es posible o de alguna manera puede hacerse— a la primera pregunta. El arte es una palabra a la que por

el momento podría decirse no corresponde nada real o que esté situado en el plano del conocimiento que tenemos por cierto del mundo. Si esto es así, y es tan solo una palabra que trata de englobar una invención que, aún después de nombrarla, sigue en el terreno de lo conceptual e incomprensible, también podría agregarse que el arte es una representación en la que alojamos lo único que podríamos considerar real del arte mismo; y eso único real no es más que las obras y sus artistas (Heidegger, 1996). Y si lo único que puede considerarse entonces como real es la obra de arte, ella sería, a su vez, una gran y enorme pregunta que cuestiona sobre la esencia misma del arte. En las respuestas que puedan ser fabricadas a estas preguntas deberían situarse otros nuevos cuestionamientos que permitan evaluar cómo la obra de arte responde de manera real a ese mundo de lo irreal; más cuando se sabe, como bien lo explica Heidegger (1996), que la obra de arte tiene este carácter de cosa confeccionada a partir de puntadas que parten de los sucesos irreales a los que responden; y que todos estos objetos y experiencias que son la obra de arte nos llevan a conocer al otro, ya que todas son alegorías.

Si esto es así, ¿cómo podrían compararse la obra de arte y el arte?, de tal manera que se logre entender las dimensiones que las componen y, además, establecer los puntos de partida para este entramado que se tejerá a lo largo del capítulo; ello buscando la revisión de las dinámicas propias del museo en tanto este y sus relaciones como dispositivos⁰¹ del poder disciplinario estimulan una red que prefigura ciertas prácticas y discursos que se convierten en verdad/modelo. En consecuencia, la obra de los dos artistas presentados al finalizar este capítulo, (*Imágenes corpográficas* de Cristina Ayala y *Despertar onírico* de Javier Ramos y Camilo Igua), puede entenderse en una manera de estimar

⁰¹ Deleuze y Agamben en su texto *¿Qué es un dispositivo?* (1990) explican, en primer lugar, que un dispositivo es una especie de ovillo o madeja, hilo que se entrecruza con una serie de conjuntos que por lo general perciben a modo de tríada tres actores principales (los sujetos, los objetos y el lenguaje); este conjunto es multilineal. Estas líneas de diferente naturaleza que conforman este dispositivo no abarcan ni rodean los sistemas, cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (objeto, sujeto, lenguaje); sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas con otras como se alejan unas de otras.

otras formas, no solo de producción y práctica artística, sino también de relación con los sujetos y lenguajes, con los espacios de circulación de las obras y con las propuestas de museos que van más allá de las estimadas a lo largo de esta primera parte del texto.

Estos procesos invitan a ser entendidos no solo desde la arista de todos los que por cuenta del Estado ejercen poder y control en la definición de sofisticados sistemas de observancia y modificación del comportamiento (a través de la imposición de estereotipos para el *cuerpo*, el *espacio* y la *mirada*), sino también a través de la normalización de conductas y la examinación de esos mismos cuerpos que permiten la institucionalización de formas de poder disciplinario, que aparecen vigilantes desde su invisibilidad. También es pertinente recordar el concepto de *mirada* de Jacques Lacan (2010), que establece una relación entre el objeto, el sujeto y los procesos de observación como unos de dominio, que dinamizan múltiples formas de control. Estas esperan acalladas en las esquinas la perpetración de la acción de penetración del cuerpo, la mente y la conciencia. Así, esperamos

entender cómo todos estos entramados y ficciones crean artefactos simbólicos que también se ven reflejados en las instancias de la producción y circulación de productos del arte y la cultura, proponiendo un panóptico de lo creativo en el que se construyen arqueologías de las máquinas de control para esas mismas sociedades disciplinadas que se observan unas a otras en un espejismo de sociedades igualitarias y democráticas (Foucault, 2009).

Estas problemáticas tocan muy diversos ecosistemas sociales. Pueden verse en las mismas élites y en las estructuras académicas que establecen imaginarios acerca de cómo deben ser los espacios de circulación (y los artistas que participan de ellos). Las instituciones aparecen entonces como las figuras del control privado en los espacios abiertos de la comunidad (vigilancia privada): tienen cámaras y definen sus propias reglas en pro de quienes están dentro de un edificio. Todo esto se basa en una lógica de inclusión/exclusión en la que cada uno de ellos opera a favor de sus imaginarios y necesidades grupales o individuales. En este contexto es que surgen experiencias como la

propuesta en el Primer Encuentro Nacional de Investigación y Creación, una réplica a la posibilidad de manifestarse ante estas dinámicas y estructuras propias de la institucionalidad e instrumentalización del arte, así como ante sus espacios de circulación, sus artistas y sus públicos. Sin duda es un ejercicio de *resistencia*.

La Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

Un espacio para la discusión de las cosas comunes

Para pensar las intervenciones que tuvieron lugar en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, valdría la pena iniciar un recorrido a través de los laberintos que pueden ser escritos con relación a los espacios del arte, además de analizar cómo estos, de manera institucional, acogen y asignan el valor o el *estatus quo* a la obra de arte y se encuentran muy alejados de las experiencias del arte actuales.

El trabajo con las comunidades, la conexión con otras disciplinas y el arte procesual (que busca la integración de públicos a la práctica

propuesta por los artistas, las reflexiones sobre lo que allí se presenta y la interacción directa del autor de la obra por parte de quienes la observan) son acciones más que necesarias para el entendimiento e integración del dispositivo arte en los escenarios de los que hace parte; de modo que los museos se han quedado en una suerte de procesos que ya no dicen mayor cosa. Claramente siempre habrá un público interesado en estos discursos, pero ¿qué tan importante puede ser para un país como Colombia este tipo de prácticas y modelos de circulación?

La obra surge según la presentación habitual de la actividad del artista y por medio de ella. Pero ¿cómo y dónde es el artista lo que es? Por medio de la obra; pues decir que una obra enaltece al maestro significa que la obra, ante todo, hace que un artista resalte como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro, pues el artista y la obra son uno en sí y en su recíproca relación. (Heidegger, 1996, p. 35)

Partiendo de la propuesta de Heidegger, valdría la pena apuntar las diferencias sustanciales a las que los espacios de circulación hoy se enfrentan. Cuando de prácticas artísticas se trata, los museos no pueden seguir respondiendo a las lógicas planteadas en la cita anterior; deben instalarse otros linderos y procurar dar respuestas desde los lenguajes de las mismas cuestiones que llevan a la promoción y activación de esas prácticas. No solo ahora el artista es el origen de la obra; su nacimiento también está en la interacción del artista con la gente, con las comunidades, con sus historias, preguntas y verdades, con otros lenguajes que no necesariamente son los que por definición se han pensado en el arte y para el arte; variadas formas de observación e interacción.

El origen también son las preguntas que estas interacciones arrojan y lo que de allí puede devenir; así como también todas las acciones antes y después de la instalación de los objetos y las experiencias, sumadas a las exploraciones que esperan realizar los artistas a partir de estas vivencias y de las reflexiones que derivan de ellas. Así se relaciona no solo su obra con los espacios en donde esta es exhibida, sino también con los

significados que estas prácticas puedan dotar a la obra.

La experiencia espacio-temporal, ahora más que nunca, requiere de una práctica específica que piense los espacios de la obra de arte, su lugar, cómo son habitados y, de manera especial, la relación que existe entre estos y quienes los visitan. Se debe entender este intercambio en el marco de uno verdaderamente significativo, de provecho, para plantear reflexiones vigentes o para abrir lugares que permitan un suspiro de vida sobre las situaciones que cada día provienen más de la imaginación y la ficción que de los hechos que creíamos podían ver nuestros ojos.

Las instituciones del arte (durante una gran parte de la historia del arte más reciente y documentada) han normalizado y clasificado la experiencia artística definiendo, no solo las prácticas permitidas que pueden ser exhibidas, sino también los procesos sobre los que vale la pena pensar y producir obra. Hemos visto cómo, a lo largo de los últimos 30 años, esas maneras de dibujar los espacios de exhibición y circulación han generado rechazo en públicos de todas

las extracciones, obligándolos a probar nuevas formas de vivir la institucionalidad o llevándolos a espacios desinstitucionalizados como, por ejemplo, los circuitos de arte locales o los museos municipales que salen de sus instalaciones en búsqueda de la gente. Estos espacios, aunque no siempre circulan obras producto de procesos profundos y bien ejecutados, son objetos y experiencias que llegan al público desde mecanismos mucho más sensibles de sus experiencia y modo de acercarse, no solo a la obra, sino también al artista. Espacios que apuestan por una desnaturalización de la idea del artista como un ser diferente alejado de la obra y del público, presentándolo más bien como un ser cercano que disfruta del encuentro con el otro.

Algunos grandes museos del país han incursionado con prácticas bastante tímidas como, por ejemplo, las apuestas del Museo de Arte Miguel Ángel Urrutia con *El parqueadero*, el Museo de Arte de Bogotá con el *Mambo viajero*, el Museo Nacional de Colombia con las diferentes iniciativas que hacen parte de la Red Nacional de Museos, así como las acciones en el marco del Programa para el Fortalecimiento de Museos

Colombianos. No obstante, aún quedan muchos interrogantes por discutir que se escapan a la finalidad de este texto.

Ese distanciamiento estético, que funcionó para dotar la obra de la relevancia e impersonalidad necesaria para la solidificación de escenarios sofisticados para la circulación de unas obras con una estructura conceptual más compleja, requería con urgencia de sitios en los que se permitiera abordar la relación con el otro desde terrenos intelectuales difusos. Estos últimos fueron adueñándose de todos los espacios del arte y absorbieron los deseos de los artistas por pertenecer, al sobresalir por encima de otras experiencias más próximas a la posibilidad de ser de la obra, de habitar el espacio en relación a la obra y de una obra diversa, con contenidos que revisan las realidades de una manera ampliada, en búsqueda de una apertura en el lenguaje. Estas fueron silenciadas y excluidas, arrojadas a los bazares, así como los artistas que, por cualquier razón, no se ajustaban a ciertas pretensiones y lógicas del mercado del arte.

Esos tiempos por suerte han venido repensándose. Ya los artistas y los espacios se aproximan con el fin de crear otros escenarios en los que las obras, de maneras orgánicas, incluyan a visitantes con diferentes improntas sensoriales. Todo ello se da en búsqueda de una multiplicidad en la experiencia de observación y escucha, que no solo se quede en la acción de contemplación, sino en espacios que descubran las dinámicas propuestas por la obra y permitan hacer unas lecturas renovadas de esta misma.

Estas iniciativas —que mueven las prácticas de circulación y producción— han venido avanzando con la lentitud propia de procesos que son absolutamente dependientes de voluntades institucionales ancladas al pasado, de presupuestos reducidos y ¿por qué no? de la hegemonía de unos cuantos frente a las estéticas permitidas y apoyadas.

Es menester promover espacios que apuesten por una experiencia mucho más abierta, en dónde se da la oportunidad de ver rostros e ideas diferentes; espacios en los que las prácticas artísticas juegan con exploraciones más cercanas

a las comunidades y en lenguajes que toquen las sensibilidades de la gente. Lo anterior busca enrobustecer públicos y acercarlos, no solo a tales espacios, sino también a las acciones de participación de las que estos disponen. No parecen ser lugares impolutos en los que se puede respirar la sacralidad de una iglesia y en donde la obra de arte es insertada bajo la dinámica de exclusividad, desconectada del adentro, del afuera y de lo que pasa desde la cotidianidad de la vida.

Siempre deberán existir diferentes experiencias con la obra de arte porque siempre existirán personas interesadas en ellas. Pero es necesario pensar en el arte como una forma de construcción de país, una posibilidad para acercar y no para alejar.

Estos espacios y las personas interesadas en ellos han iniciado una propia distribución de lo sensible. Ese orden establecido que ha venido imperando, apropiándose hasta de los modos de producción en los que los artistas podían construir y pensar su obra, ha venido encontrando un abismo. Ejemplo de ello ha sido

el teatro. Tal y como fue pensado en un inicio tuvo que replantear sus estrategias de circulación y la forma para acercarse a los públicos. De esa misma manera, las prácticas del museo y sus diferentes experiencias y posibilidades tendrán que replantear las formas en las que este quiere ser vivido, visitado, observado y, especialmente, cuestionado. Theodor Adorno (como es citado por Rancière, 2011) define las obras de arte como:

el lugar de lo noidéntico, de aquello que no se deja dominar y subsumir. Esto es, justamente, lo que da un valor irreductible al arte en un mundo en el que todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, igualable, calculable y homogeneizable. (p. 11)

En efecto, las obras de arte insertadas en los espacios de circulación se definen como dispositivos que, horquillados entre sí, bifurcan diferentes formas de comprender, interpretar y vivir el mundo. No obstante, obligan a que esos espacios en donde se pueden vivir las experiencias de la obra de arte también sean pensados desde esas mismas lógicas y que, de esa manera, las derivaciones propias de

las acciones de interpretación e interrelación con la obra estén dadas en las fisuras, rupturas y fracturas que la obra en su contexto puede proporcionar.

El lugar de lo que no se deja dominar implica que los lugares de circulación se encuentren en una constante modificación, que su hacer esté supeditado a las nuevas y variadas preguntas que surjan de su práctica y que estimulen el trabajo en el terreno del arte. Esto permite el diseño de artefactos sensibles a modificaciones dadas por los ambientes en los que se dan las acciones propias de la práctica artística y su interrelación con las comunidades o sociedades. Hacer de estas prácticas dispositivos puede llegar a creerse peligroso, desde la postura de que estos dispositivos no son más que dimensiones del poder y llevan en sí una estética intrínseca a los modos que dichas prácticas proponen con relación a la existencia de sus dimensiones. Esta es la razón por la cual se hace pertinente: a). Establecer dimensiones del saber que permitan la reflexión constante sobre, desde y para el arte; b). Valorar la posibilidad de abrirse a otras formas de vivir esos saberes y prácticas desde y

a través de las comunidades; c). Hacer visibles otros regímenes de luz: *aparecer o desaparecer* los objetos, sujetos, lenguajes y experiencias que admiten otros tránsitos de la historicidad de los propios espacios de circulación del arte y sus múltiples formas manifestación.

Las exclusiones que por años han reinado en esas salas impolutas y blanquecinas a la manera de cualquier salón hospitalario han de repensarse. Se deben establecer otras formas de verse y, especialmente, de leerse por parte de quienes las visitan. Así como el arte, los espacios que lo circulan requieren de un cambio en su cadena evolutiva. Espacios contestatarios y reaccionarios a los sucesos de su tiempo, empáticos con los hechos merecedores de atención, inclusivos de diferentes perspectivas, que permitan el trabajo colaborativo; que puedan estar por fuera de lo homogéneo y tomen rasgos para identificar sus diferencias con otros de su clase.

Desde luego ello no es tarea fácil, pues requiere hacer de esos dispositivos lugares para el encuentro, en donde las charlas y la construcción de obra, así como las reflexiones que estas puedan

propiciar, estén dadas por encuentros que nos lleven a observar al otro, a reconocerlo en las dimensiones que nos acercan o nos alejan.

Se requiere sensibilizarse ante las cuestiones primordiales del tiempo en el que vivimos. Se necesita una distribución y redistribución de lugares e identidades de estos escenarios de circulación quepiense verdaderamente más allá y se desligue de una curaduría en la que solo se piensa la obra en términos de exhibición, o una distribución de paredes que pueden ser asignadas dependiendo de las exigencias que puedan tener en términos de forma o de uso de recursos tecnológicos. Se debería entrar en una repartición y partición de los espacios-tiempo, de lo visible e invisible, jugando con el ruido propio de los lugares que son verdaderamente habitados, haciéndose de un lenguaje que debe constituir una mirada a la obra más allá de sus dimensiones: desde su lenguaje y lo que esta busca decir. Sitios que inviten a ser habitados, apropiados, que integren las realidades de quienes los visitan, que permitan sentirse allí en una experiencia verdaderamente transformadora, *un espacio para la discusión de las cosas comunes*.

Los rastros del relato

Una oportunidad visual a través de las ventanas que posibilitan la existencia en la obra de arte que se lleva al museo

En páginas anteriores se presentaron dos preguntas a las que se les ha venido definiendo un lugar en lo cierto: ¿qué es el arte?, y ¿qué obliga a una ruptura de esas dinámicas que se establecen en la creación de una obra? La argumentación del texto ha venido planteando posibles respuestas, que se ponen aquí por la necesidad primera de mapear el lugar desde el que se escribe este capítulo, encontrando en el relato los puntos que unan las ideas que se han abordado. Ahora quiero afirmar que las obras de arte son en sí mismas relatos, así como también ventanas abiertas a otros mundos que solo es posible habitar a través de la experiencia con la obra de arte y con su lugar en el mundo.

Si todo arte es en esencia poesía, a ella debe reducirse entonces la arquitectura, la escultura,

la música. Esto es una pura arbitrariedad mientras entendemos que las citadas artes son subespecies de la literatura, en caso de que caractericemos la poesía con este título equívoco. Pero la poesía es solo un modo del iluminante proyectarse de la verdad, es decir, del poetizar en este amplio sentido. Sin embargo, la literatura, la poesía en sentido restringido, tienen un puesto extraordinario en la totalidad de las artes. (Heidegger, 1996, p. 96)

Heidegger dice que el arte implica formas diferentes y rebeldes de poesía. Estas buscan el encuentro con el otro para existir. Son poesías que necesitan de una constante relectura que parta de los lugares en los que sus letras toman forma y dimensión. Además, la obra de arte requiere reflexionar sobre sus propósitos, las prácticas que la acompañan, las fuentes de conocimiento de las que se alimenta y los contextos diferenciados a través de los cuales se expresa o transita; así como interrogarse frecuentemente sobre las visiones alternativas que entregan el pensamiento y las acciones del cotidiano.

Como estas pueden enlazarse con las tradiciones artísticas y como definitivamente se desvinculan de la orientación y objeto de estas miradas y acciones, entonces se requiere de reflexiones ajustadas que reconozcan rasgos propios de las dinámicas del arte, ello en los diferentes sucesos resultado de la creación, sus múltiples dimensiones e intersecciones con otros campos del saber. Así mismo, abrir las cortinas de las ventanas para ver el mundo en su desnudez, los seres que allí lo habitan, las diferentes posibilidades de expresión que lleva consigo la producción artística, su complejidad e indeterminación y su vínculo permanente con el accionar en contexto. Todo ello para construir, desde las zonas propias de las manifestaciones y prácticas artísticas, la definición de un saber específico que remite acontecimientos por dentro y por fuera del arte.

«Hemos terminado, se dice, con la utopía estética, es decir, con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribución a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva» (Rancière, 2005, p. 13). El arte, como dice Rancière, ha roto con su capacidad

de conectar con la vida y su posibilidad de plantear transformaciones radicales que procuren miradas dispares. Es imposible adentrarnos en la posibilidad de un arte más integrado a la vida, una experiencia de habitar el mundo, una forma de memoria sofisticada que puede llegar a codificar la experiencia individual de la misma forma como puede hacerlo con la colectiva. Por tanto, es urgente pensar en qué medida los espacios de circulación han contribuido a esa pérdida y cómo pueden ser pensadas las prácticas para escribir discusiones sobre los objetos, lugares, lenguajes y sujetos comunes.

El arte cada vez más hace búsquedas exhaustivas en otros campos igual de complejos. Se ha pensado que el arte, desde la más amplia gama de sus posibilidades, es una *actividad* independiente de las ciencias, con muy pocas posibilidades de encuentro. Pero las prácticas artísticas han sido exploradas por un sinnúmero de artistas, buscando desde la construcción de la obra experiencias para habitar en transición de saberes y la apertura a ver el mundo de maneras diferentes, creando usos propios para cuestionar e interrogar el mundo en múltiples niveles. Esto ha

implicado una transformación en la apropiación del poder y de los discursos existentes, así como en las formas en las que la obra se enlaza con el espacio *que puebla* y el tiempo *que divide* (Rancière, 2005). Desde esta perspectiva, el complejo corpus de conocimientos resultado de la práctica artística y su relación con la participación y confrontación de los públicos configura lazos para amarrar, no solo la contemplación de la obra misma, sino la posibilidad de producir conocimiento sensible y abierto a todo tipo de experiencias y prácticas.

El entramado de la obra de arte, así como el de su práctica, estima una serie de procesos que cada vez convocan más a la revisión de un panorama posutópico. Este se acoge a la codificación de la experiencia ordinaria, pero también a la revisión de una experiencia por fuera de lo ordinario. Estas micropolíticas emanan de propuestas que exaltan las políticas de la proximidad y que, por lo demás, rechazan al arte con pretensiones de autosuficiencia (como si no bebiera del mundo y no permitiera al mundo beber de él), dado que las experiencias artísticas parecen un sueño de transformación de la

vida por el arte, muy distante de las verdaderas experiencias de las personas con la obra.

La viabilidad de la relación entre teoría y práctica es necesaria a fin de mirar las maneras como se asume la aproximación a la teoría en la acción, en los escenarios de circulación y los de producción de la obra de arte, la reevaluación a la apertura de pensar una forma inédita de reparto del mundo común (Rancière, 2005). Es así como estos espacios de circulación se vinculan a una producción artística basada en algún tipo de relación con la base social, con accionares desde los espacios de circulación de la obra en donde se entienda la transformación permanente de la práctica artística, de modo que se valore la importancia de la asignación de un significado mayúsculo a la profesionalización del artista y la especialización de los públicos. El rol de los escenarios de circulación, las instituciones del arte y las escuelas de formación artística formales e informales, como lugares para una redefinición y producción específica del conocimiento. Por otra parte, hay que volver la mirada a ese reparto del mundo sensible, del mundo común y a un entendimiento del porqué de esas prácticas que

reafirman en todas estas, una función comunitaria que aviva los escenarios de circulación y los conecta con la gente.

La obra de arte se configura como un *artefacto* que permite la apropiación u ocupación de los lugares, esto es, espacios para la obra y para la acción propia del artista en la redistribución de las relaciones entre los cuerpos, las escuchas, las imágenes, los lugares (que no parecen ser del arte y los que por definición son de él) y, finalmente, los tiempos en los que estas acciones tienen lugar o son recordadas. Los postulados de Rancière se enmarcan en una crítica que no proviene de la acción misma de su redistribución. Estos lugares invitan a reflexionar las implicaciones que pueden tener dichos fenómenos que han venido consolidándose y que cada vez con más fuerza son una invitación y una apuesta. Esto parte de la necesidad de las sociedades contemporáneas de definir y alentar escenarios de circulación y producción; espacios académicos formales e informales en los que se desnaturalice el pensamiento institucionalizado.

Las diferentes disposiciones histórico-políticas dadas en la base misma de las condiciones sociales de las que emergen las prácticas artísticas en la actualidad son, por consiguiente, manifestaciones que subyacen a las problemáticas específicas de naciones desiguales y amenazadas, como las latinoamericanas, para las que estas preguntas relacionadas con el arte, sus manifestaciones, públicos y lugares de circulación, tienen un eco especialmente desalentador. Es por ello que requieren de atención, presupuestos menos estrechos y, por supuesto, de trabajo, mejor aún si es colectivo.

El arte consiste en *configurar* espacios y relaciones para *reconfigurar* material y — simbólicamente— territorio común (Rancière) ha sido la premisa planteada a lo largo del texto desde diferentes posturas y miradas. Ahora, la obra de Javier Ramos y Camilo Igua (del colectivo Imágenes en fuga) permite, a través de una redistribución de lo sensible y de esos espacios del arte, una mirada a la construcción de mundos desde el lenguaje mismo de los sueños, que invisibles y depositados en celdas de cárceles hacinadas tratan de encontrar lo único que

pareciere ser de ellos: un poco de la libertad que han perdido; muchos por nacer en un país que desprovee de dignidad a aquellos que no sirven a su lógica de distribución del mundo, que no pueden adaptarse a las dinámicas propuestas y para los que en muchas oportunidades las situaciones y las condiciones mismas en las que aprendieron a vivir no les dan para más. Son cuerpos sometidos a la mirada permanente del *ojo del poder*, que actúa directamente sobre las maneras como viven sus corporalidades e intimidades (Foucault, como es citado por Agamben & Deleuze, 1990).

Las piezas construidas por estos artistas ponen de manifiesto cómo esas estructuras de control dominan todos los aspectos propios de la intimidad del cuerpo de los reclusos. A través de ellas pueden leerse las problemáticas de la mirada desde su configuración espacial y la interpretación de los significados de los ejercicios de poder sobre esos cuerpos, a los que también se les niega el soñar.

Estas piezas sonoras se exponen en una relación de *fuera-dentro*, tal como lo establece

Foucault (2009), a través de la implementación de dispositivos de vigilancia que interactúan con el cuerpo desde sus dimensiones públicas e íntimas, y cómo estos sistemas de poder pueden influir en los cuerpos de estos sujetos, en los espacios que habitan y en la mirada que atraviesa, no solo a quienes están recluidos, sino también a quienes habitan estos espacios pero solo están en tránsito. Estos son sistemas de vigilancia y poder propios de las prácticas de las sociedades contemporáneas. La capacidad de autorreflexión configura pequeñas fugas de los deseos más íntimos; un compartir por fuera del vivir y el sentir como un acto regulado para, a través de la narración de sus sueños, definir mundos por fuera del cuestionamiento y de la objetivación.

La experiencia del arte propuesta por esta obra enmarca una vivencia espacio-temporal específica, en la que el relato se potencia y se convierte en imágenes desde el campo visual: relatos y expresiones que se hacen visibles por fuera de la censura de la institucionalidad y que se proponen así sea solo a través de la metáfora de la *fuga de lugares*, de *experiencias vividas*. Las impresiones aquí quedan atrapadas en un

Figura 1

Despertar onírico



Nota. Instalación sonora de Javier Ramos y Camilo Igua (2019). Colectivo artístico Imágenes en fuga. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios». © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso de los autores.

discurso que seduce entre sonidos y palabras entrelazadas de los relatos contruidos. Los medios de control quedan detrás de una línea roja, mirando desde una pequeña ventana. La normalización de las conductas, así como la examinación de los cuerpos, desaparecen. Esas piezas sonoras les permiten materializar cuerpos por fuera de la observancia jerarquizada. Sus experiencias en el sueño se convierten en imágenes congeladas y a la vez efímeras. Todas las palabras que se disponen en el relato nacen en el momento en el que son dichas y mueren en la escucha atenta. Estos relatos establecen un territorio afectivo que nos habla de nosotros mismos. Todas las palabras son floraciones que danzan por encima de los objetos, se les permite cantar, emanar un sentido y, a través de su libertad, la exploración de una falsa para quienes las hicieron y aún reposan al interior de las celdas (Gutiérrez, 2015). La constitución de estos paisajes sonoros y de las reflexiones que de cada uno de los elementos presentes en esta obra se puedan dar, en particular, por el carácter de la obra de arte como un artefacto que guía en la habitación de otros mundos que no están situados en la esfera de lo físico. De manera que estas

piezas podrían llevar al que las escucha a pensar constantemente en la emancipación y en cómo este concepto puede producirse en la definición que el contenido de la obra aporte.

La propuesta de Rancière —que viene bien en los tiempos actuales— desplaza nuestra percepción a una zona de reflexión sobre los principios de la construcción propia de las obras en la contemporaneidad. Vale la pena discutir dichos principios para su reconocimiento en el campo del saber y para la acción misma de construir objetos que nos lleven por fuera del límite de las realidades que vivimos.

Y lo sustituye por un arte modesto, no solamente en cuanto a su capacidad de transformar el mundo, sino también en cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos. Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la re-disposición de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. (Rancière, 2005, p. 15)

Partiendo de las reflexiones derivadas del anterior texto de Rancière, se puede reflexionar acerca de cómo la distinción del mundo sensible está dada principalmente por la soberanía de la desigualdad respecto a quienes son escuchados y por las manifestaciones que a bien consideramos dignas de contemplar, esto es, la acción de interpretar una obra de arte, de leerla y apropiarla, como un lugar de privilegios; no de encuentro y reflexión. Todos aquellos quienes al borde o por fuera de estas esferas consideran que su rol no podrá ser nunca cercano a las más básicas o sofisticadas formas de conocer a través de la experiencia artística. Podríamos llamar a esto una desigualdad de las inteligencias, sustentada en una *falsa* incapacidad para interpretar y hasta contemplar de aquellos por fuera o al margen. Esto con el fin de consolidar y justificar la superioridad de quienes controlan la experiencia de lo sensible, las instituciones y los discursos.

Estas obras exponen de manera poética una redistribución del mundo sensible y un reconocimiento a todos aquellos que (en los límites de los lugares más sofisticados del arte) aportan a un intuir desde sus limitaciones. Una

sensibilidad dada por las vivencias de sus propias realidades. Todo lo que era considerado una incapacidad queda en las fronteras y pone en evidencia esta designación selectiva e interesada de quienes tienen voz para ser escuchados y ampliando el sonido emitido por los relatos. Así, este espacio permite darle volumen y lugar a las voces de estas personas para que sean escuchadas por aquellos que, de otra forma, jamás los harían. Los patrocinadores o los que han aceptado la ficción de la desigualdad de las inteligencias no han entendido que, en su mayoría, esta está dada en el orden social impuesto por los modelos económicos imperantes; solamente pueden ir de ficción en ficción tratando de buscar en estas historias fantásticas una reconciliación consigo misma.

La redistribución del mundo de la representación, así como de lo sensible, transfiere a la imagen resistencias discursivas y comunicativas. La obra *Despertar onírico* (del colectivo Imágenes en fuga) se apropia de los espacios del Casa Museo (aprovechando sus lógicas por fuera del mercado del arte); específicamente, de esa habitación cargada de

heridas históricas de una sociedad para la que las posibilidades de ser más justa y equitativa no han tenido lugar por más de 60 años. Dicha obra propone una relectura a través de estos relatos que se apoderan de las vivencias que parecieran habitar la casa, como si ampliara el sonido de estas voces; es decir, hacer de la casa Gaitán un lugar por fuera de las exclusiones de los sensible. Ante esto, Igua y Ramos (2019), señalan en su texto: «La única persona que todavía tiene vida privada es la que duerme» (p. 11). Este fragmento conecta directamente con *Imágenes corpográficas*, estableciendo una relación de interrogación sobre la imagen, así como del arte como un interrogante (Didi-Huberman, 2008).

Se requiere la distribución y redistribución de lugares de la Casa Museo, Así como, la construcción y valoración de las identidades de las obras allí exhibidas, propias de las historias que pueden ser construidas a través de las lecturas que los visitantes de la exposición puedan hacer de las obras instaladas en la Casa Museo, y desde una acción de resistencia para deslindarse de las dinámicas tradicionales que acogen este tipo de muestras.

La propuesta formulada para la Casa Museo pone bajo la lámpara la desunión que se lee en los escenarios de circulación, especialmente de Colombia que instauran un discurso de igualdad a la obra de arte. Esta propuesta se aplica por parte de las instituciones del arte a las personas desiguales, y cómo estás han facultado a la opinión pública, para elaborar y reafirmar su ficción social. Esta última se replica desde las salas de los museos, los recorridos de las ferias, los precios de las boletas de entrada a estas y los protocolos de admisión de obra, así como las dinámicas de convocatoria, entre otros aspectos. Dichos procesos han definido a la diferencia e inequidad como un retraso, alterando la emancipación libertaria propia de los medios del arte (Rancière, 2011). Según Rancière, toda posibilidad de equidad ligada a estas formas ya instauradas de vivir la experiencia del arte es ahora relativa. Por tal razón, se hacen urgentes espacios para resonar, que inviten a construir esa redistribución de lo sensible bajo las lógicas de las cosas comunes; activar acciones que lleven a los museos a dejar de ser no lugares.

El lugar, se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos (se deja un «espacio» de dos metros entre cada poste de un cerco) o a una dimensión temporal («en el espacio de una semana»). Es pues algo eminentemente abstracto y es significativo que hoy se haga de él un uso sistemático, así como poco diferenciado, en la lengua corriente y en los lenguajes específicos de algunas instituciones representativas de nuestro tiempo. (Augé, 2000, pp. 87-88)

Si las obras de arte también producen imágenes y necesitan de espacios ciertos para ser observadas, interrogadas, cuestionadas y leídas, entonces ellas, desde su ocupación del lugar (su lugar o el lugar del otro), buscan mapear la identidad y los cuerpos que habitan los espacios en un tiempo determinado. Las prácticas artísticas vinculan (desde estas acciones de creación e investigación como las propuestas por los artistas aquí analizados) un llamado resonante que movilice la significación misma de la obra e inviten a pensar sobre ella y a través de ella; «La práctica del arte (...) es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/

tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible» (Rancière, 2005, p. 17). La obra *Imágenes corpográficas* establece un paralelo entre esa materialidad simbólica de los espacios del sueño y su relación con el cuerpo, ello al grabar un lugar de cuestiones sin posible respuesta que nos acerca a las formas comunes de nuestras experiencias sensibles, a modo de mapa para volver a la imagen, lo que realiza desde el montaje del propio mundo de lo onírico que cuestiona las realidades que damos por supuestas y que nos recuerda los lugares del cuerpo, su presencia y su materia.

Para su intervención de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, la obra se pensó como un interrogante, en el que estos collages sobre vidrio repasan un montaje de objetos de la más diversa factura y procedencia para ser puestos en la construcción de escenas que persisten en esta interrogación de la imagen; también para defender cómo, a través de la práctica del arte, puede pensarse en la visibilidad y legitimidad de las imágenes a través de diferentes actos de abstracción.

Figura 2

Imágenes corpográficas



Nota. Instalación de Cristina Ayala Arteaga (2019). Tres cuerpos de vidrio; técnica mixta. Fotografía del archivo de Cristina Ayala Arteaga. © 2019 Ayala Cristina. Impresa con permiso de la autora.

El espectador se acerca y desde su experiencia sensible de mundo construye un relato desde sus propios modos de lectura. Las imágenes construidas sobre estas placas de vidrio toman posición acerca de las cosas con las que se componen sus relatos; definen un discurso a través de unas miradas transversales del cuerpo que vinculan las estructuras conscientes e inconscientes entre lo que se sueña, se piensa y

las experiencias que nos habitan. Estas relaciones se convierten en textos que, bajo una impronta heterogénea y más sensible de mi habitar y ensoñar, escriben hipertextos: piezas que se oponen a las dinámicas tradicionales de pensar las imágenes. Estas, están compuestas por diferentes condiciones y deambulan entre dos categorías: la de *sueño* y la de *síntoma*. Todas en una forma de romper con la clásica manera

de entender la representación: con el sueño las imágenes que propongo (como autora de la obra) adquieren una visión de mundo desgarradora.

