



Licencia seleccionada

Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional



Esta no es una licencia de Cultura Libre.



Bellas Artes y La Tertulia: espacios para la resistencia en el arte

Fernando Lozano Londoño

Código: 10020141006

Instituto Departamental de Bellas Artes

Facultad de Artes Plásticas

Artes Plásticas

Santiago de Cali

2020

Bellas Artes y La Tertulia: espacios para la resistencia en el arte

Fernando Lozano Londoño

Código: 10020141006

**Proyecto de investigación básica para optar por el título de Maestro de Artes
Plásticas**

Director:

Jorge Espinoza Cáceres

Instituto Departamental de Bellas Artes

Facultad de Artes Plásticas

Artes Plásticas

Santiago de Cali

2020

Contenido

Resumen.....	8
Abstract.....	9
Introducción	10
1. Descripción del Problema.....	11
1.1. Pregunta Problema	12
2. Objetivos.....	13
2.1. Objetivo General.....	13
2.2. Objetivos Específicos.....	13
3. Metodología.....	14
3.1. Primera fase: Identificación de las agencias de formación artística	14
3.2. Segunda fase: Establecer los criterios para identificar agentes que configuran su accionar como posibles estrategias de resistencia	14
3.3. Fase 3: Conclusiones sobre el campo profesional y el concepto de arte contemporáneo.	15
4. Marco Referencial.....	16
4.1. Estado del Arte.....	16
4.1.1. Las estructuras sociales de la economía. El campo de los poderes locales. (Bourdieu, 2003).....	16
4.1.2. La Política de la igualdad de los derechos estéticos (Groys, 2004).....	17
4.1.3. Materia Oscura (Schollette, 2015)	18
4.1.4. La constitución de la sociedad (Giddens, 2006)	20
4.1.5. Es Arriba Es Abajo.....	21
4.1.6. Movimiento ilusorio (Restrepo, 2017).....	21
4.1.7. Sucesos temporales frágilmente perturbados (Olano, 2017).....	22
4.1.8. Ensayos y entrevistas. “Manifiesto de la universidad internacional libre (1973-1988)” (Beuys, 2006).....	23
4.1.9. Departamento de águilas. Sección siglo XIX. (Arribas, 1968).....	24

4.2. Marco Conceptual	25
4.2.1. Agencia.....	25
4.2.2. Agente	25
4.2.3. Autoridad.....	26
4.2.4. Campo profesional artístico	27
4.2.5. Resistencia de roles	27
4.2.6. Roles Artísticos	28
5. Capítulo 1. Agencias de formación artística de mayor impacto en la producción, difusión y consumo de arte en la comuna 2 de Cali entre 2014 y 2018.....	29
5.1. Definición de conceptos desde la perspectiva de los autores consultados.....	29
5.1.1. Difusión.....	29
5.1.2. Producción.....	30
5.1.3. Consumo.....	30
5.2. Profundización de conceptos desde las agencias seleccionadas	31
5.2.1. Instituto Departamental de Bellas Artes.....	31
5.2.2. Museo de Arte Moderno La Tertulia.....	33
6. Capítulo 2: Criterios de análisis que permiten identificar estrategias de resistencia.....	38
6.1. Aportes teóricos al concepto de estrategia de resistencia	38
6.1.1. Boris Groys	38
6.1.2. Gregory Schollette.....	40
6.2. Mediación con los conceptos de difusión, producción y consumo en arte	42
6.2.1. Difusión.....	42
6.2.2. Producción:.....	43
6.2.3. Consumo:	45
7. Capítulo 3: Análisis de los ejemplos escogidos para demostrar la resistencia en el arte	47
7.1. Sucesos temporales frágilmente perturbados. Juan José Olano.....	49
7.2. ¿Qué es la historia del arte? Alejandro Quiceno.....	52
7.3. Movimiento ilusorio. Ivonne Restrepo De Los Reyes.....	55

7.4. Con ánimo de lucro. Braim Canizales Cárdenas	58
7.5. Es abajo, es arriba. Mariangela Aponte	62
7.6. La forma del futuro. “Sin título”. Adrián Gaitán	64
Conclusiones	68
Bibliografía	71

