

ARTISTA INVITADO

TESTIGOS DE MÁQUINAS, RESIDUOS DE CIELO

REINCIDENCIA COLECTIVO
(ALEJANDRA GÓMEZ VÉLEZ E
ITAYOSARA GALLEGO ANDRADE)



EDICIÓN NÚMERO 1 / JULIO - DICIEMBRE DE 2014
ISSN 2389 - 9794



TESTIGOS DE MÁQUINAS, RESIDUOS DE CIELO¹

REINCIDENCIA COLECTIVO
(ALEJANDRA GÓMEZ VÉLEZ E ITAYOSARA
GALLEGO ANDRADE)

Resumen

Este artículo busca exponer el proceso investigativo que da pie a las imágenes creadas por REINCIDENCIA (colectivo artístico que se forma en el

1. Este texto hace parte del trabajo de Grado de 2012 de Alejandra Gómez Vélez e Itayosara Gallego Andrade, dirigido por la profesora Edith Arbelaez J., en el pregrado en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín



año 2008 a partir del encuentro de dos búsquedas en torno a lo urbano, al transitar en la ciudad, al querer evidenciar experiencias estéticas en la cotidianidad urbana. Al querer regalar al transeúnte urbano la cotidianidad filtrada por el arte) haciendo uso de los elementos que conceptualizan la obra y el discurso y así comprender cómo la ciudad aparece como elemento fundamental en la producción de pensamiento e imágenes a través del arte relacional.

Palabras clave: estética relacional, arte publico, arte contextual, ciudad.

Abstract

This article seeks to explain the investigative process that gives rise to the images created by REINCIDENCIA (art collective created in 2008 resulting from the encounter of two searches around the urban, after walking around the city, after wanting to show aesthetic experiences in urban daily life. After wanting to give the urban walkers the daily life filtered by art) using elements that conceptualize the work and discourse and thus understand how the city appears as an essential element in the production of thought and images through relational art.

Keywords: relational aesthetics, public art, contextual art, city.



Seguramente todos tenemos mas de cien años y nos repetimos, y seguramente nos acompaña nuestro propio espacio y vivimos en otro nuestro tiempo. Somos agregados de lo inevitable, de la máquina humana de la labor y el movimiento. Somos el producto bruto que permite el funcionamiento de la fábrica. No hay que ser Borges para escribir, ni cansarse de recorrer en círculos las calles de ninguna ciudad, ni enloquecer al pasar de los días pensando en el Zahir, pero es posible cansarse y recorrer en círculos y pensar en monedas que tienen uno de los noventa y nueve nombres de dios, y es posible enloquecer haciéndolo. Es posible lo inquietante de lo infinito, de la repetición, del ritual. Sobre todo aquí y ahora y en cualquier tiempo y lugar.

Ser capaz de detenerse ante la magia evidente que existe en el espacio, es la búsqueda constante, encontrar en el espectador el resultado y compartir contextos es también la búsqueda constante, querer guardar para el placer el instante, es la búsqueda. Reincidencia aparece dentro de la necesidad poética de hacer visible lo esencial y a veces invisible de la convivialité divina entre el ruido, los códigos, el espectador, la existencia intrínseca del arte en el mundo, el exterior, lo íntimo, el abandono y sus marcas de tiempo, lo efímero, la condena del mundo al movimiento, la permanente constancia de las labores, las calles, lo infinito que se repite inevitablemente y el sinfín de gestos que se construyen dentro de lo urbano.