Habitar el espacio desde el cuerpo. En las imágenes de los recuerdos, pensar en la casa, especialmente hoy, como una extensión en doble vía de ese cuerpo. Todos los lugares de la casa remiten al cuerpo; hacen referencia, no solo a sus dimensiones, sino también a sus extensiones. La casa está supeditada al uso de sus espacios desde el cuerpo (Bachelard, 2012). Todo espacio que ha sido habitado lleva en su esencia la noción de casa. En dicha noción se estiman los límites del cuerpo, no solo desde sus dimensiones (tamaño, forma o extensión), sino también desde la posibilidad de crearse manifiesto en los espacios de la memoria. Todos esos recuerdos y emociones traen consigo un valor de sueño que se apoderan de la casa vacía e implican un acto de desaparición y de escritura de nuevas memorias. Rancière (2005) dibuja a manera de metáfora la relación existente en las cuestiones expuestas a lo largo de este texto:

En el arte (...), la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio de estatuto del espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. En los dos casos lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. (p. 17)

Valdría la pena pensar en la dualidad que puede existir entre habitar una cárcel y una casa, las diferencias que pueden existir allí y cómo en estos dos espacios la palabra *habitar* toma amplitudes y definiciones radicalmente diferentes, pero invitan a reflexionar sobre casi las mismas palabras. Entonces podría explicarse que habitar la casa es estar presente del cuerpo; allí la imagen aparece para indicar el espacio del cuerpo, justamente en los objetos, escenarios y rincones en los que este no hace presencia. Pareciera que los rincones, paredes y lugares de habitual uso, aún en la ausencia del cuerpo, hablan de él; recolectan los silencios, las palabras, los murmullos. Pero en las cárceles, en donde las paredes se resumen en barrotes que se resisten a contener los lamentos, la ausencia no habla del cuerpo, y esa noción de imagen del

cuerpo encima del espacio se desvanece para proyectar sobre los objetos (que más que nunca tienen dueños), un sonar angustiante de días y horas sin número. Todos los espacios contienen cuerpos; los pasillos, que para la casa son de tránsito, recogen uno a uno cuerpos ubicados uno delante del otro. La imagen se hace así: es testimonio del sueño como obligación propia del desplazamiento. Solamente en estos pocos momentos el sueño abre testimonios, se hace un paisaje sonoro en donde parece resonar y ensoñar el cuerpo ausente.

Los medios de representación se hacen como configuraciones del sueño mismo; establecen planos (plataformas) para que las imágenes emerjan. Puede ser sobre los muros, en los objetos que se han colgado en las paredes para hacer de la existencia un cubo más liviano. Las acciones de estos sueños sobre los cuerpos se transforman en huellas que se ven sentadas en cada uno de los vidrios (que, a través de secuencias, hilan una historia íntima) o en los relatos sobre las habitaciones de la casa. La sospecha aparece cuando la imagen poética que se levanta aletargada para generar relieves en

sus geografías (buscando desubicar los objetos de la experiencia de la vida) deja de ser lo que es. De la misma manera, el alma de las imágenes de *Imágenes corpográficas* y de *Despertar onírico* inauguran una nueva huella, que viene en una forma desconocida y ha sido grabada en los lugares comunes y no comunes para cuerpos con diferentes posibilidades y experiencias, pero todas ellas trayendo de la memoria la angustia de estar atrapado en el propio cuerpo.

Igualmente, George Didi-Huberman (2008) explica la relación de un cráneo con los espacios que habitamos, exhortándonos a una serie de divagaciones conceptuales que nacen de una relación que bien pueden tener las palabras con la memoria -por qué no- cómo él mismo dice, con lugares ocupados por el cuerpo, preguntándonos acerca de las palabras y sus usos. Así, las dos obras podrían ser entonces diferentes reflexiones y definiciones de la palabra *atrío*.

Durero nos hace descubrir la relación evidente que va del *lugar táctil* al lugar del *pensamiento*. Tocando este objeto posado delante de él como un misterio para su propio pensamiento, el

teólogo sabe que el misterio debe comprenderse a través del intersticio en el que él mismo se encuentra: ya que lo que interroga, encuentra una respuesta en lo que se ve *detrás de él*, es decir en el crucifijo extrañamente «vivo», carnal, encarnado en el fondo de la escena. (...) ¿De qué género son esos lugares? ¿Con qué suerte inciden sobre la percepción del espacio? Toda la cuestión está allí. Para entender mejor lo que está en juego, tal vez habría que convocar la palabra anacrónica *atrío*, que tiene la particularidad fonética, francés, de devolver una noción de lugar sobre una cuestión de ser. Esta palabra significó en principio un *lugar abierto*, un porche, un pasaje, un paso circular exterior (...). También se emplea para indicar un terreno libre que sirve como osario o cementerio. (pp. 34, 39-40)

El cráneo es como una casa en donde habita el pensamiento (el lugar por excelencia del *cogito*); es la casa de los pensamientos. Allí se aloja todo y florecen los valores de la intimidad, así como en la casa. Esta nos provee de imágenes dispersas que solo pueden ser unidas a través de la experiencia de la habitación propia de la memoria y los recuerdos. La diferencia radicaría en que

a las casas las podemos llenar de objetos, pero el cráneo está lleno de recuerdos que siempre remiten a nuestro primer universo. No obstante, en los dos (casa y cráneo) es posible soñar. Los sueños son memorias que aparecen a modo de imágenes; algunas claras, otras más evocadoras, pero también más borrosas.

Las imágenes de una u otra forma nos remiten a sensaciones ligadas al cuerpo. Tanto en la casa como en el cráneo las imágenes parecen como pasajes de la memoria; son lugares abiertos a la imaginación, centros de fuerza (Bachelard, 2012). *Imágenes corpográficas* permite ver cómo todos los sueños tienen un valor intrínseco de deformación. Ellos obligan a un desplazamiento, no solo del cuerpo a través de esas memorias, sino también desde la percepción que convierte a esos sueños en medios de representación de esas memorias primarias. De estas últimas está lleno el cuerpo y después, a medida que crecemos, las vamos vaciando en la casa y en esos rincones que vamos haciendo nuestros. Todas esas improntas establecen imágenes de los pasados que nos trascienden, pero también de los futuros que esperamos ya sea con temor o con deseo.

Pero en el cráneo o en la casa esas imágenes —que nacen de las figuraciones del sueño— no son más que proposiciones y disposiciones de nuestra imaginación. Ya sea en nuestro cráneo o en nuestra casa, esas imágenes son poesía que aparece como símbolo a través de las ventanas de cada uno.

Las dos obras, *Imágenes corpográficas* y *Despertar onírico*, buscan la libertad sobre las mismas cuestiones a través de esa caja (cabeza-casa), que aproxima el alma a esos lugares por fuera de los límites. *Imágenes corpográficas* abre el paso a la resignificación, a la reconstrucción de escenarios posibles sobre el cuerpo; mientras que *Despertar onírico* marca la transición entre esos espacios habitados en los que el cuerpo deja de existir y otros que permiten seguir viviendo la vida. Son dos proyectos que sitúan a la imagen en sus límites.

La escritura de mundos posibles

La obra de arte artefacto para la configuración de memorias colectivas e individuales

La producción artística, así como la investigación en este campo, conlleva una constante reflexión sobre la *praxis*, los espacios de circulación del conocimiento y los roles que el artista aborda. Además de ello, invita a cuestionar las maneras en las que estos procesos son apropiados y circulados; generar, desde las posibilidades que se tengan, la transmisión de un conocimiento libre, sensible y accesible; analizar la necesidad de fomentar espacios en diversos escenarios institucionales e informales para pensar las prácticas artísticas, su relación con la investigación, los modos de producción y cómo estos se fijan a territorios vivos; contribuir en la conformación de lugares para la discusión, la generación de preguntas y el encuentro con el otro fuera de las *lógicas institucionales*; pensar los museos como lugares de encuentro más allá de la obra de arte, escenarios para la colección de memorias, que pueden pensarse activas;

desempolvar sus archivos, construir archivos nuevos; debatir y dinamizar las actividades dentro y fuera de la institucionalidad; y, por último, generar comunidad, partiendo de nuestras diferencias para hallar el camino hacia las coincidencias.

Urge la transformación del concepto de museo, entendiendo que, se quiera o no, responderá en gran medida a un sistema de poder jerarquizado. Pero, a pesar de ello, puede establecerse una manera de generar a su interior prácticas mucho más cercanas al público, que inviten a la participación y permitan abrir espacios a otros modos de ver, para desligarse de ese carácter de terruño peninsular y así articularse con los sentires de los actores que interactúan con él. Para que esta transformación suceda, se deben generar espacios que, a modo de laboratorios, consoliden ideales y panoramas nuevos sobre el museo y sobre cualquier otra forma instaurada para la circulación del arte y las producciones creativas. Así, el museo puede empezar a ser dibujado otra vez.

Es claro que el arte carece de capacidad para construir un horizonte de sentido cuantificable para los fenómenos del mundo. Si esto es así, es urgente diseñar espacios de circulación que respondan a las preguntas actuales bajo las dinámicas de interacción e interrelación propias de este tiempo. ¿Dónde podría hallarse esta respuesta? Parecería que una aproximación la proporciona Frayling (1993), quien define a la investigación en artes como una tríada que significaría: investigar *sobre* las artes, investigar *para* las artes y *desde* las artes, a la manera de tres paradigmas que nos permiten abordar la práctica artística como un fenómeno a investigar, un campo de saberes aplicados con potencia de actualizarse y una forma de creación de nuevos conocimientos mucho más flexibles y capaces de adaptarse a los rápidos cambios propios de nuestras formas de interacción social.

Es la capacidad de resignificación de la experiencia ordinaria en la que el arte hace su principal trabajo; en la traducción de un orden nuevo de lo sensible, en la capacidad de traer al plano de lo visible lo que generalmente pasa

desapercibido. El arte es un lugar de encuentro y de preguntas.

Es necesario evitar todo lo posible la separación entre las actividades (por ejemplo, la de la contemplación artística, la de la circulación de la información y la de la discusión)(...). Por otro lado, es necesario mantener el potencial de espacios separados que invitan a una reconfiguración global de la experiencia. (Rancière, 2005, p. 79)

Es necesario evitar la separación de las acciones sustantivas del museo relacionadas con los modelos de circulación de la información y de las discusiones que el accionar del museo pueda suponer en diferentes niveles de complejidad, así como la potencia de las diferentes experiencias que derivan de las prácticas del museo dentro y fuera de él. Ello podría permitir una redimensión de los alcances del museo como lugar de encuentro y de intercambio de saberes en relación con las demandas de las comunidades. También lo anterior permitiría a estas prácticas la

definición de una experiencia del conocer situada, que en cada producción o problematización traiga consigo una disposición reflexiva y, por lo tanto, derivada de la investigación.

De esta manera, todas las instituciones del arte se enfrentan al reto de identificar y definir escenarios de validación, circulación y producción de ese mismo conocimiento con el objeto principal de establecer un lugar de lo cierto para las artes. Es así que todo cuanto está sucediendo en la Red Latinoamericana de Artes (RedLIC) se plantea como un espacio creativamente dispuesto y propio para la reflexión, para la toma de posición y para el accionar. Lo anterior se da en relación con las tensiones que genera la investigación-creación, las crisis dadas por las problemáticas en la circulación del conocimiento originado del arte y, en especial, la medición de resultados. Contando además con las ambigüedades propias de los lugares para la circulación de este tipo de saberes generadas por el cierre de fronteras del pensamiento, los pocos esfuerzos institucionales por la democratización

de estos escenarios y la posibilidad de integrar voces frescas que dispongan de características nuevas para crear ambientes en los que estas prácticas florezcan.

Son muchos los retos que los laboratorios de investigación-creación y los espacios de discusión propuestos en la RedLIC esperan afrontar, para así proponer y circular alternativas favorecedoras para todos quienes se integran, desde sus capacidades e intereses, a la renovación de un escenario urgente de ser transformado.

Lo sucedido en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán muestra cómo puede dibujarse un lugar de conocimiento situado, en donde las identidades de quienes habitan el espacio permitan la construcción de una historia tejida con el otro; en donde la experiencia con la obra se dé sin los afanes permanentes de protagonismo del artista y su obra, sumando las preguntas que esta última puede generar en quien la contempla. Desde dichas preguntas el espacio debería estar

en la capacidad de estructurar respuestas desde los medios plásticos y desde la misma práctica que conlleva a la obra. Espacios que permitan el tránsito del pensamiento; que no sean lugares efímeros y de paso; lugares que puedan ser habitados, leídos, cuestionados y, por qué no, circunscritos; espacios en los que se sientan cerca las diversidades y en los que las obras se interesen en una vibración con quien las mira. Ese tránsito de no lugar a lugar de lo cierto implica que los museos trasladen sus accionares a un juego de identidades que supone todo tipo de relación con la obra, con los artistas y con los otros que se sitúan en ese tiempo y espacio.

Estos lugares deben guardar un poco de las historias pasadas, pero también las del presente, así como aguardar por las futuras. Los museos son dispositivos de memoria de interrelación con otras formas de acercarse a la realidad y los sucesos que se viven; de entablar diálogos con lo desconocido, con los otros. Dentro de ellos se hilan las distintas fibras de los sujetos, los objetos y el lenguaje.

La obra puede ser todos estos dentro del museo. Los sujetos, los objetos y el lenguaje están bifurcados, horquillados, sometidos los unos a los otros, dependientes de las acciones del otro.

Son las obras las que permiten actuar a estos dispositivos, pero son los sujetos los que las activan. Las diferentes líneas que hacen actuar a estos museos son dispositivos que necesitan pensarse desde la fisura, desde la ruptura con lo establecido; pero deben, a pesar de ello, desenmarañar las preguntas que estos sucesos traídos de la cotidianidad nos surgen. Estos dispositivos de la cotidianidad bien pueden ser como mapas o radiografías de los sentires y pensares de las personas de un espacio geográfico, convirtiéndose así en cartografías de recorridos para los que el lenguaje es plataforma para la visibilización, la observación y la contemplación.

Los museos trabajan en diferentes terrenos del arte. Estos presentan dimensiones que,

como hilos de este mismo dispositivo, se estructuran en entramados para hacer ver y hablar. Estos dispositivos también se comportan en algunas ocasiones como máquinas que nos traen a la dimensión de lo sensible, todo aquello que es difícil pensar, que duele o que genera ilusión en el mañana. Máquinas para pensar de manera categorizada y organizada el mundo; máquinas para hacer visible lo que se piensa, lo que se siente, lo que es imposible decir. Foucault (1987, como es citado por Deleuze y Agamben, 1990) explica la visibilidad desde un campo que bien podría interesarle a las cuestiones propuestas en este texto. Dicho autor explica que la visibilidad no se refiere a la luz que de alguna forma permite la emergencia de un objeto que ya preexiste, así no seamos capaces de verlo. La visibilización está definida por una suerte de hilos que salen de una madeja y vuelven a ella. Esa luz configura objetos variables en el terreno de lo cierto, ya que cada objeto en sí mismo posee su propio régimen de luz y es la manera en la que esta cae sobre el objeto la que funde

o difunde. Podría aplicarse esta afirmación a la posibilidad de los museos para visibilizar, hacer emerger y permitirnos ver, lo que también está dado por el *nacero* por el *desaparecer de los objetos*. Estos, sin duda, no existen por fuera de esta luz y menos aún por fuera de las dinámicas establecidas en los dispositivos que dominan los sujetos, los objetos y los lenguajes.

Los regímenes de lo visible o lo invisible históricamente han sido propios de los espacios de circulación del arte y de la práctica artística. Todos estos procesos de una u otra forma sirven como espacios de legitimación de la producción del conocimiento sensible. Es aquí en donde la propuesta hecha por la muestra *En sospecha* ha tomado el espacio del museo y lo ha resignificado bajo las mismas dinámicas propias del dispositivo. Así, se han establecido unas líneas de fuerza que han implicado una relectura de estos espacios de legitimación. Del mismo modo, han desestructurado y quebrado los trayectos de las líneas que por

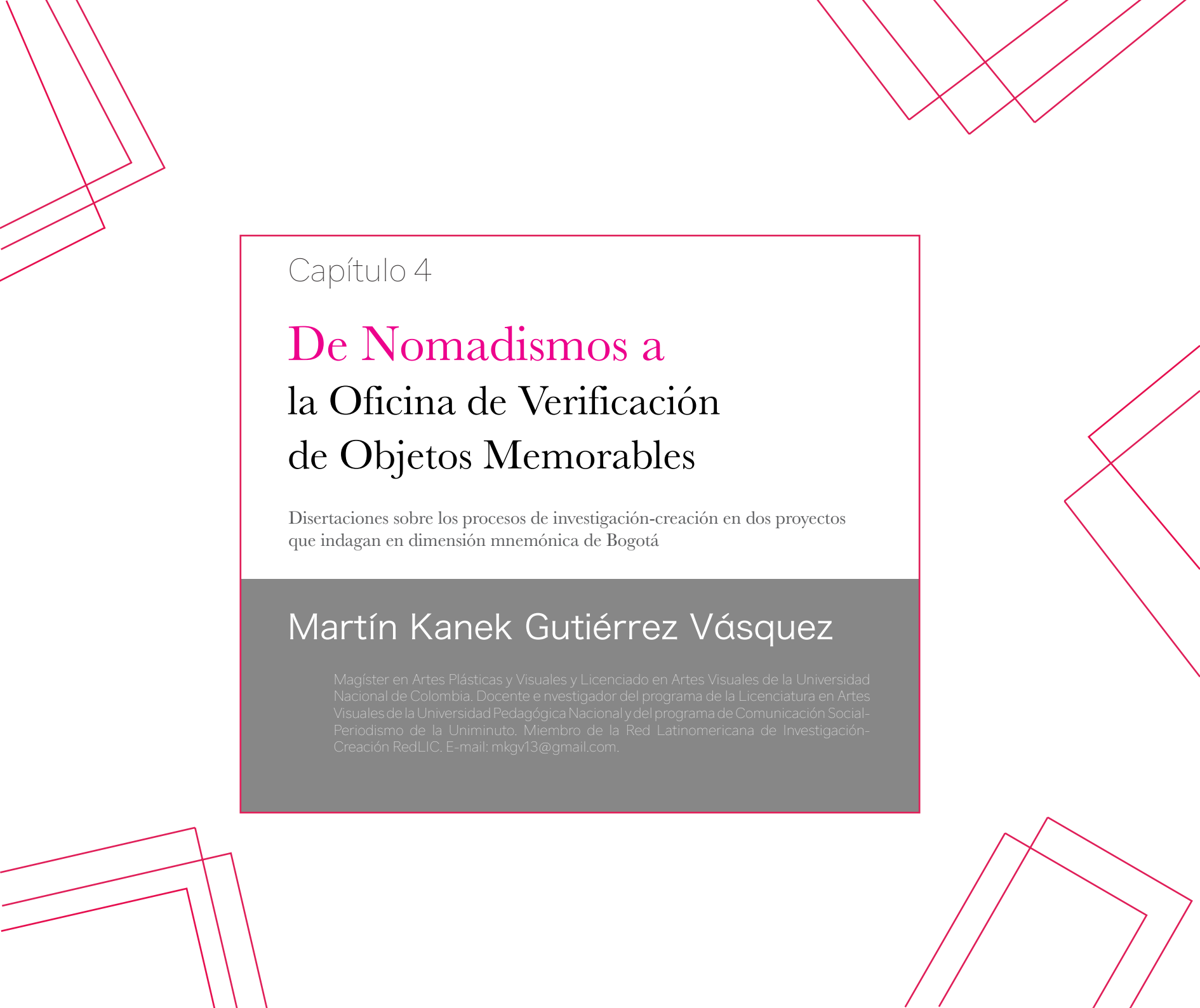
definición habían reposado allí. Esta fisura en los mapas propios del museo y sus dinámicas marcaron un terreno de lo incierto, que actuaron como flechas operando ideas que salieron de debajo de la alfombra y que con su luz empezaron a cubrir, no solo las obras seleccionadas, sino también la relación de estas con el espacio, con los que se interesan por observarlas, esto es, movieron fibras del *very* del *decir*. Han pensado las cosas y las palabras en función de una construcción de las dimensiones del poder que parte desde la fuerza misma de la obra.

Los modos de existencia, que se dan en las rupturas de las líneas de relacionamiento entre estos actores del dispositivo y los entornos de los que son parte, establecen una remirada a la dimensión misma del concepto de dispositivo, ello si recordamos que el dispositivo parte también del saber y del cómo es posible en una realidad como la que hoy vivimos la producción de algo nuevo, si es que eso es posible; y, de no serlo, que estos dispositivos (los museos) establezcan al

menos acciones fallidas u oportunidades para cuestionar la capacidad de transformación de sus prácticas, espacios y estratificaciones. La fisura aquí adquiere una nueva dimensión: ¿cómo estos dispositivos se acercan a un conjunto de sucesos que determinan lo que podría decirse es la verdad del mundo, validada por esos espacios de verificación?

Vale la pena entonces decir que en esta muestra se tejió, no solo una nueva manera de implicar esas líneas que como flechas unen o vinculan los sujetos, objetos y lenguajes, sino que, además, permitió la aparición de ideas para pensar en la necesidad de generar fisuras. Desde esas fracturas que pudieron darse en la forma de leer la importancia del museo hoy, así como desde la necesidad tanto de los artistas como de los que llegaron a cuestionar las obras y el espacio mismo, se logró desenmarañar el territorio dado por cierto, abrir derivaciones, bifurcaciones con preguntas que llegan a desafiar los mecanismos de control y el cómo el museo se establece también como una máquina

de control de lo invisible. La materialización de este ejercicio de dominio basada en ensamblaje heterogéneo (entre la voz de la institucionalidad y la de los al margen de ella) da lugar a una forma espacios para la aparición de una máquina nueva para la ensoñación y a unas líneas de ese dispositivo que se entrecruzan a través del concepto de la mirada y de ese intercambio que existente entre objeto, sujeto y lenguaje.

The page features abstract geometric lines in the corners, consisting of several overlapping, parallel lines forming triangular and quadrilateral shapes. These lines are light gray and extend from the edges of the page towards the center.

Capítulo 4

De Nomadismos a la Oficina de Verificación de Objetos Memorables

Disertaciones sobre los procesos de investigación-creación en dos proyectos
que indagan en dimensión mnemónica de Bogotá

Martín Kanek Gutiérrez Vásquez

Magíster en Artes Plásticas y Visuales y Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Docente e investigador del programa de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional y del programa de Comunicación Social-Periodismo de la Uniminuto. Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC. E-mail: mkgv13@gmail.com.

Sobre la investigación-creación: por un horizonte epistemológico y un firmamento metodológico

En los ámbitos tradicionales de la investigación de carácter científico, existe una segregación de lo poético y lo sensible como ámbitos propios de las artes; manifestaciones que dificultan su ubicación en sistemas de certeza cuantificable. Esto determina momentos de incertidumbre epistémica. El acto de creación emerge como un acontecimiento anómalo que desajusta las coordenadas lógicas en los horizontes epistémicos basados plenamente en estrategias de objetualización y racionalidad de la realidad. Como reflexiona Merleau-Ponty (1986) en su libro *El ojo y el espíritu*, «el pintor, cualquiera sea, mientras pinta practica una teoría mágica de la visión» (p. 22). Desde la expresión *teoría mágica* se concibe el acto de creación como un fenómeno opaco, indescifrable y blindado ante toda potencia de perspectiva analítica que busque la construcción sistemática-taxonómica de dicho acontecimiento. Ya de entrada pareciera que la intención del presente texto se desmorona ante

la imposibilidad de analizar la teoría mágica del proyecto de *Nomadismos*, o de cualquier proyecto artístico, sin que se disipen los acontecimientos sensibles que lo conformaron. Entonces, ¿cómo podemos acceder a los procesos de gestación simbólica en el acto de creación?

Figura 1

Las edades de Nomadismos

LAS EDADES DE NOMADISMOS O DEL PROYECTO			
NOMADISMOS 2018		2019	
CASA KANEK	ACTUOSUS	CASA GRITAN	
+ DERIVAS POR LA CIUDAD	+ Experimentos esculturales, instalativos con los objetos recolectados	+ Experimentos videográficos con los objetos recolectados y de Casa Gratan	+ Enseñanza + propuesta curatorial
+ RECOLECCIÓN DE OBJETOS	+ Documentación		+ Intervención de en la casa Gratan
+ FOTOGRAFÍA	+ Experimentos de dibujos, fotografías	+ Instalación Laboratorio	→ Escaleras
+ CREACIÓN DE PANELES	+ Experimentos en video emergieron	+ Incubación de la "Oficina de objetos memorables"	→ Loco en la cama
PRIMER EJERCICIO DE CRONOPANTE	+ Experimentos en video emergieron	+ Registro de objetos	→ Cemento
EXPERIENCIAS EN LA CIUDAD	+ Experimentos en video emergieron	+ Dibujos diagramas	+ Organización del 1º Encuentro Nacional de Inu-creación
Productos	10 cronopantes	+ Participación en la exposición "EL MAPA"	→ ténico de Panamá
Fotografías	20 dibujos		
Video	2 fotografías		
Paneles	Registro de los experimentos		
Bitácoras	Bitácoras		

Nota. Las edades de nomadismos de Martín Gutiérrez (2020). 26 cm x 21 cm. Fotografía tomada de Bitácora Roja, por Martín Gutiérrez, 2020, S/E. © 2020 Martín Gutiérrez. Impresa con permiso del autor.

Desde la filosofía posmoderna, Deleuze y Guattari (1997) definen el acto de creación como un gesto *violento* que desgarrar las estructuras de la *doxa* (opinión) y permite la emergencia del *caos* por una necesidad de transformación *de lo ya dicho, de lo ya conocido*:

Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenan de acuerdo con un mínimo de reglas constantes (...) que impidan a nuestra fantasía, el delirio y la locura recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego. Y, por último; cuando se produce el encuentro de las cosas y el pensamiento; es necesario que la sensación se reproduzca como la garantía o el testimonio de su acuerdo (...). Todo esto es lo que pedimos para forjarnos una opinión, como una especie de «paraguas» que nos proteja del caos. De todo esto se componen nuestras opiniones. Pero el arte, la ciencia y la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos (...) quieren que desgarramos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. (pp. 202-203)

Sobre el acto de creación los autores señalan:

En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura. (Deleuze y Guattari, 1997, pp.203-204)

Desde las propuestas de Deleuze y Guattari, el acto de creación emerge como un acontecimiento de ruptura y disloque de los sistemas de certeza racionales que constituyen los filamentos del *logos*. Los planos trazados en el caos por la ciencia, el arte y la filosofía son coordenadas de nuevos sistemas de ubicación y de creación epistémica: posiciones azarosas de constitución de lo todavía no-imaginado, no-enunciado y no-conocido. Pero ¿en qué se distinguen la ciencia, la filosofía y el arte, en su viaje por las dimensiones caóticas? En su regreso, la primera trae variables

y funciones, la segunda variaciones y conceptos, mientras la última trae variedades y sensaciones. El acto de creación en las artes emerge como potencia sensible de restitución de vínculos entre el sujeto y sus objetos, al transformar los sistemas de certeza racionales en sistemas afectivos:

Es mediante los afectos y perceptos que la percepción y la lógica del sentido del sujeto se desestabilizan. Esa realidad no subjetiva en la que se desorganizan las formas del sujeto da acceso a la zona de indeterminación en la que el sujeto ya no se reconoce. (Farina, 2005, p. 86)

En este sentido, los sistemas afectivos son zonas de indeterminación *extra-antropos*, que se posicionan por fuera del territorio del sujeto y de la subjetividad, pero que lo implican.

Entonces, el ejercicio de la creación se despliega como una serie de potencias externas que dislocan al sujeto de la certeza de la *ratio*, y es en ese sentido que la rasgadura propuesta por el poeta D. H. Lawrence (1990) se vuelve una herida invisible que se presenta en la existencia del sujeto: «En su temor al caos, comienza levantando

un paraguas entre él y el torbellino permanente. Luego, pinta el interior del paraguas como un firmamento. Luego camina, vive y muere bajo su paraguas» (p. 69). La herida como apertura dispone al sujeto a dejarse habitar por el exterior; sus estructuras internas mutan a partir de la extrañeza de la sensación proporcionada por el afuera. Las potencias del afuera emergen como una marea que sacude al sujeto, descoloca sus estructuras y lo reposiciona en un estado mítico de creación de mundos.

La teoría mágica anunciada por Merleau-Ponty se enmarca en un ejercicio poético de apertura sensible del *interioris* del sujeto a las potencias del exterior y, en ese flujo del caos, lo desconocido emerge como acontecimiento de mutación de formas insospechables. Desde las manifestaciones poéticas se configuran espacios de implicación que diluyen las barreras entre el sujeto y el objeto, permitiendo nuevas relaciones epistemológicas, multidisciplinarias y experimentales. En este sentido, Deleuze (2011), a través de sus análisis sobre Bergson, propone una inversión en la relación entre conciencia y cosa:

la conciencia es una luz que llega para arrancar las cosas de las tinieblas (...), Bergson ensaya una inversión (...), la materia es la que es la luz. Y aquello que la conciencia aporta (...) es la pantalla negra, es la zona de oscuridad sin la cual la luz no podría revelarse. (p. 75)

Dicho cambio da cuenta de una nueva tensión epistémica que disloca a la razón como foco que alumbra y descubre el mundo. Más bien es el mundo externo el que descubre al sujeto. La creación de un conocimiento deja de ser unidireccional (sujeto - objeto) para ser entendida como una red de complejas interconexiones (figura 2).

La teoría mágica no son solo sistemas de explicación de la realidad; más bien son sistemas de implicación a través de una *herida* que dispone al sujeto ante sus realidades mutables externas y que permite que lo habiten. Sobre la tensión entre las dimensiones de lo interno y las potencias de lo externo se puede encontrar la relación entre la *explicación* y la *implicación*, descrita por Didi-Huberman (2008) como un

Figura 2

Disección de la realidad



Nota. Diagrama del sesgo de la realidad de Martín Gutiérrez (2020). © 2020 Martín Gutiérrez. Impresa con permiso del autor.

arte de equilibrista: enfrentar el peligroso espacio de la implicación en el que nos desplazamos con delicadeza, corriendo el riesgo, a cada paso, de caer (en la creencia, en la identificación); mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose con la vara de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). (p. 43)

El caminar en la *herida epistémica* se plantea como un acontecimiento en equilibrio entre la sensación-razón, el caos-orden y la explicación-implicación. Y en este punto intermedio entre la lucidez y la locura podemos ubicar a la investigación-creación como una forma de habitar el intermedio de la herida epistémica. Christopher Frayling (1993) lo propone por medio de su célebre triada: investigar sobre las artes, investigar para las artes e investigar desde las artes. Dichos paradigmas inicialmente permiten abordar la práctica artística como, primero, un fenómeno a investigar; segundo, un campo de saberes aplicados con potencia de actualizarse; y, tercero, una forma de creación de nuevos conocimientos.

Desde las artes como fenómeno a investigar podemos ubicar los campos del conocimiento (como la historia del arte, la estética y la filosofía del arte) como formas de catalogación y reflexión sobre los ejercicios creativos de las artes y desde «una distancia teórica» (Borgdorff, 2006, pp. 8-9) que determina a las artes como un objeto de investigación. En la investigación para las artes, estas pasan hacer un objetivo de actualización técnica e instrumental, esto es, «las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final» (Borgdorff, 2006, p. 10). Por último, la investigación desde las artes se posiciona en el intermedio de la tensión entre reflexión-acción, explicación-implicación y, en este sentido, «la investigación no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística» (Borgdorff, 2006, p. 10).

La distancia científica entre el sujeto y el objeto implosiona ante las potencias afectivas de la herida epistémica y, en este sentido, también los procesos metodológicos y los resultados se entrecruzan en el desarrollo de una

investigación. Entonces, la investigación-creación plantea al sujeto una tensión *antidialéctica* entre la explicación y la implicación: «El objeto del conocimiento, en ese mismo momento, se reconoce al estar íntimamente implicado en la constitución misma del sujeto que conoce» (Didi-Huberman, 2008, p. 45).

Hank Borgdorff (2006), en su artículo *Debate sobre la investigación artística*, plantea tres coordenadas que permiten vislumbrar con mayor profundidad las cualidades de la investigación-creación: desde lo ontológico, desde lo epistemológico y desde lo metodológico. El ámbito de lo ontológico concierne al objeto de estudio de la investigación-creación, que resulta en un primer momento a ser la misma creación artística. Desde ese punto, emerge una problemática por el estatus de la inmaterialidad en los actos de creación artística: «Lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticos es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad» (Borgdorff, 2006, p. 35). En este sentido, la problemática de la investigación se enfoca en «la materialidad

del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico» (Borgdorff, 2006, p. 35). La tensión doble de acto de creación entre el plano de material y el plano inmaterial devela un entramado de elementos hermenéuticos, estéticos, afectivos y representacionales que se gestan en los procesos de creación y los productos artísticos.

Sobre el ámbito epistémico, Borgdorff (2006) menciona implícitamente que el conocimiento generado en las artes es «el conocimiento plasmado en las prácticas de arte (objetos y procesos)» (p. 36) y, en este sentido, el concepto de *conocimiento plasmado* se constituye en un tipo de episteme cercana a la propuestas fenomenológicas del mismo Merleau-Ponty, quien plantea que: «Visible y móvil mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa» (Merleau-Ponty, 1993, p. 17). Desde esta perspectiva fenomenológica, el conocimiento plasmado está relacionado con la experiencia del sujeto en su relación con su contexto afectivo, social, histórico y político. En tal

sentido, el conocimiento plasmado es también un conocimiento situado que entrelaza al sujeto y al objeto.

En el ámbito de lo metodológico, Borgdorff plantea una tensión frente al proceder metodológico en la investigación-creación. De una parte, emerge la mirada de instituciones académicas que demandan una burocracia sobre los procedimientos investigativos; de otra, emerge la necesidad de que solo los artistas tienen la posibilidad de realizar la investigación-creación por su especialización, «porque los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista»⁰¹ (Borgdorff, 2006, p. 39). Para discernir los procesos metodológicos, el autor plantea un sistema comparativo entre las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades a partir

de cuestionarse: «(1) si son, en esencia, exactos o interpretativos, (2) si tratan de identificar leyes universales o de entender instancias particulares y específicas; y (3) si la experimentación forma parte de su investigación, podemos llegar a la siguiente estructura esquemática» (Borgdorff, 2006, p. 40). De esta manera, la investigación-creación plantea una hibridación de metodologías hermenéuticas y experimentales, es decir, procesos que oscilan entre las potencias de la interpretación y las de la materia.

Entonces, después de esta deriva teórica podemos develar un camino para revisar las dimensiones ontológicas, epistemológicas y metodológicas de los proyectos de *Nomadismos* y de la *Oficina de verificación de objetos memorables*, que han desarrollado procesos creativos simbióticos entre ellos y en el Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán.

⁰¹ Esta última afirmación de Borgdorff se puede concebir como un *arma de doble filo*: por un lado, plantea una posición muy cercana a la imagen romántica del sujeto creador y, por otro lado, se constituye un espacio de legitimación (académica, institucional) sobre el campo de las artes, los actores y sus saberes específicos.