Lista de Figuras

Figura 1. Juan José Olano – Sucesos temporales frágilmente perturbados – 2017	50
Figura 2. ¿Qué es la historia del arte? Alejandro Quiceno, 2014	53
Figura 3. Movimiento Ilusorio. Ivonne Restrepo De Los Reyes. 2017	56
Figura 4. Con ánimo de lucro. Braim Canizales Cárdenas. 2018	59
Figura 5. Es abajo, es arriba. Mariangela Aponte. 2017	62
Figura 6. La forma del futuro. “Sin título “. Adrián Gaitán. 2016	65

Resumen

Este proyecto de investigación básica desarrollado sobre el campo profesional artístico de Cali, busca ahondar sobre las posibles estrategias de resistencia por parte de agentes artísticos en respuesta a la autoridad impartida desde dicho campo en términos de difusión, producción y consumo. En principio, se concretaron las instituciones sobre las cuales se aplicaría el análisis y la forma en que son asumidos estos tres conceptos desde las mismas; información contrastada con referentes teóricos pertinentes, con los cuales posteriormente, se construirían los criterios de análisis para identificar esas posibles estrategias de resistencia, en los niveles de difusión, producción y consumo, para luego ser aplicables en el análisis denotativo y connotativo de seis ejemplos provenientes de las instituciones seleccionadas donde se hacen evidentes estos tipos de resistencia y apoyando las afirmaciones en otros insumos teóricos de relevancia que complementaron el ejercicio de connotación y denotación.

Palabras clave: Resistencia, agente, agencia, producción, difusión, consumo, Bellas Artes, La Tertulia

Abstract

This basic research project developed on the professional artistic field of Cali, seeks to delve into the possible strategies of resistance by artistic agents in response to the authority imparted from said field in terms of diffusion, production and consumption. In principle, the institutions on which the analysis would be applied were specified and , as well as the way these three concepts are assumed from them; information contrasted with pertinent theoretical references, with which later, the analysis criteria would be built to identify those possible resistance strategies, at the levels of diffusion, production and consumption, to later be applicable in the denotative and connotative analysis of six examples from of the selected institutions where these types of resistance are evident and supporting the claims in other relevant theoretical inputs that complemented the exercise of connotation and denotation.

Keywords: Resistance, agent, agency, production, diffusion, consumption, Bellas Artes, La Tertulia.

Introducción

Con el objeto de identificar las estrategias de resistencia de agentes que se desempeñan en el campo profesional artístico de las instituciones ubicadas en la comuna 2 al norte de Cali y con el propósito de establecer la manera en que dichos agentes configuran su accionar como estrategia de resistencia ante la autoridad impartida en dicho campo, el desarrollo de este proyecto comprende la revisión del estado del arte en el cual se abordan los temas relacionados a la resistencia y la autoridad y, *grosso modo*, referentes artísticos en los cuales se pueda identificar ciertos estados de resistencia a los cuales se hace mención.

Para lograr los objetivos establecidos en este proyecto, se utilizó una metodología consistente en la revisión documental, el acercamiento directo a agentes en posiciones directivas de las instituciones que comprenden el estudio, el desarrollo de un contraste entre la información documental y los resultados de dicho acercamiento. Posteriormente, se procedió con la construcción de los criterios de análisis y finalmente, se estructuró la indagación a través de ejemplos de obras y exposiciones donde se visualizan las posibles estrategias de resistencia, desarrollando el análisis a partir del desglose semiótico y discursivo de las obras, tomando en cuenta las dicotomías del significado, significante, denotación y connotación, y aplicando los preceptos de autores relevantes en el tema como insumos para dicho análisis.

Los resultados de la investigación permiten llegar a la conclusión sobre la pertinencia de la resistencia en la producción artística entre 2014 y 2018 en las instituciones escogidas para el desarrollo de esta investigación, qué tan frecuente se identifican estas intencionalidades en cada institución, cuáles son los criterios de análisis que se aplican en cada uno de los ejemplos seleccionados y con respecto a los juicios de valor de cada una de las instituciones, qué tipos de cuestionamientos han marcado las obras seleccionadas para el análisis. Todo lo anterior, sustentado en los insumos teóricos empleados para la construcción del análisis propuesto.