1. En disolvencia: La obra perpetua de los habitantes



El escenario es la ciudad, más concretamente lo urbano, entendido como “todo lo que en la ciudad no puede detenerse. (...) La ciudad es un sitio, una gran parcela en la que se levanta una cantidad considerable de construcciones (...) y vive una población más bien numerosa, la mayoría de cuyos componentes no suelen conocerse entre sí. Lo urbano es otra cosa. No es la ciudad, sino las prácticas que no dejan de recorrerla y de llenarla de recorridos; la obra perpetua de los habitantes, a su vez móviles y movilizados por y para esa obra”. (Delgado, 2007)

Así lo urbano crea un espacio, un espacio social, un espacio urbano que está condicionado por las relaciones sociales, que se define en la antropología de las calles como un agrupamiento polimorfo e inquieto de cuerpos humanos que sólo puede ser observado en un instante preciso en el que se condensa y que está condenado a disolverse de inmediato. Este espacio social está en constante movimiento, en una acción interminable suscitada por sus usuarios que reinterpretan la forma urbana a partir de cómo la recorren, de cómo acceden a ella. “Por espacio urbano se entiende aquí, el espacio que genera y



donde se genera la vida urbana como experiencia masiva de la dislocación y el extrañamiento” (Ibíd., p.12). El espacio urbano se define así como una *forma radical* del espacio social, y así no puede darse un escenario vacío a la espera de algo, sino que se da en cuanto acontezca algo y sólo en ese momento. Ese lugar no es un lugar, sino un *tener lugar* de los cuerpos que lo ocupan en extensión y en tiempo. Es la actividad de los transeúntes la que configura estos espacios urbanos y le da su carácter, al final no es el espacio urbano el resultado de morfologías predispuestas por proyectos urbanísticos sino una dialéctica auto administrada y renovada de miradas y exposiciones. El urbanismo plantea proyectos y concibe espacios determinados para fines específicos que se contraponen, por lo general, a la ciudad practicada, vivida, usada, que cede el movimiento fluctuante de lo urbano. Es decir, las ciudades pueden y deben ser planificadas, lo urbano no. Lo urbano no se deja planificar, es la “máquina social por excelencia, un colosal artefacto de hacer y deshacer nudos humanos que no puede detener su interminable labor”.²

2. Precedentes



2. Ibíd. P.18



A continuación se esboza a grandes rasgos la trayectoria del trabajo investigativo en cuatro momentos fundamentales que van configuran la formalización y conceptualización de la obra.

Primer pretexto: La huella

La investigación inicia con una pregunta sobre lo urbano, sobre la ciudad, sobre los recorridos que sugiere la ciudad y las velocidades que plantea. Cómo se recorre la ciudad y cómo hacer pausas en los recorridos para alterar la cotidianidad. Es necesario entonces asumir un tema, un pretexto, que permita formalizar las intenciones. Aquí el pretexto es la huella que deja el tiempo en lugares de tránsito en la ciudad, en sus paredes, en sus suelos, en sus habitantes. Cómo evidenciar el paso del tiempo en un lugar y tiempo determinados. Se pretende enmarcar, contener, suspender las huellas del tiempo a través de objetos dispuestos en lugares de tránsito, en espacios públicos.

Segundo pretexto: El ritual

A partir de la repetición de las imágenes y de los gestos comienza a surgir una inquietud en la serialización. Al repetirse una acción se crea un ritual, es así como el pretexto aquí, en esta etapa del proceso es el ritual, los altares cotidianos. Cómo crear altares a lo cotidiano y de este modo generar una pausa en el recorrido urbano.

Tercer pretexto: Construcción de espacios

En esta etapa de la investigación surge una pregunta por el espacio de exhibición del trabajo. Se busca construir un espacio como contenedor de imágenes audiovisuales. La investigación da un giro ya no hacia espacios de tránsito, si no hacia lugares cerrados, construidos y pensados para las imágenes. Se trabaja con imágenes serializadas de trabajo cotidiano y se crea un espacio en el que se reconoce la repetición de las acciones y en el que el espectador al entrar hace parte de ellas como transeúnte urbano.