Nomadismos (2018):

Un proyecto de investigación-creación para el desarrollo de una cartografía de la memorabilidad en la cotidianidad de Bogotá

Nomadismos es un proyecto apoyado por la Universidad Pedagógica Nacional en su convocatoria interna de investigación 2018. El proyecto tiene como investigador principal al profesor Fernando Domínguez y como coinvestigador a Martín Gutiérrez, ambos pertenecientes a la Licenciatura en Artes Visuales. También contó con la participación y asesoría del docente e investigador Esteban Gil⁰² y el filósofo-curador Alejandro Burgos.⁰³ El objeto de estudio de *Nomadismos* son las transformaciones *mnemónicas* de la ciudad de Bogotá a partir de la indagación de la experiencia de los investigadores en su cotidianidad. Se realizó una metodología

⁰² Docente e investigador en la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior y de la Universidad Antonio Nariño.

⁰³ Jefe de la División de Museos de la Universidad Nacional. También es docente de la Maestría de Artes Plásticas y Visuales de la UNAL.

Figura 3

Las edades de Nomadismos (selección)

Nomadismos 2018	
CASA KAMEK	ARTVERSUS
+ DERIVAS POR LA CIUDAD	+ Experimentos esculturicos, instalativos con los objetos recolectados
+ RECOLECCIÓN DE OBJETOS	- - - - -
+ DOCUMENTACIÓN FOTOGRAFICA	+ Experimentos dibujísticos Diagramas y netefugas
+ CREACIÓN DE PANELES	- - - - -
PRIMER EJERCICIO DE CRONOPLANTE	+ Experimentos en video emergieron 10 cronoplantes Fotografías de cobros
Experiencia en la ciudad	Metaforas de la ciudad
Productos	10 cronoplantes
Fotografías	20 dibujos
1 video	2 fotografías
Paneles	Registro de los experimentos

Nota. Selección de Las edades de nomadismos de Martín Gutiérrez (2020). 26 cm x 21 cm. Fotografía tomada de Bitácora Roja, por Martín Gutiérrez, 2020, S/E. © 2020 Martín Gutiérrez. Impresa con permiso del autor.

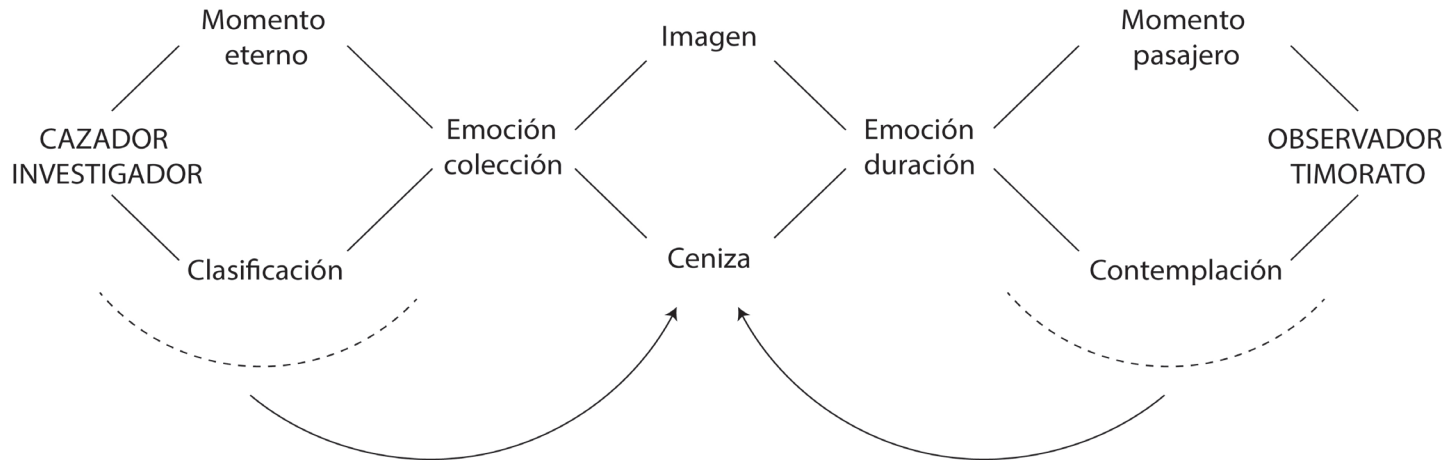
que articula principalmente procesos creativos como: actos de deriva, objeto encontrado, dibujo y videoarte, junto con herramientas de investigación propias de las imágenes, como es el sistema de paneles del *Atlas Mnemosyne* desarrollados por Aby Warburg. Al final del 2018 se realizó un cuerpo de obra de 11 *video-performances*, 20 dibujos técnica mixta, dos bitácoras, un archivo fotográfico de las derivas y un archivo de objetos recolectados de las calles de Bogotá (figura 3).

La motivación de *Nomadismos* fue la creación de otras imágenes que se contraponen a la mirada histórica, a partir de investigar las brechas en las que los microrelatos de los investigadores habitan y configuran realidades que son opacadas en procesos de homogeneización e institucionalización en las narrativas históricas. Entonces, «la imagen no es concebida como un objeto de la representación; más bien, es entendida como una experiencia configuradora de expresiones narrativas que se gestan en la cotidianidad» (Dominguez & Gutiérrez, 2019, p. 2). Desde el proyecto se aborda la imagen desde un paradigma planteado por los estudios visuales, específicamente desde el concepto del *giro*

pictorial (Mitchell, 2014), que propone abordar las imágenes desde un posicionamiento ontológico que consiste en cuestionamientos afectivos, sociales y políticos: «Lo que las imágenes en última instancia quieren es simplemente ser preguntadas qué quieren, con la comprensión de que la respuesta pueda ser nada en absoluto» (Mitchell, 2014, p. 22). La posición epistemológica de W. J. T. Mitchell (2014) propone a las imágenes como acontecimientos propios y singulares que se dislocan de las fuerzas interpretativas y decodificantes que se ciernen sobre ellas, al «no ser reducidas a lenguaje, al signo o al discurso» (p. 22). De tal manera, las imágenes se desmarcan de las potencias de institucionalización que las convierten en parte de la historia del arte o de otros sistemas de catalogación y de organización jerárquica que las disponen al fondo como meras referencias del mundo.

Por otro lado, el pensador francés George Didi-Hubermann (2012), en la primera parte de su libro *Arde la imagen*, propone a las imágenes como un estado intermedio entre el *logos* y el *phatos*, al cual llama «la parábola de la faena» (2012, p. 12). Dicha fábula, que da cuenta de las

Figura 4

Esquema de los dos caminos de la imagen

Nota. Diagrama basado en el planteamiento de George Didi-Huberman.

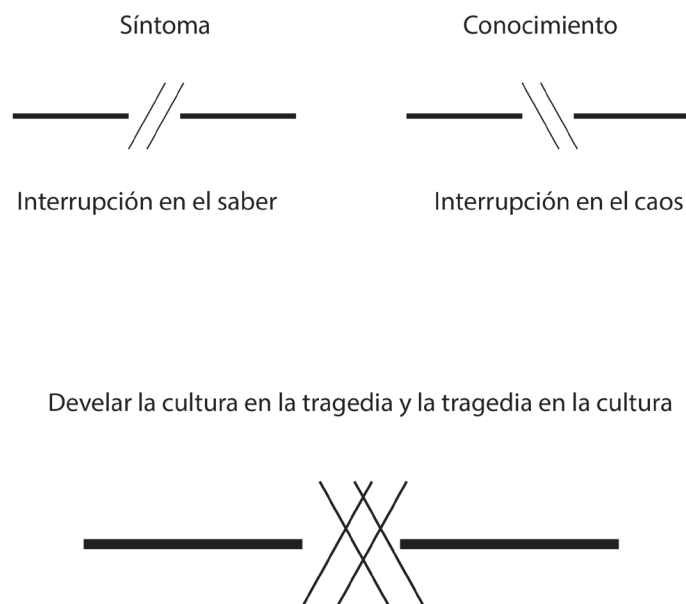
oscilaciones entre la cordura y la locura de Aby Warburg, también da cuenta de dos movimientos que tiene la imagen (figura 5): el primero desde las dimensiones afectivas del sujeto y el segundo desde las dimensiones *apolíneas* (narrativas institucionales) de las colecciones. Dos caminos que llegan al mismo destino fatídico: la extinción de la misma imagen como un acontecimiento efímero. «Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda

un minúsculo copo de ceniza» (Didi-Huberman, 2012, p. 17).

Como acontece en el apartado sobre la investigación-creación, emerge una suerte de imposibilidad de investigar desde las imágenes, ya que su final fatídico es inminente. Didi-Huberman, desde el ejercicio de montaje realizado por Aby Warburg con el *Atlas Mnemosyne*, propone una ruta de investigación entre el *síntoma* y el *pensamiento* (figura 5): «Uno de los grandes

Figura 5

Esquema sobre la tensión entre síntoma y pensamiento



Nota. Diagrama de tensión entre síntoma y pensamiento basado en el planteamiento de George Didi Huberman.

poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, 2012, p. 25). En ese sentido, los estudios visuales y la investigación-

creación convergen en una misma empresa para el desarrollo de ámbitos epistémicos y metodológicos alternos.

Entonces, desde de los planteamientos anteriormente expuestos, el proyecto de *Nomadismos* encuentra su nicho epistémico y metodológico para abordar la constitución de imágenes de Bogotá a partir de los microrelatos, de sus prácticas y sus objetos que habitan en el plano cotidiano del espacio público de la ciudad y de los investigadores. Como bien se expresa en el fragmento de un escrito registrado en la bitácora realizada a inicios del 2018: «Bogotá es un acto de emergencia desde la existencia» (Buffet Artístico «Los Serios», Bitácora n.º 1, 2018). Desde el proyecto se devela que el objeto de investigación no es la Bogotá que se define desde su *razón pública* (Brea, 1996); más bien es la Bogotá que se gesta en los mundos de vida⁰⁴ que se esconden

⁰⁴ José Luis Brea, en su texto *Ornamento y utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, diseña un diagrama cartesiano con cuatro categorías: naturaleza-mundo (eje *x*) y razón pública-mundos de vida (eje *y*). La tensión del eje *y* se plantea entre la dimensión abstracta de las leyes y las normas que modulan al espacio público y la dimensión de la vivencia gestada en la cotidianidad de una comunidad en el espacio público.

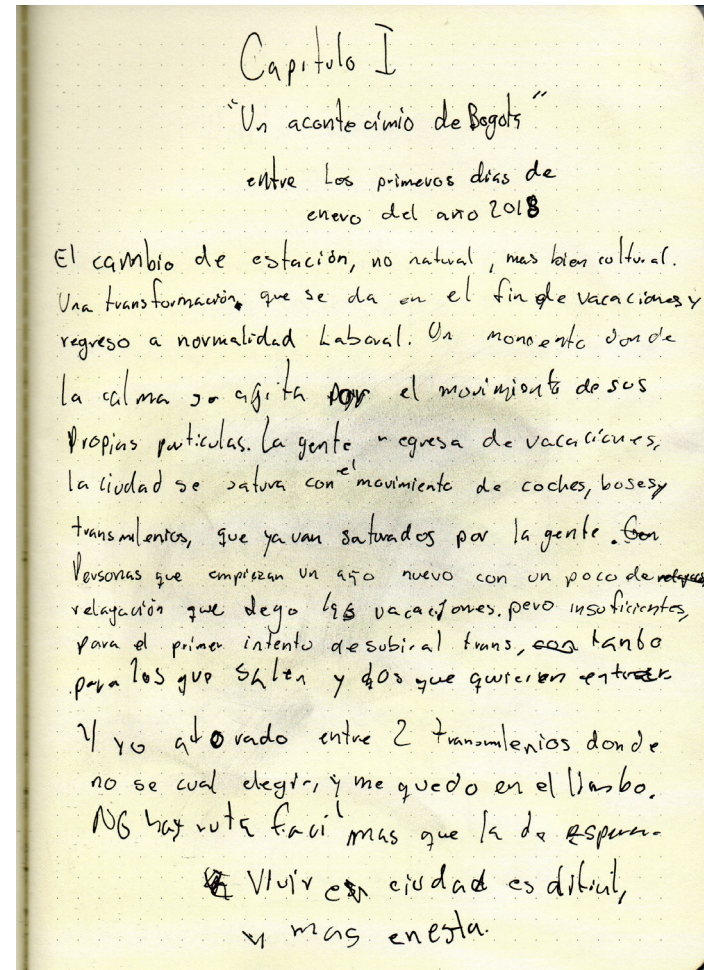
en los recovecos formados por la convergencia de prácticas sociales, formas arquitectónicas, emplazamientos urbanos y objetos desechados.

Así como la mecánica cuántica se encarga del estudio de una dimensión específica de la física (partículas, átomos y las múltiples interacciones a pequeña escala), se puede plantear que *Nomadismos* es un proyecto que, desde unas disposiciones poéticas, indaga en una dimensión «cuántica» de la urbe. En las microtransformaciones gestadas en el habitar cotidiano, el átomo pasa hacer el objeto ruinoso ubicado al pie de un poste de luz, que desaparece de un día para otro: «Entonces la cotidianidad es el plano donde se manifiesta nuestra sensibilidad. Es en la cotidianidad donde se da el encuentro (...) de esas potencias simbólico-narrativas que dan un fundamento a la existencia de uno» (Buffet Artístico «Los Serios», Bitácora n.º 2, 2018-2019).

Pensando la ciudad desde un nivel «cuántico», las prácticas de investigación-creación que se gestaron durante 2018 emergen principalmente de un horizonte fenomenológico que visualiza las dimensiones afectivas del sujeto investigador

Figura 6

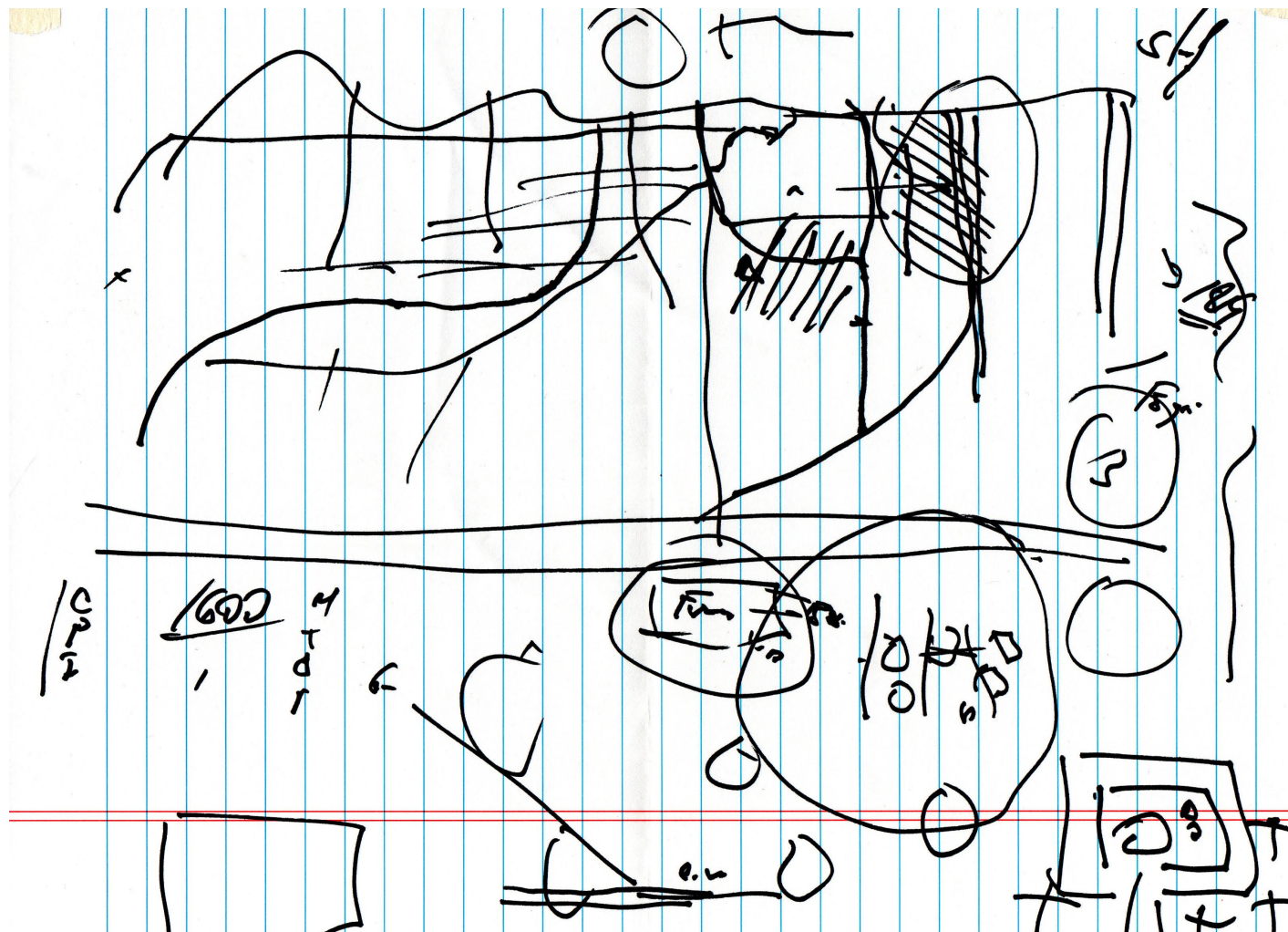
Bitácora (selección)



Nota. Fotografía tomada de Bitácora, por Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso de los autores.

Figura 7

Dibujo de Germán Mejía Pavony (2018)



Nota. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2018 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

en el panorama investigativo. Las fases que estructuran al proyecto de *Nomadismos* son: 1) revisión documental de cartografías de la ciudad de Bogotá; 2) ejercicios de deriva para la recolección de objetos y material fotográfico de la ciudad; 3) desarrollo de paneles para el análisis del material recolectado y denominación categorial para la creación; y 4) análisis plástico-visual. Cabe mencionar que las fases que se plantean de manera lineal, en su ejecución fueron más bien una serie de actos rizomáticos que se entrecruzaron, configurando un entramado metodológico.

En un primer momento se realizó una revisión de cartografías de la evolución urbanística de Bogotá. Principalmente se revisó el libro *Atlas histórico de Bogotá: cartografías 1791-2007* (Cuéllar & Mejía, 2007), con el objetivo de generar una impresión visual del crecimiento de la ciudad y de sus representaciones gráficas en el arte de la cartografía. Como primer resultado se produjo una selección limitada de algunos mapas que llamaron la atención por sus elaboraciones formales, pero en la misma lógica de las imágenes aparecía el sello de una mirada institucional e

histórica sobre la ciudad; una dimensión ajena a la ciudad «cuántica». Pero la búsqueda en las cartografías históricas condujo a la investigación a un encuentro con el académico Germán Mejía Pavony y, gracias a su entrevista, se produjo una nueva imagen cartográfica de Bogotá: un mapa realizado por los garabatos del historiador que en su interacción configuran un esquema de Bogotá (figura 7); una representación que emerge del siguiente cuestionamiento: dicho dibujo, ¿es un mapa de Bogotá?, o ¿es el mapa del recuerdo de historiador sobre Bogotá?

Esa imagen planteó un primer hallazgo del proceso de investigación-creación, ya que permitió una manifestación visual de la Bogotá que habita en los recovecos de la cotidianidad. Una Bogotá que, plasmada en un papel, devela la sensibilidad de la memoria de un sujeto. Las narrativas históricas se hacen sensibles a través de una apropiación *mnemónica*; es decir, la memoria hace vivible la historia.

Figura 8

Categoría práctica social



Nota. Fotografía que expresa la categoría de práctica social en la imagen: un señor pasando junto a una hoguera en el barrio Las acacias al oriente de Bogotá. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 9

Categoría objeto en su sitio



Nota. Fotografía que expresa la categoría objeto en su sitio en la imagen: un cubo de papel realizado con papiroflexia sobre el muro de una casa en el barrio de Palermo. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 10

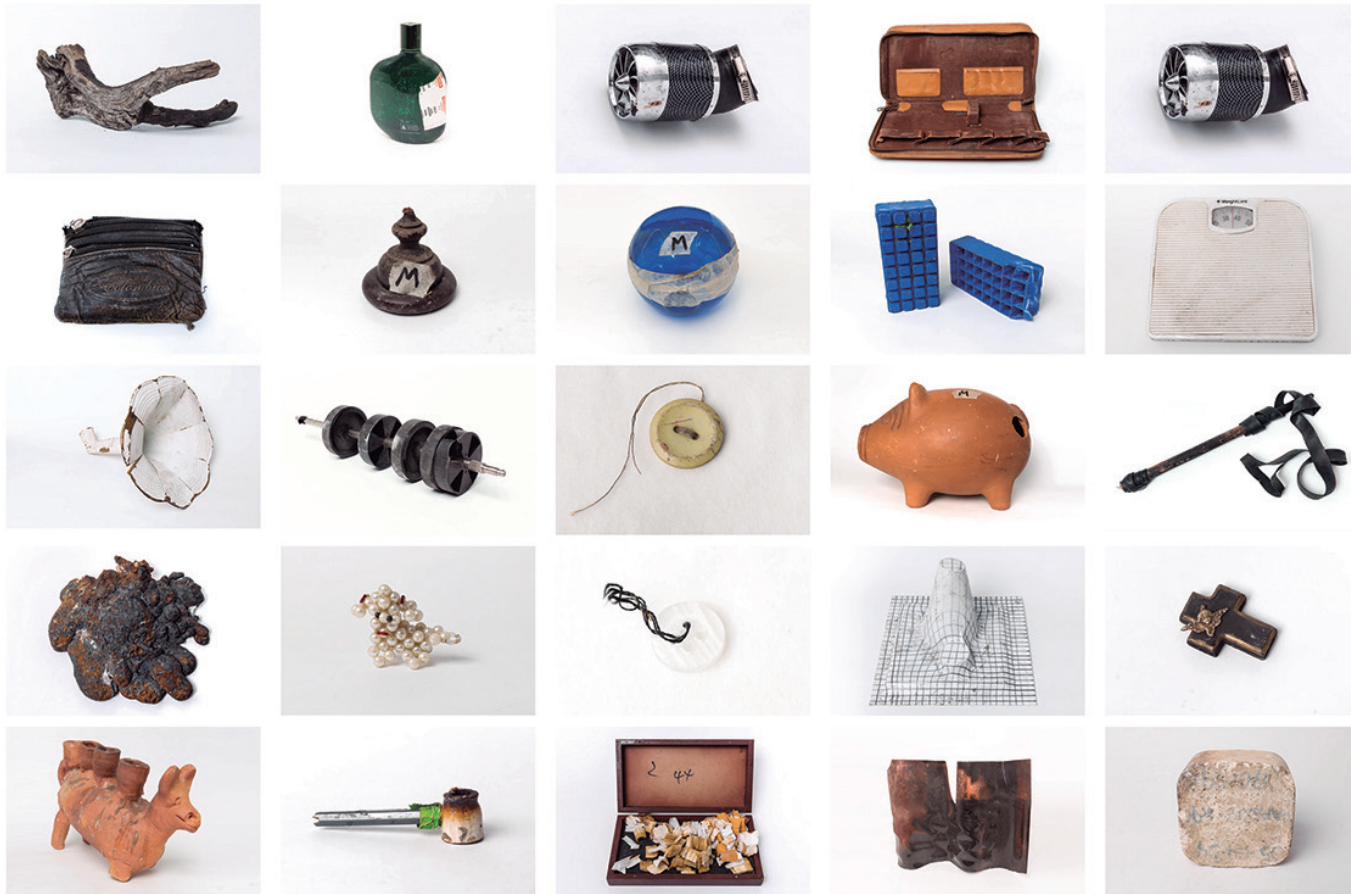
Categoría cotidianidad



Nota. Fotografía que expresa la categoría cotidianidad en la imagen: se encuentra el investigador Fernando Domínguez con su hija en brazos durante una deriva. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 11

Registro de objetos recolectados de la calle de Bogotá (2018-2019)



Nota. Registros de objetos recolectados en la calle (2018-2019). Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018-2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

La segunda fase del proyecto consistió en el desarrollo de derivas que estaban programadas para realizarse durante los meses de marzo a junio del 2018, pero que se gestaron desde el mes de febrero hasta finales del año 2018. La práctica de la deriva se desbordó de los planes pactados con la institución, lo cual resalta la importancia de la vivencia cotidiana como soporte y otorgadora de experiencias para el desarrollo de la creación. Durante la segunda fase se recolectaron 587 fotografías que registraban diferentes acontecimientos cotidianos de la ciudad. El archivo se clasifica en las siguientes categorías: *práctica social, objeto en su sitio y cotidianidad*.⁰⁵

A la par de la recolección fotográfica se realizó una recolección de objetos de la calle, los cuales se recogían a partir de sospechas simbólicas de los investigadores; es decir, objetos que revelaban una potencia creativa para el desarrollo de esculturas-ensamblajes que posteriormente se realizaron en la fase de análisis plásticos.

⁰⁵ La clasificación del archivo fotográfico de derivas surgió durante el 2020 en el proceso de revisión del archivo para el desarrollo de la *Oficina de verificación de objetos memorables*.

El archivo objetual que se ha registrado hasta el momento tiene 200 objetos que han sido recolectados durante dos años en la ciudad de Bogotá (figura 11).

La tercera fase consistió en el desarrollo de un sistema de análisis visuales y objetuales del archivo recolectado en las derivas, gracias a la realización de paneles a partir del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. En esta fase de la intervención, el curador Alejandro Burgos fue primordial por el diálogo epistémico y metodológico sobre cómo analizar el archivo desde el ámbito de las imágenes mismas:

Que el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg estuviese pensado como un atlas de imágenes tiene un significado muy concreto para la psicología histórica de su autor. La imagen (el objeto con posibilidad simbólica) se convierte en sede de acogida, sedimentación y producción (visualización) de la tensión entre los polos de cercanía y lejanía con respecto a las cosas, de la tensión que sitúa al hombre en el mundo, entre la apropiación-pertenencia y el distanciamiento-abstracción. (Burgos, 2019, p. 8)

Tabla 1
Matriz de relación de paneles: propios, del Atlas Mnemosyne y selección propia

Ámbito	Panel propio	Paneles Atlas Mnemosyne	Selección propia
Memoria		El panel 1 del Atlas Mnemosyne configura un mismo horizonte de sentido con el panel 2 y con el panel 3, bajo el título «Astrología y mitología: Babilonia, Atenas, Alejandría, Roma».	
Histórico		El panel del Atlas Mnemosyne que guarda correspondencias con el panel «Historia»; nuestro es el panel 21. El panel 21 del Atlas Mnemosyne configura un mismo horizonte de sentido con los paneles 20, 22, 23, 23a, 24, 25, 26 y 27, bajo el título: «Peregrinaciones y ocultamientos de las divinidades antiguas entre Oriente y Occidente (Baghdad, Toledo, Padua, Rimini, Ferrara; del siglo XIII al siglo XV)».	
Objeto simbólico		El panel del Atlas Mnemosyne que guarda correspondencias con el panel «símbolo»; nuestro es el panel 28/29. El panel 28/29 del Atlas Mnemosyne configura un mismo horizonte de sentido con los paneles 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36, bajo el título «Vehículos de la tradición: torneos, fiestas, tapices, fábulas mitológicas. Comercio entre Norte y Sur. (El primer Renacimiento, Florencia, Flandes)».	

Nota. © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso de los autores.

Tabla 2

Matriz de relación categorial

Categoría	Panel propio	Panel Atlas Mnemosyne	Definición
HÍGADO	 Fotografía de una piedra de icopor	 Hígado de arcilla. Babilonia 1830-1530 a. e. c.	Es el objeto mismo, la cosa misma, la dimensión mínima el proceso de construcción de significado. El hígado como categoría es entendida como la estructura básica de la conformación de la realidad. En sentido poético, la ciudad de Bogotá, en un primer momento es un gran cúmulo de hígados que, en su articulación y movilización, configuran la potencia narrativa que empieza a construir una historia.
MONSTRUO	 Fotografía de carriola con cartones de huevos.	 Estatuilla de la diosa Tutela. 150-220 e. c.	La categoría hace referencia a encuentros entre dos o más objetos que, en su articulación, configuran nuevas organicidades escultóricas. De manera poética dichos objetos arrumbados empiezan a crear una suerte de estructuras totémicas que son efímeras en la cotidianidad.
TABLA	 Fotografía de un «cambuche» realizado por un habitante de calle.	 Zodiaco de Dendera. Periodo ptolemaico, Egipto.	Es la potencia que tanto los hígados y los monstruos tienen para la creación de una narración. Esta categoría es el puente entre la memoria con la historia. En este punto la narración no se entiende como el testimonio oral o escrito de un sujeto; más bien es propuesta como la acción de dejar cualquier tipo de huella. La tabla es la constitución de la zona de significación donde los objetos se articulan y configuran posibles narrativas.

Nota. © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso de los autores.

El proceso metodológico para el desarrollo de los paneles se configuró en tres momentos: primero, la organización del archivo fotográfico y objetual en tres ámbitos (memoria, historia y objeto simbólico); segundo, a partir de los paneles formados con anterioridad, Alejandro Burgos realizó una selección de paneles pertenecientes al *Atlas Mnemosyne*; y, tercero, al final por parte de los investigadores se realizó una selección de imágenes pertenecientes a los paneles escogidos por Alejandro Burgos.

El ejercicio de selección y montaje de los paneles permitieron la configuración de tres categorías: el *hígado*, el *monstruo* y la *tabla*. Estas categorías fungieron como coordenadas conceptuales en la experimentación realizada en la fase de análisis plásticos-visuales. Como se demuestra en la tabla 2, la emergencia de dichas categorías se dio a partir de procesos intuitivos de acercamiento a las imágenes pertenecientes a los paneles propios y paneles del *Atlas Mnemosyne*, y en su despliegue se constituye un tránsito entre la memoria y las narrativas históricas.

Por último, la fase de análisis plásticos-visuales se enfocó en la experimentación y la concreción de gestos artísticos. En esta, el investigador Esteban Gil participó activamente en el desarrollo de los análisis plásticos-visuales. De igual manera, la participación del curador Alejandro Burgos siguió activa en retroalimentaciones de los gestos que emergieron de la experimentación.

La cuarta fase se centró en la experimentación en tres disciplinas artísticas: el *video-performance* (*cronoplantes*), los ensamblajes escultóricos (estructuras totémicas) y el dibujo (diagramas). En la experimentación de *video-performance* se desarrolló el concepto de *cronoplante* que tiene un doble abordaje: el primero es la mirada sobre el procedimiento técnico del *video mapping*, el cual consiste en la intervención de imágenes en movimiento sobre una superficie arquitectónica por medio de proyectores. En el caso particular del *cronoplante*, la imagen inicial es el registro de cuerpos que realizan acciones con los objetos recolectados en un espacio particular; luego esta es proyectada sobre el mismo espacio donde los cuerpos mismos realizan otra acción,

Figura 12

Fotogramas del Cronoplante # 1: paisaje



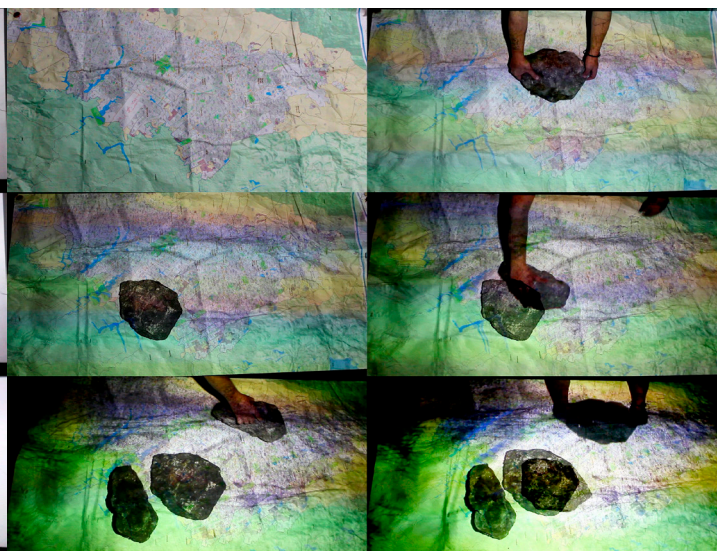
Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del

la cual es grabada y proyectada de nuevo; y así sucesivamente hasta que se configura un video de múltiples capas temporales que generan un palimpsesto audiovisual.

El segundo abordaje está ligado al análisis de las imágenes desde la dimensión simbólica-narrativa del cronoplante, es decir, en un procedimiento video-corporal-objetual: la imagen

Figura 13

Fotogramas del Cronoplante # 11: desplazamientos de un hígado



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del

se descompone y se desgasta dejando las texturas cromáticas y sonoras que develan una relación indicial sobre las acciones que acontecieron. Los videos reclaman su cualidad de huellas, vestigios sobre lo que ha pasado. En su acumulación la memoria reposa y se manifiesta en los filamentos de las imágenes. Los cronoplantes despojan a las imágenes de su capacidad mimética e ilustrativa, es decir, dejan de ser datos concretos

Figura 14

Serie de experimentos de ensamblajes escultóricos



Nota. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

de representación para potenciar las narrativas de las experiencias vividas, de simbolismos extraños y sospechosos que acontecen en la duración de cada video.

Los ensamblajes escultóricos fueron el desarrollo de *monstruos*, entes contruidos con los objetos recolectados. Su ensamblaje se realizó disponiendo los objetos en equilibrio y, en algunas ocasiones, a partir de amarres con cuerdas. El análisis plástico de dicha experimentación consistió en la articulación ontológica de los objetos, a saber, la imagen resultante era dada

por los mismos objetos y no por una imagen mental del sujeto. Por tal motivo, se denominan *estructuras totémicas*, en tanto que su creación se dispone en la simpleza del gesto de interacción formal de los objetos, emergiendo desde el azar imágenes de sospecha simbólica.

Al final de 2018 surgió como resultado de los experimentos un gesto que inaugura una dimensión alegórica de la escultura: *El loco* (figura 17). Dicha escultura plantea una personificación de un habitante de calle a partir de los objetos recolectados de la misma calle. Por otro lado,

Figura 15

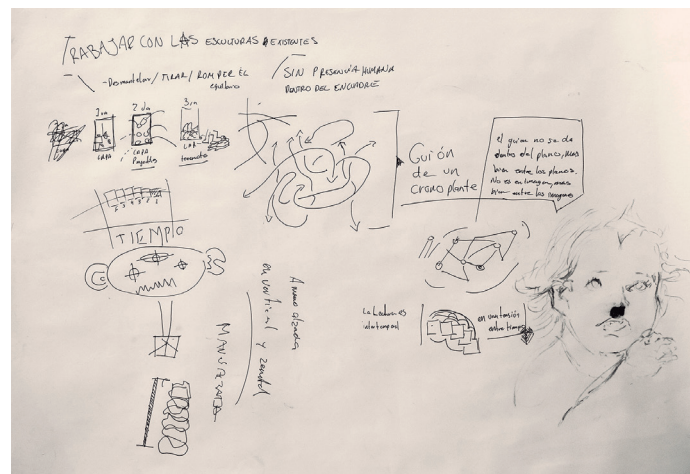
Escultura El loco



Nota. 120 cm x 50 cm x 40 cm. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 16

Apuntes II



Nota. Dibujo, 100 cm x 70 cm. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

la escultura por su forma de bulto remite a las posiciones de los restos fúnebres de las tumbas prehispánicas. Entre el reposo y la muerte, la ontología del ser emerge. Solo queda presencia: cuando morimos devenimos en objeto.

