

En el Umbral de lo Privado y lo Público:

Cuerpos Simbólicos, Disidencias en lo Corporal y Corporalidades Inéditas
Selección de Textos sobre el Cuerpo en el Arte Colombiano Contemporáneo

#artiamesis

Categoria I -Texto Largo

Artiamesis

2018

Prólogo

Persiguiendo mi fascinación por el cuerpo tanto en su fisicalidad como en su espiritualidad, decidí escribir éste ensayo. En él, me aproximo a diferentes vertientes que permite la reflexión en torno al cuerpo. Lo divido en *Lado A* y *Lado B* como simbólico de la analogía que pretendo hacer tanto con el escrito, como con las obras de arte: ser un puente o lugar de unión entre la esfera de lo íntimo y la esfera de lo privado¹ desde algún aspecto del cuerpo exhibido. Todo esto por medio de un acercamiento fugaz y conciso. (Por no decir que éste ensayo es el prototipo análogo de lo que podrían ser muchos libros más. Los temas escogidos tienen incontables capas de significación -cual veladuras de óleo- más. Cada uno por independiente)

Por *Lado A*, el lector hará un recorrido por la historia del arte tardía a través de doce obras de arte contemporáneas pertenecientes todas a artistas colombianos. El *Lado A* se titula *Referentes y Procesuales* ya que su contenido y cronología van encaminando los planteamientos más relevantes que derivarán en la última obra incluida en el *Lado B*: *Intimidación y Globalización Virtual*. –Y como buen cassette, vinilo, complejo de Rayuela, o Filosofía Warholiana; también se puede leer de la B a la A.

En los cuerpos, se presentan lo maleable y lo etéreo. Su existencia es fugaz, pero por ella misma, siempre deja un rastro. Es un rastro ausente de un cuerpo; es la huella plástica de lo que fue. Las 13 obras escogidas son muestras, dentro de la misma abstracción de su campo, de las historias que cada cuerpo o huella de este, cuentan.

Sin embargo, no todos los casos muestran un cuerpo humano *per se*. Lo realmente sugestivo de la selección de obras yace en que, en su gran mayoría, se trata de cuerpos representados. Creados en diferentes medios, cada cuerpo es la representación de lo real; es la huella de la existencia de ese cuerpo mismo, de una idea, de un alma, de un algo específico. Si bien hay obras donde el cuerpo humano está explícitamente plasmado, hay otras obras donde el medio se transforma en el rastro que un cuerpo dejó, convirtiéndose

¹ Y más que lo privado y lo público, llegar a una unión complementaria en lo aparentemente irreconciliable de los opuestos. Por eso también Lado A y Lado B como referencia a los vinilos o cassettes musicales antiguos. Es decir, tecnologías obsoletas contrarrestadas con la realidad virtual que trato.

en un cuerpo por sí mismo. De igual forma, en todas las obras, la esencia de alguien está inscrita; sean casos específicos o históricos, o casos anónimos que permiten que ese cuerpo sea el de ninguno y al tiempo, el de todos.

Lado A

Referentes y Procesuales

El Ascetismo de la Violencia



Protomártires
José Alejandro Restrepo
2007
Videoinstalación

La existencia de un dios le permite al hombre olvidar su trágica existencia para no afrontar lo desgarradora y patética que es la vida: para salvarse de su inútil y subyugante condición humana. El Cristianismo, en primera instancia, busca avasallar al hombre: busca moldearlo para controlarlo, para aplacar su insaciabilidad natural. Bajo un mandato de amor y paz, lo que la religión hace es condenar al hombre al peor de los infiernos: al de la violencia del cuerpo libre.

El cuerpo, con todos sus deseos y apetencias, se vuelve el envase perfecto para el

pecado. Caer en la tentación de la carne presupone la perdición moral y el desligamiento con el amor de Cristo. Reprimir al cuerpo es la mayor violencia, pero para el cristiano puro, es un deber. El cuerpo está de sobra porque éste, por su naturaleza perecedera y mundana, no puede albergar la pureza y trascendencia del espíritu: si el alma está con Cristo, el cuerpo ha de sufrir cualquier tormento por su salvación. En esto recae la superioridad del mártir, del protomártir; en que soporta el dolor y la violencia como pruebas de un sacrificio por un bien mayor.

La videoinstalación *Protomártires* del artista José Alejandro Restrepo devela fuertemente la violencia que promete la religión y la sumisión ciega a ella. Con una duración de más de 40 minutos, Restrepo muestra una improvisación con actores que encarnan diferentes figuras del santoral comprometidas en situaciones donde la carne y el espíritu chocan, se mezclan y se complementan. Con una actitud iconoclasta y crítica, Restrepo pone de manifiesto la capacidad transgresora y violenta de la religión. Como la santa que divulga la palabra de Dios a través de un megáfono, o la manera en la que un esqueleto es arrastrado sin piedad, se vuelven sólo muestras del terrorismo que se inscribe en el cuerpo.

Uno de los efectivos métodos de la religión para subyugar a fieles creyentes, es suministrarle imágenes de adoración y devoción: íconos y deidades a los que el fervoroso debe anhelar ser. Y esa es la mayor muestra de herejía en la obra de Restrepo; el monitor donde se proyecta la videoinstalación se vuelve un ícono de adoración –y sumisión– por sí mismo. No es ninguna coincidencia que en su obra del 2004, *Viacrucis*, Restrepo pusiera en paralelo la teatralización social de los medios televisivos y de la religión como fuente de control social; al igual que en uno y el otro, la sangre se vuelve espectáculo y la violencia se ritualiza.

Lo que hace la obra *Protomártires*, más allá de una crítica, es teatralizar los límites prohibidos donde el espíritu y la carne se juntan. Mostrar el poder de la carnalidad, y desacreditar su futilidad. La religión sí se inscribe en el cuerpo, prueba de eso es el traumático castigo que inflige el sacrificio corporal. La historia sí se escribe en el cuerpo: la historia y la violencia sí se revelan en los cuerpos, tanto personales como colectivos. En ellos yacen, supurantes y abiertas, las heridas que los mecanismos de control e intransigencia han esculpido en nuestra sociedad y cultura.



Chaleco
Santiago Cárdenas
1987
Óleo sobre lienzo

En muchas ocasiones se le ha tildado a Santiago Cárdenas de ser un artista hiperrealista. Sin embargo, *Chaleco* no es una obra hiperrealista puesto que no busca copiar la realidad; es una obra que busca modificar la mirada del espectador frente a los espacios de la cotidianeidad. El chaleco busca mostrar lo que es, más que lo que se ve, y en ese afán, el cuadro mismo crea un espacio por sí mismo. Lo que esta obra representa se puede dividir

en dos partes: en primer lugar, en el rastro de una presencia humana ausente y en segundo lugar, en la experiencia real ambiental y espacial que la obra misma crea.

El acto de pintar un chaleco colgado de un gancho adentra al espectador a un espacio de intimidad y cotidianeidad y se evidencia una presencia. Más que todo, la obra se torna atmosférica en la medida que devela una instancia personal de alguien al que no vemos, pero sentimos. En éste orden de ideas, el cuadro comunica. Comunica al mostrar la cotidianeidad como una realidad cuasi imperceptible en el quehacer diario. La obra muestra objetos, como el chaleco en éste caso, que han perdido su valor por el sobreuso. Cárdenas busca devolver la conciencia de los objetos con los que el hombre dialoga a diario, objetos que constituyen el reino de su realidad, su experiencia actual.

Por otro lado, la obra construye una realidad física pero tácita por su contenido. Es decir que, si bien el humano y su huella son implícitos en su representación, el espacio donde están contenidos, crea un ambiente físico para el espectador. El soporte se vuelve lugar. No sólo el lienzo actúa como el soporte para contener el chaleco, sino que las sombras dentro de la obra revelan un espacio dentro del cual también se refleja fuera del cuadro como tal. Esto, sumado al tamaño real de la imagen, permite que se cree una relación directa y vivida por el espectador. La obra se vuelve una superficie real.



De la serie *Hombres yacentes*
Lorenzo Jaramillo
1987-1990
Tinta sobre papel de arroz

Este dibujo, de la serie *Hombres yacentes*, de Lorenzo Jaramillo muestra a un hombre en escorzo. Sin embargo, es un cuerpo no idealizado ya que no sigue unas pautas anatómicas de perfección. En ésta representación marginal, el cuerpo es anónimo. No sólo es anónimo por la ausencia de cara o genitales, sino porque la pose y el grafismo mismo aluden a un cuerpo oculto y secreto. Principalmente, esto se debe a la tensión que se crea. Ésta tensión no sólo se da por la posición, que contrae al cuerpo y lo tironea con hilos invisibles hacia los lados, sino que también se da por los cortes de la figura, así como por las arrugas del papel mismo. Por el uso de la tinta húmeda en el papel de arroz, se crean arrugas que incrementan la tensión porque parece que el papel se contrajera por donde está la figura. Esto crea cierto efectismo, que contrasta con la saturación de negro. El papel se vuelve el espacio para que el hombre yazga sin limitarse a la estructura.