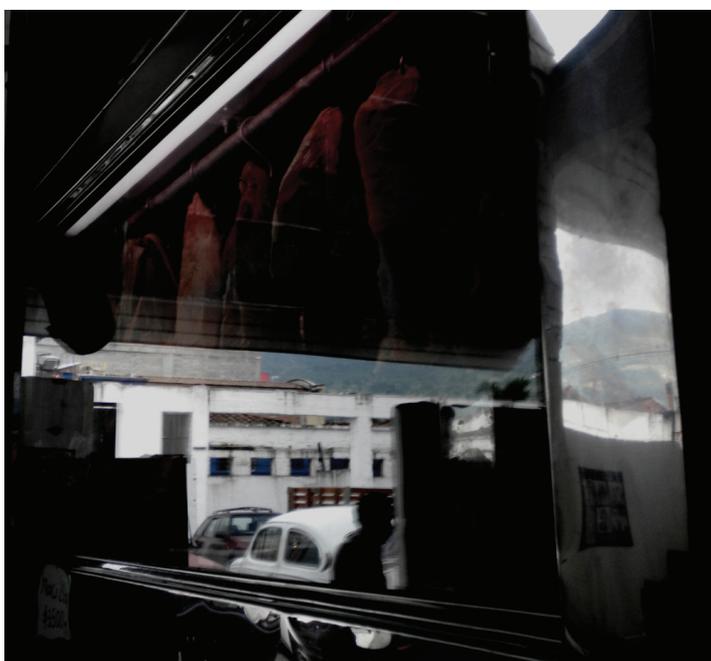
Cuarto pretexto: Estado de encuentro

A partir de los resultados obtenidos en los montajes anteriores, es necesario para la investigación encontrar un lugar de circulación que aprehenda a un mayor público, a un público general, al público generador de las imágenes; pues es fundamental que haya un intercambio entre creadores y espectadores. Se hace necesario devolver al público las imágenes tomadas de su cotidianidad, filtradas



por una mirada desde la plástica. Es así como se crea *Contenedores móviles*, una intervención en el espacio público cuyo propósito es hacer circular imágenes (proyección de video) serializadas de trabajo cotidiano de una plaza de mercado en un camión de carga. Es de gran importancia el modo de circulación, el público que participa en la obra es el que hace que la investigación se fortalezca y que cumpla su objetivo. La relación obra-espectador es el punto fuerte del trabajo estético, es para el espectador que se crea y quien protagoniza el trabajo.

3. Testigos de máquinas



En una etapa final, la búsqueda tiende hacia la objetualidad que permite el espacio. Enaltecer objetos cotidianos de trabajo para crear referencias en el tiempo y en el espacio. La instalación de fotografías en gran formato de objetos de trabajo de la plaza de mercado en este mismo espacio, permite que se cree un vínculo directo del espectador con la propuesta, un vínculo directo de los habitantes y visitantes de la plaza con el espacio habitado y el espacio recorrido. Se busca sugerir un reconocimiento de la espacialidad que genera el lugar, a través de la magnificencia de los objetos. Máquinas, ollas, atuendos, básculas, gan-



chos, herramientas de trabajo, productos del trabajo, objetos aparentemente intrascendentes se enaltecen al situarse en un discurso construido desde intereses estéticos y plásticos. La propuesta se dirige a intervenir la espacialidad cotidiana con la cotidianidad misma, haciendo uso de ella; generando preguntas desde el objeto en el espacio, desde el espectador, el objeto y el espacio. Y muy decididamente, para el espectador, el habitante y el transeúnte.

4. Volver al espacio, al movimiento



La dimensión espacial ha estado dada en escenarios públicos, se ha trabajado interviniendo lugares de tránsito para que así el espacio no genere límites en la disposición de los objetos o de las acciones, de este modo, el espacio no se piensa como tal sino como elemento que es creado por el tiempo, por la acción, por la situación. Ha sido entonces el tiempo el creador del espacio en la propuesta, en lo urbano.

A lo largo del proceso investigativo va surgiendo un cambio en la espacialidad y por lo tanto en la conceptualización de la investigación, se pasa de un espacio abierto sin límites que no se repliega por la actitud del espectador, que se sitúa en un área de tránsito continuo, de movilidades imprecisas en las que es más importante el tiempo y los acontecimientos que la espacialidad en sí. Esta idea vira y el espacio es ahora íntimo, el azar espacial no



acude ya a la propuesta, es un espacio pensado y estudiado por y para la intención de la investigación, espacios cerrados, que sugieren claramente situaciones diferentes a los no lugares antes trabajados, la antropología que se da en estos espacios hace franquear el trabajo hacia otra dirección.