Por último, sobre los dibujos emergieron dos rutas creativas: los diagramas y las alegorías. En un primer momento el dibujo como diagrama permitió la constitución de prácticas de reflexión

Figura 17

El emperador de la calle

propias del acto de creación, esto es, el dibujo surge como un instrumento de análisis de los experimentos realizados durante los ensamblajes escultóricos y los cronoplantes; mientras que, en un segundo momento, el dibujo configuró una serie de imágenes que responden al mismo ámbito alegórico de la escultura de *El loco*. Dichos dibujos constituyen ídolos, personajes de las calles de Bogotá y signos de vivencia cotidiana en la urbe.

Nomadismos desarrolla finalmente un cuerpo de gramáticas plásticas y visuales que despliegan una serie gestos que articulan tensiones en la memoria de la Bogotá desde las dimensiones singulares de la cotidianidad de tres sujetos que la habitan. *Nomadismos* retrata una búsqueda de la cercanía íntima con un territorio, una cercanía que no se instala plenamente en la subjetividad o en la objetividad; es la oscilación entre los dos extremos de la *herida*. Al final, el encuentro con la memoria nos acerca a los terrenos de «una tradición



Nota. Dibujo, 200 cm x 140 cm. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

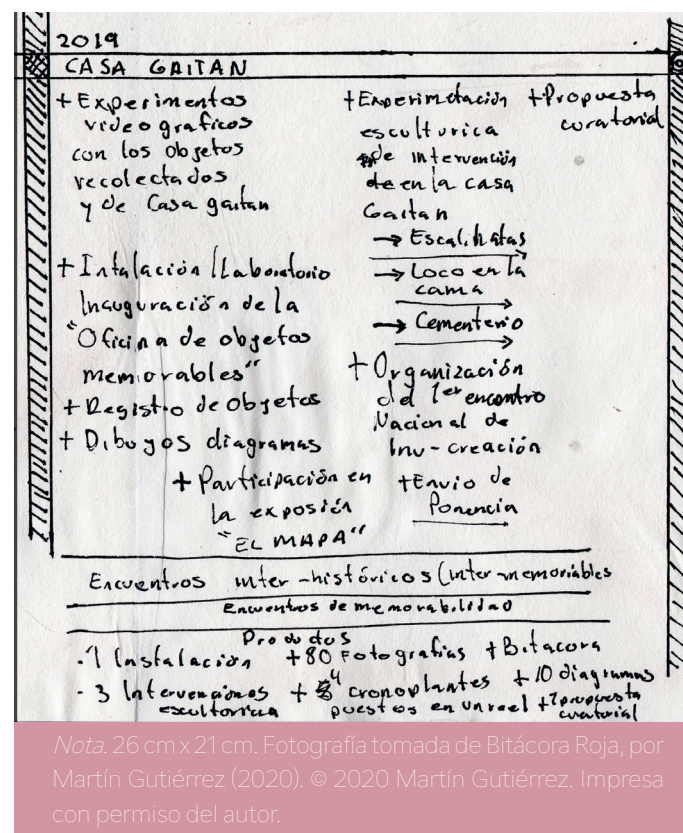
epistemológica que Theodor W. Adorno llamó «la ciencia melancólica», que permite la experiencia en el mundo más allá de su casi exclusiva ocasión contemporánea, el sentimentalismo y la anacronía, «la visión subjetiva tiene algo de sentimental y anacrónico: algo de lamento por el curso del mundo» (Burgos, 2019, p. 8).

La oficina de verificación de objetos memorables (2019): *procesos de investigación poética para una puesta simbólica en Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán y Exploratorio*

Durante el 2019, con el permiso de la División de Museos de la Universidad Nacional a cargo del curador Alejandro Burgos, se logró realizar una estancia investigativa que consistió en desarrollar una serie de exploraciones creativas en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán y en el Exploratorio; en estas se distinguen dos momentos: primero, la creación de cronoplantes en el interior de la Casa Museo y segundo la *Oficina de verificación de*

Figura 18

Las edades de Nomadismos (selección)



objetos memorables, instalación emplazada en el vagón de la Casa Museo durante las exposiciones *En sospecha* y *El mapa. El siglo: conjuros y cartografías*, que funcionó como espacio de

laboratorio de intervenciones museográficas en los espacios mencionados.

La apertura del museo motivó al proyecto de *Nomadismos* a mutar ante las estructuras simbólicas de las narrativas históricas que habitan en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Por un lado, los objetos se disponían en un lugar institucional, un ámbito ajeno a los objetos recolectados en la calle. En este sentido, la apertura permitió el diálogo entre los objetos de carga histórica (pero de naturaleza cotidiana) y los objetos despojados de su valor simbólico (por eso son nombrados «basura»). El encuentro de los objetos y prácticas recogidas en *Nomadismos* con las disposiciones simbólicas, históricas e institucionales de la Casa Museo plantearían una resignificación de las categorías ya mencionadas: *hígado*, *monstruo* y *tabla*, como se muestra en el siguiente extracto de la Bitácora n.º 2:

[Sobre la Casa Museo] Es un lugar contradictorio: es museo, pero no hay obras de arte; hay objetos del cotidiano, habitantes de lo común. Cosas que en principio resaltan el carácter documental-histórico de un personaje

y su familia que fueron atravesados por la violencia en Colombia. Ese hecho dejó una serie de huellas que entumecieron a los objetos, los enfrascaron en unas coordenadas (...). Los objetos tienen una costra histórica, fósiles de un evento histórico. ¿Decadencia? El museo como escenario de una casa. Escenografía y coreografía. ¿Quiénes son los nuevos habitantes de esa casa?

Por un lado, los objetos [pertenecientes a la colección del Museo] aparecen como principales actores, reposando en su emplazamiento, recreando una suerte de cotidianidad estática: la oficina no era oficina, los objetos son migrantes. La puerta que es traída del centro de Bogotá. La casa misma, ¿es «monstruo» o es «tabla»?; no creo, es todavía una aglomeración de muchos «hígados» y de muchos «monstruos». En este punto hay un problema conceptual: ¿cómo se construye una tabla?, ya que esta no es un problema acumulativo, como puede ser el monstruo: que responde a una acumulación y articulación de hígados. Lo anterior nos genera un primer axioma:

Hígado + Hígado = Monstruo

Hígado + Monstruo = Monstruo

Monstruo + Monstruo = Monstruo

Pero la tabla es complicada ya que implica un movimiento/duración/intervalo/temporalidad sobre los monstruos e hígados:

Hígado = objeto

o=objeto

Monstruo = objeto + objeto

t=tiempo

Tabla = $[(O+Ot)/e]^S$

e=espacio

S=sujeto

La transformación de las categorías plantea una nueva lectura en la relación entre el *hígado*, el *monstruo* y la *tabla*, que se comprende en la fórmula $T=[(O+Ot)/e]^S$. Esta significa que una *tabla* es una relación aditiva de objetos (*hígados* y *monstruos*) en su multiplicación por el tiempo (*t*) sobre un espacio (*e*) a la potencia del sujeto. En otras palabras, para la producción de una narración (*tabla*) debe haber una relación de

acción-emplazamiento de *hígados* y *monstruos*, que en su potencia generen una relación con el sujeto (subjetividad). Por lo tanto, la tabla como narración no es eterna; es un acontecimiento singular. En este sentido, la idea preconcebida de que la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán es una narración *a priori* (el museo como una *tabla*) se desmorona, ya que la casa misma —con sus objetos— se ubica en la categoría de *monstruo*. Ello se demuestra en la puerta oeste de la Casa Museo que fue testigo del asesinato del prócer y que se trasladó del centro de Bogotá para ser emplazada en la casa. Y, en un nivel más elevado, el Exploratorio se forja como otro *monstruo* que convive con la Casa Museo. Entonces, ¿cómo volver a dichos *monstruos* una tabla?, es decir, ¿cómo potenciar la dimensión narrativa de la zona cultural?

Los cronoplantes como activadores de archivos

Para potenciar las narrativas del museo se efectuaron siete cronoplantes con el fin de

Figura 21

Registro del Cronoplante 1



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

activar el archivo objetual de la Casa Museo. Se realizaron cuatro en la oficina, dos en el cuarto de la niña y uno en el cuarto matrimonial. Los cronoplantes técnicamente no tuvieron una transformación significativa, pero en el encuentro entre los *objetos de la calle* y los *objetos de la casa* se gestaron una suerte de rituales caóticos que configuraron un primer nivel de desplazamientos simbólicos. Lo anterior consistió en recolocar los objetos de la casa y de la calle en un horizonte

de uso y de tacto que los activara a partir de su manejo. Dicho nivel devela una *sepultura de los objetos* (Harman, 2016); una capa de narrativas institucionalizadas: los objetos pertenecientes a un personaje importante de la historia de Colombia y unos objetos desechados en la calle a los cuales se les denomina comúnmente como basura. De tal manera, los cronoplantes tienen una primera función de ser *acontecimientos de excavación catártica* que develan dimensiones

Figura 22

Fotogramas del Cronoplante # 6



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 23

Fotograma del *Cronoplante # 7: los espectros*



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

formales de los objetos a partir de sus propias interacciones.

Dentro de los experimentos cabe resaltar por sus hallazgos el *Cronoplante # 6* y el *Cronoplante # 7: los espectros*. La relación entre los objetos constituye una narrativa y el estado catártico de los investigadores en su relación con los objetos. El primer hallazgo que se gesta en el *Cronoplante # 6* a partir de la interacción de los objetos en la

casa de juguetes que se encuentra en el cuarto de la niña. En dicho experimento los investigadores juegan con los objetos a partir de diálogos, sonidos diegéticos que acompañan la interacción objetual y los disponen en una protonarrativa como si la casa de juguete fuera el escenario de una comedia de situaciones (*sitcom*).

Por otro lado, en el segundo hallazgo, que se desarrolló en el *Cronoplante # 7: los espectros*, emerge un ritual catártico compuesto por ejercicios corporales de interrelación con los objetos: llevarlos a sus límites de manipulación. En su clímax emerge un acontecimiento de ordenes *cuasimágicos* de posesión de los objetos a los investigadores, como si los objetos animaran a los sujetos. En ese instante emana el carácter espectral de los objetos: testigos de una cotidianidad abandonada a los acontecimientos expositivos de la Casa Museo.

La activación de los archivos de objetos se gesta en un proceder creativo focalizado en el *performance* y el video. El uso y la manipulación de objetos permite un acercamiento y un

reconocimiento sensible que *costura* la brecha que existe entre el sujeto y los objetos inanimados. En este sentido, el cronoplante como técnica de *video-performance* es una *tabla* que activa las narraciones propias de los objetos a partir de la interacción formal y lúdica de ellos mismos.

Inauguración de una oficina para la verificación de memorabilidad

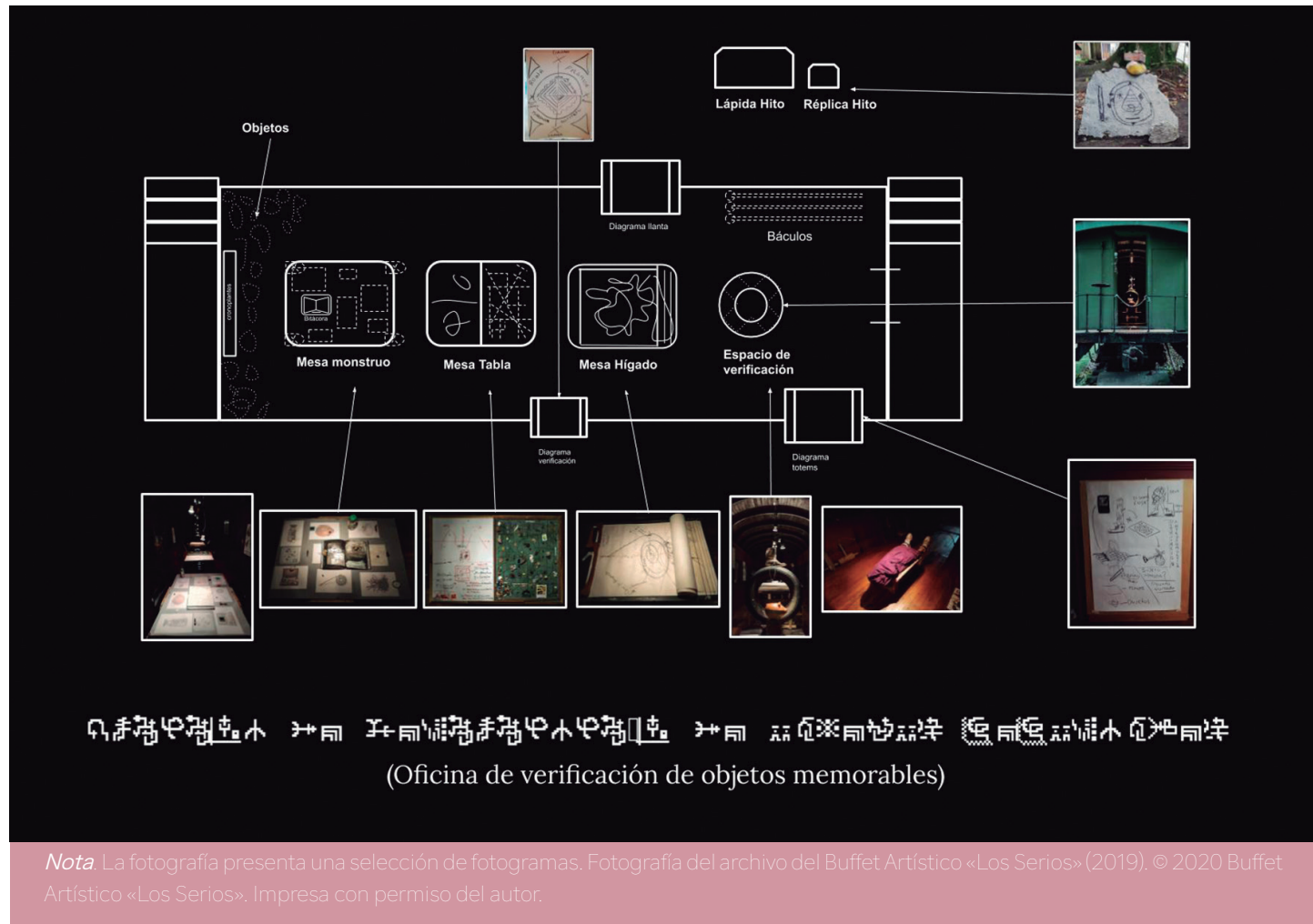
Para el segundo semestre del 2019, en la exposición *En sospecha* se desarrolló la instalación *Oficina de verificación de objetos memorables* en el vagón que se ubica en el sector occidente e la Casa Museo. La instalación consistió en el emplazamiento de tres mesas de trabajo que contenían: dibujos, bitácoras, fotografías y objetos recolectados de la calle, acompañados con un video de los cronoplantes anteriormente realizados. El nombre de la instalación desplegaba una serie de relaciones significativas y poéticas sobre las acciones realizadas en la Casa Museo y en el Exploratorio. Por un lado, la *oficina* etimológicamente se

define como el lugar de *facere* (del hacer) y que, metafóricamente, resalta el espacio de producción de un buffet artístico. Entonces el concepto de oficina trae consigo una labor constante ejecución de ejercicios creativos de emplazamiento en la zona cultural, que se diseñaron en sesiones de trabajo con el curador Alejandro Burgos. En segundo momento, el concepto de *verificación de objetos memorables* da cuenta de una actitud investigativa frente a las dimensiones de legitimación que tiene el museo; es decir, no dar por sentado la validez institucional del museo hacia los gestos artísticos, y que el gesto creativo es un acontecimiento simbólico producido en las sospechas e intuiciones de los investigadores. En resumen, existe una doble *verificación*: primero, la de las sospechas simbólicas del grupo de trabajo sobre la memoria del lugar y de los objetos y, segundo, la verificación sensible de la obra de arte emplazada en un lugar específico.

Durante la exposición *El mapa. El siglo: conjuros y cartografías* se realizaron tres series de emplazamientos museográficos que se nombraron «conjuros», en espíritu del nombre de la exposición y porque el proceso

Figura 24

Mapa de la instalación Oficina de verificación de objetos memorables



de emplazamientos surgió como una «fórmula mágica» de invocación de deidades, potencias simbólicas e imágenes. De los emplazamientos realizados cabe resaltar el *Conjuro # 1: ruinas (tótems-pirámide)* (figura 25), el cual consistió en la instalación en el ágora externa de los objetos en forma de *hígados* (objetos individuales) y de *monstruos* (ensamble de objetos). El montaje del primer conjuro emerge de una sospecha simbólica sobre la estructura arquitectónica de la escalinata, la cual recuerda a las pirámides prehispánicas de México, en particular a la pirámide maya de Chichén Itzá. Además, como se conoce, «en la arquitectura de Salmona, se reconocen elementos que evocan la arquitectura precolombina, inspirada en las plazas de Teotihuacán, Uxmal y Chichén Itzá» (Cristancho, 2016, p. 25).

De la ruina moderna de la estructura arquitectónica diseñada por Rogelio Salmona nace un conjuro que invoca seres totémicos que orientan la visión hacia los horizontes de formas prehispánicas y ancestrales que reposan en la edificación. Entonces, los objetos se poseen con las potencias *mnemónicas* del lugar; la imagen

Figura 25

Registro de la intervención Conjuro # 1: ruinas (tótems-pirámides)



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

surge como una *tabla* donde se despliegan relaciones simbólicas que se hacen presentes entre la sensibilidad del espectador y la memoria que reposa en el lugar.

Para concluir el extenso recorrido escritural sobre los procesos internos de dos proyectos que están estrechamente vinculados, es importante volver a conceptos como la *teoría mágica*, la *herida epistémica* y los *conjuros* gestados en la Casa Museo.

En el desarrollo reflexivo sobre el proceso de creación se devela una carga mágica que reposa en el acto artístico, un acontecimiento que se escapa de la objetualización del pensamiento explicativo y que siempre estará cobijado en las dimensiones efímeras de lo sensible. Investigar desde las artes implica una posición de apertura del pensamiento hacia el síntoma: reconocer la *herida epistémica* para el encuentro con el incesante e infinito *ápeiron* descrito por Alexandro de Mileto. En ese instante intermedio de suspensión entre sujeto-objeto, pensamiento-síntoma y sospecha-determinación, se gesta el espacio de la transformación simbólica del arte

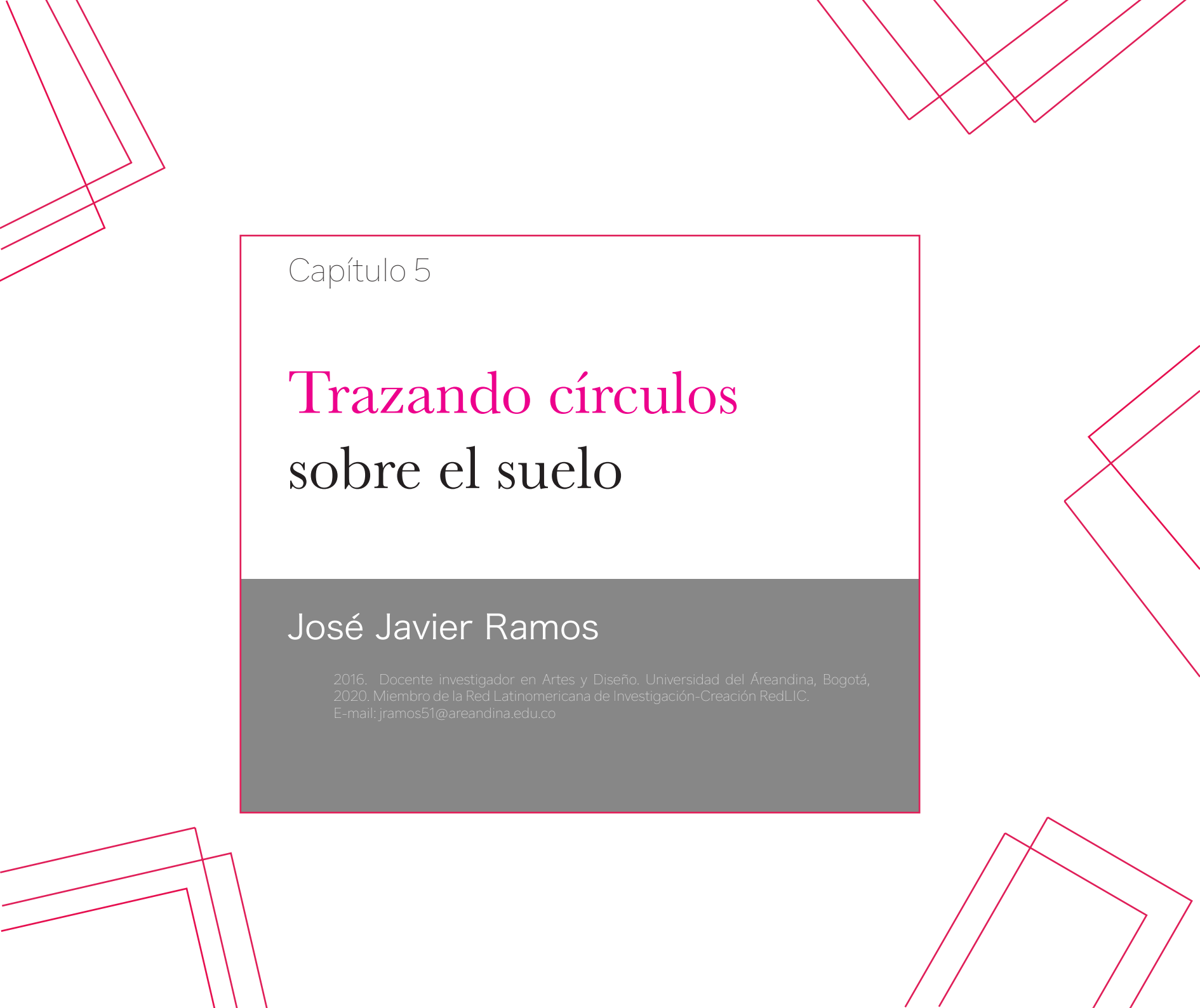
que, como conjuro, formula ante la luz de la razón lenguajes oscuros y profundos del mundo.

El sombrío caos primaterial es el principio centrípeto en Dios, «en el que sus rayos se orientan a su propio centro». Pero en sus entrañas se oculta «la piedra angular de luz». El principio de luz creador y centrífugo está encarnado por Apolo. Este es el mismo que su alter ego, Dioniso que lo descuartiza siete veces en la noche y lo recompone otras siete veces en el día. (Fludd, como es citado por Roob, 1997, p. 223)

Como menciona el médico místico Robert Fludd, la relación dualista —y separada en la modernidad— entre la luz (razón, pensamiento, Apolo) y la oscuridad (caos, materia, Dionisio) devela una *investigación apolínea*, dada a alumbrar lo desconocido, de otorgarle un espacio en el conocimiento. Pero también emerge una *investigación dionisiaca*, cercana de las penumbras de lo incalculable, de la imposibilidad de certeza cuantificable; es una zona luminosidad oculta:

La verdad es que la sombra es el testimonio manifiesto, aunque impenetrable, de la luminosidad oculta. Según este concepto de sombra, entendemos lo incalculable como aquello que, a pesar de estar fuera del alcance de la representación, se manifiesta en lo ente y señala al ser oculto. (Heidegger, 2010, p. 90)

Y es desde este paradigma que la investigación-creación se emplaza en horizontes epistemológicos cercanos a campos de rebeldía mágica que se desmarcan de procesos y resultados delineados por investigaciones apolíneas, donde existe una suerte de *obscurafobia*: un miedo a las sombras que esconden lo incalculable. «Lo incalculable pasa a ser la sombra invisible proyectada siempre alrededor de todas las cosas cuando el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen» (Heidegger, 2010, p. 78). Entonces, la investigación-creación, como teoría mágica, plantea formas de acercamiento a lo incalculable entre el sujeto y el objeto; la investigación-creación, como conjuro, crea mundos desde lo incalculable, desde la sospecha que habita al sujeto.

The page features abstract geometric lines in the corners, consisting of multiple overlapping, parallel lines forming triangular and quadrilateral shapes. These lines are light gray and extend from the edges of the page towards the center.

Capítulo 5

Trazando círculos sobre el suelo

José Javier Ramos

2016. Docente investigador en Artes y Diseño. Universidad del Áreandina, Bogotá,
2020. Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC.
E-mail: jramos51@areandina.edu.co

El museo parece ser uno de esos espacios que aparenta ser definido por una delgada línea hecha con una tiza sobre el suelo y que tiene su explicación más concreta en pensamientos que anidan en nuestra cabeza y que muchas veces nuestras palabras no logran socializar plenamente. Recuerdo, como profesor de historia del arte, relatar la manera como Mateo Ricci, el misionero italiano que en tiempos de la dinastía Ming en China, se bajó de un barco, se vistió de chino de pies a cabeza y comenzó a vender una idea de cómo funcionaban los sueños a un grupo de personas en un continente diferente; estas podían comprender y seguir los acontecimientos de su narración, pero se les hacía muy difícil materializarlo en símbolos y objetos para representarlo al tener una *memorabilidad cultural* diferente (Fontana, 2017).

Además de ser un misionero, músico, astrónomo y escritor, Ricci tenía una manera muy especial de referirse a sus sueños fortaleciéndonos en su memoria; así, estructuró esta forma particular de fijar pensamientos interconectados entre sí por un espacio físico: la mnemotecnia. Esta es una técnica que utiliza

la imaginación y los paisajes oníricos (paisajes ilimitados en nuestra mente) para poner todos nuestros pensamientos en lugares irreales pero dimensionados físicamente; dichos espacios, al ser también infinitos, funcionan como *cuartos de San Alejo* para conservar y no descartar del todo nuestros objetos mentales, los cuales, aunque difusos, son memorables. Así, el problema de la *memorabilidad* de lo onírico parecen encontrarse dentro de un debate diario que se enreda cuando intentamos convertirlo en una práctica social. Qué recordar, cómo recordarlo y en qué medida son preguntas que debiéramos plantearnos antes de ofrecer a este problema un nombre y una definición concreta, una que intente definir la palabra *museo*.

La memoria de lo que no se recuerda

Cuando el problema de la memoria o de lo memorable se pone sobre el tapete, se me viene a la cabeza cómo el acto de soñar tiene muchas complicaciones para ser recordado o fijado con facilidad. Se ha llegado a deducir por muchos

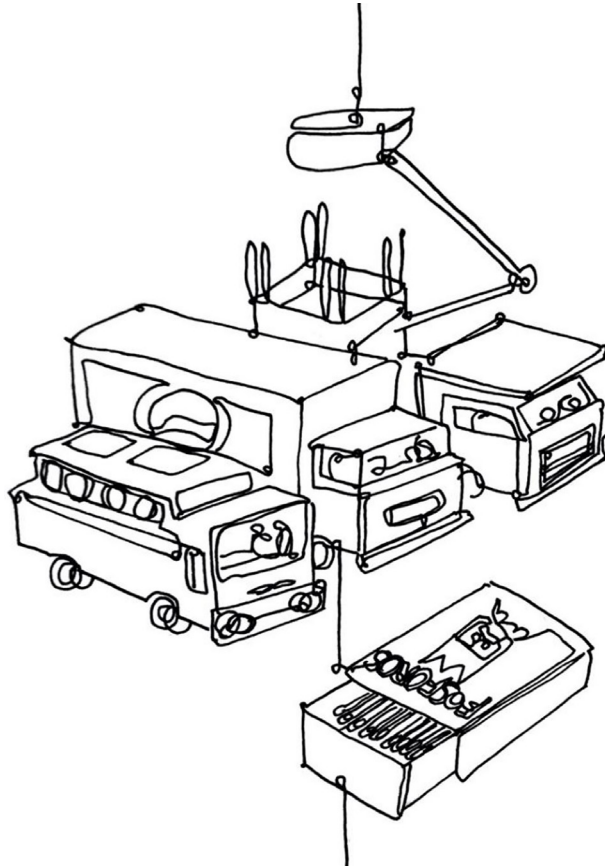
que un mecanismo de autoprotección evita que gran parte de lo ocurrido en el mundo onírico pueda ser recordado detalladamente, haciendo que parezca simple el mecanismo de separar a los sueños de recuerdos reales cuando se trata de una tarea que sobre el papel es bastante complicada. Es gracias a la definición y perfilación de detalles que algo puede ser catalogado dentro del mundo de *lo recordable*. Sin embargo, parece que a veces nos inquietan mucho más las ocasiones en las que se ejerce un ejercicio de negación del recuerdo claro y narrable, generándonos una mayor intriga y, por tanto, una mayor memorabilidad. ¿Quién de nosotros no ha tenido un sueño en el que cree haber tenido una experiencia memorable pero que se niega a quedarse fija o develarse nítidamente? ¿Por qué parece que es más memorable lo que no podemos ver claramente —así nos impresione o nos asuste— pero no lo cotidiano y aparentemente más recordable?

Con ese par de preguntas esta indagación se adentra en la presencia de la memoria en nuestra mente, rechazando los recuerdos nítidos, como quien niega algo que no le hace falta. ¿Quién

necesita tener un recuerdo memorable de un objeto que usa todos los días, como un teléfono móvil o un cubierto?, ¿no son más interesantes otro tipo de imágenes más sospechosas que nos merodean y no dejan de completarse en nuestra cabeza? De esta manera, la extrañeza parece ser la que nos genera un espacio mucho más amplio para que se desarrollen lugares y momentos propensos a la memorabilidad. La pregunta de Boris Groys (2016) sobre el privilegio que tienen unas cosas sobre otras depende de esta condición y es posible que no se resuelva con ejemplos y simples analogías que aparentemente nos dejan más dudas que certezas. ¿Parece que hacen de estas preguntas algo memorable?

Volvamos pues a conectar con las líneas que se trazan en el suelo y que pueden crear espacios donde lo terrenal es bastante escaso. El caso del pavimento es de lo más yermo que puede venirnos a la mente, pero se complementa de una manera formidable con la imaginación de un niño. En la infancia parecen ser suficientes pequeños detalles e ideas para generar en nosotros pensamientos y espacios memorables; también parece más factible, no solo recordarlos, sino

Figura 1

Recuerdo mis carros de juguete

Nota. Ilustración a una tinta con bolígrafo negro de Javier Ramos (2020). © 2020 Javier Ramos. Impresa con permiso del autor.

también habitarlos, haciendo que estos recuerdos se puedan abrir ante nosotros de maneras más efectivas y sensibles. Algunos recordamos cómo utilizábamos tizas para marcar en el suelo pistas de carreras por donde pasaban autos de juguete; lugares que se creaban para saltar de un sitio a otro pasando por una serie de obstáculos (como la golosa o la rayuela) y las esquinas de penitencia donde algunos niños cumplían algún tipo de castigo en medio de un juego.

El recuerdo memorable parece no pertenecer a un punto atado geográficamente, a un punto A o B, a un pavimento determinado o a la destreza con la que se dibujan unas líneas en el suelo. Estas habitan enmarcadas en una temporalidad y un sitio específico, no tanto de la memoria que recuerda, sino que más bien bajo una propuesta de nuestra memoria para rodearse de nuestros deseos y construcciones imaginarias infantiles donde lo memorable se ata más a lo que no existe o existió, a lo que aparentemente falta, pero que reposa en nuestra mente compleja e intransferible en palabras o actos comunicativos.

Aquello que se componía de líneas mal trazadas eran elaborados circuitos automovilísticos para autos de carreras. Esos trazos con obstáculos eran algo similar a portales hacia nuevos mundos llenos de color con condiciones diferentes a las terrenales; mientras que las esquinas de penitencia en nuestros juegos infantiles eran espacios que parecían tener zanjas infranqueables y cercas electrificadas. Así como existen elaborados paisajes que también son capaces de ser compartidos de una forma fiel a un gran número de personas (como en la famosa obra de Ilya Kabakov —Dee, 1988—, en la que el público general podía adentrarse a un instante de la memoria de un viaje espacial casero recreada en una habitación con lujo de detalles), también existen una gran cantidad de obras que apelan al sentido memorable y a su capacidad de habitar en los infinitos *no lugares* en nuestra memoria (Augé, 1992).

Marc Augé, antropólogo francés, propuso desde su campo de estudio en los años noventa la definición de una serie de espacios que aparentemente no tienen un valor concreto en su función utilitaria, pero que en el largo aliento

—y gracias a variables temporales— adquieren un tipo de valor que llega a traspasar las barreras de lo aparentemente útil. Fue así como la propuesta de Augé definía a corredores, esquinas, pasillos y vacíos dentro de un edificio como espacios en los que se podían desarrollar funciones mucho más importantes para la vida que otras con una importancia más definida. Esta puede ser la prueba de cómo «cosas» o «lugares» supuestamente desprovistos de interés nos dan confort y nos ayudan a configurar otras imágenes más ricas en memorabilidad. Parece que esta capacidad de ser memorable estaría atada a sitios donde la vista y otros sentidos pueden descansar y donde realizan su labor reflexiva huyendo de otros estímulos con una mayor facilidad. Así, los no lugares nos dan un ejemplo de cómo, ante la carencia de detalles o de importancia funcional de lo que nos rodea, la mente tiende a ocupar estos vacíos de maneras memorables y creativas volviendo estos actos, unos muy personales, más íntimos, pero también llenos de características reflexivas, sociales, emotivas, entre otras. La singularidad de nuestra mente, que toma prestados muebles (ideas) de todas partes (de sus diferentes lóbulos y hemisferios) hace imposible

la tarea de celebrar o recrear espacios que pertenezcan a una misma dimensión con lujo de detalles cuando intentamos recordarlos. Es decir, si la ciencia ha demostrado que los recuerdos se forman de un popurrí de imágenes, tiempos y momentos, ¿por qué debemos insistir en la construcción de imaginarios colectivos cuando incluso de manera singular nuestro cerebro tampoco puede hacerlo para nosotros mismos?

El museo: un imposible

Cuando se nos plantea la descripción física, virtual o conceptual de un espacio para recibir, construir o tejer actividades que giran en torno a identidad, historia o arte —es decir, cuando se nos habla de un museo— su viabilidad en términos de la memorabilidad, desde lo descrito anteriormente, parece una tarea repentinamente complicada. Así, definir al museo como espacio o posibilidad comienza a mostrarse como un acto titánico debido al carácter social que gira en torno a este tipo de consensos. Si acabamos de plantear que la memorabilidad puede estar

sujeta a partículas que se arman de manera casi caprichosa y que habitan en la mente de cada persona, pensar que un sitio pueda llegar a adquirir un papel unificador sobre las tendencias, la emotividad, la lucidez o la importancia de un acto o propuesta sobre otro aparenta ser descaradamente pretencioso.