Por todos estos aspectos formales, Jaramillo parece dibujar una especie de monstruo dramático. La intensidad de la línea negra y la teatralidad del cuerpo le atribuyen un cierto

salvajismo que bordea con lo primitivo. Este cuerpo deja de ser un cuerpo representado únicamente; el dibujo termina por volverse cuerpo. Es decir que el soporte se queda corto para el cuerpo y éste se sale de las casillas que lo contienen, constreñido en sus arrugas y pose. Este cuerpo se retuerce, su posición es incómoda y da la impresión de que quisiese salirse de la celda que es el papel, de la prisión que es su propio cuerpo. Y es esto mismo lo que ocurre con la obra: el cuerpo pareciera querer salirse de sí mismo, de elevarse, de desdoblarse de su condición bidimensional.

La descomposición del instante



Horizonte Sumergido

Óscar Muñoz

1993

Técnica Mixta

Cuando el agua está en quietud actúa como un espejo. Muchos mitos e imágenes se han labrado a su alrededor. Para que este estado se turbe tiene que haber un factor externo que la agite para que su propiedad lisa y estancada fluctúe. En el momento que algo o alguien la afecte, la superficie del agua se moverá y develará la presencia de esa causa externa. Es decir que, el agua revelará su huella.

Nacido en Popayán en 1951, Óscar Muñoz se ha convertido en uno de los artistas colombianos con más reconocimiento a nivel internacional. Si bien goza de una amplia

cantidad de temas tratados, la memoria como huella e identidad humana y el dibujo como exponente de lo “íntimo del ser humano”² son recurrentes en su trayectoria.

En *Horizonte Sumergido*, la atención se centra en las ondas que crea el agua afectada. Esa ruptura con la serenidad del agua deja entrever tres casos diferentes. En primer lugar, exhibe una presencia. En segundo lugar, muestra la “idea del movimiento congelado en una superficie estancada”³. Finalmente, Muñoz crea un reflejo que no deja discernir el espacio como tal.

El espacio que crea Muñoz en éste dibujo no se puede situar puntualmente: es abstracto, pero lo figurativo de las ondas lo ubican espacialmente. Así mismo, por el uso de la materia, Muñoz crea grietas y texturas que hacen parecer al espacio una calle. Por todos estos recursos plásticos, el fragmento de la “calle” parece estar abandonado por el ser humano. La causa externa que mueve el agua podría ser de cualquier otra índole, pero Muñoz logra recrear un espacio que parece ser parte de un acto humano. Esto se refuerza también por el movimiento que logra plasmar: movimiento que va más allá de un momento, sino que carga con la experiencia de una historia detrás. Es decir que detrás de ese acto, de esa acción, hay vida. Hay una descomposición de lo efímero que es el instante fotográfico.

Esa descomposición de lo efímero también se acentúa por el paso del tiempo que representan las grietas, por el gesto en proceso del movimiento y por la ambigüedad y profundidad que comprende el reflejo blanco con la sombra negra. Todos estos factores juegan con la sutileza de lo representado, que da pie para que haya una lectura más allá de la calle y de la imagen reflejada. Siendo así, la obra le permite al espectador leer más de lo que se ve: percibir la potencia del movimiento así como la forma en la que el reflejo no es destruido por éste.

² Biblioteca Luis Ángel Arango. “Óscar Muñoz: Protografías.” Entrevista con María Wills. *Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República* en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-memorias-infancia-juventud.html>

³ *Ibíd.*



Sin Título
Luis Caballero
1991
Óleo sobre papel

La agresividad que atraviesa el cuerpo desgarrado de Caballero “se vive –como dice Bataille– en la angustia de los amantes que en el abrazo presienten la fascinación esencial de la muerte”.⁴ El movimiento que se explora en la obra es una lucha idealizada de amor, de muerte, de éxtasis: de una inconmensurable pasión que se desborda en el hado sexual del delirio. El cuerpo que Caballero expone, que Caballero *siente*, no es un estudio de desnudo, ni una representación anatómica: es un momento sensual de muerte donde el dolor y el placer se funden en uno sólo para crear una imagen amorosa pintada “con semen y no con trementina”.⁵ Una imagen donde el espectador, la figura y el artista constituyen un trío indeleble que se alean en un deseo remoto de poseer la agonía sexual de placer que constituye el acto de amar. Sin necesidad de caer en lo explícito, este desnudo de Caballero propone esta lectura por medio del cuerpo en retorsión, del expresionismo anatómico del momento.

Sin embargo, la imposición sexual en la obra de Caballero, en específico de ésta obra, reduce el campo de la expresión pictórica en la pintura puesto que se condena a arte erótico. *Sin Título* no sólo muestra un desnudo, sino que representa el rastro de un movimiento. Más importante aún, el cuerpo no es un cuerpo como ícono, pero tanto el medio como el soporte se funden para crear la huella de un momento en su acontecer. Es decir que lo que Caballero representa no es sólo el acto, o el movimiento, sino que busca también eternizar ese momento que fue. Ya no es porque dejó su capacidad de actuar en el tiempo; es el retrato del momento preciso del éxtasis.

⁴ de Vieco, Beatriz. Aparte del texto “Los Signos del Cuerpo”, en el catálogo de exposición “Retrospectiva de una Confesión”, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República. Bogotá, 1991. En Caballero, Luis y Villegas Jiménez, Benjamín. *Luis Caballero: Homenaje*. Bogotá: Villegas Editores, 2010.

⁵ Op. Cit., Ramírez.

La Imposibilidad del Narciso



Narcisos Secos

Òscar Muñoz

1996

Polvo de carbón sobre agua

El cuerpo humano está hecho principalmente por agua. No sólo es fuente de vida, sino que tiene connotaciones espirituales y purificadoras por sus propiedades químicas, físicas y esotéricas. Este elemento purificador puede simbolizar desde una catarsis religiosa, como una salvación al pecado o un purgador de la inexorable posibilidad de la muerte. Cada uno

de sus aspectos comprende propiedades cargadas de símbolos e imágenes. Más importante aún, el agua disfruta de toda la vigorosidad de la vida, así como toda la fragilidad de la muerte.

La obra *Narcisos Secos* de 1996 del artista oriundo de Popayán, Óscar Muñoz, está compuesta por 9 retratos hechos en polvo de carbón sobre agua. En sus obras, las referencias al tiempo, a la memoria, a la muerte y la importancia de la materia son recurrentes y *Narcisos Secos* comprende todas estas. Sin embargo, lo más fascinante de ésta pieza es la manera en la que el agua representa la muerte por sí misma.

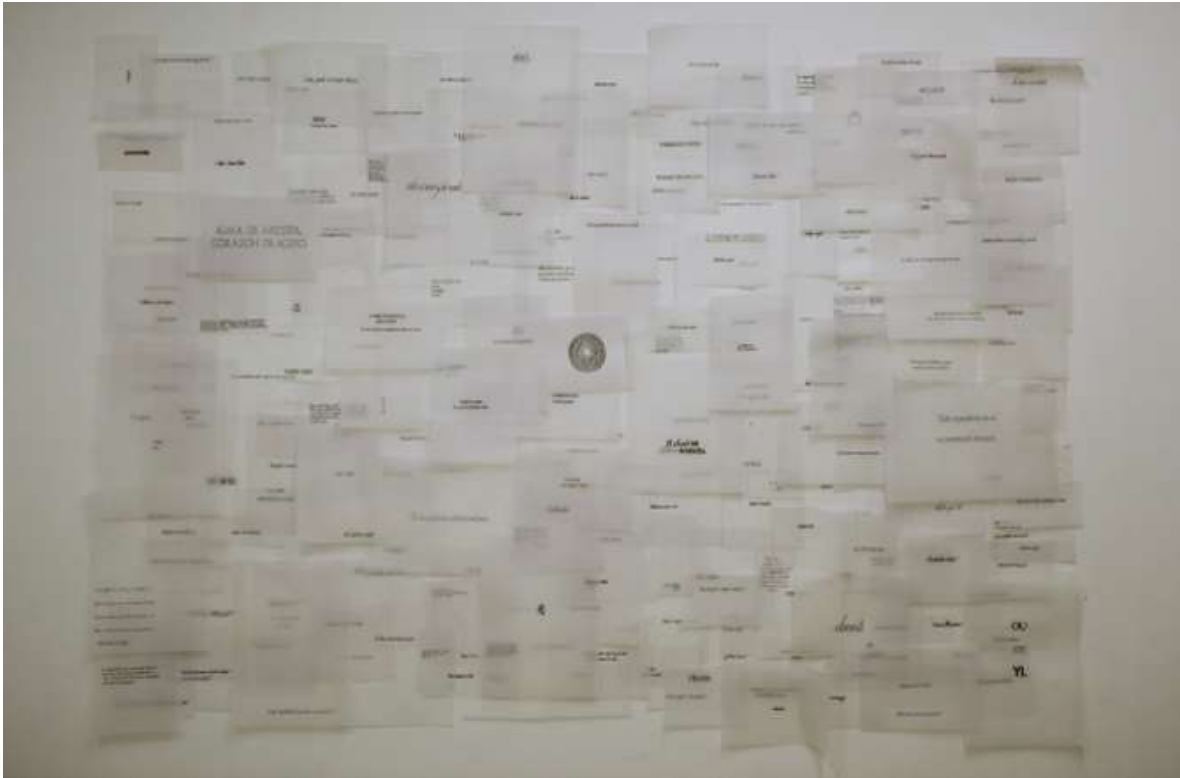
El agua no se puede asir, al igual que tampoco es rígida. Volverla un soporte puede ser contraproducente, más si se tiene en cuenta que ésta se evapora. Muñoz usa estas contradicciones a su favor, y se apropia de ellas para resignificar la mirada del dibujo así como enfatizar en la fatal condena que es la muerte.