El interés se sitúa sobre acciones seriadas, en lo urbano, en lugares específicos y así mismo en acciones específicas, es decir, en evidenciar rituales cotidianos del afuera (de las calles, parques, plazas – esto por el tipo de público que convoca el espacio-) o incluso en crear rituales. Aquí rituales definidos como acciones cotidianas que se repiten, teniendo presente la movilidad del proceso, el asentamiento en un lugar específico, siguiendo el interés por lo transitorio en lo urbano y por el movimiento, pero ahora todo esto determinado por la permanencia e interacción de los habitantes en este.

La preocupación, lo que es ahora realmente importante, es el espacio habitado, o el espacio abandonado, la ciudad concebida y la ciudad practicada, lo que pasa en lo urbano. El elemento a destacar es el movimiento, la fluidez de lo urbano, la investigación con miras antropológicas y estéticas, en la que el resultado sea evidenciar en imágenes, -poner en imágenes para recordar, para crear referencias-, este movimiento que a su vez sugiere quietud y otra vez movimiento, esto siempre apoyado en una dimensión espacial y temporal planteada en el espacio del flâneur, del transeúnte, en no lugares, en exteriores, buscando sin embargo, cierta interioridad y viceversa, pues, “si el tiempo es la impresión del espacio, y si el interior es la condensación del exterior, queda siempre un cierto residuo de exterioridad en la interioridad”.³

De este modo lo que condiciona la búsqueda es la espacialidad. Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad⁴ es productora de no lugares, es decir, de espacios que

3. Pardo, J.L. (1992) *Las formas de la exterioridad*. Valencia, España: Pre-Textos. pp. 35

4. A propósito de la sobremodernidad, dice Marc Augé (1992): “La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica del exceso y, por mi parte, estaría tentado a mesurarla a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo, por lo demás, cada uno de estos excesos está vinculado a los otros dos”.



no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de memoria’, ocupan allí un lugar circunscrito y específico⁵. Una de las posibles intenciones de la investigación es plantear referencias implícitas que se dirijan a algún interés específico en el momento de creación, interés que está claramente inmerso en cuanto a lo público y sus devenires. Hay una constante en el proceso, y es la aparición de conceptos que se refieren al paso del tiempo, al deterioro, las ruinas, lo abandonado, lo inútil, es decir en donde se vislumbra un movimiento en el espacio, pero un movimiento pausado, sin premura.

5. Ciudad palimpsesto



El público objetivo se ubica en lugares de tránsito urbano, básicamente en Medellín y Envigado⁶. El trabajo se dirige a todo el público transeúnte en este lugar. Cada muestra está cargada de un contenido conceptual que atestigua

5. Augé, M. (1992) *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa. pp. 83

6. [Población cercana a la ciudad de Medellín]



su existencia, la idea inicial del trabajo está enfocada hacia una *ritualización* del habitar cotidiano. Hacer repetida una acción creando en el espacio altares urbanos, altares dirigidos a la cotidianidad, al acto de cotidianidad, de transitar y vivir un espacio urbano, generar sensaciones rituales en espacios cotidianos de tránsito. Ahora la investigación se planta en un espacio público (Plaza de Mercado de Envigado) que sugiere la constante circulación de los visitantes y paralelamente el estatismo de sus habitantes, es un espacio cerrado, más pequeño con relación a los trabajados anteriormente y con menos condiciones de transitoriedad. Hay dos aspectos importantes que emergen en la indagación: se superponen allí dos temporalidades y dos espacialidades.

Ciudad concebida⁷: Quienes transitan en ella, son sus usuarios, se movilizan básicamente por un interés de consumo, y no se detiene nunca en ella para nada más aparte de intereses mercantiles o si se quiere incluso, turísticos. La plaza para ellos es un lugar para transitar, para no quedarse, para pasar (toma entonces características más afines a un no-lugar). Su temporalidad se desarrolla a velocidades mayores.