Aquí podríamos detenernos —sin ahondar en exceso— para recordar cómo los museos se afianzaron hacia finales del siglo XIX como prisma de un contexto social y político que estaba sediento de algunos límites e identidades nacionales. En el caso del arte, y específicamente de los objetos producto de este, algunos museos (su espacio) se fueron afianzando como epicentro de lo memorable dentro de una sociedad expandida. Fue en ese entonces, a mediados del siglo XX, que esta tarea se realizó gracias a consensos particulares que incluyeron a expertos en la historia del arte que actuaron como emisarios de lo que debería o no aparecer —o desaparecer— en un museo. Es posiblemente por esto que actualmente se generan tantas tensiones alrededor de la idea de pertenencia, porque básicamente nunca se configuraron o

estructuraron mecanismos de participación en los que un consenso sobre lo importante, lo memorable o lo perdurable pudiera discutirse abiertamente. Sin embargo, antes de que este texto se convierta en una crítica negativa e injusta en contra de los museos, es necesario resaltar que su función durante muchas décadas asentó las primeras piedras —primeros hitos— para dejar en claro el valor del arte dentro de los imaginarios sociales y difundir de manera resumida, pero extensa en influencia, las posibilidades del arte ante necesidades de tipo estético y teórico. También fue Groyes (2008) quien recientemente declaró la importancia de los museos como espacios necesarios donde se llevaban a cabo necesidades apremiantes, pero que requieren ejecutarse rápidamente; compara este acto con el de ir a un baño público y anclándolo rápidamente hacia la idea de lo que decae y perece en nuestra mente antes de llevarse a cabo: la *heteronomía*.

Volviendo a la idea de un sitio imposible, podríamos analizar o pasearnos por dos definiciones que parten desde sitios distintos: una desde lugar/tiempo y otra desde lo real/onírico.

Museo: lugar de todos, sitio de nadie

Dentro de los recursos que de manera sensible utiliza un museo para comunicar un concepto sobre una muestra o una exhibición están, por lo general, los *lugares* como uno de los temas que alcanza un tratamiento especial sobre las discusiones. Es alrededor del problema del espacio que distintas variables son contempladas y donde generalmente se dan los primeros consensos para planear una experiencia de este tipo. Además, la relación de la idea de museo como espacio icónico es la que, en un público más extendido, se tiene para comprenderlo y describir su función. Paredes blancas, espacios amplios y carencia de contextos rodean las explicaciones generales de un público acerca de esta macroconcepción del museo como lugar no memorable en sí mismo, pero donde lo memorable puede gestarse como un acto aséptico, como una mirada desde un lente de una cámara, desde fuera; un acto extracorporal (Groyes, 2016).

Es en la procura de espacios individuales donde los museos parecen confundir a sus visitantes, ya que su amplitud y proporción frente a otro tipo de cuerpos arquitectónicos nos hace pensar desde lo colectivo, aunque se realice este pedido, no desde la aglomeración, sino desde la individualización. Es curioso si lo pensamos, porque en términos de lugar se suele describir al museo como un sitio donde se intenta que salgamos de nuestro egoísta espacio individual para acudir a un lugar público en donde se procura precisamente lo opuesto: la reflexión individual intentando no ser mediada o interrumpida por otros. Las miradas congeladas y los largos silencios parecen ser la norma. Generalmente, se nos ha enseñado que la asistencia a un museo se debe hacer recorriendo sus espacios con gratitud y plenitud frente a las experiencias que se nos plantean. De hecho, puedo decir con cierta seguridad que es especialmente característico de los museos de Europa del este, en donde los asistentes de sala (los que velan por el orden dentro de estos museos y ejercen como chaperones experienciales) se sientan en las esquinas y están listos a reprender a cualquier persona que se atreva a romper con los silencios que se

recomiendan tan necesarios para reunirse con las experiencias estéticas.

Desde el punto de vista del sonido, los museos —por su escaso mobiliario y complementos en paredes y pisos— son muy parecidos en su resonancia a consultorios médicos o salas de espera, ya que lo genérico y simple (el exceso de lo mínimo) provocan como residuo sonidos, en un acto continuo de ecos y rebotes.

Esta concepción desde lo genérico y universal (donde «cualquiera» puede entrar y adueñarse de un espacio por unos contados minutos en su visita a cada pieza) hace que los apegos no sean tan permitidos y que se prefieran las miradas rápidas, en donde la coordinación con otros asistentes es imperativa para que no rompa nuestra «magia». Esto llega a tal punto que se generan coreografías —ya documentadas desde cámaras de seguridad— donde bailes coordinados dignos de un picaflor, muestran elaborados ires y venires casi cronometrados, realizados por parte de las gentiles y ordenadas criaturas asistentes a estos. Así, la imposibilidad de *situarse* o asentarse en un espacio específico dentro de un museo en el

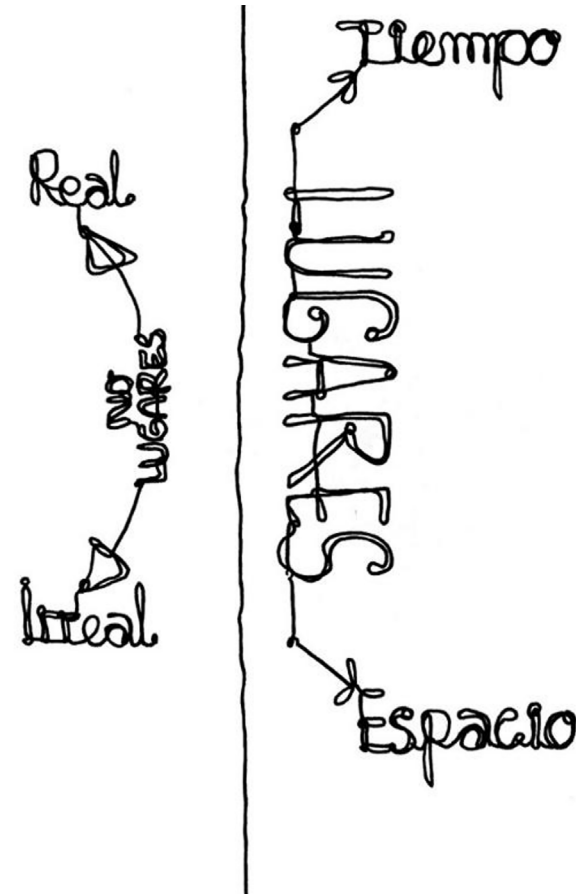
momento que algo nos llama poderosamente la atención genera excepciones, sospechas e incluso cierta incomodidad. Las apropiaciones de espacios por más tiempo del acostumbrado desembocan en rupturas que, aunque válidas, parece que contradicen la idea de apropiación espacial que supuestamente es alentada por la sociedad, cuando se asignan dineros públicos o privados destinados a la creación o manutención de estos espacios.

La multidimensionalidad del museo

Otra cara de una misma moneda son las reflexiones que se dan en torno a la temporalidad de los museos. De manera casi categórica, podemos afirmar que los museos son envoltorios temporales; en ellos las acciones y objetos que se exhiben están protegidos por una especie de cápsula del tiempo que prepara al público para tener una experiencia fuera de contexto, sirviendo como lupa anacrónica posada sobre lo exhibido para que lo que está debajo de ella sea visto de manera detallada, pero alejada de

Figura 2

Lugares vs. no lugares



Nota. Ilustración a una tinta con bolígrafo negro de Javier Ramos (2020). © 2020 Javier Ramos. Impresa con permiso del autor.

sus contextos iniciales. La idea de delimitación (esa a la que nos referíamos con pequeñas líneas trazadas en el suelo) funciona también en este tipo de cápsulas propuesto que, a manera de pedestales, marcos, caballetes o paredes, brindan confort a los objetos más representativos de estas experiencias para que puedan desprenderse o apartarse de un contexto que envuelve; pero también incluyen a los *no lugares* como pasillos, esquinas o simplemente paredes que no tienen un uso directo dentro de la exhibición. Son muchos los ejemplos sobre los cuales se han practicado experimentos en los que los elementos de aseo o simplemente objetos aleatorios son ubicados dentro de estos espacios delimitados, bien iluminados y preparados para la exhibición, con lo cual obtienen otra aura y son confundidos con obras de arte.

Por tanto, el error no está en la utilización de espacios delimitados; es más, es una manera útil y clara de dar un tipo de aviso al visitante que debe agudizar sus sentidos y su instinto, ya que pueden encontrarse frente a él piezas creadas intencionalmente que saltarán a su encuentro e interacción en cualquier momento.

Estos tipos de avisos son necesarios debido a las consideraciones sobre el arte que se han venido gestando últimamente (en los últimos 20 años a mi parecer), ya que, al no pertenecer muchas veces a resultados enteramente estéticos o plásticos definidos, sino a procesos, dinámicas o investigaciones que utilizan a un objeto de arte como fin, no necesariamente logran su mejor definición comunicativa cuando la obra es exhibida.

Trazando círculos: Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

En una experiencia que buscaba la reivindicación de dos conceptos que no necesariamente están relacionados, la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán y el Primer Laboratorio de Investigación Creación sellaron una alianza para que en esta casa museo (ubicada en un tradicional barrio de Bogotá como lo es Santa Teresita) se pudiera albergar una muestra de trabajos resultados de diversos procesos de investigación-creación que habían

logrado materializarse en objetos y experiencias que estaban listos para ser socializados. Así, al encontrarse frente a la oportunidad de exhibición de diferentes objetos de arte o piezas de «nuevo conocimiento» (como las denomina el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación) dentro de un espacio que funciona más como un guardián del patrimonio de Jorge Eliécer Gaitán que como un museo contemporáneo, la muestra comenzó a plantearse la tarea de cómo y en dónde podrían exhibirse estas piezas de arte que no necesariamente estarían relacionadas entre sí, ni tampoco con su entorno cercano preparado dentro de la casa.

Para mayor claridad, debo decir que la Casa Museo alberga una gran colección de objetos que pertenecieron, o directamente a Jorge Eliécer Gaitán, o hacen parte de su momento histórico entre los años treinta y cincuenta. Como este tipo de contexto y legado patrimonial debe continuar dentro de la casa (su función de exhibir la vida y obra de Gaitán), la Casa Museo —como vivienda— y las piezas contextualizadas dentro de la vida de esta figura política debían conservar su disposición, uso y conjunto como propuesta museográfica; ello

ya que era necesario que permanecieran abiertas a las visitas constantes de personas interesadas en ver este mundo congelado en función de la memoria colectiva. Es aquí donde se comienzan a plantear varias estrategias que básicamente tienen como fin trazar líneas invisibles que permitan la visibilización de las nuevas piezas, pero que, a la vez, faculten mostrar el patrimonio y las nuevas obras de manera simultánea; es decir, un conjunto de dos dimensiones temporales (una de 1930 y otra de 2019) en un mismo espacio.

El ejercicio se planteó netamente desde el acto imaginativo y onírico, ya que debía hacer que los artistas planearan y propusieran los mejores sitios para la exhibición, pero sin retirar las piezas ya presentes y que se encontraban contextualizadas y relacionadas con Gaitán. Así pues, este rompecabezas debía comenzar a armarse sin contar con los famosos espacios en blanco, tan comunes y necesarios en las propuestas museográficas tradicionales, que continuarían con la idea resaltada por Groys (2016) sobre el museo como un «lugar para las cosas» (p. 28). Por este motivo, ninguna de las propuestas podría evitar compartir un mismo espacio físico con un objeto

que perteneció en algún grado a la vida de Gaitán, por lo que se corría el riesgo de ser absorbidas por un contexto tan dominante y lleno de nostalgia.

Sin embargo, es aquí donde las delimitaciones imaginarias que aprendimos a hacer en nuestros juegos infantiles (y que permitían sacar de contexto cualquier objeto y hacerlo migrar hacia cualquier mundo imaginario posible) lograron potenciar dentro de esta muestra su capacidad intacta e innata de hacer que personas con intereses muy diversos dialogaran con los espacios de la casa y propusieran un sinnúmero de dimensiones (de todo tipo) dispuestas para el disfrute del visitante. Para llevar esto a cabo, se utilizaron dos caminos que permitieron dejar claros estos espacios (que en ninguno de los casos sufrieron cambios físicos); dichos caminos se trazaron pensando más en una idea efectiva y necesaria para la experimentación, que apoyadas en una declaración política o filosófica (Panofsky, 1984).

En primer lugar, propondremos un concepto: la postal. Este es hijo de las metodologías de pensamiento en diseño y apoya la asociación

de diferentes ideas de maneras conscientes e inconscientes frente a ciertas anomalías que puedan existir en una imagen. En este caso específico, podríamos decir que la Casa Museo ejerció como postal panorámica y los objetos e instalaciones propuestas, convivieron con ella para encontrar cercanías formales y parentezcos dentro de un todo. Así, muchas de las anomalías presentadas constantemente en cada cuarto o espacio existente pudieron ser comprendidas por los asistentes como hallazgos de obras nuevas, debido a su diferencia o cercanía de contexto con el escenario planteado. Esta propiedad de las imágenes —hija directa de las leyes de la Gestalt— puede que haya servido como punto de inflexión inicial, permitiendo la convivencia, pero dejando claro dónde comenzaba la obra y dónde terminaba (Elder *et al.*, 2012).

Por otro lado, una favorita de Deleuze (2017), la *repetición* (enmarcada dentro de otra de sus favoritas, la *diferencia*) nos ayudaría a detectar la diferencia entre su carga de verdad, aquella que él nombraba como acto sospechoso que está presente siempre frente al encuentro de dos de estas verdades distintas. Es decir, cada

pieza exhibida siempre se enfrentaría con objetos magníficos de la casa y debería salir victoriosa, al ser encontradas en ella partículas de diferencia más latentes y trascendentes. En consecuencia, la presencia de estas dos propiedades (las dos ideas), una que agrupa diferencias y otra que las contrasta con su entorno, permite que estas divisiones invisibles en cuanto a su verdad puedan realmente y de manera categórica delimitar experiencias y propuestas diferentes, haciendo que la experiencia de esta muestra fuera capaz de abarcar diferentes dimensiones de manera simultánea. Cuando me refiero a diferentes dimensiones hablo de las variables de tiempo que, de manera individual, comienzan a gestarse por parte de cada asistente debido a la percepción que puede llegar a tener desde su propia experiencia o conocimiento; algo que aparente tener un valor histórico o plástico para alguien, puede no tenerlo en igual proporción para otra persona.

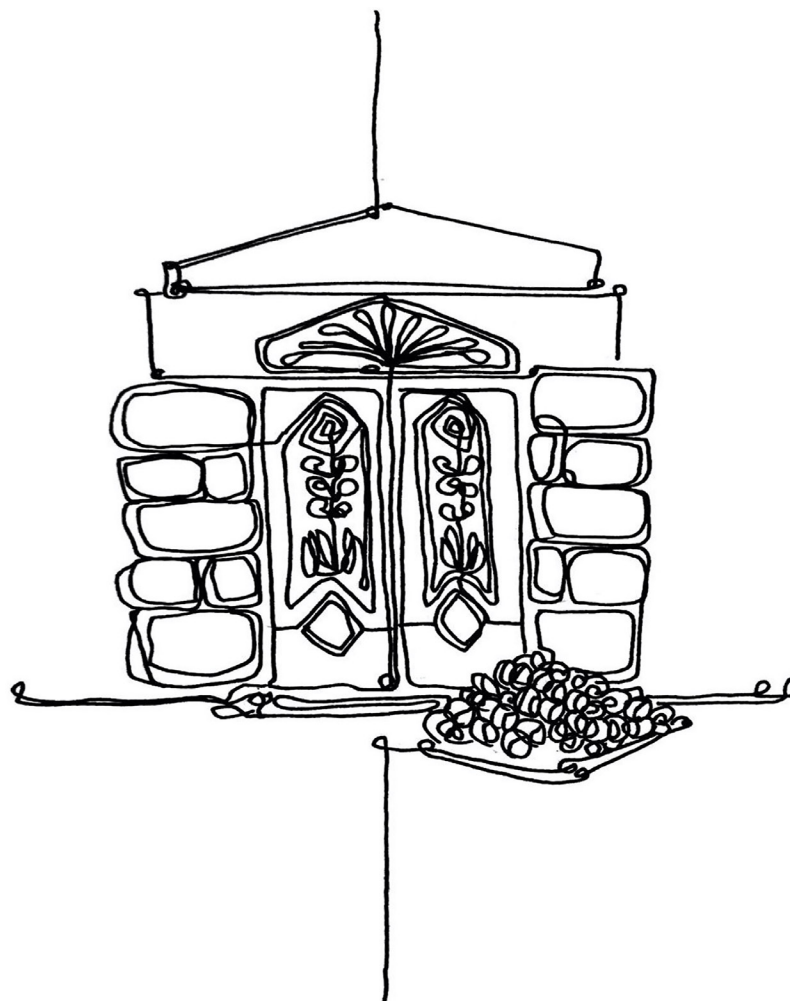
Mundos paralelos: ¿encuentros en lo mismo?

Así, desde la puesta en escena de cada una de las obras, comenzaron a gestarse diferentes círculos imaginarios que aparecían y desaparecían a medida que el montaje iba gestándose. En un comienzo, las primeras experiencias dentro de la casa pueden haber sido confusas; esto es, las experiencias no tenidas anteriormente dentro del contexto de la casa hacían que su visita, así como los objetos contextualizados en la vida de Gaitán y los que se propusieron para la muestra, se mezclaran libremente en medio de cajas, cables y cintas de montaje. Esto hacía evidente la necesidad de acostumbrarse y comprender el origen temporal del marco que las recibía para poder separar el contexto de las piezas exhibidas.

Seguidamente, a medida que las piezas terminaban de ser instaladas, una dimensión, presente dentro de nosotros (que nos hablaba de ese *ahora* en 2019), se había ya acostumbrado a otra dimensión impregnada en cada pared y detalle de la casa (ambientada en la Bogotá de

Figura 3

Puerta del despacho de Gaitán + instalación = tres dimensiones



Nota. Ilustración a una tinta con bolígrafo negro de Javier Ramos (2020). © 2020 Javier Ramos. Impresa con permiso del autor.

los años 1930) y se comenzaron a percibir flujos temporales que estaban siendo exhalados por piezas que no necesariamente pertenecían a ninguno de estos dos contextos mencionados anteriormente; ahí vienen los verdaderos e interesantes cambios de dimensión.

Casi como una muestra o fragmento de estos rompimientos dimensionales, se destaca la puerta del despacho de abogado de Jorge Eliécer Gaitán, que fue trasplantada de su sitio originario en el edificio Agustín Nieto (antigua oficina de abogado de Gaitán en el centro de Bogotá) y *sembrada* años después en uno de los costados de la Casa Museo (ya con ese fin) cuando se anunció el derribo de dicho edificio años después a la muerte del prócer. Esta puerta gigantesca —totalmente salida de contexto— le brinda a la casa, de manera literal, un portal hacia otro tipo de espacio y contexto. Aquí, con este evidente ejemplo del juego de diferentes tiempos y espacios que se ofrece dentro de la Casa Museo, podemos encontrar otros más sutiles como las vajillas, vasos y decoraciones del comedor que, de manera aparentemente deliberada, cubren vacíos que han sido dejados por visitantes o cleptómanos que

han decidido llevarse un pedazo de esta historia consigo.

Es precisamente gracias a esta puerta que el ejercicio de siembra y demarcación de las experiencias y obras artísticas destinadas a permanecer en este espacio por las dos semanas que duró la muestra (en octubre de 2019) pudieron comenzar a llevarse a cabo de maneras más amables y comprensibles para el público. Luego la siguieron otras como el vagón en el jardín y la propuesta máxima de rodearla de un centro histórico y artístico de la mano del arquitecto Rogelio Salmona. La puerta comienza con este juego, abriendo la *no correspondencia absoluta* de los objetos con la vida de Gaitán y permitiendo empezar con la tarea de plantear nuevas experiencias temporales dentro de la casa.

Dos obras: múltiples dimensiones

A continuación, se narran dos encuentros que presentan dos posibilidades (ideas) de círculos o planos de diferenciación dimensional

diferentes y que pertenecen a dos de las obras presentadas en la muestra. La primera, *Memorial en tierra: ¿dónde están ahora?*, nos brinda una diferenciación de sitio y lugar que se hace evidente y se materializa a lo largo de su producción y posterior puesta en escena en una videoinstalación y una escultura. La segunda, *Me suena a juguete*, rondas variables de contexto y medio (sonoro) que muestran (suenan) como una parte de la cotidianidad en el juego, la cual puede ir y venir hacia y desde lo onírico en una sola mirada (ojeada). Antes de comenzar a relatar cómo estas obras se relacionan con su espacio propio en casa Gaitán, valdría la pena reconocer las maneras como, ya de forma procedimental, estas llegaron a la muestra y encontraron un espacio dentro de la casa. Comencemos por decir que ambas hicieron parte de un proceso de selección multidisciplinario y se encontraron por primera vez con el problema a resolver: la instalación en la Casa Museo, una semana antes de la muestra. Esto se realizó de manera práctica, citando a todos los participantes en la convocatoria, un total de 14 piezas, en la entrada de la casa un sábado en la mañana (único horario permitido para esta tarea). Así, la tarea se mezcló con las

visitas guiadas a la casa museo, haciendo que no solamente los artistas tuvieran que imaginar la anidación de su obra en uno de los espacios, sino que, además, tuvieran que especular sobre el comportamiento de los espacios escogidos, con y sin asistentes.

Los motivos para escoger un sitio de exhibición podrían ser muchos: emotivos, plásticos, conceptuales, resonantes, de concurrencia, entre otros. En el caso de la Casa Museo, estaba garantizado que las obras se adherirían de formas naturales a su entorno objetual, ya que lo esperado y lo habitado dentro de la casa era ya decididamente objetual en sí —casi fetichista— alrededor de la figura de Jorge Eliécer Gaitán. Esto hizo que la escogencia de lugares en su mayoría correspondiera a factores que podían potenciar la comprensión de la obra dentro de su contexto ampliado. En la casa estaban habilitados diferentes espacios, cada uno correspondiente a una actividad cotidiana ligada a las maneras de habitarla en tiempos en los que vivió Gaitán. Así, en la primera planta estaban las áreas sociales, pasillos, jardín interior, cocina y el recibidor principal; estas áreas se destacan por tener gran

amplitud, estar decoradas acorde al contexto de la época, pero no tienen una presencia muy marcada de la figura de Gaitán, sino más bien se ha procurado llenarlas de objetos que ambientan su época y contexto en los años treinta.

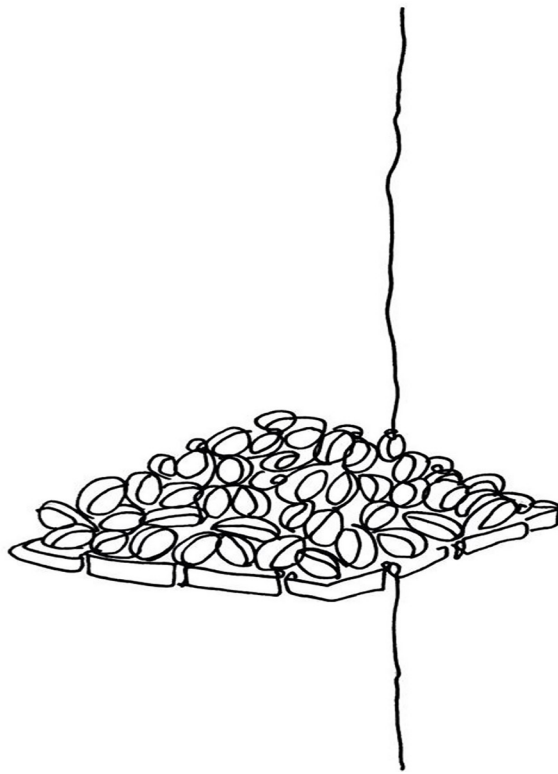
En la segunda planta, en un *hall* de alcobas, después de subir una escalera en madera con giro hacia la derecha, se dejaban ver cuatro habitaciones, todas con sus puertas desmontadas y conectadas artificialmente por estrechos pasillos entre sí. Así pues, no era necesario entrar y salir de las habitaciones para realizar los circuitos, sino que bastaba con pasar de un cuarto a otro a través de estos boquetes bien afinados en las paredes laterales de cada uno. Dentro de la zona descrita se podían hallar recuerdos y mobiliario que, de manera más concreta, sí pertenecieron a Gaitán, a su esposa y a su hija Gloria (que para esos años era tan solo una niña). En todos, sin excepción, se podían encontrar fotografías, armarios y estanterías con objetos íntimos: colgadores, cómodas y hasta una casa de muñecas. En conclusión, la atmósfera del primer y segundo piso se caracterizaban por plantear una diferencia entre lo público y lo privado que,

en el caso de esta casa, no fue la excepción y tiene una distribución acorde a lo socialmente aceptado para esa época o incluso a tiempos más actuales (primera planta: visitas; segunda planta: vida privada). Así, después de haber comprendido la manera como los espacios se habían dispuesto para recibir las obras, podemos dedicar más tiempo a comprender la relación espacial y dimensional en los términos descritos anteriormente. Teniendo esto claro, podríamos ya abordar el problema dimensional de las obras en cuestión para reflexionar acerca de la manera cómo se apropian de ciertos espacios comunes y dejan que el espectador siga hacia otros más secundarios, pero igualmente interesantes.

Memorial en tierra: ¿dónde están ahora?

Una de las experiencias visuales más atractivas para la muestra fue la propuesta por Paula Milena Sánchez (2016); una construcción escultórica a manera pila de envueltos de maíz arrinconados frente a la gran puerta del despacho de Gaitán en

Figura 4

Recuerdos: Memorial en tierra

Nota. Ilustración a una tinta con bolígrafo negro de Javier Ramos (2020). © 2020 Javier Ramos. Impresa con permiso del autor.

el primer piso. En un primer vistazo, cualquiera que viera esta propuesta podría pensar que su cercanía a espacios como el corredor y la puerta, sin estorbar, se asemejaba a un tipo de mercado ambulante que había decidido utilizar la Casa Museo para ofrecer sus productos; una primera dimensión un poco descontextualizada, pero conocida.

Sin embargo, ya en un segundo vistazo, se podía ver que los envueltos o mejor, lo envuelto en esas hojas, no era maíz, sino una mezcla de tierra, boñiga, ceniza, desperdicios del proceso creativo y, en general, un tipo de material que pudiera mostrar el reciclaje de muchas de las acciones realizadas alrededor de la producción de estos envueltos. Su aspecto, rural y muy ligado a la tierra (no eran envueltos de maíz cuidados y listos para una sesión fotográfica frente a un sinfín blanco), nos lleva a una segunda dimensión en la Colombia que no se decidió o no fue llamada a formar parte de la producción industrial ni a la construcción de ciudades para este fin. Allí, como un mensaje al lado de este enorme portal, estaban estas pilas de envueltos formando una pirámide, tal vez indicándonos que, como las pirámides, esto que

yace ordenadamente sobre el suelo fue hecho por manos humanas.

Aquí podemos marcar un primer círculo, alrededor de la pila de envueltos, pero sin olvidarnos de la puerta; esta también debería ser incluida. Nos muestra cómo la sociedad sigue pasando frente a ella sin notarla y sin pestañear. Dicha puerta, de paso, también nos lleva rápidamente hasta los años cuarenta en Colombia, hacia una sociedad dispar, desigual y con ganas de modernizarse; sin embargo, este ir y venir hacia y desde esos días a través de este portal nos deja un sabor de no haber ido y regresado de sitios diferentes, ya que el hoy de Colombia puede que tenga exactamente las mismas características que en ese entonces. La pila de envueltos nos traslada a un problema con raíces en años de Gaitán, pero con nuevos desenlaces. En una corta entrevista que pude hacerle a la autora de esta obra, ella me habló sobre un problema directo con las semillas, con el campo y con la imposibilidad que existe hoy para recobrar los derechos sobre la tierra y sobre lo que en ella se cultiva, cuando intervienen empresas multinacionales con intereses muy diversos.

Antes los campesinos peleaban por la tierra, hoy lo siguen haciendo, pero también incluyen a las semillas dentro de esta petición (P. Sánchez, comunicación personal, 2020).

El espacio configurado para esta propuesta era idóneo: un nicho formado por el pasillo y el escalón artificial donde se asentó esta puerta. La presencia imponente de esta, tomada de otra edificación, tuvo un efecto definitivo. Muchos de los asistentes, me incluyo entre ellos, descansamos los ojos de manera hipnótica en este nicho formado por el marco y la puerta para que el audio del video que acompañaba a la escultórica pila de envueltos nos guiara sobre este proceso con el sentido del oído. Personalmente, creo que siempre estuve esperando que alguien saliera de detrás de la puerta a vender o a ofrecerme estos envueltos, pero esto nunca pasó. Por ende, la importancia de crear este tipo de dimensiones estéticas es la gran capacidad que tienen para transportarnos hacia nuevas historias. La historia importante aquí es la que cada uno podía formar a partir de la construcción asentada sobre los objetos dispuestos; pero la distancia, profundidad e impactos de estos en cada uno

de los asistentes dependían de su habilidad para imaginar, trasladarse y empatizar con el problema propuesto. Como ya lo propuso Esther Díaz (2014) sobre este tipo de investigación (creativa): «es dar saltos sin saltar, ser nómada en una aparente inmovilidad» (p. 25).

En otro plano, no menos importante, la artista planteó una videoinstalación que, más que proponer un diálogo con la escultura en el suelo, la acompaña y complementa como pieza secundaria. En esta plantea la manera como todo se destruye o se pierde a golpes de motivación, de fuerza y de paciencia; algo muy dentro del espíritu rural. En las imágenes podemos ver a unas manos campesinas desgranando estos envueltos hechos de materiales cocidos en un acto desesperanzador, inútil y pírrico. Este acto nos transporta directamente a la casa de este trabajador de la tierra y nos pone al lado de la pila de maíz esperando a que todo termine de la mano de un cuerpo corporalmente implicado con el mundo, pero ignorado en silencio (*passé sous silence*) (van Manen, 2016).

Aquí podríamos ya hacer un resumen de las diferentes dimensiones y relatos que acompañan este conjunto de piezas. Es gracias a la casa que adquieren una importancia histórica que acompaña los eventos; estar en la casa de Gaitán es ya un acto desesperanzador que nos trae de ida y vuelta a un pasado y presente convulso y sombrío que se remonta a nuestro nacimiento como nación y a un problema causado y sufrido como sociedad que deja huella en nuestras maneras del arte (Araeen, 2011). Según una relación con el espacio, para Deleuze, podría nombrarse como una dimensión de espacio *plana* y, por el contrario, las piezas físicas que hacen alusión al uso del maíz y al acto de desmoronar algo, podrían hacer un uso de dimensiones más *profundas* (McNamara, 2018).

El viaje por varios tiempos y espacios nos ha servido para llegar al mismo punto (bien sean espacios planos o profundos), como un búmeran que recorre decenas de metros para volver a veces con mayor fuerza y velocidad. Pareciera que aquí los portales tienen una función aparentemente inútil, pero muy importante: sirven para traernos al mismo punto a contemplarnos a nosotros mismos,

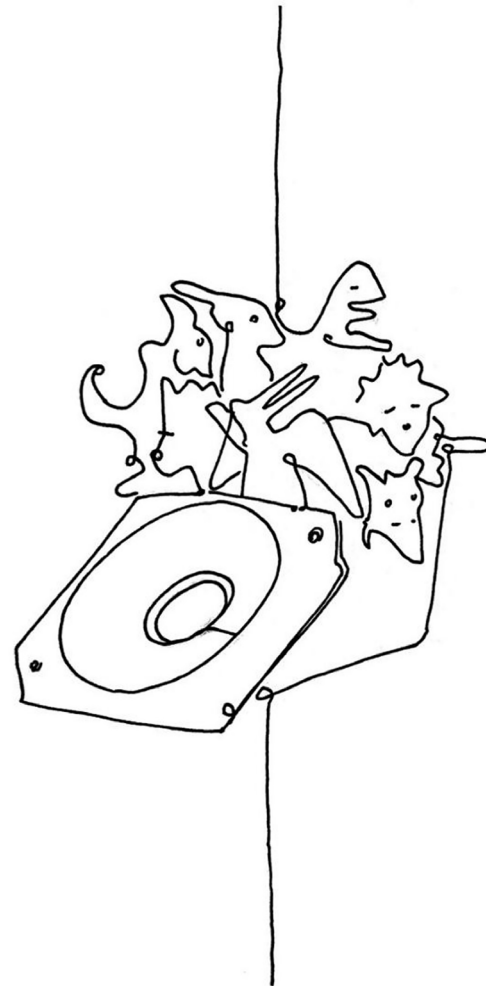
décadas después, pero iguales de inmóviles y contemplativos.

Me suena a juguete: dimensiones entre lo real y lo onírico

Tal vez uno de los cambios o traslados que involucraron el concepto dimensional en esta muestra se dio en la obra de Lilo Letona, una pieza que combinaba una aproximación desde el juego y los juguetes infantiles y que utilizaba como medio y pretexto comunicativo su inclusión dentro como pieza escultórica, instalación o material audiovisual. Sin embargo, creo que todas las definiciones podrían ser erróneas, puesto que la idea del juguete es demasiado importante y clara. Así que podríamos hablar de un juguete que se fabrica por la artista y que es exhibido con la intención de entretener, de manera que nunca cambió o puso en duda su uso como objetivo lúdico. Este nuevo juguete, desarrollado gracias a mecanismos y componentes electrónicos simples pero nostálgicos, fue dispuesto en una de las salas de la segunda planta de la casa —el área

Figura 5

Recuerdos: Me suena a juguete



Nota. Ilustración a una tinta con bolígrafo negro de Javier Ramos (2020). © 2020 Javier Ramos. Impresa con permiso del autor.

privada—. Fue anidado en la habitación principal, el dormitorio del prócer. Allí, en la cómoda al lado de su cama, donde muy seguramente Gaitán colocaba sus mancornas y dejaba algún libro o documento importante para la lectura vespertina, un juguete, compuesto por piezas prehistóricas de plástico, aterrizó para sorprender a los visitantes y dejar una pregunta muy simple en sus cabezas: ¿cuándo se es lo suficientemente adulto, lo suficientemente importante o lo suficientemente trascendente para dejar de jugar?

En este punto es donde se puede comenzar a hablar del mundo onírico que rodea esta pieza; de uno donde las maneras y los medios no son seguros, donde nos engañan y donde pierden su silueta como sujetos reales o ficticios. Es decir, la dimensión de la que hablaremos ahora, para el caso de esta pieza, los círculos y delimitaciones invisibles que la acompañan, no tienen que ver con un proceso temporal o de lugar, sino que estarán ligados a las múltiples que posiblemente componen nuestros actos, nuestra mente y las formas en las que percibimos la realidad. Esta obra, si llamamos obra *central* al contenedor

o transporte jurásico, viene acompañado de diferentes personajes infantiles: unos conejos de cuerda que refuerzan y acompañan la idea principal, entre otros personajes. Esto para recordarnos siempre que nos encontramos dentro de una experiencia que nos propone un paso hacia dimensiones infantiles que no necesariamente tienen una correspondencia en el mundo físico y mucho menos en el contexto que rodeaba a la Casa Museo.