Finalmente, esta investigación busca convertirse en un insumo para el desarrollo de nuevas investigaciones asociadas a las manifestaciones de resistencia en el arte.

1. Descripción del Problema

Davidson (1963), establece que el agente puede ser explicado a partir de tres elementos: intención, comportamiento y resultado. De acuerdo con el autor, un agente es un sujeto que actúa con base en una motivación, la cual conlleva una interacción con otros agentes, generando un resultado el cual puede perpetuar una conducta o presentar otras opciones de acción. En otras palabras, el agente puede decidir entre someterse u oponer resistencia (Citado por Zavala & Figueiras, 2014. p. 99).

En la actualidad, pueden identificarse algunos pilares que estructuran el campo profesional artístico en la ciudad de Cali, dentro de los cuales se encuentra el mercado artístico, las instituciones artísticas, las entidades gubernamentales, las instituciones privadas en pro del mercado del arte, las instituciones direccionadas a la educación en artes, entre otras. En estos espacios materiales, existen agentes que ejercen diversidad de roles que incluyen la creación de obras como artistas, gestores culturales, curadores, críticos, historiadores, docentes e incluso artistas en formación. El espacio inmaterial y material conformado por estos agentes que actúan de forma intencionada y con propósitos en común se entiende como agencia, concepto que se aclarará más adelante. Según esto, cada institución encargada de organizar a estos agentes, ejercen su cualidad de agencia.

Cada una de esas funciones sumadas a sus trayectorias, configuran un posicionamiento dentro de esta estructura jerárquica llamada campo del arte. Este posicionamiento les otorga cierta credibilidad e influencia sobre los agentes emergentes. Pero, ¿qué sucede cuando entre estos mismos agentes que ostentan autoridad no se entienden y envían mensajes contradictorios a los nuevos agentes sobre cómo es y funciona en general el arte? ¿Qué pasa cuando las afecciones individuales de los agentes de mayor trayectoria influyen el proceso de formación de los agentes emergentes? ¿Cómo han actuado los agentes que accionan en un terreno que ha estado en transformación en los últimos años y que se rige por normas relativas, ambiguas e inestables?

Tomando en cuenta estos interrogantes, el propósito de esta investigación consiste en indagar por los aspectos discursivos, metodológicos y materiales implementados en las acciones de agentes en formación, la eficacia que estos aspectos hayan tenido para generar un punto de quiebre en cuanto a juicios de valor preestablecidos y, cómo lo anterior se haya transmitido a otros agentes.

1.1. Pregunta Problema

¿De qué manera los agentes que se desempeñan en el campo artístico en la comuna 2 de la ciudad de Santiago de Cali, configuran su accionar como estrategias de resistencia ante la autoridad ejercida por las agencias de formación artística de gran impacto en dicho campo, entre 2014 y 2018?

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Determinar si existen algunos agentes que se desempeñan en el campo profesional artístico de la comuna 2 de la ciudad de Cali, que configuran su accionar como estrategias de resistencia ante las agencias con gran impacto en la formación artística encargadas de la producción, difusión y consumo del arte en dicho campo entre 2014 y 2018.

2.2. Objetivos Específicos

- Identificar las agencias de formación artística de gran impacto que dictaminan los parámetros de producción, difusión y consumo de arte en la comuna 2 de la ciudad de Cali entre los años 2014 y 2018.
- Distinguir a los agentes que desarrollan estrategias de resistencia frente a las agencias en cuestión, a partir de criterios de análisis que los hagan identificables.
- Determinar en qué obras se cumplen las estrategias de resistencia, ya que con estas se trabajará.

3. Metodología

3.1. Primera fase: Identificación de las agencias de formación artística

En el primer capítulo se buscó como primer acercamiento todas las posibles agencias de formación artística que operen actualmente en la comuna 2 de Cali para indagar por su contenido como tal, en el caso de las instituciones educativas, su pensum. Esto con el fin de develar la naturaleza de estas agencias.