En la muerte, el hombre se desmaterializa y se descompone. Esto mismo ocurre en sus retratos. Narciso se enamora de su reflejo y muere ante la imposibilidad de poseerlo. La gran ironía y el gran éxito de la obra de Muñoz recae en que sus *Narcisos Secos* son una imposibilidad en sí mismos. Todo es inasible en ellos: el material como soporte; la imagen y su reflejo: lo efímero de la obra.

Cuando el polvo de carbón flota en el agua, se crea un movimiento simultáneo entre estos que deriva en una tensión –casi una coreografía– donde la imagen no se disuelve, pero tampoco se estanca en su nitidez. Y es que estos retratos son angustiantes por su naturaleza frágil: siempre están al límite de la disolución sin llegar a ella, pero se contrarrestan con la dureza del carbón: por lo sombrío de la imagen. Mirarlos es mirar a un pasado que parece desvanecer sin nunca hacerlo: es mirar la permanencia de una historia contada a través de la imagen fotográfica hecha recuerdo. Es enfrentarse no sólo a lo efímero, sino a la emotividad de lo que fue. Y realmente, lo que fue carga con el peso del no querer olvidar: carga con la inquietante lucha del hombre por evitar la sutil muerte que ofrece el olvido.

Fijar esa imagen la enajena de la vida: la reduce a un instante, pero también la mantiene en el recuerdo. Esa dicotomía no sólo se siente, sino que está implícita plásticamente. Los retratos son sombríos, borrosos, abandonados. Pero yacen en la transparencia y serenidad del agua. Siendo así, no sólo se vuelven proyecciones del hombre sino que se construyen de lo que el hombre está hecho: la forma en la que el hombre crea su propia identidad.

Cada Narciso Seco permite mirarse a través de ese retrato como un espejo, pero también existe independientemente. Lo que Muñoz crea es una especie de introspección colectiva: se habla a sí mismo, mientras le habla al espectador, pero más importante aún, la obra se vuelve en un narciso por sí misma. El retrato está, al igual que su sombra pero estos nunca coinciden. Los retratos congelados se vuelven entonces en algo más allá de cómo son representados: se descomponen para crear una tercera imagen, y esa es la huella de una presencia. El rastro que deja la muerte, y el olvido.



Adiós

Cristina Gaviria Beltrán

2014

Tinta sobre Pergamino y Papel Mantequilla con Agujas

El momento del adiós –del adiós a una etapa, a un recuerdo, a un amor–, nos llena de melancolía. Nos ahogamos en la nostalgia por un tiempo pasado. Buscamos, desesperadamente, aferrarnos al momento que el tiempo no borró, y la memoria –esa endemoniada memoria– se vuelve una herida abierta que nos lleva al abismo de la cordura. El adiós se instaura en los vacíos del alma y se regocija en el último silencio. *Adiós* está compuesta por más de 800 pergaminos y papeles mantequilla de diferentes gramajes con textos en tinta negra que da fe de estas subjetivas y sutiles despedidas. La obra se muestra como un elogio lacerante a la memoria y una necesidad obligada de olvido. Las transparencias y calidad de los papeles dejan entrever la manera en la que la memoria opera: superponiendo, matizando y jerarquizando recuerdos, sin poder borrarlos jamás. Más aún, estos se vuelven cicatrices eternas, clavadas como (y con) agujas en el alma. Son éstas

cicatrices las que nos moldean y controlan; las que develan la infinitud de nuestro caótico, pero a la vez, poético mundo interior.



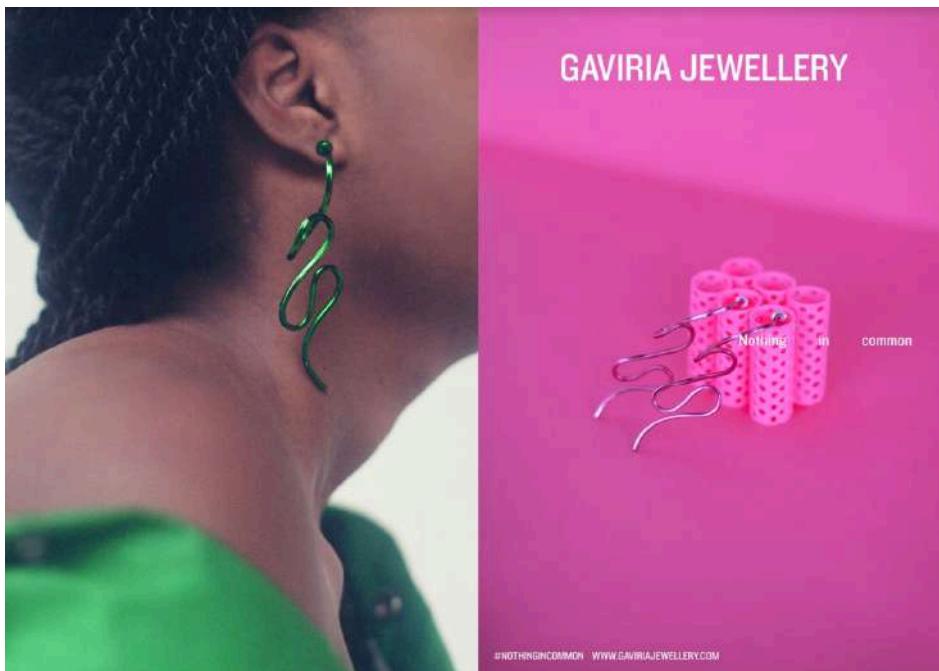
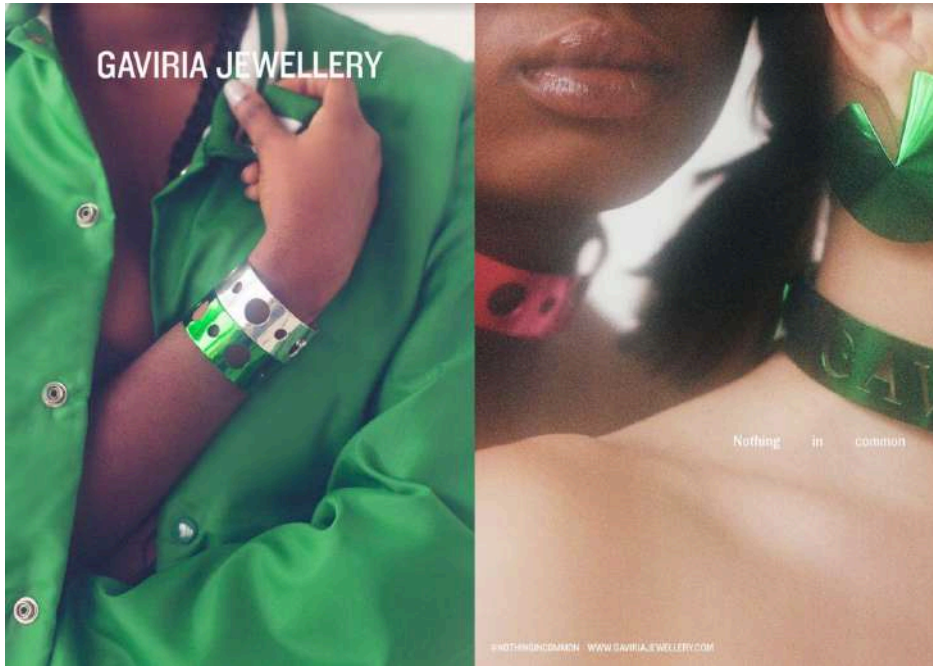
De la serie *Suite de las Muchachas Extravagantes*
Lorenzo Jaramillo
1985
Pintura sobre papel