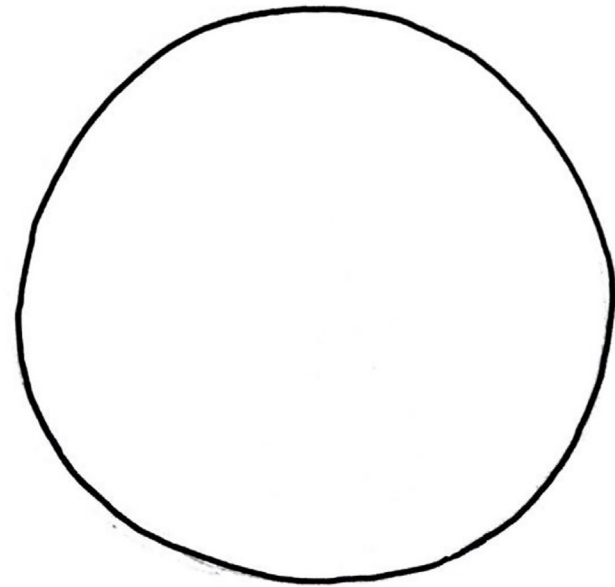
Aquí recuerdo un cuento de Jorge Luis Borges (1995) sobre un gobernante chino que soñó ser una mariposa pero que al final no sabía si era él una mariposa o era la mariposa dentro de él la que soñaba con ser hombre. Esta reflexión me permite preguntarme si aún se nos es permitido jugar hoy en día como adultos o si, por el contrario, al igual que esta pieza, el juego se encuentra ya en fuera de lugar dentro de nuestras posibilidades, labores o responsabilidades. ¿Hasta qué punto somos adultos contemplando un juego infantil en un museo o más bien somos niños jugando a ser adultos en una casa llena de juguetes? Dos miradas que pueden volver a ser planas o profundas si se quiere (McNamara, 2018).

Los círculos en el piso aquí parecen dibujar un escenario alrededor de donde esta carroza de dinosaurios hace ruido y se deja ser a sí misma dentro de un escenario que puede ser tan profundo y extenso en tiempo como cada persona decida. Ello porque como adultos se nos ha enseñado a no jugar demasiado, a prestar nuestros juguetes y a compartir estos momentos de esparcimiento en pequeñas dosis; un tipo de freno sobre el deseo (Žižek, 1999). Para mí fue muy entretenido ver como muchos jugaron, rieron y contemplaron a estos torpes dinosaurios ir de arriba hacia abajo con su mirada fija, como quien ve un episodio de su propia infancia y su propia vida. ¿Qué tan válido es el juego como acto artístico?, ¿qué tan lejos estamos de conclusiones simples a problemas tan complejos como los que presenta el arte?

También fue posible observar cómo el mecanismo del juego parece estar sincronizado con los tiempos que pasa una persona frente a una obra de arte, en tanto que la cuerda que accionaba esta carroza podía hacer que la experiencia se diera por 40 o 60 segundos. Esta temporalidad tan sospechosa, podría

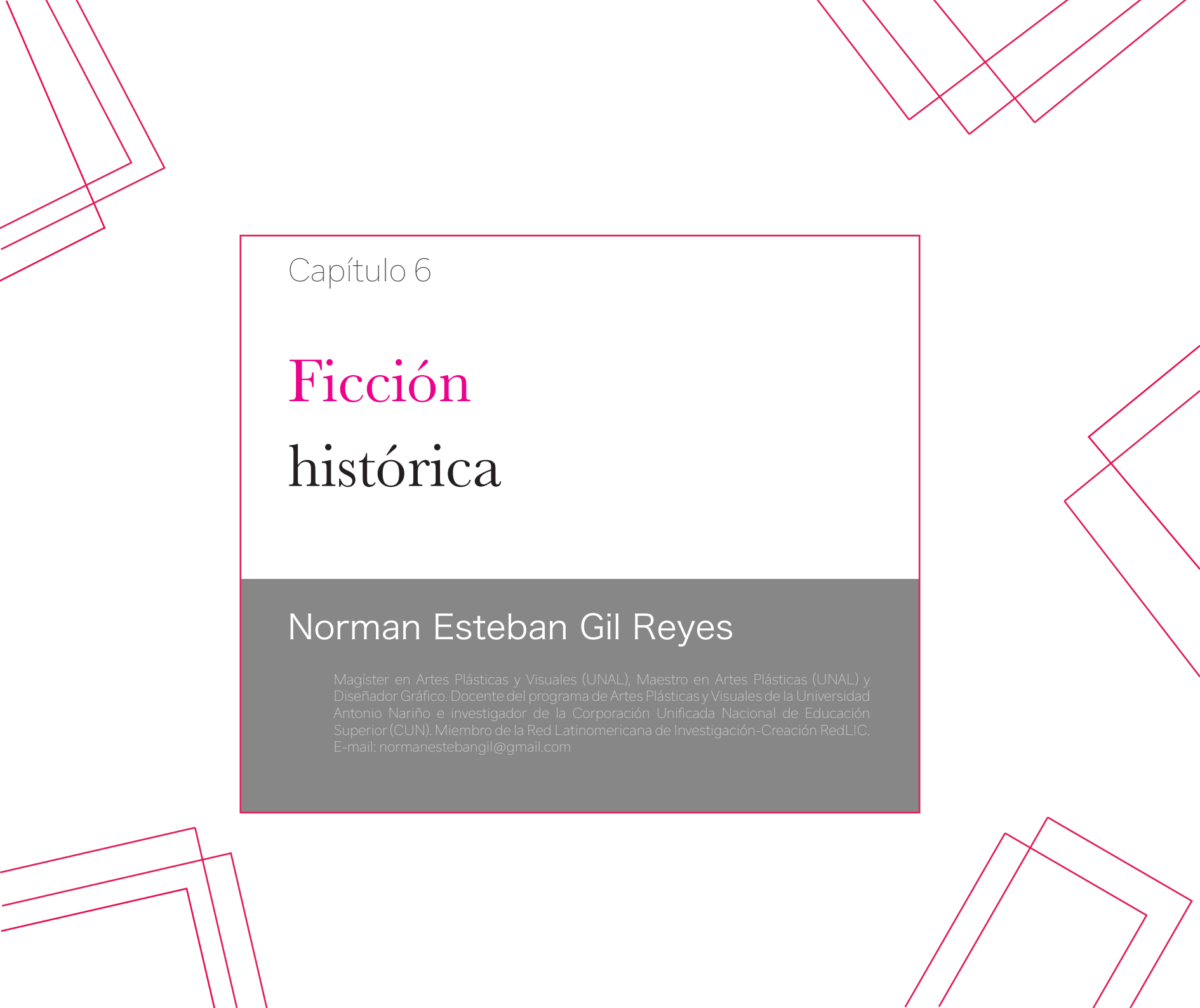
Figura 6

Círculo trazado



Nota. Ilustración a una tinta con bolígrafo negro de Javier Ramos (2020). © 2020 Javier Ramos. Impresa con permiso del autor.

confirmar algunos de nuestros pensamientos más profundos acerca del juego y del arte como actividad ligada al disfrute: ¿por qué dos actividades aparentemente tan diferentes en su profundidad, uso y condición parecen encontrarse en actos contemplativos tan similares y en temporalidades tan acordes? La respuesta podría encontrarse en los ataques que han sufrido esas mismas actividades en la obra del cineasta y artista Andrei Tarkovski. A este respecto Tarkovski (2013) parece haber dejado bien clara su postura: ¿para qué sirve (el arte), hay alguien a quien este le haga falta? Así pues, este pequeño juego nos permitió abrir una ventana hacia nosotros mismos y hacia otras dimensiones propias definidas por maneras de soñar, de jugar y de provocar cambios profundos en nuestras formas de vivir el pensamiento. ¿Qué tal si los dinosaurios de este juego fuéramos nosotros y alguien más disfruta viendo cómo nos movemos sin ningún propósito más allá del de estar en un escenario y esperar a que nuestro tiempo se acabe?

The page features abstract geometric lines in the corners, consisting of several overlapping, parallel lines forming triangular and quadrilateral shapes. These lines are light gray and extend from the edges of the page towards the center.

Capítulo 6

Ficción histórica

Norman Esteban Gil Reyes

Magíster en Artes Plásticas y Visuales (UNAL), Maestro en Artes Plásticas (UNAL) y Diseñador Gráfico. Docente del programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Antonio Nariño e investigador de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC. E-mail: normanestebangil@gmail.com

La veracidad histórica en el museo

La Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, en su afán de construir un discurso histórico veraz, se encuentra escenificada bajo el consenso argumental necesario para que sus discursos sean aceptados como verdad. Para ello, cada objeto que será expuesto al público debe pasar por una aprobación de expertos que en muchos casos condicionan sus argumentos conforme al pensamiento específico de una época.

Actualmente existen muchas propuestas museológicas que subvierten los discursos que se presentaban como verdad y proponen flexibilidades interpretativas; sin embargo, se mantiene aún en la percepción del espectador común el museo como el espacio que legitima discursos y los convierte en verdades, aunque esto corresponde a un pasado «tradicionalista» de los museos. Esta configuración discursiva del museo puede poner en duda la veracidad de los relatos, dado que propone una linealidad histórica que la sensibilidad común podría llegar a asumir como una verdad incuestionable. Dicha

noción de verdad es también uno de los aspectos conceptuales que Werner Herzog incluyó en su documental *La cueva de los sueños olvidados* (2010), en el cual se puede observar un viaje a través de las antiguas cuevas de Chauvet en Francia. El director procura descubrir mediante el testimonio de diferentes expertos las teorías respecto de las imágenes que están en estos abrigos rupestres. El documental logra dar cuenta desde distintas posturas del «verdadero» sentido de las imágenes pintadas al interior de la cueva. Sin embargo, Herzog hace una apreciación maestra sobre las certezas de dichas interpretaciones al colocar al final del documental un epílogo que parece sacado de una escena de ciencia ficción.

En esta sección pone en cuestionamiento las certezas de los científicos al utilizar la imagen de dos cocodrilos albinos que están mutando a causa de la radiación. Herzog entonces se pregunta: ¿qué podrían llegar a pensar de dichos petroglifos cuando terminen de mutar estos cocodrilos y hayan adquirido capacidades de interpretación? Este humor sutil caricaturiza también la voz de todos los científicos que dieron sus razones

expertas, desdibujando todas las posibilidades de entendimiento de aquellas imágenes. En efecto, abre una nueva posibilidad: la de acercarse a la cueva desde su condición como imagen actual

en el acontecimiento cotidiano; es decir, Herzog propone acercarse, sin prejuicios, a los dibujos de las cuevas para tener una relación nueva y «verdadera» con la imagen.

Figura 1

Fotograma del epílogo de La cueva de los sueños olvidados



Nada es cierto.

Nota. Fotograma de video Werner Herzog (2010). Minuto 1:30:07 Cave of Forgotten Dreams.

Plazas (2010) en su texto *Textiles del más allá* presenta algunas prendas (ahora parte de la colección del Museo Nacional) que llevaban tres personajes importantes de la historia de Colombia, entre las que se encuentra la ropa que vestía Gaitán cuando fue asesinado. La autora somete las prendas a un estudio riguroso, poniendo en duda su originalidad: «Estos tres ejemplos demuestran cómo los hechos violentos pueden transformarse en casos de estudio, no solo a nivel jurídico investigativo, sino de conservación-restauración» (p. 3). Según el texto, al ser objetos documentales deben preservarse tal como llegaron; por lo tanto, la Casa Museo debe conservar el traje que llevaba el día de su muerte.

Gracias a la información y datos brindados por Medicina Legal, se corrobora que los deterioros presentados en las piezas concuerdan de manera verídica con la necropsia y por lo tanto son fuentes confiables relacionadas con la muerte de Gaitán. Este conjunto de piezas debe ser considerado como textiles documentales, por lo que el museo se ve en la obligación de preservar las huellas como las perforaciones y las

manchas, ya sean de sangre y/o [*sic*] de suciedad como evidencia clara de los sucesos. (Plazas, 2010, p. 20)

Cabe anotar que, cuanto más rigurosos son los métodos de verificación dentro del museo para la legitimación de sus discursos, tanto más sospechosos se tornan. Los resultados de dichos estudios terminan reescribiendo la historia, anulando o adaptando los discursos que ya habían sido aceptados por el público general. No obstante, podría considerarse que cada noción de verdad situada dentro de los museos está condicionada al nivel de escepticismo del público que los visita.

El fotógrafo español Joan Fontcuberta escribe un libro llamado *El beso de Judas* (2011) en el que cuestiona las diferentes posibilidades de verdad en torno a la fotografía que, de hecho, puede ser aplicable a la constitución misma de la imagen dentro del museo:

¿No hay en el origen de toda ciencia unos principios (históricos, culturales, ideológicos,

Tabla 1

Piezas correspondientes a la instalación de Antonio Díez en la exposición En sospecha (2019)

Figura	Técnica	Ubicación
Ilustración seudohistórica	Ilustración (figura 5)	Habitación de Gaitán
Intervención del armario	Instalación (figura 4)	Habitación de Gaitán
Instalación seudohistórica	Instalación (figura 7)	Baño de la Casa Museo

etc.) que condicionan los resultados posteriores? La presentación de las premisas fundacionales de cualquier disciplina como absolutas e inamovibles, ¿no constituyen también un fraude? La antropología, por ejemplo, no es sino la búsqueda del otro para encontrarse a sí mismo; o el estudio de pueblos «salvajes» para poder afirmar nuestra propia civilización. (p. 131)

El autor nos hace dudar, no solo de los objetos que contiene el museo, sino también de las disciplinas que operan alrededor suyo. La obra fotográfica de Fontcuberta —como la de Antonio Díez— se ubica en esa frontera que cuestiona la veracidad histórica y reclama otra verdad.

Fontcuberta (2011) juega con la «verosimilitud de la imagen» (p. 136), convirtiendo al espectador en un cómplice de este artificio casi mágico. Un ejemplo claro es la obra *Retsch-cor* (1993); en ella Fontcuberta se percató de todos los elementos que pueden legitimar la imagen como verdad y se los apropia: diarios, folletos, credenciales, etc.; elementos que, de una u otra manera, pudieran aportar niveles de verosimilitud a su imagen, consiguiendo así una «fotografía auténtica». Esto quiere decir que, no bastaba con hacer una buena foto, sino con crear todo el universo que la valide.

Al igual que Fontcuberta, el artista Antonio Díez se da a la tarea de construir un sentido de

verdad en tres diferentes ámbitos de la instalación artística que dispuso en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán:

Díez instala prendas claramente identificables como falsas en el armario de Gaitán (figura 2). Cuando el artista se percató de la existencia de los ganchos plásticos en el armario del personaje plantea: «como se diría en el cine: está fallando el arte» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020). Esos fallos que encuentra el artista lo habilitan para jugar con este ejercicio de devenir caricatura. El artista considera que la imagen de Gaitán es la mezcla entre una ficción y algunos hechos históricos reales mostrados a través de un museo; es entonces cuando la introducción de unas prendas de la época actual, que corresponden a un deporte que el mismo Gaitán no practicaba, empiezan a generar un juego de diálogos que ponen al desnudo la certeza histórica. Podría decirse que el museo generó la puerta de entrada para establecer un híbrido entre lo real y lo ficcional. Díez afirma que los ganchos de ropa le generan dudas porque no coinciden con la época de la Casa Museo. Por consiguiente, la misma duda recae sobre la legitimidad de la ropa que se

Figura 2

Instalación seudohistórica en el armario



Nota. Instalación de Antonio Díez (2019). 50 cm de alto. Fotografía de Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

encuentra en el armario y sobre otros objetos de la casa. Es posible que estos hayan sido traídos de cualquier otro lugar.

El armario está ubicado en una habitación contigua a la oficina de Gaitán; lugar que, por su configuración, sugiere un espacio de refugio para sus noches de insomnio o de pequeños descansos a sus ocupaciones burocráticas.

En primer lugar, ver allí una serie de prendas dentro del armario que parecen no tener total correspondencia, causa inquietud; pues, a pesar de que hay algunas prendas viejas (zapatos, vestidos, fajas), carecen de congruencia con otros objetos que se disponen (a manera de ambientación) sobre ganchos que no corresponden a la época. (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020)

Cuando Díez ve esa inconsistencia, llega a la conclusión de que mucho de lo que está dispuesto allí «tiene el propósito de sugerir algún atisbo de verdad o que está dispuesto para simular una verdad sobre la imagen de un caudillo» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020). Efectivamente, indagando entre quienes administran el museo, se encuentra con que algunos de los objetos dispuestos no pertenecieron a Gaitán, sino que fueron donados. Dichas donaciones no fueron necesariamente artículos que hayan pertenecido a la familia Gaitán, sino que configuran una suerte de universo al que pertenece este personaje icónico.

En segunda instancia, Díez dispone una ilustración seudohistórica (figura 3) en donde aparece Gaitán montando bicicleta estática mientras riega las plantas de su casa. Cada elemento que compone la ilustración está pensado como un dato histórico: la bicicleta Bianchi, la lámina promocional del Mueller Belt, la imagen de Gaitán jugando tejo y una mesa servida con un plato de cuchuco con espinazo

Figura 3

Ilustración seudohistórica



Nota. Ilustración de Antonio Díez (2019). 25 cm de alto por 50 de ancho. Fotografía tomada por Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

acompañado de una cerveza. Mientras el personaje pedalea, mueve el molino que riega aquellos árboles que hoy en día existen en el predio de la Casa Museo y que en ese momento histórico estarían pequeños. El tipo de ilustración que expone Díez no tiene una relación directa con la ilustración científica; más bien opta por encontrar un sentido en lo que permite el acto de dibujar en sí mismo. En otras palabras, la gráfica refuerza una noción académica como parte de un sistema de generación y validación del conocimiento. Gómez (1995) menciona con respecto al dibujo:

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento. Está siempre relacionado con el movimiento, conductas y comportamientos que tienen de común el ser sustento ordenador de una estructura a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer imágenes sobre fondos diferenciados. (p. 17)

Esto quiere decir que el dibujo de Antonio Díez no responde simplemente a un capricho estético, tampoco a la prevalencia del sujeto-artista, sino que es la sujeción estructural y subordinada a datos científicos. Entonces, es un puente entre el conocimiento científico-histórico y el conocimiento artístico. Este acto de creación prefigura un proceder historiográfico riguroso que implica la selección de las imágenes que aparecen en la representación gráfica y su disposición, dado que «funge como una mediación necesaria con lo real» (Morales, 2005, p. 21). Una representación que busca acercarse más a la mirada periodística, es decir, a una comunicación de datos ordenados que procuran un nuevo sentido histórico.

La bicicleta —elemento esencial en la obra— es para Díez una herramienta de creación; en su caso es una aproximación al *happening* artístico sin público. En cierta medida tiene relación con la obra *Is it about a bicycle?* del artista alemán Joseph Beuys (figura 4), quien consideraba que «dedicarse al arte no era una acción estética sino que el arte era un vehículo, una locomoción dentro de la realidad» (Lamarche-Vadel, 1904, p. 44). Con esta postura, Beuys revela que el sentido

Figura 4

Is it about a bicycle?



Nota. Instalación de Joseph Beuys, 1985. Fotografía por © DACS, 2018. Tomada de <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=AR0920>. Licencia Creative Commons BY-NC-ND.

del arte está en función de la transformación de la realidad en un movimiento continuo. De hecho, Bernard Lamarche-Vadel opone el gesto de Beuys al del *ready made* de Duchamp, quien ubica una rueda de bicicleta sobre una silla. Esta acción anula la funcionalidad tanto de la rueda como de la silla, asignándole un nuevo sentido. Lamarche considera que para Beuys es más importante «montar la bicicleta para salir de la galería, hacia la vida, hacia el futuro» (p. 45.)

Figura 5

Instalación seudohistórica



Nota. Instalación de Antonio Díez (2019). 2.7 m de alto. Fotografía tomada por Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

Montar bicicleta es también para Díez una herramienta de creación por su estrecha relación con el paisaje. La posibilidad de acceder a un espacio de contemplación en constante cambio se relaciona con la práctica de los cultivos de los bonsái; práctica que desarrollaba desde que era niño, pero que abandonó una vez concluyó sus estudios de artes. En otras palabras, el artista combina el movimiento nómada en bicicleta como una posibilidad para descubrir nuevas posibilidades de paisaje, lo que puede configurar después junto a su práctica del bonsái. La combinación de estos elementos le permite salir de la comodidad natural del viaje y llevarlo a un estado condicionado por el esfuerzo físico. Como resultado, logra establecer un tiempo de desplazamiento más lento que le da la oportunidad de conocer mejor un territorio.

El tercer gesto de la obra expuesta corresponde al hallazgo de una máquina de gimnasia pasiva llamada Mueller Belt, compuesta por un cinturón anclado a una polea que vibraba a gran velocidad (figura 6). Este artefacto de los años treinta fue popular en Norteamérica entre personas adineradas preocupadas por su

Figura 6

Mueller Belt



Nota. Un caballero corpulento canta mientras se masajea su vientre mecánicamente. Fotografía tomada del archivo Bettman/Corbis. Stanmeyer, J. (2014, 26 de febrero). World Press Photo. <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer>. Imagen de dominio público.

Figuras 7 y 8

The Mueller Belt, 1930



Nota. Fotograma de video Myfootage.com (2016). Tomadas de <https://www.youtube.com/watch?v=WtMxPRU-Tzs>. Imagen de dominio público.

figura. Se creía que las vibraciones producían un efecto de reducción de la grasa abdominal. La máquina ubicada en el baño de Gaitán pone en duda si realmente él la usaba. Así mismo, Díez se pregunta: «¿qué pensaría al adquirirlo?, y ¿qué objetivo tendría con él?» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020).

Después de ver el Mueller Belt en el baño, Díez se pregunta si Jorge Eliécer Gaitán era deportista o tenía algún gusto particular y encuentra que, de hecho, Gaitán solía trotar. La administración de la Casa Museo tiene una actividad llamada «Recorrido Bogotá años cincuenta»:

Es un recorrido guiado desde el Parque Nacional Olaya Herrera hasta la Casa Museo. En el trayecto que Jorge Eliécer Gaitán hacía a diario trotando, un invitado comparte con los visitantes la historia de la localidad y los sitios más destacados que rodean la Casa Museo. Es una actividad que se pretende institucionalizar en el segundo domingo de cada mes y cuenta con la divulgación del diario *El Tiempo* y las diferentes instituciones culturales y turísticas del distrito. (Torres, 2008, p. 13)

El artista no encontró documentos que vincularan a Jorge Eliécer Gaitán con la práctica de la gimnasia pasiva usando el Mueller Belt, pero tampoco descarta que efectivamente lo usara. Puede que esto constituya una suerte de ficciones necesarias para que una sociedad esté cohesionada. Según Díez, «hay un hecho histórico que señala que él vivió y que fue un líder; otro hecho histórico es que fue un caudillo idealizado» (A. Díez, comunicación personal, mayo, 2020). Partiendo de esa idealización, se puede hacer un balance entre el personaje y el ser humano.

Los datos hallados muestran que Gaitán era disciplinado. No obstante, un dato que hoy en día podría hacerlo impopular es que «pensaba que los individuos colombianos sometidos a buenas condiciones de vida y una fuerte disciplina podían ser de gran provecho para la nación, pero era necesario imponerles la disciplina y crearles las condiciones de vida ideales» (López, 2010, p. 12). Coincidiendo con López, Díez manifiesta:

Gaitán tuvo un periodo realmente corto como alcalde de Bogotá. Por ese entonces, fue designado directamente por el presidente de la República de entonces, y fue destituido porque tuvo una confrontación con los taxistas de la época a quienes les quería imponer un uniforme. Tuvo una cantidad de aproximadamente 400 decretos, es decir, gobernar de modo muy cercano a como lo hace un dictador; una imagen algo alejada de lo que sucede hoy en día con la democracia participativa. Aunque pueda parecer minucia, también anhelaba que las casas estuvieran pintadas de colores específicos para evitar el desorden; es decir, imponer una serie de cosas impopulares. Pensaba que la ruana, las alpargatas y la chicha eran cosas indeseables del

pueblo. Esta faceta mostraba de cierta tendencia europeizante en su concepción de lo correcto, lo moderno, entre otros. (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020)

Sin embargo, su imagen pública es la de un líder incuestionable. Un líder de las masas liberales y de carácter popular que se opuso a la derecha política, pero que, a la vez, tiene gestos propios de un perfil conservador: «Tener una imagen a la europea y no criolla, a la colombiana, por esa afinidad con Mussolini: el orden, imitar las formas que, muy seguramente, a él le parecieron congruentes para mostrarse como un político progresista» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020).

Cuando en 1926 Gaitán llegó a Italia para estudiar en la Real Universidad de Roma, el mussolinismo estaba en pleno desarrollo. Lo que el joven abogado colombiano encontraba —además en un sugestivo contexto evocador de la grandeza y de la gloria del Imperio Romano— era el mito de un hombre joven, con una oratoria sencilla pero enérgica, eficaz y persuasiva; era el «hijo del pueblo» que había llegado al

poder sin ocultar, sino ostentando sus orígenes populares; sobre todo, era el mito de un hombre que no solo los italianos, muchas veces también los no fascistas, sino también gran parte de la opinión pública internacional celebraba como el hombre de la providencia y el intérprete de las aspiraciones colectivas. (Palamara, 2015, p.11)

Palamara coincide con Reyes (2008) quien manifiesta que «el propio Mussolini iba a dejarle una huella imborrable, porque si abominó su ideología, le sedujo el imperioso gesto cesáreo, el tajante método multitudinario de las barricadas» (p. 45). Gaitán no solo tuvo influencia del fascismo italiano y de la imagen carismática de Benito Mussolini, sino que también encontró aspectos significativos en actividades populares del país como, por ejemplo, jugar al tejo; un deporte criollo con antecedentes indígenas. Consumía el cuchuco de espinazo en restaurantes populares de la ciudad, en cierto modo, cediendo a sus ancestros mestizos (la receta del cuchuco es mestiza, porque el cerdo lo trajeron los españoles, pero el cuchuco de maíz es indígena, asociado a las clases populares de las cuales surgió).

Figura 9

Jorge Eliécer Gaitán jugando tejo



Nota. Fotografía de Luis Alberto Gaitán. Archivo El Tiempo, 2018. <https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/cuales-eran-las-ideas-politicas-de-jorge-eliecer-gaitan-202670>). Imagen de dominio público.

Gaitán no perdía la compostura. Podía estar en mangas de camisa, pero con un chaleco de fino paño inglés. Y estos elementos que hacían parte de su imagen pública no eran solo el efecto de una vanidad personal o una secreta ambición de escalar altas esferas sociales, eran además la convicción de que no se trataba de descender a los estratos del pueblo pobre, sino de luchar por la dignidad de ese pueblo desde su propia presencia física. (Reyes, 2008, p. 121)

Frente a la obra, el artista asume que esa imagen de cierto modo puede ser caricaturesca. Antonio Díez ve el Mueller Belt y reflexiona sobre el verdadero propósito de este dispositivo; es decir, si Gaitán solía trotar,

¿Para qué usaría una máquina que no es un deporte de verdad?, ¿qué propósito tendría encerrarse en un baño a que lo sacuda una máquina, para ver si así adelgaza? Algo que, visto hoy en día, se consideraría como una gimnasia de holgazanes, inútil para adelgazar o para

Figura 10

Tejo de Jorge Eliécer Gaitán



Nota. Objeto de la Casa Museo Gaitán (2019). Fotografía tomada por Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

quemar grasa, aunque las personas lo pensarán así (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020).

Esto le permitió al artista reconocer una imagen de Gaitán de tipo caricaturesca. En conclusión, Díez encuentra coincidencias al mejor estilo *fluxus*, entre los gustos del personaje y los gustos propios que le permiten hacerse una mejor imagen del caudillo. Algunas de ellas tienen que ver con la bandera italiana o con colocar las prendas en el tubo de la bañera, de la misma forma como hace el artista cuando llega de montar bicicleta a su propia casa. Este gesto supone un modo de devolverle al espacio del museo su condición de casa de familia y, a su vez, al baño lo saca de su función (imagen) primaria para situarlo como sala de exhibición. Podría decirse que Díez se presenta en esta acción como un *artista radicante*.

El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como semionauta, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras. Recorta fragmentos de significación,

recoge muestras; constituye herbarios de formas. Lo que hoy podría aparecer como extraño, es por el contrario el gesto de una vuelta al principio: la pintura, la escultura, ya no se conciben como entidades de las que uno se limitaría a explorar los componentes (a menos que se considere sólo segmentos de historia de estos «orígenes»). El arte radicante implica por lo tanto el fin del *medium specific*, el abandono de las exclusividades disciplinarias. (Bourriaud, 2009, p. 59)

The page features abstract geometric lines in the corners, consisting of several overlapping, parallel lines forming triangular and quadrilateral shapes. These lines are light gray and extend from the edges of the page towards the center.

Capítulo 7

Bitácora-retrato

Norman Esteban Gil Reyes

Magíster en Artes Plásticas y Visuales (UNAL), Maestro en Artes Plásticas (UNAL) y Diseñador Gráfico. Docente del programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Antonio Nariño e investigador de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC. E-mail: normanestebangil@gmail.com

Bitácora-astrolabio

El primer tomo del libro *Historia doble de la Costa* (Fals Borda, 1979) es un texto que relata de forma única la historia de la Costa caribe colombiana. El autor concibe la importancia de establecer un diálogo entre dos tipos de relatos que en principio responden a dos maneras distintas de abordar la historia. El lado «A» consigna en cada página par del texto una escritura poética, mientras que el lado «B» (las páginas impares) una escritura científica. De algún modo la decisión de Fals Borda de ubicar en un mismo texto dos tipos de conocimiento es revolucionario ya que, en muchos sentidos, el conocimiento legitimado por el método científico establece unas coordenadas de rigor que presentan un gran hermetismo frente a la amplitud del horizonte de sentido del conocimiento poético. En pocas palabras, para algunas disciplinas sería inadmisible asumir sus objetos de estudio desde la mitología o, por qué no, desde la adivinación y el azar.

Podría señalarse que esta escritura doble marca entre sus páginas una tercera, en la que Fals Borda sitúa el verdadero relato. Esa tercera historia es el producto de una simbiosis que reconoce tanto el dato científico y el relato de los lugareños como una manera transversal de presentar lo que aconteció en el Caribe. Un contrapunto de textos que se teje — metafóricamente hablando— como el cuerpo del legendario *hombre caimán* (que puede ser comparable con cualquier criatura fantástica de las mitologías más antiguas, tal como el centauro, Horus, el minotauro, la sirena, entre otros). Es la fusión entre dos cuerpos que generan uno nuevo totalmente ajeno a la naturaleza de las partes que lo componen. Se señala aquí al hombre caimán por ser un personaje popular entre las leyendas del Caribe y sobre quien jamás la ciencia podría confiar sus certidumbres. No obstante, el hombre caimán, más salvaje que un hombre, más ágil y audaz que un caimán, es la personificación de este tercer relato que contiene las características perseguidas por el autor.

Paradójicamente, esta tercera historia no está escrita; en otras palabras, la verdadera historia de

la Costa se sitúa en la interpretación crítica del lector frente a la combinación de los dos relatos consignados en el papel. Podría suponerse frente a esto que el lector completa la historia de la Costa cuando asume la tarea crítica de aceptar los vínculos entre un relato y el otro.

Fals Borda (1979) ve en su cuaderno de notas, al igual que don Cristóbal Serpa, un «mapa» que no puede ser dejado atrás. Dicho mapa, su bitácora, ahora contiene en sí, no solo la linealidad de unos hechos ordenados, sino la esencia misma de un pueblo que pervive en sus personas y en sus objetos. Es un retrato de la historia desde la carne misma de la cotidianidad.

Fui apuntando todo en un cuaderno que aún conservo y al que llamo El mapa. Hasta ahora no se me ha muerto ninguno de los que me han traído mordidos de culebra. Pero también sé curar por conjuros y poniendo la mano sobre la cabeza de los pacientes, especialmente niños con mal de ojo. ¡Si viera cómo sudan cuando los toco! (Fals Borda, 1979, p. 35A)

Fals Borda, busca en este relato estructurar una imagen de la presencia indígena en Mompo acudiendo en el lado A a los encuentros con el curandero don Cristóbal Serpa, mientras que en el lado B a los documentos históricos que relatan los modos de producción de la ciudad a través del río y lo escrito sobre la «belicosidad de los indios» (1979, p. 35B). La importancia de este cuaderno de apuntes para Cristóbal Serpa muestra de manera efectiva la activación de un documento vivencial de carácter poético que se podría señalar, en palabras de Nietzsche (2000), como *dionisiaco* por su carácter caótico; en contraposición, los documentos sobre los modos de producción serían de carácter *apolíneo*.

Lo apolíneo y lo dionisiaco se muestran en el primer momento como dos instintos estéticos de los helenos. Apolo simboliza el instinto figurativo; es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma, de la disposición bella; Dionisos es, en cambio, el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe. (Fink, 2019, p. 14)

El astrolabio, al igual que la obra de Fals Borda, contiene dos lados. La cara principal (o matriz) contiene los discos intercambiables que no son otra cosa que un mapa de la tierra. Encima de estos se mueve un compás que contiene el planisferio celeste. La superposición del planisferio sobre el mapa terrestre les permitió a los navegantes saber su ubicación exacta a lo largo de muchas décadas. Este lado del astrolabio es científico y apolíneo; sin embargo, a su respaldo se encuentra un tipo de mapa dionisiaco, ya que presenta características de un objeto de adivinación. El respaldo del dispositivo de navegación contiene inscripciones que apelan a lo metafísico, con las cuales se puede leer el futuro y la fortuna. Este lado del astrolabio es poético en tanto que señala otro tipo de curso que el navegante puede tomar. Los discos intercambiables de la bitácora son así fragmentos de un diagrama del pensamiento que pueden cambiar según las condiciones lo requieran. La construcción de cuadernos de notas sugiere también el curso y el destino de quien lo usa.

Por otra parte, esta relación polisémica constituye una forma de libro-arte como lo

menciona Crespo (2012): «Las posibilidades de narrativas múltiples o de narrativas que se mezclan y toman diferentes aspectos han hallado expresiones formales altamente complejas en los libros arte» (p. 5). Si bien el texto de Fals Borda no se circunscribe en la categoría de libro de artista, sí contiene elementos que lo configuran como tal. Entre ellos se encuentran la secuencia, el texto y la forma; en suma, una bitácora —por su carácter poético, dionisiaco— se acerca a modos de escritura que en gran medida exploran una forma de conocimiento cierto del mundo que funciona como un dispositivo de pensamiento. En efecto, es un artefacto que dialoga con la realidad apolínea, casi como un libro de artista. Es un lugar donde convergen las sensaciones, las ideas, los cálculos y, así como el astrolabio, conecta el aquí y el ahora con un norte (objetivo/proyecto) o con un sur (anécdota/historia).

La bitácora de artista tiene características del astrolabio: en ocasiones orienta y en otras sirve de espacio de invocación de la imagen poética. Es tanto un espacio de ordenamiento como una puerta al caos. La bitácora tiene la propiedad de reinventarse constantemente, de funcionar como

diario de campo del científico o como libro de conjuros del hechicero.