Los criterios de selección para escoger las agencias a trabajar fueron: 1). Su trayectoria, por lo disiente que dicho aspecto puede ser en términos de suscitar la aparición de nuevas agencias; 2). El carácter de las agencias en términos de formación, el tipo de títulos que entrega y la clase de procesos y proyectos que apoyan; 3). El circuito cultural que dichas agencias han generado en el sector de la ciudad; 4). El impacto en cuanto a los factores de difusión, producción y consumo en dicho campo, que de acuerdo con las perspectivas de Giddens (2006), el impacto se refiere a la capacidad transformadora: generar una serie de poderes sobre agencias y agentes subordinados.

Una vez se identificaron las agencias de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno La Tertulia, como las de mayor impacto en la comuna 2 se entrevistaron algunos individuos que ejercen cargos de dirección o que simplemente se desempeñan en estas agencias, indagando sobre el papel de ambas instituciones en la difusión, producción y consumo de arte en su contexto. Algunas entrevistas se realizaron de manera presencial y otras virtualmente, según la disponibilidad del entrevistado.

Sus respuestas se contrastarán con información sobre los conceptos de difusión, producción y consumo provenientes de referentes teóricos. El propósito era ensamblar toda esta información recogida con la información previamente establecida de las agencias escogidas y así, cerrar el primer capítulo estableciendo las definiciones definitivas para cada uno de estos tres conceptos.

3.2. Segunda fase: Establecer los criterios para identificar agentes que configuran su accionar como posibles estrategias de resistencia

En el segundo capítulo, se partió del compendio teórico desarrollado a partir de las perspectivas de Groys (2004) y Schollette, (2015), cómo ambos asumen el concepto de resistencia y cómo desarrollan las ideas de difusión, producción y consumo desde sus preceptos. Se fusionaron las

ideas más relevantes de ambos autores en cuanto a estos conceptos y de ahí se establecieron los criterios de análisis para los ejemplos tratados en el tercer capítulo.

Posteriormente, se procedió a revisar tanto en Bellas Artes como en La Tertulia el registro de los artistas que han desempeñado y/o expuesto en estos lugares. Se indagó exactamente qué obras han desarrollado o expuesto con el propósito de seleccionar los agentes revisados para determinar en qué obras se cumplen las estrategias de resistencia. De igual manera, se identificaron los entes de autoridad ante los que se opone resistencia. Esta selección es resultado de una amplia indagación en distintas fuentes, principalmente la biblioteca virtual de Bellas Artes donde se encontraron, entre otras cosas, los trabajos de grado de estudiantes egresados y, las bases de datos del centro de documentación de La Tertulia, con registro de los proyectos y curadurías ahí desarrollados en los últimos años.

Con esta información, ya en el tercer capítulo se llevó a cabo el desglose analítico de los aspectos estéticos, discursivos y semióticos que permitieron identificar las obras estudiadas como posibles estrategias de resistencia, según el tipo de resistencia fijada. El análisis se planteó desde la dualidad entre el significante y el significado y cómo este último ofrece la dicotomía de la denotación y connotación de los signos que conforman los ejemplos. Para su desarrollo, se tomaron en cuenta los postulados de Saussure (1945). Adicional a eso se incorporarán otros insumos teóricos de Yuri Lotman, Margarita Ariza, Marcel Broodthaers, Antonio Gramsci, Antonio Caro y Lyotrard **en los casos donde tengan aplicabilidad y relevancia**, para que enriquezcan el peso de las afirmaciones propuestas en los ejemplos. Es decir, se traerán a colación estos otros referentes en ciertos casos dentro del análisis denotativo y connotativo que si es aplicable a todos los ejemplos.

3.3. Fase 3: Conclusiones sobre el campo profesional y el concepto de arte contemporáneo

Del análisis realizado en el tercer capítulo, se establecen conjeturas exentas de la pretensión de establecer verdades absolutas. Por el contrario, se establecen posibilidades de análisis basadas en la estrategia de acción a partir del proyecto. Esas conjeturas están afianzadas con distintas secciones del proyecto.

