

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 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. Estás 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 aconteceres 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.