Estudio de dos bitácoras y sus archivos

A continuación se exponen dos ejemplos de desarrollo plástico con bitácoras que han sido trabajadas de manera completamente distinta. En primer lugar, la bitácora de David López, un estudiante de último semestre de la carrera de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Antonio Nariño; y, en segundo lugar, Gygiola Cáceres, una artista colombo-canadiense que estructura a partir de la fotografía una serie de retratos de objetos denominados *Microcosmos*, cuyo desarrollo plástico funciona como bitácora.

López desarrolla para su proyecto de grado dos escritos, uno académico (monografía) y uno poético (bitácora). Esta última se ha ido alimentando de sus imaginarios y procesos de investigación a lo largo de dos años, adquiriendo una fuerza plástica que se posiciona como libro de artista. Cabe notar que este documento, al estar

escrito en clave intimista, constituye en sí una posible forma de configurar un autorretrato. Por otro lado, Cáceres, a diferencia de López, no utiliza la escritura textual para constituir su bitácora, sino que utiliza la fotografía para hacer cartografías de sus amigos empleando un juego de preguntas que convergen al final a manera de paneles de objetos. En otras palabras, es importante señalar que esta forma de construcción de retratos en el caso de ambos artistas configura un autorretrato que expone, a través de los objetos de otras personas, su propia intimidad.

La silla. Bitácora n.º 1, David López

La primera bitácora corresponde al artista David López, quien inició una escritura poética como un modo de reconciliación con la imagen de su madre. La pregunta que inauguró su escritura se refiere al lugar y tiempo de creación; esto para identificar en la cotidianidad los momentos naturales de encuentro con su práctica artística y la reconciliación poética con el hacer. De esta manera, durante una semana decidió

escribir a manera de diario sobre cualquier tema. López inicia entonces una búsqueda del espacio y tiempo de creación que terminará por consolidarse en su máxima expresión plástica.

La bitácora sumerge al artista en la investigación desde el acto creativo, bajo la necesidad vital de encontrar la presencia de su madre fallecida años atrás. Él hallaría tal presencia en dos lugares: uno físico y uno simbólico. El primero fue una silla, mientras que el segundo fue la imagen de la voz de su padre al recitar pequeños versos de duelo. Dos imágenes —el objeto y la palabra— que construyeron un cuerpo trascendente cuyas fronteras son imprecisas. Como lo diría Augé (1996):

Bien se lo concibe como un cuerpo que trasciende sus propias fronteras (capaz de existir en varios ejemplares o de reproducirse idénticamente partiendo de uno de sus componentes) o bien se lo concibe como un casi objeto, asignado a fronteras precisas, y tanto más poderoso cuanto más tiende a confundirse con la materialidad del espacio en cuyo interior está circunscrita su presencia. (p. 57)

El autor de la bitácora construye además un segundo texto, académico-apolíneo, semejando el contrapunto que realiza el anteriormente mencionado Fals Borda. Dicho texto da cuenta racional de lo que acontece en la bitácora y toma un espacio de distanciamiento de su actividad creativa y reflexiva para darse a la tarea de investigar desde las obras de arte, la poesía y la historia modos de presencias y formas de duelo como la que él asume. López (2019) escribe:

La obra integra un diario personal de construcción progresiva que registra, a modo reflexivo, gestos plásticos y observaciones de tipo biográfico alrededor de mi mamá y de mi padre reflexionando sobre su manera de llevar la pérdida de ella. En algunos textos de naturaleza poética se consignan interpretaciones sobre la imagen de ella, reinterpretada constantemente a lo largo de la bitácora.

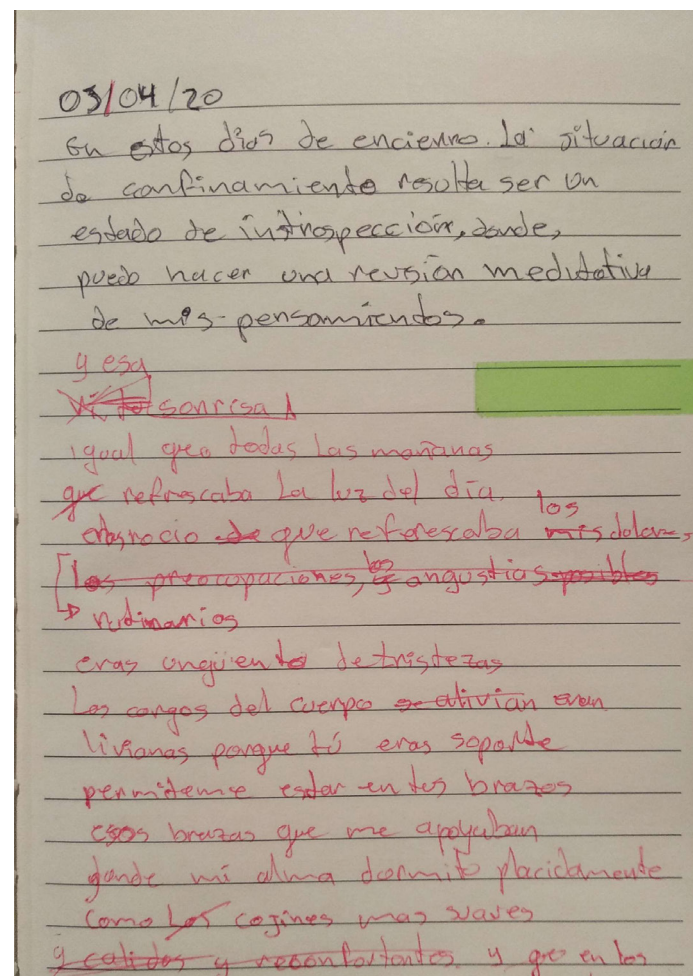
La figura 1 presenta una de las páginas de la bitácora. En esta imagen se evidencia tímidamente una forma convencional de escritura. Adiciona una fecha, pero también, a modo de sospecha, hace partícipe a un miembro de su

familia en la escritura. En un principio López encuentra dentro de los objetos de su madre algunas notas que su padre le escribía cuando ella estaba viva y algunas escritas después de su muerte. Frente a ello, el artista sospecha que es pertinente que su padre continúe con estos escritos. Ante su invitación, el padre construye bloques de texto que el estudiante incluye en su bitácora.

A partir de entonces, los escritos de la bitácora empezaron a sufrir notables transformaciones: empiezan a aparecer dibujos y algunos garabatos que dan cuenta de aquellos aspectos de su reflexión que bajo ningún motivo podían ser explicados o presentados con la palabra escrita. Algunos dichos populares podrían tener cabida en esta sección, tales como «el papel lo puede con todo» o «una imagen vale más que mil palabras». Lo cierto es que, en cuanto empezaron a aparecer diferentes dibujos, la escritura también empezó a adquirir nuevas características. López empezó a darse licencia con la borradura y el tachón. La mancha emerge con un sinnúmero de valores que empiezan a dar un corpus estético específico; el uso de los solapamientos de papel, la extensión e

Figura 1

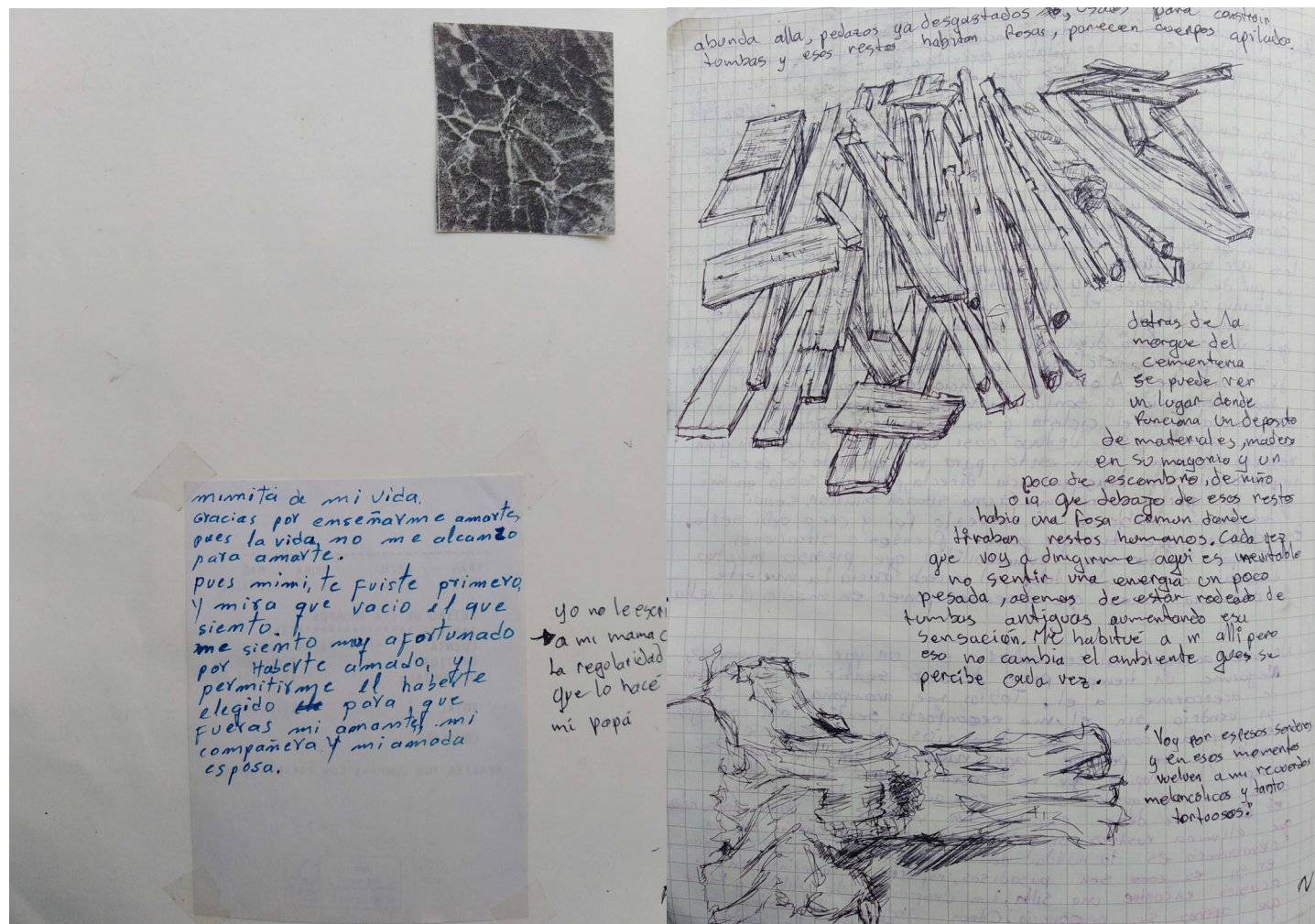
Escritos poéticos padre/hijo # 28



Nota. Nota. Bitácora de David López (2020). © 2020 David López. Impresa con permiso del autor.

Figura 2

Bitácora páginas 00 y 05 respectivamente



Nota. Bitácora de David López (2020). © 2020 David López. Impresa con permiso del autor.

Figura 3

Bitácora páginas 39 y 53 respectivamente



Nota. Bitácora de David López (2020). © 2020 David López. Impresa con permiso del autor.

interrupción de la palabra y la imagen le dan cita al acontecimiento mismo de la vida.

En la figura 2 vemos dos páginas de la bitácora: la primera es la portada, en donde aparece un pequeño fragmento de texto escrito por el padre de López. En la segunda podemos apreciar los nuevos valores estéticos que acumula el texto al ser intervenido por la imagen. Parte del proceso creativo se desarrolló al observar con plena atención una silla que era propiedad de su madre y que mostraba un aura como la mencionada por Ramírez (2009): «La concepción del aura (...) es una especie de enteiquia objetiva que posee cada obra de arte o cada actor en tanto que ser concreto e irreproducible» (p. 165). La silla entonces se convirtió en el objeto que contenía esa presencia, como enteiquia objetiva, que buscaba a través de la palabra. Es allí cuando se entrega al dibujo y otras experimentaciones que lo llevan a ver todo un universo simbólico en este espacio y lo vuelcan a una investigación histórica, genealógica y cosmológica del sentido de la silla y su relación con la muerte.

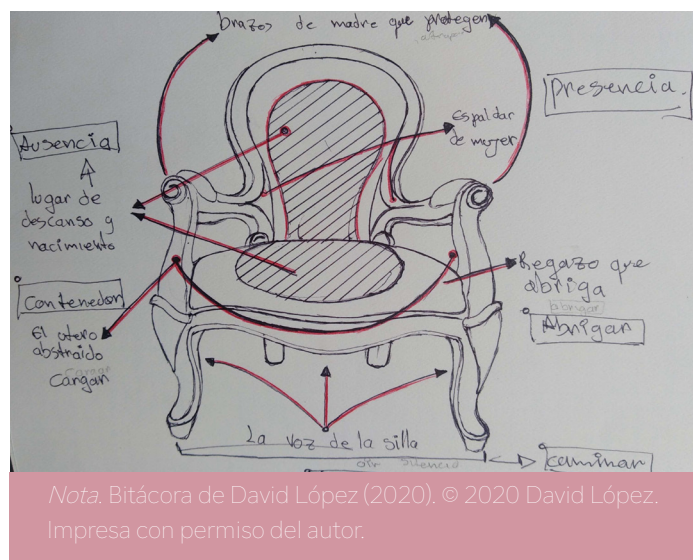
Mientras la carga en sus brazos, la silla se adhiere a él, parece que no hay una silla. ¿Dónde

empieza el hombre o termina la silla? Hay objetos que no representan una carga, son más bien extensiones del cuerpo, las patas de la silla; como brazos extendidos, piernas que pueden cargarlo. (López, 2020, p. 63)

En la figura 4 el artista construye un diagrama a manera de plano de inmanencia descrito como «un concepto (no) pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que el pensamiento se da de lo que significa pensar. Hacer uso del pensamiento: orientarse en el pensamiento» (Deleuze & Guattari, 2001, p. 41). Aquí López yuxtapone sobre la silla características del cuerpo de su madre y, a su vez, establece una imagen del fenómeno de la transmutación de un cuerpo cansado en uno vigoroso. Se encontrará en el documento monográfico una alusión a la escultura *La piedad* de Miguel Ángel, donde la Virgen María alza el cuerpo de Cristo muerto sobre su regazo que deviene en una silla. En comparación con esta imagen, el artista coloca una foto de su propia madre, que lo alza para darle de comer cuando él es aún un bebé.

Figura 4

Bitácora página 44



Nota. Bitácora de David López (2020). © 2020 David López. Impresa con permiso del autor.

Conforme avanza en la escritura y las indagaciones sobre las relaciones entre la silla y la muerte, llega al concepto de animismo africano y a la imagen de las sillas ceremoniales que algunas comunidades aborígenes usaban para encuentros rituales. Nótese en la siguiente imagen (figura 5) cómo aparecen comentarios sobre algunas de estas consultas y cómo construye por capas diferentes formas de escritura que entrecruzan los dibujos, los poemas y sus propias reflexiones.

Estas transformaciones de la escritura tienen como raíz las famosas notas de Marcel Duchamp, texto que se convierte en pieza clave para descifrar toda su obra, incluso su decisión de retirarse del mundo del arte para dedicarse a jugar ajedrez. Duchamp mezcla en esta bitácora juegos de palabras y partidas de ajedrez, además de sus listas de mercado, entre otras cosas. Este famoso documento fue publicado junto con un ensayo escrito por Octavio Paz, llamado *Apariencia desnuda* y construido como libro de artista que contenía, además, piezas en miniatura de sus obras más destacadas. Es así como, al compilar los documentos, aparece una nueva obra que resignifica todo su proceso como artista.

López asume su bitácora de una forma muy cercana al libro de notas duchampiano, de modo que empieza a objetualizar cada vez más lo que allí sucede. El proceso de objetualización del texto comienza al reflexionar sobre el papel, la tinta, la palabra y el valor de la escritura auténtica sobre su soporte inicial. Las siguientes fotografías dan cuenta de dicho proceso (figura 6).

Bitácora páginas 29 y 32

Figura 6

Bitácora páginas 66, 74 y 94



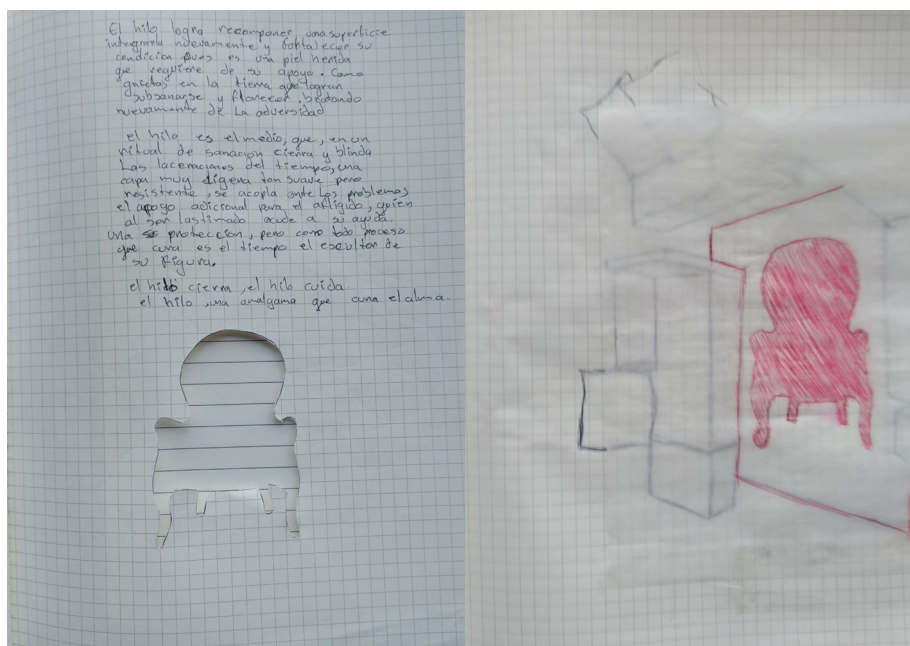
Nota. Bitácora de David López (2020). © 2020 David López.
Impresa con permiso del autor.

Por último, la bitácora contiene los planos de montaje, las ideas de intervención de espacio y los borradores de las cartas de gestión de la obra final (figura 7). El proceso cierra evidenciando de manera auténtica una forma de pensar, de investigar y de ser que señala de manera dionisiaca una forma distinta de producción

de conocimiento totalmente desjerarquizada, la cual es cercana al caos y a lo metafísico. Toma como punto final la reconciliación natural entre la práctica artística contemporánea y el acontecimiento de la vida misma; funciona, como en el caso de Cristóbal Serpa, como mapa, archivo y casa.

Figura 7

Bitácora páginas 119 y 125 respectivamente



Nota. Bitácora de David López (2020). © 2020 David López. Impresa con permiso del autor.

La bitácora finaliza en abril de 2020, cuando ha transcurrido un lapso de dos años desde su inauguración. Las últimas páginas, momento de reflexión profundo, prefiguran en silencio la quietud del luto por la imagen de la madre del artista. En la página final se devela el retrato fotográfico de la señora Myriam Parra que ahora aparece ante un espectador (hijo). En suma, ella deviene la madre de todos los espectadores.

El Microcosmos. Bitácora n.º 2, Gygiola Cáceres

La obra *Microcosmos* de Gygiola Cáceres empieza a partir de un interés particular por las ilustraciones de los libros de historia natural del siglo XVI y algunos gabinetes de antigüedades de la época del Renacimiento. Cada conjunto de objetos sugería una constelación de significados que retrataban de manera precisa un sistema de pensamiento de la época. Además, invocaban los valores propios de los fenómenos culturales, políticos y hasta cotidianos de quienes en algún momento los utilizaron.

A modo de ilustración, se acude al texto *Especies de espacios* de Georges Perec (2001) quien describe su cama a través de la experiencia de cada objeto que la rodea. El autor comienza nombrando «una tabla que le sirvió de cabecera» (p. 40), pasando por la mesita de noche, los crucigramas y el tubo de Alka Seltzer vacío, entre muchos otros objetos, para finalizar su descripción en «otros pequeños recuerdos y un calendario de correos» (p. 41).

Estos objetos constituyen la interfaz de un modo de habitar; cada objeto presente introduce un conjunto de acciones y de estados que, al reunirse, conforman una imagen singular de la cama; una imagen que puede reposar en cualquiera de las camas que sean propiedad del autor. Es decir, los objetos guardan en sí parte de la esencia fenomenológica de la cama. Algunos de esos objetos no tienen nada que ver con el acto de dormir o descansar, sino que configuran una posibilidad de *cama* del autor que guarda las condiciones físicas y simbólicas que siempre le van a acompañar; esto es, la cama es, en este sentido, no solo el espacio físico tridimensional constituido por un armazón, un colchón, tendidos

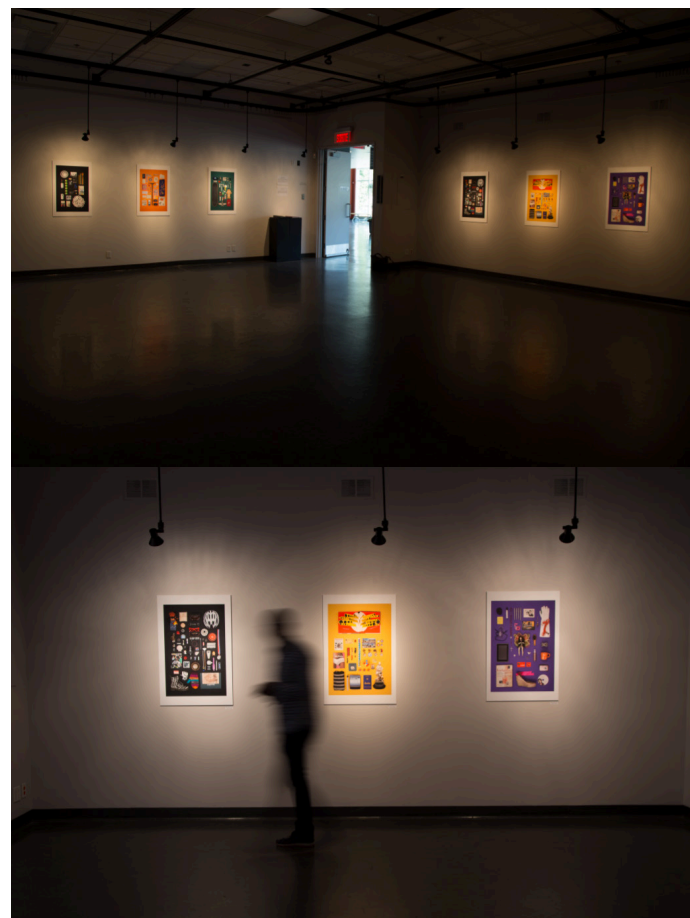
y almohadas, sino las relaciones entre los objetos que se activan en ese lugar y el acontecimiento de habitar en función de ellos.

Parte del proyecto de Cáceres tiene como antecedente un trabajo desarrollado en la ciudad de Montreal titulado *Codex Montrealensis*. Este proyecto es una reflexión sobre la mirada de los inmigrantes en un momento preciso de la ciudad a través de elementos icónicos y de objetos culturales. Al mismo tiempo plantea una reflexión sobre la identidad cultural, la alteridad, el encuentro de culturas y la migración de signos en un mundo globalizado.

Microcosmos continúa con esa misma esencia del auscultamiento fenomenológico de la imagen, pero ofrece una perspectiva mucho más íntima. Es un retrato de diferentes personas construido a partir de sus objetos personales. Así, este proyecto busca generar una mirada desde el interior (el individuo) hacia el exterior (la sociedad), para despertar en el espectador el interés por la interpretación de los signos personales y la creación de nuevos sentidos.

Figura 8

Registro de la exposición Microcosmos en Montreal



Nota. Registro de montaje de las fotografías del proyecto *Microcosmos* (2015). Fotografía del archivo de Gygiola Cáceres. © 2015 Gygiola Cáceres. Impresa con permiso de la autora.

La idea de la composición fotográfica apareció en el momento en el que la artista vio un cartel promocional del Bata Shoe Museum of Toronto. Este cartel mostraba algunos zapatos ordenados a manera de panel, que en su colocación ofrecían al espectador una imagen más allá del zapato convencional. En efecto, no era una imagen del calzado, sino la presencia, los gustos y la identidad de sus poseedores.

Había allí un diálogo sensible entre personajes de otras épocas que perfectamente discutían la identidad personal, cultural y colectiva. Entonces la artista decide convocar a personas conocidas con historias interesantes que quisieran prestar algunos objetos personales para fotografiarlos. Se trataba de enfatizar el valor simbólico y particular que cada individuo atribuye a ciertos objetos de amplio espectro, que van de lo más exótico hasta lo más banal, pasando por los que se usan en la cotidianidad (figura 9).

Cada composición de objetos puede ser interpretada como una imagen-reflejo del mundo individual, *un microcosmos*, al mismo tiempo, puede ser vista dentro de una red más

amplia de significaciones colectivas y culturales en torno a la identidad. (Cáceres, 2015)

Después de invitar a algunos participantes a intervenir en el proyecto artístico, Cáceres les proporcionó una consigna de categorías que les ayudaron a seleccionar los objetos que podrían constituir ese universo personal. Entre las categorías se encuentran preguntas que apuntan a las sensaciones, los estados, los modos de pensar, de relacionarse y de habitar el mundo.

Si bien el proyecto *Microcosmos* tiene una posición de observación de un fenómeno o la búsqueda de la reconstrucción de una imagen de un grupo de sujetos, también generó transformaciones. Una de las participantes le contó a la artista su experiencia después de participar del proyecto:

Al buscar los objetos que me definieron, me encontré con un universo mucho más profundo de lo que hubiera pensado (...). Cada elemento de mi retrato va acompañado de una anécdota que pocas personas conocen en el fondo. El proceso reflexivo implica una parte del duelo, porque la

Figura 9

Fotografías pertenecientes al proyecto Microcosmos



Nota. Fotografía del archivo de Gygiola Cáceres. © 2015 Cáceres Gygiola. Impresa con permiso de la autora.

elección final de los objetos queda en manos del artista. (S. Girouard, comunicación personal, 2016)

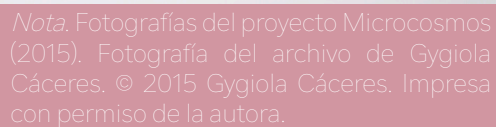
Cáceres menciona en un artículo que en la creación «se hace evidente la utilización de representaciones metafóricas y/o [*sic*] alegóricas cuando la imagen de un síntoma hasta entonces

no tiene un equivalente lingüístico que pueda definir lo que se está viendo o sintiendo» (Cáceres, 2007, p. 8). Este documento habla sobre los discursos que el cuerpo construye a partir de las metáforas, y persigue desde los relatos de algunas personas una construcción de cuerpo distinta a la concebida por la ciencia. En este sentido, el cuerpo se separa de las vísceras y

Tabla 1
Lista sugerida por la artista a los participantes de la obra

Lista de de objetos por categoría	
Objeto que recuerda a un recuerdo.	Objeto que representa la sociedad donde vive.
Objeto que recuerda a alguien de su familia.	Objeto vinculado a la temporada.
Objeto que recuerda sus orígenes culturales.	Objeto relacionado con una hora del día.
Objeto relacionado con el trabajo profesional.	Objeto tecnológico.
Objeto relacionado con una pasión personal.	Objeto de cocina.
Objeto mundano.	Objeto del pasado.
Objeto que no te gusta o que odias.	Objeto de material especial.
Ropa.	Objeto fantástico.
Zapato favorito.	Objeto querido.
Objeto fetiche.	Amuleto u objeto mágico.

*Fotografía perteneciente al proyecto Microcosmos
presentada en Casa Museo*



En la figura 10 se observa una de las fotografías que se realizó para el proyecto *Microcosmos* y que fue exhibida en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Esta fue especialmente seleccionada para esta muestra de obra-creación porque contaba con valores estéticos que dialogaban con los objetos del museo. La riqueza de los objetos que la componen lleva al espectador a retroceder en el tiempo. Es un tiempo intermedio entre la actualidad y los objetos de la casa de Gaitán.

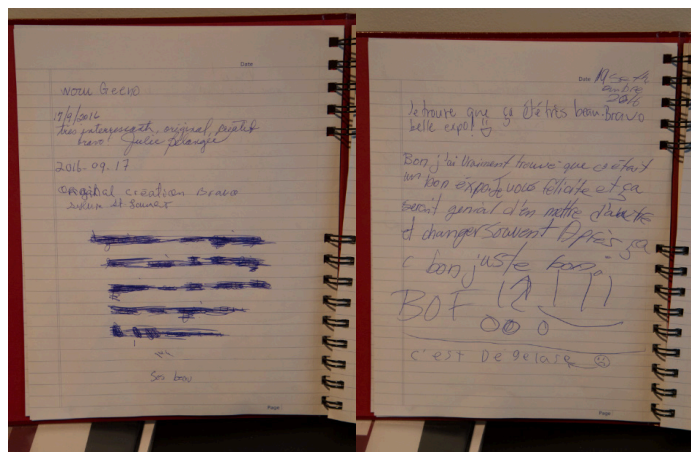
¿Cómo entender la bitácora en este modo de creación? Retomando la metáfora del astrolabio de dos caras, la apolínea y la dionisiaca, se observa que el lado apolíneo contempla la verificación por parte de la sensibilidad común en el proceso de museificación. Los espectadores consignaron en un libro de visitas algunas de sus reacciones, las cuales en muchos casos eran positivas, pero también existieron reacciones muy sinceras de carácter negativo. Reacciones de niños que consideraban la muestra como totalmente aburrida, así como de adultos que se sentían inspirados.

¿Qué queda de nuestro cuerpo después de la influencia que en nosotros ejercen los discursos y las representaciones producidas por la objetividad científica, social y hasta plástica?, y ¿qué hacer, entonces, con este mundo de imágenes que se nos presentan y que regularizan de algún modo la percepción que tenemos de nosotros mismos? (Cáceres, 2007, p. 210)

Del lado dionisiaco se hallan las reacciones frente a las fotografías como huellas de esos cuerpos que se hacen presentes desde una escritura multicorpórea; son discursos que se corporizan en trazo, grafismo y hasta en onomatopeya. Los signos de admiración o los reproches hacen parte de ese cuerpo construido por partes, algunas desde el consenso cultural o generacional y otras desde las cualidades físicas del acto de escribir. Podría decirse que tanto las fotografías de Cáceres como las anotaciones en el libro de visitas son los vestigios de un cuerpo normado. En oposición a este último, Deleuze y Guattari (1985) describen un cuerpo sin órganos como «lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible» (p. 16). Un cuerpo sin consenso, cercano a lo real (perspectiva lacaniana); un cuerpo que da pie al deseo y a lo que sale de los sistemas de control (perspectiva foucaultiana). La última instancia del cuerpo en la obra de Gygiola Cáceres es el discurso-huella que otros cuerpos dejan al enfrentarse a un cuerpo; es decir, el encuentro entre el cuerpo y el retrato, entre el cuerpo y el espectador.

Figura 11

Bitácora de la exposición Microcosmos en Montreal



Nota. Registro de montaje de las bitácoras de visitante (2015) y registro de la exhibición Microcosmes. Fotografía del archivo de Gygiola Cáceres. © 2015 Cáceres Gygiola. Impresa con permiso de la autora.

La oficina: encuentro entre presencia y memorabilidad

La imagen trata de tener acceso a la presencia.

Quiere sor-prender o re-tomar una presencia perdida, o sus-pender la ausencia. De ahí su lado mágico que compensa el efecto destructor y autodestructor del verbo (apolíneo).

(Lefebvre, 1983, p. 257)

En la oficina de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán se dieron al encuentro diferentes vestigios de cuerpos consensuados socialmente; se encuentran entonces tres presencias: la presencia de la madre de López en su ya mencionada silla; la presencia en los objetos del personaje fotografiado por Cáceres en su proyecto *Microcosmos* y la presencia de Jorge Eliécer Gaitán en su oficina. Estas presencias —como potencia— se revelan en sus objetos cotidianos. Es decir, la silla da cuenta de un cuerpo; sugiere desde su potencia un tipo de persona que la ha

habitado. A su vez, los objetos que aparecen en la fotografía de Cáceres funcionan como indicios de un cuerpo que tiene una personalidad, que se mueve y que los usa. En la oficina de Gaitán se dan cita los cuerpos a través de los objetos.

Intentar una lectura sobre tres tipos de retrato difiere de una postura animista o fetichista; sencillamente conecta desde las características mismas de los objetos dispuestos y sus relaciones espaciales una cierta sospecha de relación

histórica o de condición de memorabilidad. En otras palabras, las tres presencias se ponen en diálogo en tanto los objetos pueden relacionarse bajo sus propias características; por ejemplo, la silla dispuesta por López se presenta más nueva y cálida que la silla de Gaitán. Pareciera que esta última sufrió el paso de los años, ya que se encuentra en un estado de deterioro que sugiere, no solo antigüedad, sino exposición al uso y otros factores que le arrebataron su funcionalidad.

Figura 12

Registro de objetos de la oficina de Jorge Eliécer Gaitán



Nota. Fotografía por Norman Esteban Gil Reyes. © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

Figura 13

Escritorio de Jorge Eliécer Gaitán # 2



Nota. Registro de la exhibición En sospecha. Fotografía tomada por Norman Esteban Gil Reyes. © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

A su vez, la silla de la madre de López se contrapone a la imagen de la silla de Gaitán dado que se ve cómoda y cálida; no obstante, parece una silla cualquiera con unas condiciones estéticas acordes a los objetos de la casa Gaitán; al ser dispuesta en este lugar adquiere ahora un grado de memorabilidad. El museo entonces absorbe los objetos ajenos y los resignifica.

En la figura 14 se aprecia la silla de López al lado del escritorio de Jorge Eliécer Gaitán. Esta silla se ve extrañamente familiar siendo absorbida por la carga histórica y simbólica de la Casa Museo. Así mismo, la bitácora que ahora está en la mesa se introduce en la «imagen general de la Casa Museo»; más que una intervención a un espacio físico, estos hacen un acto de verificación de la memorabilidad de los ya existentes, dado que, al ser absorbidos por la Casa Museo sin ser sospechosamente ajenos, ponen en duda o ratifican los ya existentes.

En el caso de la fotografía de Cáceres (figura 15) no hay una verificación directa de la memorabilidad de los objetos de la casa, dado que los presentes en la imagen son

Figura 14

Disposición de la bitácora, silla y fotos en la oficina de Gaitán



Nota. Registro de montaje de la instalación de David López en la exhibición En sospecha (2019). Fotografía por Norman Esteban Gil Reyes. © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

una representación fotográfica. Sin embargo, esto no significa que la disposición de esta imagen no tenga una repercusión directa en el espacio museográfico y en su condición de memorabilidad, ya que esta imagen dialoga con las otras representaciones presentes en la oficina: los retratos de Gaitán, sus fotografías y algunas de sus imágenes ornamentales. La foto de Cáceres en la oficina, no solo invita al observador a

relacionar los objetos fotografiados y a reflexionar sobre su posible uso e historia, sino que traslada este estado al resto de la habitación. En otras palabras, dicha fotografía inaugura un modo de ver los objetos dentro de la oficina que inicia en el proyecto *Microcosmos* y finaliza en cada rincón del recinto. Esta es también un contenedor, panel y archivo, tal como los dos anaqueles ubicados en uno de los costados de la oficina. La mirada inaugurada por *Microcosmos* lleva al espectador a reflexionar sobre las relaciones de los objetos que ocupan los anaqueles y el tipo de imagen que se esconde allí.