Ciudad practicada⁸: Por otro lado quienes la habitan se apropian de ella y a su vez del público que la frecuenta, es una pequeña sociedad, una subcultura, una capa de memoria, paralela a la gran capa de memoria que produce la ciudad. Para ellos el espacio se torna en un lugar para quedarse. El tiempo transcurre en velocidades lentas.

El espacio se configura, referenciando lo anterior, en dos capas superpuestas. Hay un espacio íntimo, predeterminado y dispuesto de modos específicos regidos por las posibilidades que da la administración y las estrategias de venta y de habitar que tienen sus ocupantes. Y en segundo lugar, el espacio del transeúnte se configura desde lo externo (es decir, no íntimo), en los pasillos, en las vitrinas, mostradores, sólo transitan por lo externo del lugar, no tiene acceso a su intimidad, al adentro, son transeúntes ajenos a la plaza habitada. De este modo se enumeran entonces dos tipos de público, dos formas del tiempo, dos flujos, dos espacialidades, dos miradas. Por ahora, y acorde a los intereses dados, sólo dos tipos de espectadores de lo que pasa allí.

7. Tomado de: Delgado, Manuel. (2007)

8. *Ibíd.*



Dentro de la búsqueda de la investigación, aparecen elementos estéticos que se sumergen en una selección de ‘pretextos’ para estetizar acontecimientos y espacios en los lugares seleccionados y estudiados. En este caso, el interés transita por la disposición de fotografías de objetos en el espacio, en este espacio específico citado antes. La búsqueda se dirige a evidenciar la belleza que pudieran tener estos objetos y crear además un reconocimiento de los habitantes de la plaza con su lugar de trabajo. Es así como las imágenes, funcionan como vehículo para exteriorizar esta pretensión, que el espectador pueda presentarse y contemplar de otro modo el espacio practicado y el espacio concebido. E imprimir, de algún modo, en el territorio, referencias, crear una memoria diferente del espacio, del tiempo, y ‘exhibirla’ a sus habitantes y visitantes. Incluso, en esta propuesta, el factor con mayor importancia y para quien se crea esta, es el espectador cualquiera que fuese, y no necesariamente un público inmerso en el sistema del arte, conocedor de este. Es una propuesta abierta, sin intenciones museísticas y alejadas de la concepción de arte de vitrinas; se busca crear una pausa en el cotidiano de la plaza y generar a su vez un acercamiento sutil del público con elementos pensados desde y para la estética, no pretende cuestionar ni plantear situaciones al arte como tal, son sólo intenciones de evidenciar elementos en el espacio y en el tiempo, con características estéticas atravesadas por el arte relacional, para un público general.

Como vestigio del trabajo queda un registro digital⁹, en el espacio virtual, en el espacio de tránsito por excelencia, en el que de algún modo perdurará en la memoria del que así lo quiera y será prescindido por otros.

9. <http://reincidencia.wordpress.com/> y <http://reincidencia.wix.com/testigosdemaquinas>

6. Estado de encuentro



El interés de la propuesta está inmerso en lo que Nicolas Bourriaud denomina estética relacional, como *intersticio social* o *estado de encuentro*. Bourriaud advierte en las prácticas artísticas contemporáneas una *utopía de proximidad*, como un proyecto cultural cuyo horizonte teórico aparece conformado por la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. Una obra relacional pretende crear una estructura ‘experiencial’ en donde las obras de arte intentan “aprender a habitar mejor el mundo en lugar de buscar construirlo” (Borriaud, 2007). Propone entonces el ‘arte como regalo’ para el público, para un público cualquiera. Es la relación, el vínculo, el que predomina sobre cualquier cosa. Dice Bourriaud (2004) en una entrevista con Radarlibros:





No tengo dudas de que los artistas son la gente que puede más fácilmente dinamizar la cultura. Toda obra de arte materializa una relación con el mundo. Si ves un Mondrian, materializa así, en la forma, la relación con el mundo que Mondrian tuvo. Y cada cual puede interpretar esa forma como desee y utilizarla. Otro artista, como observador, proporcionará su propia visión sobre la obra, prosiguiendo la cadena de relaciones con el mundo. Una obra de arte es la visualización de una relación con el mundo (Cipollini, 2004).