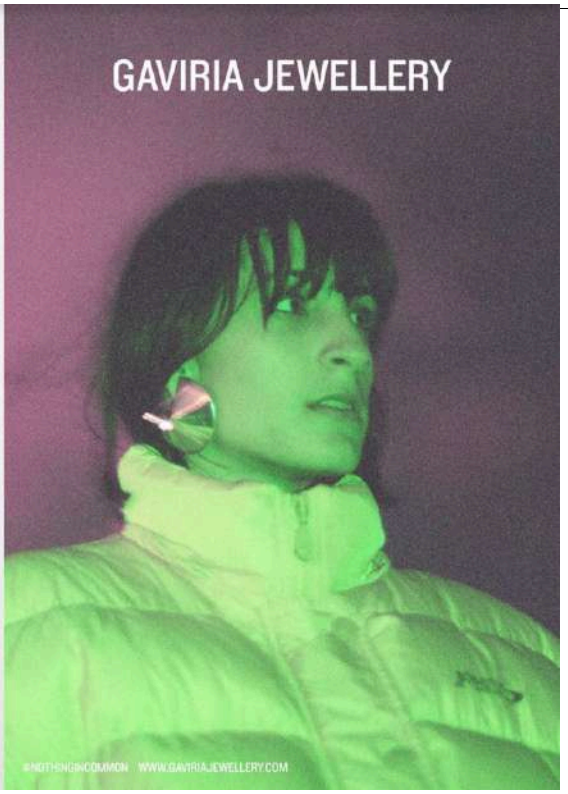
La mujer que Lorenzo Jaramillo dibuja, refleja una condición transitoria. Una condición transitoria de diferente índole; del movimiento de la bailarina, pero sobretodo, del movimiento de la tinta misma. El dibujo revela una cantidad de símbolos y signos que dejan entrever la figura humana. La línea decidida pero fugaz hace de la muchacha extravagante un espacio de dramatismo y teatralidad. Sin embargo, dentro de la retórica de este cuerpo, éste se presenta como un espacio donde la mujer se apropia de él para recrear el ambiente extravagante.

Ella encarna el cuerpo social de su ambiente: un ambiente cargado de seducciones, excesos y dinamismo. Así mismo, el gesto de su corporalidad, se expone. Al hacerlo, muestra la ironía de la obra misma: ella es un espectáculo, pero no se puede tocar. Esta mirada voyerista de la muchacha seduce, pero su actitud corporal devela la esencia de su condición. El rostro se asemeja a una máscara fiera e irracional: el rostro se vuelve anónimo y transitorio.

Este dibujo, perteneciente a la serie de *Suite de las Muchachas Extravagantes* de 1985 de Lorenzo Jaramillo, captura el momento de baile de la mujer, pero a la vez pone de manifiesto una trágica realidad. La mujer sí encarna el cuerpo social de su ambiente, pero también encarna la decadencia moral en la que se encuentra. El dramatismo del negro, y la posición de desespero de las manos le brindan un sentimiento de congoja y exasperación a la escena. Así mismo, la mujer está enjaulada en el marco sin pintar del papel, y esta celda la condena al peor de los suplicios y es al de no poder salirse de su condición en el que está aprisionada. La mujer sí es un espectáculo: para ser vista al bailar y para ser vista en su representación del dibujo de Jaramillo.

La Joyería de Moda al Servicio del Arte como Estilo de Vida







Campaña *Nothing in Common* de Gaviria Jewellery
Camila Falquez
2017
Fotografía Análoga

En el momento en el que las joyas, objetos escultóricos de lujo y de uso, se descontextualizan y buscan camuflarse entre bodegones de elementos de limpieza cotidianos, se percibe una tajante ironía. No sólo lo es por el hecho de que el espectador-consumidor se enfrenta a la ambigüedad de si el elemento de limpieza se eleva a la categoría de escultura o de bodegón, o si por el contrario, la joya preciosa hecha pulcramente a mano desciende a la categoría de desechabilidad del objeto masificado Made in China. Cualesquiera sea, o bien alta cultura o baja cultura, utilidad e inutilidad, opulencia o escasez, se balancea por oposición para así ser perpetuado en la fotografía. Ironía más, la fotografía también opera en su dualidad como medio para la publicidad por un lado, y como fotografía artística por el otro. -No en vano, la cosmopolita fotógrafa de la campaña, Camila Falquez, es, en efecto, fotógrafa artística-. Más sugestivo aún, es que por encima de

la manera en la que operan y se conjugan todo estos elementos, responden a fenómenos de consumo con actitudes de moda pero en diferentes lenguajes.

De manera más específica, la colección *Nothing in Common* de Gaviria Jewellery es absolutamente irreverente al retar y cuestionar el lugar de la joyería de moda en la actualidad; tanto buscando percibirse como un tipo de arte culto y elevado o destacarse como un objeto transitorio de decoración que responde directamente al culto a la celebridad y al mercado global, como también oponiéndose a la neta banalidad de la vanidad femenina para reivindicar la moda como un método de declaración inmediata de valores e ideales. Y es aquí donde la colección llega a su máximo atractivo. El rol del arte, sea “high” o “low culture” ya ha sido lo suficientemente explorado, pero es cautivadora la manera en la que la joyería-como-arte deja de ser netamente decorativa y sale a las calles de la cotidianidad para volverse una actitud subversiva frente a la institución desde la misma industria mercantil y despiadada que es la moda.

Todas las piezas de la colección *Nothing in Common* aluden directamente a estos fenómenos previamente descritos; desde los pendientes-galleta de la fortuna china (de esas que venden promesas tan completamente falsas, trilladas y hasta mal escritas, que resultan divertidas.), como los pendientes de espiral – que no pueden sino remitir al ambiente vivaz de la fiesta, o los brazaletes-grilletes con alusión a una constelación, para terminar en lo que podría denominarse la pieza cúspide, la que encapsula herméticamente en sí misma toda la esencia de la colección; el choker personalizado. El choker personalizado es una mezcla entre inocencia satinada y vanidad sexualizada. Pero por sobretodo, es un perversamente anarquista grito de guerra. Una gargantilla, ajustada y a la medida al cuello, con el nombre de su propietaria recortado del metal rígido no es sino la perfecta apropiación de los cánones impuestos a la mujer. Es un acto de rebelión y revolución perfectamente explícito: *Yo le declaro al mundo mi re-puta-ción antes de que sea éste quien me la imponga. Y mientras lo hago, me protejo la yugular, mando una señal que advierte el peligro y marco mi territorio. Y sí, lo hago a través de una joya de lujo que contiene todas las vanidades, presunciones y ostentaciones idiosincráticamente femeninas.*

Entonces sí, encapsula las ironías de la high y low culture, del rol de la mujer -y celebra su capacidad de saber suya la posibilidad de que el mundo se dirija hacia la supremacía del otro género, del suyo-, del lugar y valor de la joyería de moda en ésta época mercantil, y la

manera en la que nos organizamos dentro de una industria de consumo absoluto. Todo esto desde la mirada nostálgica de una joya, una micro escultura ideada para saciar el vicio humano de decorarse y auto-pertenecerse desde la primera impresión.

Corporalidades Orgánicas



*Detour*⁶
Nicolás Paris
2016
Video

Detour documenta el corto viaje de una semilla en un espacio ajeno a ella. Un accidente ocasionado por la casualidad donde su existencia se descontextualiza; su función original cargada de vida, se ve aplacada precisamente por su inutilidad dentro del espacio a donde el viento la llevó. *Su desvío.*

El video no es un elemento principal de la exposición. Por el contrario, sigue la misma modalidad de la semilla que retrata: se camufla en el ambiente con soltura, sin pretensión ni presunción de algo más que su movimiento. Éste cortísimo documental no plantea una narrativa ni una historia hilada que dé cuenta de grandes hazañas. Es ésta misma

⁶ Still del video *Detour* (Bajo la autoría de Nicolás Paris. Cineasta y equipo de trabajo desconocidos.) en la exposición “entre mañana y ayer o los caminos del desvío” en la Galería Luisa Strina, Brasil de 2018. Texto por comisión del artista.

simpleza –y hasta irrelevancia- de la aventura, la que la carga de atractivo.