La silla de López, el *Microcosmos* de Cáceres y la oficina de Gaitán son tres imágenes que reclaman su presencia, como indaga Henri Lefebvre en su *Contribución a la teoría de la representación* (1983); un camino que retoma la constante oposición entre la imagen latente (apolínea) y la potencial (dionisiaca) y busca «exorcizar la ausencia, mimar la presencia para que sobrevenga, esas acciones mágicas eluden la acción poiética, la del amor, de la creación, del conocimiento» (p. 156). Este exorcismo de la imagen se logra en el reconocimiento concreto

Figura 15

Disposición de la fotografía Microcosmos de Gygiola Cáceres



Nota. Registro de montaje de la fotografía *Microcosmos* de Gygiola Cáceres en la exhibición *En sospecha* (2019). Fotografía por Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

del potencial de los objetos que guardan en sí la esencia real de sus dueños. Cada objeto es parte de la presencia de un sujeto porque le reclama; cada silla reclama un cuerpo sentado y una máquina de escribir reclama a su escritor. Uno de los misterios más grandes que existen sobre el mundo de los violines Stradivarius es el que ronda el violín llamado «El Mesías» que, según el documental de Tim Meara producido

por la *History Channel*, se supone es el violín perfecto, pero que todavía no ha sido tocado por ningún músico, señalando un paradigma entre la ausencia y la presencia. El objeto reclama su violinista, pero la pregunta es: ¿un violín que no suena sigue siendo un violín?

La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a estas en torno de la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar (Bachelard, 2000, p. 27)

Bachelard se ocupa en la anterior cita de ubicar al lector en el acto final de contemplación. Por esta razón, después de reconstruir los retratos-presencias de la bitácora de David López y la fotografía de Gygiola Cáceres, este capítulo concluye con una última fotografía de la oficina de Gaitán (figura 16) a manera de retrato. Retrato que propone ser observado como un astrolabio o una página de la bitácora de un navegante.

Figura 16

Anaqueles de la oficina de Jorge Eliécer Gaitán



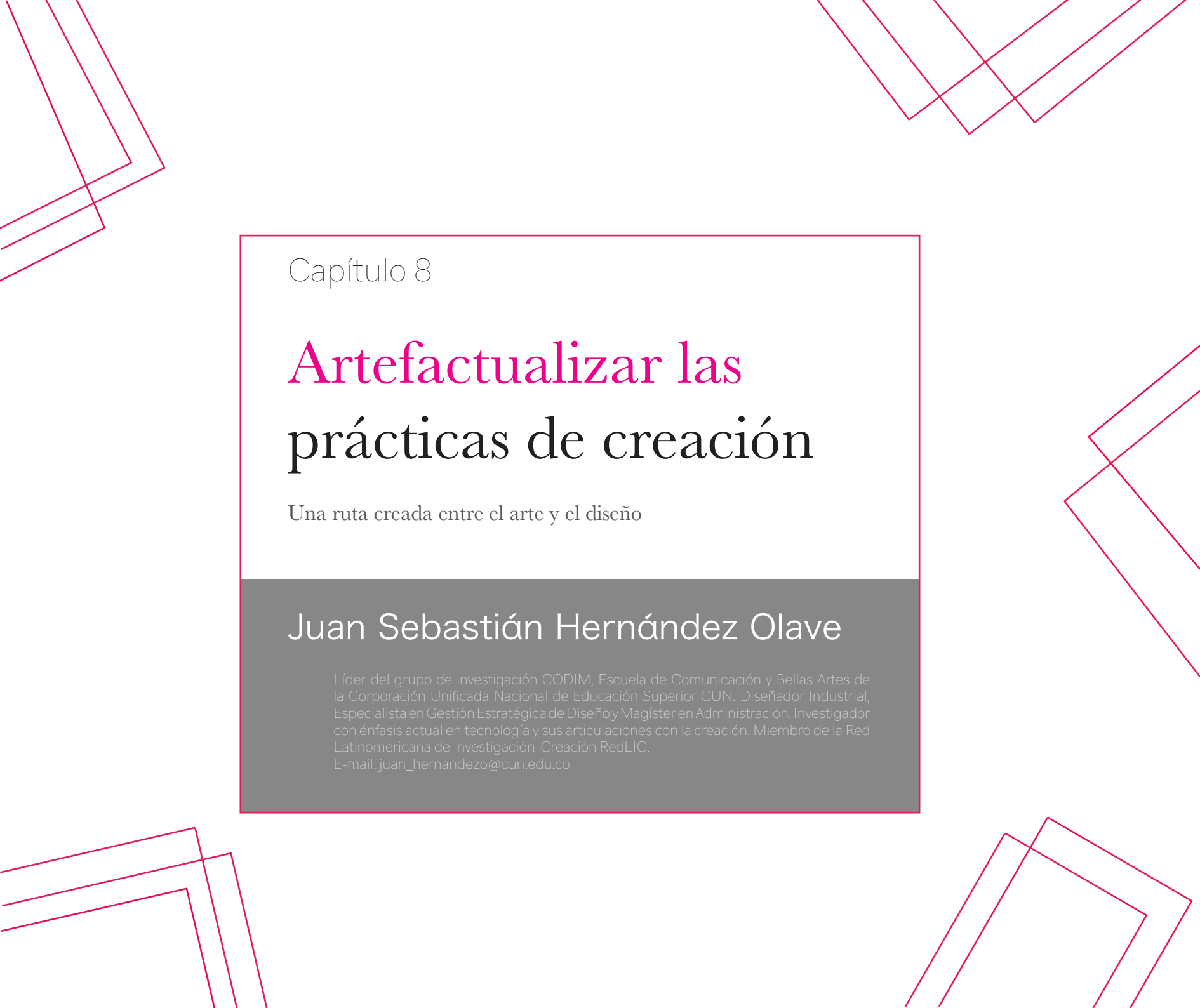
Nota. Objetos y bibliotecas de la Casa Museo Gaitán (2019). Fotografía por Norman Esteban Gil Reyes. © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

Figura 17

Retrato de Gaitán



Nota. Registro de la oficina de Gaitán en la Casa Museo Gaitán (2019). Fotografía por Norman Esteban Gil Reyes. © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

The page features abstract geometric lines in the corners, consisting of several overlapping, parallel lines forming triangular and quadrilateral shapes. These lines are light gray and serve as a decorative border for the central content area.

Capítulo 8

Artefactualizar las prácticas de creación

Una ruta creada entre el arte y el diseño

Juan Sebastián Hernández Olave

Líder del grupo de investigación CODIM, Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN. Diseñador Industrial, Especialista en Gestión Estratégica de Diseño y Magíster en Administración. Investigador con énfasis actual en tecnología y sus articulaciones con la creación. Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC.
E-mail: juan_hernandezo@cun.edu.co

La práctica de creación como concepto de anclaje: de la investigación artística a la investigación en diseño

En el escenario de la investigación artística convive una pluralidad de miradas que constituyen una serie de paradigmas en torno de lo que implica su acepción, sus definiciones asociadas y, en consecuencia, la aproximación a lo que significa la práctica de creación. Dombois (2009) y Frayling (1993), por ejemplo, proponen tres maneras de comprender el asunto en cuestión: investigar sobre, para y a través del arte. En este mismo sentido, se puede rescatar que los teóricos más críticos con la investigación artística o investigación-creación proponen que el arte, por su estructura misma (definida en gran medida por la heurística), no posee una sola manera de investigar; por el contrario, cada proyecto de arte y diseño constituye formas diversas de aproximarse a la construcción de categorías analíticas alejadas de los sistemas tradicionales de investigación. En esa dirección, Klein (2010) plantea que: «*This is a major reason for the conception of the singular nature of artistic knowledge (...*).

Dombois (2006) points to Barthes' proposal of a "mathesis singularis"» (p. 4). Por tanto, la práctica de creación que sea analizada desde la reflexión conceptual de las artes no podría separar los procesos de construcción creativa (práctica de creación) de los conocimientos del artista, ni de los escenarios de especulación que se construyan dentro del proceso, tratando de enmarcarla en paradigmas canónicos. En el caso concreto de la obra-creación analizada, se entiende que esta es un resultado artefactual procedente de procesos paralelos de reflexión investigativa, exploración conceptual y construcción creativa; por tanto, este modelo exploratorio es el trayecto de análisis propuesto para comprender de forma particular los procesos de investigación artística.

Este planteamiento es importante para la reflexión que se proyecta en este capítulo debido a la relevancia que la práctica como factor procesual tiene en los procesos de reflexión analítica artística; lo anterior dado que la ejecución de una investigación en los campos del arte y el diseño se puede situar desde los aspectos ontológicos, epistemológicos, metodológicos e, incluso, de experimentación. Sobre el particular, Lesage

(2009) plantea que los sistemas de investigación tradicionales no deben afectar los procesos específicos que se dan en las discusiones sobre el arte, porque la experiencia poética y sensorial que se construye desde este campo genera reflexión por sí misma.

En la misma ruta, Busch (2009) menciona diversas formas de hacer investigación artística que se podrían relacionar con las estructuras de reflexión definidas para el análisis de la obra (tabla 1).

Lo más relevante de esta reflexión es el amplio panorama que presenta para que la investigación artística no se fundamente desde un solo paradigma, sino que trabaje desde distintas perspectivas para la construcción de las relaciones que se establecen entre arte y ciencia.

Así, una pregunta orientadora sería: ¿es posible identificar las oposiciones conceptuales entre la práctica artística en sí de la práctica artística como investigación? Como bien se menciona Borgdorff (2010):

El tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica). Una cuestión paralela es si este tipo de investigación tiene derecho a calificarse de académica y si debería de incluirse en el nivel de doctorado de la educación superior. (p. 1)

Este análisis debe ser encausado por alguna de las tres dimensiones que se proponen, porque una mezcla de factores ontológicos, epistemológicos y metodológicos es una de las causas fundamentales por las que la práctica de creación aún no se ha extendido en los escenarios de investigación.

Sin duda, la orientación de investigar desde la práctica que Busch (2009) presenta como arte en sí mismo como investigación es un escenario de debate abierto en el diseño y en las artes visuales, entendiendo la naturaleza epistemológica de estas disciplinas y la importancia que tiene el

Tabla 1

Formas de investigación artística según Busch

Forma de investigación artística	Descripción
Art with research	Posibilidad que tiene el arte de recurrir a la investigación científica tradicional, asociada al uso de referencias teóricas absorbidas por los artistas y reflejadas en sus obras de arte.
Art about research	La investigación científica tradicional es el objeto de una práctica artística que no se limita a funcionar como un objeto de la ciencia; en este planteamiento se equilibran las interacción arte-ciencia y plantea unas dicotomías distintas para quién se enfoca en esta vertiente.
Art itself as research	Constituye un paradigma en donde el arte es una forma de conocimiento; es una radicalización de la visión anterior porque ubica al arte como un lugar de producción de conocimiento y no se limita a integrar conceptos y teorías previamente conocidas. Así, la teoría se puede entender como un elemento constitutivo de la práctica artística.
Art as science	El objetivo es establecer una práctica artística teórica que considera la necesidad de usar métodos científicos a través del rigor metódico y la transferencia de conocimientos.
Art about science	Se refiere a que el arte es válido como una forma independiente de conocimiento sin necesariamente apropiarse u obedecer los criterios establecidos por los métodos científicos; esto debido a que la investigación artística, vista desde este paradigma, respeta las diversas formas de construir conocimiento desde el arte.
Art as a different form of knowledge	Propone que el arte es diferente en la medida en que cuestiona las limitaciones de la racionalidad moderna, articulando conocimiento ambivalente, inconmensurable y singular; ello a diferencia de la propuesta del conocimiento científico que se encarga de lo objetivo, absoluto y consistente.
Art or a poetics of knowledge	Enfatiza en que la ciencia no es el único lugar donde se produce el conocimiento, sino más bien que el conocimiento se articula en nuevas formas de representación particulares que provienen de la práctica artística.
Hybridization of art and research	Cuando las formas artísticas de conocimiento no se limitan a las aplicaciones de la teoría, sino que se vuelven hibridaciones de conocimiento. Es decir, un proyecto de investigación artística que decididamente se ubica muy cerca del territorio científico

Nota. Elaborado a partir de K. Busch (2009).

proceso de creación y sus prácticas asociadas en los resultados que en ellas se generan. Lo anterior en contraposición con la música, en donde estos análisis de la investigación desde la práctica artística apenas se están construyendo (Borgdorff, 2010).

Lo que sí es preciso situar en la discusión (de acuerdo a los autores citados anteriormente) es que un aspecto característico de las artes es su disposición por movilizarse divergentemente en los cánones y clasificaciones existentes; por tanto, la investigación que se vincula a ellas —sea en las artes, para las artes o sobre las artes— (Borgdorff, 2010; Frayling, 1993) también tiene esta característica disruptiva y revolucionaria. Lo que soporta estas apreciaciones tiene que ver con que, en general, no existe un proyecto de creación artística que sea igual al otro: sus contextos, momentos y resultados varían en el sentido epistemológico; incluso si, desde la metodología, las maneras que se asumen para llevarla a cabo son similares y corresponden a ciertas preexistencias científicas. Siguiendo el mismo argumento, las intenciones de Gray y Malins (2004), MacLeod y Holdridge

(2006) y Sullivan (2006) se constituyen en referentes metodológicos clave para desplegar procesos de creación; sin embargo, el enfoque de la investigación en un estricto sentido epistemológico debe erigirse entendiendo los niveles de la reflexión. Esto implica determinar con claridad si se hacen investigaciones desde la observación, separando al objeto de estudio del investigador (como se presenta en la investigación sobre las artes), investigaciones donde la práctica aporta un camino para descubrir nuevas maneras de hacer (como se construye en la investigación para las artes), o se asume la postura crítica más extrema que supone investigar en las artes (Borgdorff, 2010) o, como lo menciona Busch (2009), arte como una forma diferente de conocimiento.

Estas formas de pensar la creación artística desde la investigación son dilucidantes en la medida en que la academia —específicamente en las disciplinas del diseño— tiene la obligación de reconstruirse sobre sus orígenes artísticos, los modelos económicos actuales (en crisis por diversidad de sucesos dirigen la mirada a un diseño menos «industrial», en el sentido

de las revoluciones industriales) y orientarse al fortalecimiento de los diseñadores como artistas reflexivos y transformadores. En esa medida, el artefacto se despega de las pretensiones económicas que se le han asignado y se establece como resultado del proceso de creación que, para los diseñadores, expresa variables analíticas que consideran aspectos sociales, culturales y hasta poéticos en la dirección que el arte define desde sus dimensiones ontológicas.

Para los objetivos del análisis de los procesos de creación como se entienden en este texto y encausando la reflexión sobre las prácticas de creación desde el diseño, los análisis de la obra-creación El traje: una construcción colectiva de la mano del grafiti se entienden desde el paradigma del arte en sí mismo como investigación; ello debido a que la obra no expresa exclusivamente aspectos de la indumentaria ni de las intervenciones que se hace sobre esta a partir del grafiti, sino que también considera variables socioculturales alrededor del proceso de creación y de validación en escenarios de exhibición. Esta consideración implica entender la obra-creación en un sentido tecnológico, más amplio que

desde la exhibición en sí misma, enfocándose en que, como artefacto, la obra puede transformar realidades sociales de las comunidades que interactúan con ella; pero, así mismo, la sociedad podría construir transformaciones del vestir, del vestuario y del vestido partiendo de los principios que los creadores de la obra plantean.

La propuesta de este capítulo es la comprensión sobre la forma como la práctica de creación en el escenario de las disciplinas del diseño puede constituirse en una plataforma investigativa. Por supuesto, no se pretende dictar una ruta, ni asignarles tintes definitivos a las visiones que se plantean en el texto; sin embargo, se considera necesario que este tipo de reflexiones se conviertan en agentes de cambio particularmente en la academia, dada la creciente necesidad de fortalecer los procesos académicos del arte con soportes provenientes de la investigación.

La relación entre la práctica artística y la práctica del diseñar:

un estudio de la obra-creación El traje: una construcción colectiva de la mano del grafiti

En ese orden de ideas, lo que se identifica en la obra analizada es que la intención primaria se enfoca en desarrollar una práctica de exploración colectiva desde la indumentaria y el grafiti; esta finaliza en la construcción de un vestido que, como artefacto tangible, también es un elemento de análisis que permite concluir aspectos relevantes para la formación del diseñador de modas desde la práctica de creación. Es relevante al respecto citar a Borgdorff (2010), quien menciona:

Las obras de arte contribuyen por norma al universo artístico. Este universo no solo abarca los sectores estéticos tradicionales; hoy en día se incluyen también áreas en las que nuestra vida social, psicológica y moral se pone en marcha

de otras maneras; otras maneras de actuación, evocativas y no discursivas. (p. 14)

El diseño es objeto, proceso y contexto; de tal manera no puede analizarse ningún resultado de un proceso de diseño sin comprender estas tres variables; y, en la misma medida, se podría plantear que con el enfoque del arte en sí mismo como investigación el diseño también podría usar este marco de referencia y comprenderse que desde la práctica de creación. En el caso de la obra analizada, esta tiene una intención de construcción colectiva; así que también puede ser parte del proceso de investigación en donde la obra es uno de los resultados (en este caso tangible).

Como contexto, a las dificultades que al diseño se le presentan para construir una propuesta investigativa se debe mencionar que, históricamente, se ha alineado la disciplina a los procesos metodológicos provenientes de las ciencias básicas, las ingenierías y las ciencias humanas (Archer, 1984; Bonsiepe, 1985; Jones, 1978; Munari, 1989), porque su ubicación

como arte liberal no le ha permitido definirse epistemológicamente. Buchanan (1990) plantea:

Las discusiones sobre el diseño cambian con inquietud entre el arte, la estética, la ingeniería, los factores humanos, la gestión y una variedad de otras disciplinas, cada una de las cuales está bien establecida hoy y se basa en un cuerpo convincente de teoría e investigación para el que no hay equivalente en diseño. (p.73)

Así, el diseño conecta en términos sociales una diversidad de campos de conocimiento que delimitan las necesidades de las personas y las capacidades de producción industrial; ello en relación con unos objetos prácticos que desarrollan alguna función o suplen algún requerimiento humano particular; no obstante, sin un foco de estudio que ubique al diseño en un nivel de pensamiento superior. Esto implica que, de las decenas de propuestas metodológicas para desarrollar un proceso de diseño, muy pocas están preocupadas por las derivas que provienen del proceso de creación y todas las variables que al creativo se le presentan a la hora de solucionar necesidades humanas a través

de un producto. Así mismo, muchas menos de dichas propuestas están interesadas en analizar la práctica de creación que se desarrolla en este escenario como un posible entorno investigativo; lo anterior dado que, como bien lo mencionan Busch (2009) y Borgdorff (2010), en el diseño la necesidad de consolidar estructuras de creación que soporten los resultados artefactuales es un requerimiento en los procesos de crecimiento de la investigación-creación en esta área.

Por tanto, es fundamental allanar el camino de las conexiones que se deben generar entre el diseño —y sus prácticas de creación— con la investigación como forma de investigación, a fin de ampliar el espectro de reflexión disciplinar y, así mismo, aumentar los aportes al conocimiento que el diseño puede aportar.

En este punto es fundamental referenciar la intención y el contenido de la obra analizada en el capítulo y cuya presentación física se presenta en la figura 1. Es una obra desarrollada en dos partes: una primera performática de desarrollo y una segunda de exhibición museográfica:

Su primera parte como performance se presentó en el marco del evento Tributo en el Distrito Creativo del Bronx en 2019. Por medio de un trabajo colectivo con estudiantes, los profesores Andrés López Galeano y Mildred Escobar dirigieron los esfuerzos de sus proyectos de investigación hacia la construcción del vestido como un lienzo, más que como un resultado concreto; un entorno de construcción sobre el cuerpo en donde el azar y el juego son componentes fundamentales. Los resultados de esta primera fase de la práctica de creación dan como resultado un vestido blanco que es llevado a este evento de investigación en un entorno de visibilización; en este un performance con artistas urbanos del grafiti y público en vivo se genera una intervención en la cual se conectan el mundo del cuerpo y de la gráfica, para generar como resultado un traje intervenido por el grafiti. Como lo menciona uno de sus autores:

Si se fija en la obra que nosotros presentamos, está basada en un proceso muy interesante, qué tiene que ver con una pasarela de Alexander McQueen, en donde unos brazos robóticos intervenían una modelo en vivo. Nosotros

Figura 1

El traje en el Tributo en el Distrito Creativo del Bronx (2019)



Nota. Instalación de vestuario. Fotografía del archivo del programa de Diseño de Modas de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). © 2020 Andrés López Galeano. Impresa con permiso del autor.

pensamos en lo lúdico y en el tema de una práctica de creación al azar. Lo que buscábamos era hacer que los grafiteros, como personas que al azar y sin ningún tipo de planeación, entraran en un ejercicio de juego. (A. López, comunicación personal, 2020)

En este sentido, se vislumbra la forma como la acción performática, la cual estaba montada sobre los conceptos de lúdica y gamificación, se planeó tácitamente sobre métodos heurísticos de creación. En ese momento no era claro el producto, pero sí se tenía una gran expectativa sobre la relación construida entre los diseñadores del traje y los grafiteros quienes intervinieron el mismo desde la gráfica. En un segundo momento, la acción performática involucra aquellos aspectos socioculturales que provienen de la relación de la obra con sus agentes creadores y visualizadores y que le dan el carácter de artefacto al vestido (aspecto que se desarrollará en el tercer aparte de este capítulo). Se incluye entonces la percepción por parte del autor sobre este momento de la creación:

Digamos que fue nuestro primer ejercicio de cocreación en público. Fue atractivo porque los grafiteros intuyeron que el vestido era un lienzo sobre el cual tenía que intervenir y, en el momento en el que los modelos que portaban los trajes llegaron, empezaron a interactuar. (A. López, comunicación personal, 2020)

La construcción colectiva en este caso no solo incluía la participación de los diseñadores y los artistas del grafiti, sino también las interacciones que permitieran conectar la corporalidad y la visualidad en una plataforma que solo se construía con el momento de la acción performática azarosa. Sobre el tema del grafiti es relevante plantear que no se le considera secundario, sino que, por el contrario, la carga gráfica le aporta significados diversos a la construcción y la interpretación del traje. Por tanto, es relevante traer a colación a Hansen y Danny (2015), quienes posicionan al arte urbano en un lugar de reflexión importante, desde las consideraciones que plantean al analizar la obra de Banksy:

El arte callejero como práctica autoconscientemente indexada y situada se

posiciona en relación con aspectos particulares del entorno urbano, a menudo con una intención sociopolítica evidente, en parte, a través de su sitio de difusión. En este sentido, Dovey, Wollan y Woodcock argumentan que el arte callejero y el grafiti se esfuerzan por «erosionar» la distancia entre el arte y el espectador, y para resistir la «incorporación» en el listado de campo formal del «arte». Sin embargo, Burroughs (1988) sugiere que: «Es la “interrupción” de las categorías aceptadas lo que, paradójicamente, constituye el “arte” en sí mismo». (p. 899)

De tal manera, es muy potente la deferencia por una práctica de creación que rompa estereotipos —como en este caso la obra-creación— desde el grafiti, dándole un sentido conceptual elevado al traje como artefacto; ello en la medida en que las intervenciones desde el arte urbano influyen en su carácter sociocultural y hasta estético. Como mencionan Hansen y Danny (2015):

Irvine (2012) afirma además que una característica definitoria de lo que llegamos

a reconocer como «alto arte» es la desautomización del trabajo de categorías establecidas. Por lo tanto, la resistencia del arte callejero a las categorías establecidas puede hacerlo vulnerable a la apropiación y la mercantilización como «alto arte». (p. 899)

Dichas reflexiones ubican también un carácter de reflexión necesario en esta obra, la cual, más allá de lo simplemente visual, trae consigo un sinnúmero de posibilidades para su inserción en los entornos investigativos del diseño y sus fronteras con el arte. Por otro lado, también se hace necesario considerar que, si bien las intervenciones no se dan en el museo como espacio tradicional, la calle adquiere de esta manera una importancia relevante para la obra, en la medida expresada por Baudrillard (como es citado por Saavedra, 2006):

La calle es (...) la forma alternativa y subversiva de los medios de comunicación de masas», ello donde el intercambio inmediato hace que la distancia jerárquica entre emisor y receptor se transforme en un interés y responsabilidad

mutuos por el diálogo espontáneo, superándose la incomunicación o la intervención fingida de unos *mass-media* banalizadores. (p. 19)

Por tanto, el grafiti —no tanto como resultado, sino como acto de creación— también refleja unas dinámicas entre la obra y sus espectadores que deben ser destacadas en el análisis en cuestión.

Con una intención mucho más enfocada en la visibilización de la obra, los autores entienden al museo como un escenario para construir conexiones entre las formas abstractas pero inteligibles del artefacto y las acciones de mirada y reflexión de los visitantes; teniendo en cuenta, eso sí, que la obra es siempre una construcción colectiva y que su comprensión depende en gran medida de las construcciones socioculturales del actor observador. Este último en este caso podría relacionarse con lo planteado por Rancière (2010), en la medida en la que los autores no solo esperan comportamientos no planeados por parte de los creadores, sino de los espectadores. En ese sentido, la emancipación de quien no se acerca a la obra estáticamente, sino que se pregunta ¿por qué un traje grafiteado en la habitación de Gaitán?

(figura 2), hace parte de esta misma ruta por comprender a los artefactos como construcciones complejas, factor que se desarrollará en el siguiente aparte.

En este sentido también es relevador enfocar la discusión sobre lo que implica construir museológicamente sobre la moda. Sobre esta cuestión es relevante referenciar a Laura Beltrán-Rubio (2020) quien, a través de su ensayo «Una historia de la moda en los museos», señala aspectos fundamentales en la reflexión que hemos desarrollado al hablar de la *museología del vestuario* y la *museología de moda*. Sobre estas plantea que

la primera se basa en las características individuales de las prendas o los objetos del vestir. La segunda, sin embargo, es una respuesta a la «nueva museología» de las últimas décadas y busca invitar a nuevos públicos y producir exposiciones que sean estéticamente atractivas. La museología de moda, entonces, corresponde parcialmente a la faceta más espectacular de las exposiciones que promovió Vreeland en el MET. Pero la museología de

Figura 2

El traje en la Casa Museo Gaitán



Nota. Vestuario diseñado por los estudiantes del programa de Diseño de Modas de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN) e intervenido por artistas urbanos en el performance urbano Tributo 2019. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios». © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

moda también insiste en la relación entre la moda y la sociedad y en la importancia de los museos como lugares educativos para audiencias cada vez más grandes y diversas. Más importantemente, incluso las exposiciones que responden al paradigma de la museología de moda deben estar fundadas en las calidades físicas de los vestidos y los objetos expuestos, independientemente de cómo se escoja exhibirlos. (Beltrán-Rubio, 2020, § 6)

Entonces, la inclusión que propone Beltrán-Rubio de las categorías de la museología del vestido y de la moda conciernen al análisis de la obra en cuestión, en la medida en que, de forma tácita, se asume la segunda al plantearse una construcción colectiva con audiencias. Sin embargo, también es relevante proponer como cuestionamiento introductorio a futuros eventos expositivos de este tipo de obras si realmente existe una correcta curaduría enfocada en las características que dicha museología requiere. Sobre el particular, es importante mencionar que, de acuerdo a Horsley (2015), en general, los aspectos mínimos para que la obra constituida desde la moda pueda planearse

museográficamente debe incluir: el umbral de acceso a la exposición que se consolida desde el guión museográfico y los recorridos previos, la exposición como forma tangible de socialización y la ambientación incluyendo accesorizaciones relacionadas. Por tanto, un aspecto a consolidar desde la cultura investigativa del diseño —y específicamente de moda— es esta relación que se establece entre el artefacto resultado de la creación y el museo como espacio de exhibición, sea cual sea la dimensión que se defina para su aparición.

El artefacto como producto de la práctica de creación desde el diseño

El concepto de artefacto tiene acepciones que lo analizan desde la tangibilidad y la intangibilidad; por tanto, revisar la forma en la que el diseño de modas y la práctica de creación se enfocan en la generación de artefactos que modelan y tangibilizan realidades sociales y culturales es una vía atractiva para dar sentido a la práctica de creación en el marco de los proyectos de diseño.

El concepto de artefacto tiene distintas acepciones: Ostrom (1980) lo considera como: «cualquier cosa creada por seres humanos con referencia al uso del aprendizaje y conocimiento para servir propósitos humanos» (p. 309); por lo tanto, las creaciones humanas incluyen aspectos técnicos, sociales, culturales y políticos, como lo menciona Isava (2009): «De esta forma podemos decir que la palabra “artefacto” nombra en realidad todo objeto que es producto de la aplicación de una técnica; es decir, “artefacto” es todo aquello elaborado, producido por el ser humano» (p. 442). Así mismo, es fundamental revisar el concepto desde algunas reflexiones provenientes de las artes; por ejemplo, Dickie (2005) plantea una discusión interesante en la medida en que presenta posturas a favor y en contra del arte o de sus resultados como artefactos:

Puede que los filósofos del arte no sepan mucho sobre arte, pero una vez supieron que una obra de arte es un artefacto, que es, como nos dice el diccionario, «un objeto hecho por el hombre, especialmente con miras a un uso ulterior». Este hecho sobre el arte era tan evidente para ellos que no se molestaron en decir que las obras de

arte son artefactos aunque claramente no lo eran. (p. 47)

Aunque pareciera estar planteando las posturas en contra del arte como artefacto, posteriormente Dickie (2005) menciona un aspecto significativo, al menos para este capítulo: «Debería quedar claro en este punto que un artefacto no tiene por qué ser un objeto físico. Por ejemplo, un poema no es un objeto físico, pero está hecho por el hombre y es, por ello, un artefacto» (p. 48). Por ende, la categoría estudiada en este capítulo se refiere al artefacto no estrictamente desde la forma como una obra (pueda llegar a parecerse a algún objeto humano), sino más bien sobre cómo llegó a ser y, sobre todo, entendiendo que el artefacto no es exclusivamente el escenario de lo tangible, sino también las dinámicas sociales y culturales que lo constituyeron.

Los valores que se incorporan en un artefacto se derivan de lo que se puede considerar como «inteligibilidad» del artista y, en este caso, del diseñador. Un diseñador desde su creación artística (que no solo incluye aspectos del arte,

sino también de la cultura, la sociedad, la política, el mercado, etc.) define elementos derivados de la inteligibilidad a un artefacto a medida que lo conceptualiza, modela y moldea. Si se entiende que dicha inteligibilidad refleja una homogeneización de pensamientos y acciones (característica esta de los seres humanos), cada persona puede usar su propia inteligibilidad para comprender el propósito de un artefacto y, por tanto, ingresa en un sistema sociotecnológico que lo define y en el que interviene. Como bien lo resume Isava (2009): «Esta denominación incluye, por tanto, herramientas, utensilios, formas del vestido, formas del habitar, pero también mitos, modas, refranes e incluso el diseño y las diversas manifestaciones de lo que tradicionalmente se ha llamado arte» (p. 442). Por tanto, es una definición estrictamente relacionada con los estudios sociales de la tecnología que debería constituir una seria influencia teórica para definir la relación entre arte y tecnología en los escenarios del diseño.

La tecnología pensada estrictamente como artefactos e instrumentos usados en la vida cotidiana para ejecutar una serie de tareas

corresponde a una visión que desatiende otros factores fundamentales en el estudio de la tecnología; tal y como lo plantea Pacey (1990), dichos factores son la creatividad, los factores estéticos, el control humano sobre la fuerza mecánica y la satisfacción que la misma genera, valores virtuosos o hasta los objetivos económicos. De esta manera, se separa al artefacto de la condición social del mismo, la cual involucra, entre otros, los factores éticos y políticos de la tecnología. Como lo destacan Winner y Cardín (1979): «Lejos de ser neutrales, nuestras tecnologías dan un contenido real al espacio de vida en que son aplicadas, incrementando ciertos fines, negando e incluso destruyendo otros» (p. 38).

En este caso concreto, si se entiende que el artefacto es el producto de una práctica de creación desde el diseño, se debe considerar, como mencionan Vermaas *et al.* (2011), que los artefactos son elementos transformadores de las realidades sociales y tienen una utilidad específica que requiere de la revisión profunda. Dichos autores plantean que

los artefactos técnicos se enfocan en enfatizar que ellos no son objetos que ocurrieron naturalmente. Aquí, nosotros no clasificamos a los trabajos artísticos como artefactos técnicos porque ellos no tienen completamente alguna clase de función práctica (la producción de arte típica se relaciona con ilustraciones u otro tipo de cualidades que no son demandados en los ingenieros). (Vermaas *et al.* 2011, p. 5)

Así, se encuentra en los textos que desde la ingeniería analizan el papel de la tecnología y de los artefactos que existe una interacción entre los mismos y los seres humanos; pero esta no sitúa al diseño como el intérprete de dicha relación y, además, plantean alejarse también del arte. Estos aspectos se configuran en objetos de estudio que desde las disciplinas del diseño podrían ser de interés para identificar focos de investigación. Vermaas *et al.* (2001) también mencionan que los artefactos técnicos como objetos sociales dependen de su función y aceptación social colectiva, lo que conecta directamente los problemas de los artefactos y la tecnología con aspectos a analizar desde la esfera de la

interacción hombre-artefacto.

En este sentido, las posturas teóricas que acá se mencionan construyen un escenario discursivo en el cual la obra *El traje* se consolida con solvencia, no solamente porque se constituye como obra en el entorno de la exhibición museográfica en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, sino también por su planeación y desarrollo performático que plantean retos analíticos interesantes: el momento en el que el vestido como lienzo conecta las intenciones de los diseñadores de la arquitectura corporal, las de los grafiteros (quienes intervienen a través de la gráfica dicho lienzo) y las del público presente en el *performance*. La unión de estos factores lo constituye como artefacto y se ajusta a una categoría analítica con muy poco desarrollo y que se espera resulte fructífera a partir de las reflexiones que en el capítulo se construyeron.



Este libro es producto del ejercicio de investigación académica de siete autores, que ofrecen desde distintas disciplinas de las artes y el diseño, una mirada crítica sobre las obras-creación que intervinieron la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá en la exposición artística titulada *En Sospecha*; esta aconteció en el marco del *Primer encuentro de Investigación-Creación: Imagen, Memoria y Territorio 2019*. Cada capítulo estudia alguna de las obras exhibidas y el efecto de las mismas en el ámbito de la memorabilidad de la Casa Museo, a partir de argumentos históricos, teóricos, técnicos y poéticos.

Red Latinoamericana de
Investigación Creación



CORPORACIÓN UNIVERSITARIA
UNITEC

cun
Corporación Unificada Nacional
de Educación Superior

VIGILADA MINEDUCACIÓN

AREANDINA
Fundación Universitaria del Área Andina