Se trata entonces de aglomerar fragmentos de situaciones, en el espacio, que son bellas para el hacedor, y disponerlas de algún modo en el que puedan crear o evidenciar referencias en la memoria de quien las ve y generar así un vínculo sutil entre el observador y la obra. De este modo se plantea una relación directa del espectador con la obra. Buscando el registro del gesto del espectador y que sea este, el gesto, el resultado. El registro se da entonces, como acto que evidencia la acción, la situación. Pero en esencia es la obra el momento de duración de la acción propuesta.

El trabajo así, tiene una idea central que parte de la utilización de las técnicas requeridas, la utilización del espacio, el tiempo de duración y el público al que se dirige. Pero hay una idea global que sostiene el gesto del espectador y la relación del público con la obra principalmente. Se busca apropiarse de la espacialidad de lo cotidiano, de los objetos, de las situaciones y presentar preguntas, inquietudes que interrumpen la rutina, que cedan una pausa en el transitar diario, que sugieran detenerse, observar, y continuar nuevamente, dejando, quizás, referencias en la memoria.

7. Del arte público, del arte contextual. Ambigüedades y elucidaciones: entre arte y no arte



Es posible esclarecer en los ritmos de las sociedades contemporáneas el afán de obtención de objetos e ideas, el consumismo atiborrado se apodera de todo cuanto esté a su alcance. Es así como empiezan a nublarse las líneas divisorias entre experiencias estéticas y experiencias ‘reales’ cotidianas. Es en este punto en el que es posible vislumbrar la exigencia de placer en toda situación posible. Es el hedonismo exacerbado, todo acontecimiento debe estar plenamente cargado de elementos que propicien de algún modo placer al espectador y al creador. Sigue siendo importante igualmente la carga simbólica de la experiencia y así el ritmo que esta adquiera. Es más importante el ritmo que incluso el contenido, dice Michaud: “Algo tiene que suceder continuamente”. Hay una tendencia a la necesidad de la serialización de las experiencias.

Creemos en el arte como experiencia que vincula una gran cantidad de elementos, sobre todo un intersticio social, que se sumerge en los dictámenes del arte relacional y que habita los terrenos de la politización del arte (de Benjamin, de Bourriaud), sin preocuparse por la integración de componentes netamente ligados a la técnica. Se trata entonces de un arte liberador, que busca salir de los espacios convencionales hacia públicos generales, que se amontona en api-





lamientos de registro, imágenes, e ideas – incluso inconexas explícitamente -, dirigido a un público no necesariamente inmerso en el campo del arte, que se adentra en la intimidad de la cotidianidad humana contemporánea y que se da como *acto de resistencia* (Deleuze, 1987). Como acto de resistencia para aliviar lo rutinario de la vida misma, para ‘embellecer’ y cuestionar el mundo, para fortalecer la cultura, la educación y poder así caminar tranquilos.

Esta tendencia se dirige al gobierno de la experiencia estetizada del mundo del arte, hoy los marcos convencionales se han expandido en las producciones contemporáneas. Se trata, como bien dice Michaud, de “un nuevo régimen del arte en el que la estética reemplaza al arte, en el que la experiencia del arte toma el paso sobre los objetos y los obras, en el que los procedimientos y las posturas reemplazan las propiedades, en el que las transacciones y las relaciones son la sustancia” (Michaud, 2006). Buscando y caminando por la relación obra-espectador, con miramientos antropológicos, se encuentra un interés en la intervención espacial y temporal de un público general para obtener como resultado el gesto de un espectador cualquiera, es así como el régimen que prima es el que se cita con Michaud. Sin embargo es necesario cargar de un contenido o dirigirse hacia un lugar específico, es necesario alinear un pretexto en los componentes para decir algo. Aquí y ahora la búsqueda se dirige hacia un horizonte en donde no es fortuito ni el espacio, ni el tiempo, ni el contenido, ni el modo de hacer. En una línea semejante el autor dice: “Necesitamos aura, aun facticia. Necesitamos sensación, aunque sólo consista en sentirse bien. Necesitamos identidad y marcas de identidad aunque deban cambiar tanto como la moda” (Ibíd.). Es decir el simbolismo está absolutamente ligado a cualquier forma de producción mediática, son necesarios los símbolos, son necesarios los contenidos, son necesarios los pretextos para poder entablar fácilmente una relación con el mundo, para poder crear vínculos entre las formas de producción y los públicos observadores.