Ayudándose de herramientas manuales como el foco, la semilla se vuelve parte del ambiente interactuando con los objetos en el espacio. Objetos que, inesperadamente para el momento de su captura, hacen también parte de la exposición. De alguna manera u otra, éste video, más que ser una pieza vital en el conjunto de elementos expositivos, es, realmente, un recordatorio de la presencia –ahora inexistente- de la semilla. Hasta cabría imaginarse también la existencia de ésta, cual idea perceptible pero visualmente intangible, dejándose arrastrar sutilmente por las corrientes de aire que son creadas *en* la exposición como tal.

Es, análogamente, el proceso de reconocimiento de un espacio de alteridad dominado por la inanición intrínseca a sus elementos. Es el habitar de ésta semilla por un corto tiempo en una ‘cultura foránea’ la que permite entonces que su existencia adopte un carácter dual. Por un lado, se presenta la imagen de una semilla recorriendo una especie de urbanizaciones desoladas –marcadamente teñida de una vanguardista actitud *flâneur*-. Y por el otro, es la transformación de la semilla en una escultura etérea en movimiento que dialoga directamente con las piezas expositivas, volviéndose así, otra pieza efímera. Efímera y añorante; *quizás no hago parte de la exposición, mi finalidad nunca fue otra que perpetuar mi especie, pero por un breve instante, un respiro insignificante en la temporalidad del existir, cohabité con ésta colección de elementos transmutando mi propio significado.*

Un transitorio intervalo inverosímil en la utilitaridad de su cuerpo.

Ficciones Agrarias



Minifundio de Cajas Elementales
Bernardo Salcedo
1969
Técnica Mixta

El otro día vi un indigente caminar por la 26 con una caja blanca. La calle más transitada por la corrupción y el deseo –aparentemente idiosincrático del colombiano– de poseer. Pero siempre para el bien colectivo, ¿no?; para mejorar las condiciones de vida, para aumentar los salarios, para cuidar el patrimonio medioambiental y étnico, para custodiar y defender el recurso agrario, para hacer la paz: para consolidar la justicia. El señor indigente caminaba por la efigie de la Colombia para todos. Que fuese un habitante de calle –o que fuera a encontrarse con otros miles– nada tiene que ver con éste paradisiaco edén; hasta en los países donde abunda el Progreso los hay.

Consumida por la necesidad de poseer –conocimiento, obviamente– le pregunté por aquella extraña caja. Era una caja blanca de no más de 30 centímetros con tierra adentro, y cerrada con un vidrio opaco. A lo que me respondió “es mi minifundio. Gracias a esta fértil y económicamente rentable tierra, sobrevivo.” Ah claro, es completamente válido. ¿Cómo no iba a ser cierto?

Más válido aún es que ésta singular caja no sólo contenía el fruto –marchito– para la subsistencia de la mayoría de colombianos, sino que fuese una “obra de arte.” Sí, de esas que venden por miles de dólares, ni siquiera pesos, para colgar en instituciones hechas con, no miles, sino millones de dólares. Y es que sí, el señor indigente caminaba con la efigie de la Colombia para todos en las manos.

Y es que ésta caja dejó de ser una caja y se volvió una vitrina de vidrio blindado. El artista Bernardo Salcedo, irreverente y mordaz, guarda la tierra del campesinado en una caja donde queda cautiva. La tierra se torna entonces real en sí misma y se aprisiona en la simpleza de una caja vacía, pero la exhibe para el gozo mórbido del espectador. El vidrio opaco evita que el transeúnte común se enfrente realmente a ella, le pone un velo para que no tenga que recordar con toda nitidez la realidad del país. Dios quiera que nunca lo hagamos; cómo podríamos progresar si quitáramos ese vidrio y pudiésemos tocar la tierra. Cómo podríamos progresar si devolviésemos esa tierra. Ahí, al hombro de un habitante de la calle sirve más. Él mismo lo dijo: gracias a ella sobrevive. Y si sólo tiene su cajita, ¿qué más podría necesitar?

Y es que ésta caja no es una ironía. Repito. No es una ironía. La caja es un pequeño altar de devoción a la tierra fértil de Colombia; a la materia bruta de la cual el país se sostiene. El artista la exhibe para su adoración, para que seamos conscientes del peso de la

agricultura y del campesinado: de los recursos naturales y necesarios que levantan al país. Para nada más. El título *Minifundio* nada tiene que ver con que en ese poco de tierra no se pueda cultivar ni estiércol. Nada tiene que ver con que esa caja es con lo único que carga un desplazado. Nada tiene que ver con que el indigente la llame su forma de subsistir porque es lo único que tiene y lo primero que le han quitado.

Luego me acuerdo que sólo es una obra de arte. Que nunca hubo ningún indigente ni un desplazado. Que el artista seguramente usó la tierra de su jardín.

Qué bueno que sólo fue mi imaginación. Qué descanso que la obra fue hecha en 1969 y no ahora. Qué conveniente que sea sólo una ficción. Y qué gozo tan eterno saber que, al igual que la turbiedad del vidrio de esa ejemplar cajita, la turbiedad de la memoria colectiva me hará olvidarlo todo.

Hologramas Proféticos





Realidades Dilatadas
Colectivo Glicerina
2016
Instalación Interactiva

Realidades Dilatadas plantea una reflexión sobre la construcción del yo y la noción de identidad colectiva del individuo en la era digital. A través de un efecto de holograma creado directamente de los rasgos y la fisonomía del espectador a tiempo real, la obra conjuga la tradición plástica y digital y constituye una exploración espacio-temporal donde convergen las dos dimensiones.

Es, tanto un dibujo tridimensional y escultórico en movimiento, como una experiencia vivencial íntima y privada para el espectador. Esa interactividad es la que le da vida a la obra puesto que es, en esa simbiosis, donde se formula la existencia del ciber-yo en el espacio. Lo etéreo de la proyección en humo devela al ciber-cosmos como un espacio impalpable, distante y perpetuamente cambiante, pero manifestado a través de los sentidos.

Es decir que, la construcción del yo, configurada y controlada por códigos, sólo es una muestra más de la radical transmutación de la escala de valores del hombre. Si bien lo cibernético es un medio de comunicación más, nos ha condicionado al punto de convertirse

en una máscara intangible y transitoria que necesita del hombre para existir. Más sin embargo, el hombre no necesita de ella, y hasta cierto punto, lo aliena y enajena de su naturaleza corpórea y humana por la disyuntiva en la que deriva

Lado B

Intimidad y Globalización Virtual



Citizen Global
Cristina Gaviria Beltrán
2018
Óleo sobre tela⁷

⁷ La imagen del registro es *Fotografía Móvil*. Y Photoshop, al buen estilo de la publicidad. Otra forma de apropiación del lenguaje.

Cuerpo Significante

El cuerpo, como un ser social que habita en cierto territorio físico, dependiente de sus respectivas leyes y pautas, contiene un sinfín de connotaciones. Primordialmente, el cuerpo se torna un espacio figurado para que le sean impuestas doctrinas y normas. Éste está suscrito a poderes e imperativos autoritarios que ha de acatar para sobrevivir como ser social y ser socializado. De ésta manera, el cuerpo se vuelve el contenedor de las imposiciones y compromisos por parte de las ciertas autoridades que lo rigen al mero existir. A llamar, cuerpo político, cuerpo social, cuerpo mercantil y de consumo económico, cuerpo virtual, erotizado, religioso, cuerpo del yo consciente, y demás.

En la obra *Citizen Global*, éste cuerpo virtual, adquiere un matiz sociopolítico muy explícito en cuanto a género y a la hegemonía heterosexual vigente. Por un lado, es pertinente tener en cuenta varios aspectos intrínsecos a la obra como lo es que sea un autorretrato, pintado por una mujer. En éste gesto, si lo hablamos en términos binarios y heteronormativos, dista el concepto abismalmente en cuanto a que no es una modelo retratada por un hombre como producto sea de persecución por un objeto de deseo o como mero modelo anatómico. Ésta, por el contrario es una foto íntima entregada por la artista misma y vista a través de ella.

Ahora bien, ¿tiene relevancia en el mensaje su género? Porque dentro de todo, si bien hay elementos popularmente concedidos a la mujer (pelo largo, pose púdica, el expectante pezón erecto, el seno –que bien podría ser un pectoral masculino flácido (por no decir *manboob*.), la entrega de la desnudez tradicional, etc.) pretende mostrar realmente un ser *a-raza* y *a-género*. Se mueve en un espacio que *disuelve los roles de género y raza* desde el cuerpo desnudo mismo de la mujer asimilándose a un ser andrógino. Juega también con una paleta de color dentro de la misma piel que se mueve entre diferentes tonos simbólicos de “raza”. Al negar la exactitud tanto de la “raza” como del “género”, crea precisamente el que pueda ser todas o ninguna. *Un ser genérico e incógnito apela a la universalidad del sentirse identificado*. Esa ambivalencia o anonimato opera también simbólicamente en la inscripción de ese cuerpo dado. En su ambivalencia e inclusión celebra su irrelevancia dentro del discurso si se enfrenta a causales separatistas. Son cuerpos, popularmente marginales y andróginos, abyectos y deslegitimados, que siguen operando de la misma

manera. De igual forma, subvierte la exclusión de los roles de género y se apropia de la autonomía del cuerpo libre, derecho históricamente concedido única y exclusivamente a los hombres o a los rasgos masculinos. Dentro de éste matiz formativo también se alinean tanto la intangibilidad del género como discurso social, como el carácter material del sexo. En éste caso, el cuerpo erotizado como *producto* –y en especial de consumo- de su desnudez entregada; virtualmente enviada por ella misma, ambas modelo y artista.

Sexualidad, Eros, Amor y Muerte

Hay un componente supremamente contemporáneo y es la inmediatez de la desnudez en tanto cuerpo erótico y en imagen enviada. El cuadro captura lo inmediato de la escena y permite la creación de un deseo anhelante que se da en el tiempo sin poder asir o poseer esa desnudez. Por un lado, se puede hacer una lectura crítica frente a la imagen de un cuerpo sexuado o cargado de erotismo como capital mercantil para el consumo capitalista y publicitario, tomándose a sí mismo como un neto objeto del deseo y consumo. Sin embargo, no creo que en esa lectura deba detenerse la asimilación del desnudo explícito que se nos presenta.

Por el contrario, la sexualidad provista; con su deseabilidad y capacidad de seducción inherente, refleja muy bien la animalidad –y hasta podríamos decir bestialidad- de la perversión misteriosa que su mirada oculta al tiempo que sugiere. No en vano, en la cultura popular virtual, la imagen que se retrata, el popular *nude selfie*, se envía como imagen incitadora previa para una interacción sexual más intensa.

La desnudez del cuerpo también opera como una herramienta perteneciente a lo social en cuanto a que se presenta como un uniforme ya que no carga con el lenguaje de la ropa y de la moda. Éste uniforme carnal apela entonces a la uniformidad misma del ser humano en su esencialidad.

Espectador como Espejo, como Espectador, como Reflejo y como Actor en Persecución de un Espejismo

En la obra, el espectador actúa conyugalmente en varios niveles, superponiéndose y conjugándose en, desde, y con sus múltiples personajes. En primer lugar, se presenta, naturalmente, como espectador pasivo de la obra de arte bidimensional expuesta. En el momento en que el espectador se para en frente de la obra, se transforma también en el receptor directo de la imagen erótica original: la *selfie* enviada al destinatario virtual desconocido. Destinatario que ahora suplanta al espectador. Ahora, por lógica de la foto y el celular, el espectador actúa como el *espejo* para que la foto pueda ser tomada en un principio desde lo que aparenta ser el baño. En este sentido, se subvierte la condición del desnudo de la mujer como imagen de un objeto erótico y el espectador pasa a actuar como el objeto necesario para que el reflejo del desnudo de la mujer, se pueda dar. Finalmente, si el espectador es el espejo, tiene por consiguiente que ser también lo que éste refleja. Es decir que el espejo-espectador es también la misma imagen de lo que refleja, es decir, la mujer desnuda en sí, obligándolo a reconocerse en ella. Así, el espectador no sólo se ve a sí mismo en ella como reflejo de imagen, sino que también la admira en su condición de público pasivo. Pero también deviene ella y existe como espejo para que ella exista, haciéndolo convertirse en ella de nuevo. La obra deja de ser netamente una pintura bidimensional y se transforma en escultura o en una escena performática e interactiva tridimensional puesto que requiere del espectador para que ésta viva en todas sus esferas. También lo dota con la propiedad de ser un espectador activo en la existencia y construcción de ésta imagen en contraposición a la mirada pasiva ajena a la obra.

Me interesa de ésta posibilidad de saberse diferentes personajes, la forma en la que se permite el reflejo del Yo en el Otro, y por ende y sistemáticamente, el reflejo del otro en mí, en términos de acoger y aceptar la alteridad no sólo como externa sino como propia. En este caso, la alteridad no se presenta como un quiebre o una fractura en la continuidad del ser, sino que por el contrario, existe y se manifiesta para que pueda continuar su flujo orgánico y así se permiten las interacciones con el otro. En este caso, la capacidad de recobrar y reconocerse en el otro, se manifiestan de igual forma como un tipo de poder y

autoridad interseccionales. Por otro lado, y desde un punto de vista más poético, el ser espejo también alude al espejismo que provee la inasible inmediatez de la imagen. Ésta *interdependencia cíclica y recíproca* que provee la obra, en donde la mirada y la participación del espectador cambian, permite que se cree un espacio de conjunción donde se une el espectador pasivo y el actor-consumidor de tecnología activo.

Los Análogos de la Realidad Virtual: Del 2D al 3D

¿Qué significa ser un humano en nuestra época tecnológica? ¿Cómo se comprende su naturaleza o esencia mortal cuando aspiramos a la eternidad virtual? La obra *Citizen Global* hace parte de una serie o periodo llamado *Los Análogos de la Realidad Virtual*. En ella, la artista comprende desde su acontecer en el ahora, la manera en la que los avances tecnológicos del momento son el origen de la realidad virtual futura. Si bien en la obra *Realidades Dilatadas* habla sobre la inmaterialidad del yo en cuanto existe en el ciberespacio, en *Citizen Global* venera al Smartphone con internet como el verdadero ancestro de los ciborgs. Eterniza también el momento en que las interacciones sociales y personales morfan al darse en lo intangible del virtualismo. En ésta medida, retrata un *quiebre* en el orden de las interacciones sociales.

En la obra, le hace un énfasis al celular como una prolongación del cuerpo que no dista de los implantes tecnológicos idiosincráticos de la revolución ciborg. En el umbral de ésta tergiversación del interactuar inmediato e inmaterial que nos posibilita el Smartphone con internet, se halla también el inicio de la *asunción*⁸ evolutiva que comprende el trascender de la pantalla (y experiencia) bidimensional a la tridimensionalidad de la realidad virtual. Es decir, comprende el origen del *upgrade* que simboliza y representa pasar de la tecnología bidimensional a la tridimensional como prolongación -cual prótesis- del cuerpo humano: de su cuerpo humano.

Sin embargo y recíprocamente, cualesquiera sea esa futura posibilidad de la

⁸ Uso la palabra *asunción* no sólo por su literalidad de *elevarse a*, sino por su referencia –e hipervínculo- a la Asunción de la Virgen María como el mayor exponente de la mujer como ícono sagrado de occidente tradicional.

tridimensionalidad ciber-virtual, ella no puede sino representarse como un reflejo o réplica de la interacción real. Es decir que, se aleja de Narciso enamorado de su reflejo y se acerca más al mito de Pigmalión quien le da vida a su escultura. Es supremamente interesante la manera en la que, como sociedad *virtual-viral*, enajenándonos de la corporalidad literal del cuerpo físico, buscamos de igual forma, manifestar ésta misma corporalidad; pero ahora, a través de la inteligibilidad e intangibilidad de la esfera cibernética y virtual. Y en reciprocidad, éste ciberespacio le provee la posibilidad de *esas mismas* inteligibilidades e intangibilidades que ella tiene -y es: la circulación del Bitcoin reinterpretada. De alguna manera, le permite la lujuria del habitar, en otra esfera, *en* (dentro de la gran ironía y hasta imposibilidad que podría representar el situarse en lo intangible del mundo de las ideas como un espacio físico. Suena descabellado ese devenir *vir(tu)al*⁹ desde el cuerpo.)- esa *nube*. Análogamente, el cuerpo de la mujer en la obra, se sitúa en un espacio ilusorio e indeterminable muy similar al ciberespacio.

La Nostalgia del Óleo y la Alegoría de la Carne

En el 2014 escribí *La Lascivia del Óleo*, texto donde hacía una analogía directa entre la carne y el óleo, y el pintar como un acto erótico. En *Citizen Global*, el manejo matérico tanto del trazo y la pincelada como del óleo como material graso repite idénticamente esa forma de operar del que trata el texto.

La lascivia del óleo

La infinitud de la pintura no yace en querer dominarla sino en llegar a entenderla y conocerla para así poder comunicarla. Pero, ¿en qué momento deja de ser sólo un medio de comunicación para ser una comunicación en sí misma?