No obstante, ocasionalmente, y muy ocasionalmente, se crea un interés en el arte por lo que hay más allá de la técnica, esto no está incorporado en las estructuras culturales y pedagógicas de nuestras ciudades. Igualmente en las ferias de arte sólo se perciben ansias de comercio y ganancias, están diseñadas exclusivamente para ello, no hay ningún afán de encontrar algo más allá del dinero, “el arte está condenado a separar profundamente la conexión entre el



poder creador de obra y la promesa de felicidad” (Sloterdijk). Es esta promesa de felicidad a la que el arte debería inclinarse, incluso hoy. “La felicidad que busca es ser expuesta, que se comercie con ella y sea interpretada de forma elevada” (Ibíd.), y no otra en la que sea referencia de un acontecimiento o de una situación que permita estar en un lugar más allá del capitalismo, del comercio, de las velocidades devastadoras de nuestra época. “El arte se refugia entonces en una experiencia que ya no es la de objetos rodeados de un aura, si no de un aura que no se relaciona con nada o con casi nada” (Michaud, p.168).

El régimen escópico de cada época, cada espacio, crea un desplazamiento en las formas en que la estética se materializa y en los temas que puede abordar. Son ahora, en el mundo contemporáneo las estéticas expandidas las que se están tomando el control. El arte debe abarcar todo el espacio social y cultural, salirse de las galerías establecidas, tener cabida en las calles, en los espacios ‘no convencionales’, y optar por una politización, llegar a la educación. Es indispensable que los productos artísticos contemporáneos se movilicen dentro de un arte con características *contextuales* (Ardenne, 2006). Es necesario salir de las galerías, si se quiere no abandonarlas por completo, pero llevar las intenciones a un público general, dar posibilidades a la comunidad para hacer parte de la obra y no seguir adentrando el discurso del arte en el arte mismo, debe ahondarse en el intersticio social y proyectarse en discursos que pudieran contribuir a una formación cultural y social. Esto empieza a tomar forma con las estéticas difusas, debe existir la mayor hibridación posible en un producto estético, deben estar involucradas todas las formas del estudio de la cultura, de la sociedad y al final la conceptualización y la técnica serán únicamente los medios de producción. Con las estéticas expandidas hay un énfasis en lo humano (en lo simbólico), en la forma de habitar el espacio, en el sensorium, y es quizás esto lo que conlleva a la preocupación por el intersticio social. Debe haber una conjunción de las prácticas cotidianas y las prácticas artísticas para llegar así a productos estetizados o *desestetizados* (Michaud, 2006), creados para el espectador, para el consumidor. “El artista contextual tiene una concepción de orden micro político de la sociedad. Le da la espalda a las abstracciones y prefiere los seres. Es un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseoso de una relación en directo” (Ardenne, 2006, p.12). Esta línea de pensamiento podría contribuir a procesos de formación pedagógicos y culturales en el mundo contemporáneo.