La pintura se *autoabastece*. Ella, si bien es afectada por su entorno, por el

⁹ Esfera Virtual-Viral= Vir(tu)al. Y acá la grandeza del TU inmiscuido en medio de (), es que ese *tú* reitera la idea del otro en su alteridad. Y es que estando detrás de la pantalla, nos sentimos protegidos (y a veces, hasta inmortales). Es interesante también ver la forma en la que nos hemos adaptado a la interacción social virtual tan bien, que hemos logrado disolver la barrera literal, física y tangible que es ese vidrio que nos separa del otro para así encontramos *entre* esas dos *dimensiones*. *Cohabitar (en) el ciberespacio*.

espacio y el espectador, puede prescindir perfectamente de una lectura externa. Es una relación vivencial y presencial entre la pintura y el espectador. Y es que la pintura no miente: ella está completamente descubierta y expuesta. Genuinamente está viva y colgada para el deleite del espectador y puede, o ser un deleite netamente estético y visual, o permitir que su materialidad y atractivo apele también a la emoción y a lo intuitivo. Es decir, que la pintura sea atractiva por las propiedades intrínsecas de su plasticidad de modo que pueda develar lo que subyace. Lo oculto; lo que no se ve.

[Y es que ella hace sus propios óleos. Uno ni siquiera tiene tiempo para ir a comprarlos, ¿ella cómo logra tener la paciencia de hacer todo el proceso? No es tan sencillo como parece. Teniendo en cuenta su proyecto y sus bases conceptuales, las obras van a morir eventualmente. No tiene intención de que estas se perpetúen. El proceso químico en sí, es completamente empírico y experimental. Ella comprende la base de mezclar pigmento con su aglutinante respectivo y de ahí parte de ceros. Va haciendo mezclas aleatorias y, a veces, irracionales como “quiero que los cuadros huelan rico entonces voy a echarle aceite de almendras. A fin de cuentas, es aceite.” Pero cuenta con la astucia de que los químicos son inestables y tienen que ser milimétricamente calculados para que las piezas del rompecabezas casen. Un mal movimiento y se derrumba la torre. Y eso mismo hace: le da vida a unos cuerpos, suspendidos y etéreos dentro de su peso y rigidez natural, que, eventualmente se desharán. Los pintó para que se murieran.]

Para poder transmitir eso; para que la pintura tenga esa capacidad de comunicación sensible y sensorial, el artista tiene que haber sentido legítimamente las emociones que busca suscitar. Es por esto que no puede mentir: porque la pintura carga además con toda la energía de las emociones del artista. Sin embargo, las emociones del artista son sólo un lugar común de la humanidad misma, y no pueden ser sino honestas y transparentes. De esta forma, se tornan en activas imágenes con el poder inquietar y conmover diferentes lugares del alma humana con tanta intensidad que puedan llegar a aturdir y embriagar. La pintura sí puede ser paroxística si se le tiene paciencia.

Poder experimentar el éxtasis que ella puede llegar a inspirar, requiere de tiempo.

[Los cuadros, con los años, se irán deshaciendo por la fragilidad y la naturaleza de las mezclas; de ésta forma, su obra es el ritual de prepararse y crearse en vida para luego morir por su realidad efímera. De cierta forma, no es sólo un producto terminado; sino una acción performática donde el gesto de darle vida a rostros gigantes no sólo ayuda a la gente a enfrentarse con el vacío absoluto a través del gran formato, cuyo propósito es hacer sentir ínfimo y percedero al espectador, sino que también es recrear y darle vida a un cuerpo que va a morir. De ésta forma, los cuadros no sólo se vuelven una representación pictórica del concepto, sino que se vuelven cuerpos temporales – y humanos– por sí mismos.]

La pintura tiene un *modus operandi* de seducción. El primer plano es un atrapar inmediato. Tiene un atractivo superficial lo suficientemente fuerte para llamar la atención. Cuando ya se atrapó al espectador con la primera impresión, dejar entrever un algo más sustancial: que se planteen cuestionamientos. A partir de esos cuestionamientos, se devela lo oculto para luego devolverse al principio y así develar siempre algo más. La pintura tiene autoridad: es fluida y sinuosa. Tiene presencia; ella recorre y es recorrible. Todas sus propiedades y su manejo son percibidas. Por eso tiene que ser carnal. Para llegar a lo espiritual, tiene que hacerse por la vía que conecta lo vital con lo material. El único camino es el corporal, porque eso es, tanto la pintura, como el espectador: carne.¹⁰

Es importante la manera en la que la sinuosidad y erotismo del manejo del óleo opera también simbólicamente. Malear grasa como experiencia sensual remite a la manera en la que la resistencia como herramienta contracultural es obsoleta. Frente a la imposibilidad de desacelerar los cambios dados en el orden esquemático de la sociedad, frenar no repercute

¹⁰ A esto, después de cuatro años exactos, sólo le agregaría (para terminar de edificar el pilar de mi *Teoría y Genética de la Pintura*) lo siguiente: El Oleo también es un cuerpo vivo en cuanto a que, como químicamente reacciona al contacto con el oxígeno y demás componentes medioambientales, éste cambia *con* y *en* el tiempo. Está, de una forma literal, cambiando en el tiempo y con él: en movimiento y dinamismo. Lento y casi imperceptible, pero en acción y flujo. Tan involuntario como la respiración.

en nada. De modo que un método exitoso, es encaminar el cambio desde la delantera. *Lubricación y no resistencia*. Visto desde el óleo es eso mismo: malear el material desde el direccionar la creación del cuadro en vez de negarlo, resistirlo y rehusarlo.¹¹

En términos formales del cuadro, es fascinante que sea escala 1:1 y esté en un espacio inconmensurable. El tamaño tanto la delimitación del cuerpo en contraposición con su espacio indefinido, ahondan en la idea del cuerpo como cuerpo real y cuerpo a escala del espectador. Tanto así que me hace pensar en la existencia de un nuevo género pictórico en lo global; una especie de Selfie (de Espejo) cual Desnudo, Autorretrato o Escena de Género.

Esa vivacidad del cuadro también se ve explorado en la mirada. No sólo es intrigante y seductora, con un leve toque de arrogancia y enfrentamiento, sino que también sigue la mirada del espectador. Cual “efecto Mona Lisa”, la mujer mira al espectador y le persigue la mirada desde cualquier ángulo –tiene mirada periférica. Así éste quisiese, no puede escaparse a su contemplación ni de la imposición de ser tanto voyeurista como exhibicionista, reiterando el vínculo íntimo del cuadro-espectador en sus múltiples niveles ya descritos. La ausencia de boca también actúa muy fuertemente ya que la deja desprovista de voz, de mensaje, de manifestación. Sin embargo, la ausencia de boca se funde con la misma sombra del rostro. Éste misticismo creado vela y devela el mensaje general del cuadro de una forma encantadora. Nuevamente, nos impide el agarrar del deseo. Por último, la pose frontal en *serpentinata* del autorretrato, de la mujer que se ofrece y se apropia, se asemeja a la pose clásica de una Venus Púdica. Siendo así, se le da prioridad a la imagen de la mujer como *símbolo* antes que como *objeto*.

¹¹ ARRIBA EL REUSO, ABAJO EL REHUSO. Impulsarlo, incitarlo, estimularlo, instigarlo. Presidirlo, dirigirlo, encauzarlo. Mediatizar y Movilizar como herramienta efectiva para el cambio social.

Del Objeto al Ícono

. “Las imágenes desencadenan deseos miméticos y hacen que la gente quiera convertirse en los productos representados.”¹²

La pose de Venus Púdica nos enfrenta también a varios estereotipos de mujer a través de sus poses y nos hace cuestionarnos acerca de su condición femenina. En éste caso, ¿es un ser-mujer o un ser-de-lo-femenino? ¿Es su cuerpo territorio donde se inscriben arquetipos o ideas? ¿Fue su cuerpo reducido a símbolo? Porque si sí, y conociendo la auto-entrega del sujeto, la entrega propia tanto de la artista como de la modelo, hay una transformación en la simbología convencional. Es ahora irrelevante el *quién* del deseo que suscita y revierte la lógica masculina de la mirada para darle protagonismo al sujeto femenino quien se ofrenda sin sacrificio. En ésta acción, hay una no-aceptación al tomarse como objeto para así mostrarse, exponerse, y representarse como *ícono*. Curiosamente, pasar de encarnar éste objeto tridimensional a encarnar el ser ícono como idea intangible refleja también la bidimensionalidad y tridimensionalidad inherente al virtualismo.

De una u otra forma, ella se nos presenta como una venus virtual. Y en su no poder poseerla, -tanto en la foto, como en el cuadro, como en la idea de ícono- ella también se deifica y sacraliza. Se torna en un ícono de devoción, contemplación o religiosidad. *Un ser omnipresente e inmortal en su calidad virtual y viral*. En su auto-pertenencia, la venus también actúa como puente o punto de unión entre lo público y lo privado de manera dicotómica. La foto inicial que retrata -el desnudo íntimo- es sacada a lo público como obra de arte de exhibición para los asistentes. Siendo así, se tergiversa la idea de la desnudez y del cuerpo desnudo voluntariamente ofrendado como instrumento *netamente* para la copulación al servicio del otro y se vuelve tanto efigie de admiración inteligible y platónica, como ama independiente dueña de su propia sexualidad y erotismo. Coherente también con el acceso inmediato a la hipersexualidad que nos permite lo virtual. De alguna forma, es también un elogio a lo sagrado pagano y al libertinaje donde los vicios tradicionales pueden

¹² Steyerl, Hito, Franco Berardi, y Marcelo Expósito. *Los Condenados De La Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

adquirir el valor de virtudes alternativas. Ella profesa, incita y personifica la posibilidad contemporánea de una nueva moral alterna con mayor probabilidad de ser globalmente aceptada precisamente también por su incluyente ambigüedad.

Ceremonia
de
Clausura

“Así que la idea de que vivimos en un mundo ilusorio no es nueva. Lo que sí cambia, sin embargo, es la mentalidad popular a la hora de afrontar éste engaño. Platón no tenía ninguna duda de que liberarse implicaba décadas de estudio y reflexión filosófica.

Para los cristianos era aún más difícil: sólo la muerte nos daba acceso al <verdadero> mundo ulterior. Sin embargo, Debord y los situacionistas opinaban que el velo de la ilusión se podía traspasar mucho más fácilmente. Bastaría con una ligera disonancia cognitiva, una señal de que algo no funcionaba en el mundo que nos rodea. Esto lo podía producir una obra de arte, un acto de protesta o incluso una prenda de ropa. Según Debord, <las alteraciones con el más bajo y efímero de los orígenes son las que finalmente han trastocado el orden del mundo>”¹³

Habiendo ya comprendido varios de los aspectos que más me interesan tanto del cuerpo como de las corporalidades presentadas en todos los diferentes escenarios previos, nos queda permitir la reflexión que todas las obras presentan y en especial, lo que *Citizen Global* encapsula.

En primer lugar, todos los textos buscan actuar de la misma manera en la que opera *Citizen Global*, y es ofrecer una entrega explícita cuya imposibilidad de asir, poseer o culminar deriva en el anhelo o añoranza de más. En éste sentido, la información dada es activa puesto que incita al investigar, al cuestionarse, al ahondar aún más en ella misma. Busca también generar algún tipo de deseo por las temáticas destacadas de modo que haya mayor conciencia y cuidado en torno a ellas ya que son el resultado de una gran cantidad de lineamientos que atraviesan al cuerpo en su más básico existir.

Por otro lado, quise incluir y hacerle un énfasis a *Citizen Global* por la transgresión subyacente que ésta obra nos presenta. Si bien en una primera instancia su real transgresión pareciera ser lo contracultural ya tratado: la desnudez como cuerpo mercantil y de consumo donde se torna en un sistema de intercambio tradicional de lo económico, los cambios de género y morfologías heteronormativas, la apropiación del lenguaje publicitario y por ende su elevación a la categoría de “alta cultura”, la desnudez erótica como emancipación sexual, y las metáforas de los aspectos sociopolíticos vigentes de la época, no son estos

¹³ Heath, Joseph, y Andrew Potter. *Rebelarse Vende: El Negocio De La Contracultura*. Madrid: Taurus, 2009.

rasgos los que más me cautivan en calidad de rebeldía fundamental. Creo además que las demostraciones de rechazo por la sociedad de masa idiosincráticas de la contracultura pueden no producir un cambio genuino si su actuar no es coherente con su pregonar. Si algo, la avivan por su complementaria y necesaria oposición.

Las rebeldías que más me cautivan son: primero, la manera en la que presenta la *lubricación* como aceleración y exacerbación del direccionar a la sociedad de masa, y se opone a la resistencia con fin de frenarla. Esa conducción además actúa paralelamente como el óleo mismo cual materia grasa y maleable. Segundo, la manera en la que ésta imagen privada se descontextualiza al sacarla de lo íntimo para eternizarla en lo público. Ahora, esa descontextualización es análoga y literal a la manera en la que, esa foto *al ser enviada, ya queda eternizada en la inmortalidad de la red virtual pública*.¹⁴ Tercero, la intención voluntaria y consciente de transformar éste cuerpo-objeto en ícono y así hacer una analogía de una nueva moral virtual. Y por último, la forma en que, por medio del óleo y el desnudo -técnica y género clásicos del arte, la artista crea un puente entre estas esferas al hacer del espectador un espectador activo, participativo e interdependiente necesario para mantener lo cíclico del intercambio de ideas existentes. Es decir, cómo, a través del autorretrato desnudo al óleo, se manifiestan y representan los orígenes de la *realidad virtual* en el futuro próximo, y lo hacen tanto en la representación como en lo vivencial.

Finalmente, me interesa hacerle un énfasis especial al espacio simbólico de la obra. El verdadero *más allá* contemporáneo es, en última instancia, *la red*.

¹⁴ Acá les comparto una postura de la gran Hito Steyerl frente al tema. “Muchas personas, a estas alturas, abandonan la representación visual. Sus instintos (y su inteligencia) les dicen que las imágenes fotográficas o en movimiento son peligrosos dispositivos de captura: del tiempo, del afecto, de las fuerzas productivas y de la subjetividad. Te pueden encarcelar o avergonzarte para siempre; te pueden atrapar en monopolios de hardware y en problemas de conversión, y lo que es más, una vez que estas imágenes están publicadas online ya nunca serán borradas. ¿Alguna vez te han fotografiado desnudo? Felicidades: eres inmortal. Esta imagen te sobrevivirá a ti y a tu descendencia, demostrará ser más resistente que la más robusta de las momias, y ya viaja al espacio exterior esperando dar la bienvenida a los extraterrestres.

El viejo miedo mágico a las cámaras se reencarna así en el mundo de los nativos digitales. Pero en este entorno, las cámaras (que los nativos digitales han sustituido por iPhones) no se llevan tu alma, sino que consumen tu vida. De forma activa te hacen desaparecer, encoger, desnudar y necesitar una cirugía ortodónica urgente. Pensar que las cámaras son herramientas de representación supone en verdad un malentendido: son, en el presente, herramientas de desaparición. Cuanto más se representa a la gente, menos queda de ella en realidad.” Steyerl, Hito, Franco Berardi, y Marcelo Expósito. *Los Condenados De La Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Bibliografía Primaria

- Bataille, George. *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- Berardi, Franco. *Heroes: Mass Murder and Suicide*. Londres: Verso, 2015.
- Berardi, Franco. *La Fábrica De La Infelicidad: Nuevas Formas De Trabajo Y Movimiento Global*. Madrid: Traficantes De Sueños, 2003.
- Berger, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1972.
- Biblioteca Luis Ángel Arango. “Óscar Muñoz: Protografías.” Entrevista con María Wills. *Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República* en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-memorias-infancia-juventud.html>
- Butler, Judith, y Alcira Bixio. *Cuerpos Que Importan: Sobre Los Límites Materiales Y Discursivos Del "Sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Camille, Michael. *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*. Nueva York: Abrams, 1998.
- de Vieco, Beatriz. Aparte del texto “Los Signos del Cuerpo”, en el catálogo de exposición “Retrospectiva de una Confesión”, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República. Bogotá, 1991. En Caballero, Luis y Villegas Jiménez, Benjamín. *Luis Caballero: Homenaje*. Bogotá: Villegas Editores, 2010.
- Duby, Georges, and Michelle Perrot. *Historia De Las Mujeres En Occidente*. Madrid: Taurus, 1991.
- Granés, Carlos. *El Puño Invisible: Arte, Revolución Y Un Siglo De Cambios Culturales*. Madrid: Taurus, 2012.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Han, Byung-Chul. *La Agonía del Eros*. Barcelona: Herder, 2014.
- Han, Byung-Chul. *La Sociedad Del Cansancio*. Barcelona: Herder, 2016.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica: Neoliberalismo y Nuevas Técnicas de Poder*. Barcelona: Herder, 2015.

- Heath, Joseph, y Andrew Potter. *Rebelarse Vende: El Negocio De La Contracultura*. Madrid: Taurus, 2009.
- Steyerl, Hito, Franco Berardi, y Marcelo Expósito. *Los Condenados De La Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Warhol, Andy. *Mi Filosofía De A a B Y De B a A*. Barcelona: Tusquets, 2013.

ARTIAMESIS

CRISTINA GAVIRIA BELTRÁN