8. “Acto de resistencia”



Se vislumbra la idea del arte como una experiencia inmersa en un tiempo de duración indefinida que se expande cuanto el espectador lo desee. Una experiencia que no tiene pretensiones dirigidas hacia ningún acto de comunicación, ni representación, se ubica por lo tanto en un ámbito de arbitrariedad en el que el espectador definirá su contenido según sus ideales. El tiempo y el espacio real se configuran en un ámbito símil al del tiempo y el espacio construido por los ‘hacedores de arte’, estableciendo una línea divisoria de estos dos campos que se vislumbra difícilmente. En el arte contemporáneo esta línea hace el rol del ready made de Duchamp en su época, esclarecerla o no esclarecerla no es entonces de gran importancia, no es un asunto que condicione el devenir de nada. El tiempo que aquí opera es un tiempo desligado del espacio, el espacio ya no condiciona el tiempo de duración, es un tiempo fragmentado, que se desarrolla a la par con la experiencia que propone la obra, supone una ruptura espacial, que se desliga incluso de estructuras físicas para movilizarse en la memoria humana, que va más allá de técnicas físicas y se dirige a la experiencia como tal para crear situaciones en las que el arte cree un acto de resistencia con el espacio, con lo cotidiano, con el tránsito humano. Dice Deleuze:



¿Cuál es la relación entre obra de arte y la comunicación? Ninguna. Ninguna, la obra de arte no es un instrumento de comunicación, porque no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de resistencia. El arte es la única cosa que resiste a la muerte. [...] ¿Qué es tener una buena idea en cine? O ¿Qué es tener una idea cinematográfica? Resistencia. Acto de resistencia. Desde Moisés, hasta el último Kafka, hasta Bach. Recuerden que la música de Bach, es su acto de resistencia. ¿Contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. [...] Eso es el acto de resistencia. A partir de esto me parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también acto de arte. Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres.

Y ¿Qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa. Exactamente eso que quería decir Paul Klee cuando decía: “ustedes saben, falta el pueblo”. El pueblo falta y al mismo tiempo no falta. El pueblo falta, esto quiere decir que (no es claro y no lo será nunca) esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe, no es ni será clara jamás. No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía (Deleuze, 2003).

La propuesta se dirige a un arte que haga búsquedas de resistencia, cortes, fragmentaciones en el curso de la vida social, cultural, política, en la que se quiera. Que proponga detenerse para volver a mirar y después seguir, que proponga movimientos. Se encuentra la estética como un lugar común para entender las relaciones que deben darse en la sociedad y en la ciudad y para desde ella construir opciones de habitar. El arte en la duración de la imagen-tiempo, en las pretensiones de politización de Benjamin e incluso de Bourriaud, en el análisis riguroso de Debray y en el estallido de trompetas de Deleuze y de Sloterdijk. Reincidencia se inclina hacia búsquedas fundadas desde el concepto –conceptos inmersos en lo cotidiano, en lo urbano, en lo contemporáneo-, búsquedas que permitan una relación abierta



con cualquier espectador y que provoquen algo en él, cualquier cosa. Que detengan su transitar, para resituarlo medidamente. Y procurar aún hoy, residuos de ‘magia’ -de una hibridación de la magia de Debray y de Castro Flórez-, y quizás poder afirmar, reproduciendo las palabras del último: “si no existe la magia, sólo queda la mierda” (Castro Flórez, 2010).

Bibliografía

Ardenne, P. (2006) *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España: Azarbe.

Augé, M. (1992) *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa.

Bourriaud, N. (2007) *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Castro Flórez, F. *La estética en la encrucijada del arte contemporáneo. [La rareza de los mass-media y el “sabotaje” de las prácticas culturales]*. Seminario dictado en la Universidad Nacional Sede Medellín. Mayo de 2010.

Cipollini, R. (2004) *París – Tokio*. En Página/12 [Diario online]. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-982.html>

Deleuze, G. (1987) *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia impartida en la cátedra de la fundación FEMIS. Traducción de Bettina Prezioso.

Delgado, M. (2007) *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona, España: Anagrama.

Mendes, S. *American Beauty*. (Video DVD) Estados Unidos: DreamWorks SKG, Jinks/Cohen Company. 1999

Michaud, Y. (2006) *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE.

Pardo, J. L. (1992) *Las formas de la exterioridad*. Valencia, España: Pre-Textos.

Sloterdijk, P. *El arte se repliega en si mismo*. Recuperado de: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>





Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América