4. Marco Referencial

4.1. Estado del Arte

A continuación, se presentarán algunas referencias teóricas y visuales, puntualmente obras y textos que, si bien estos últimos pueden ser de distintas índoles, siempre proponen un punto de conexión con el tema y enriquecen los intereses del mismo. Además, ofrecen una contextualización sobre el tema a tratar, cómo se ha abordado directa e indirectamente en el pasado y permiten aterrizar el punto de partida para el desarrollo de los capítulos del proyecto.

4.1.1. Las estructuras sociales de la economía. El campo de los poderes locales. (Bourdieu, 2003)

4.1.1.1. Comentario personal

En todo tipo de estructura de posiciones como son los campos de acción, siempre existirán agentes inferiores y superiores que defenderán intereses y desarrollarán luchas distintas. Sin embargo, no se puede negar que gran parte de la autoridad que un agente logra adquirir, es gracias a que se acople de manera rígida y en ocasiones represiva a los lineamientos que tanto su cargo como el campo demandan. Quienes ocupen cargos inferiores aspirarán a gozar de la posición y el poder transmitido por aquellos agentes, usualmente situados en el centro del campo, pero muy a menudo, estos últimos suelen oponer resistencia a esa imposición preestablecida que demanda el campo en sí, pero la realidad es que esas resistencias no pueden desfasarse de ciertos lineamientos básicos en el campo.

Lo anterior se puede corroborar desde la perspectiva de Bourdieu de la siguiente manera:

4.1.1.2. Tesis

“La visión que se tiene desde los “centros” de poder [...] se impone de manera insidiosa a la ciencia social y será fácil mostrar que muchos de sus usos de la oposición entre “centro” y “periferia” [...] tienden a establecer una jerarquía entre los dos términos opuestos: así, las acciones periféricas se muestran como mera aplicación mecánica de las decisiones centrales y la administración local no tiene otro objetivo que ejecutar ordenes o “circulares burocráticas”, o bien sin que una cosa excluya

a la otra, se las puede concebir como resistencias de interés privado o particularismo local” (Bourdieu, 2003, p.146).

4.1.1.3. Principales argumentos

Existe un universo de contradicciones que se libran entre el centro y la periferia. Se hace referencia a la jerarquización por niveles y poderes que estructuran el campo. Suele existir esa diferencia entre aquellos que están en la cima, que se dedican a pensar en grande, contemplar problemas de largo alcance y los de abajo, que se limitan a lidiar con sus intereses personales e inmediatos.

Bourdieu también hace mención del reglamento que suele operar en un campo determinado, que también está sujeto al antagonismo en cuanto a la comprensión del mundo por parte de los agentes implicados. Puede que exista la opción entre apearse fielmente al reglamento o hacer caso omiso del mismo. El hecho de aprovechar los vacíos que ofrece el cargo desempeñado, solamente puede ser abarcable en la medida en la que se está sujeto a un habitus, es decir, al conjunto de disposiciones y formas de percibir del mundo dependiendo de la posición social. De acuerdo con lo anterior, estaría refiriéndose a una `libertad relativa y condicionada.

De acuerdo con los anteriores postulados, en el arte, puntalmente en las agencias de formación, es común que agentes de alto rango obtienen ciertas licencias que van en contra del reglamento como tal, pero que su posición les permite transgredir. Esta libertad es permitida como consecuencia de su desempeño en el campo y la conservación de sus ideas.

4.1.2. La Política de la igualdad de los derechos estéticos (Groys, 2004)

4.1.2.1. Comentario personal

Groys (2004), establece que es imposible exentarse del sistema y de esos lineamientos básicos que con el pasar del tiempo han ido configurando el campo del arte. Esto, refiriéndose puntualmente al ámbito de la producción. No obstante, tiene lógica la existencia de una igualdad de derechos estéticos que abarque cada una de las expresiones visuales y significativas que surjan.

4.1.2.2. Tesis

“Por ello, el reconocimiento de la igualdad de derechos estéticos, abre la posibilidad de una resistencia ante cualquier agresión política o económica. Una resistencia en nombre de la

autonomía del arte. De tal suerte, esta autonomía está constituida por la igualdad de todas las formas y medios artísticos. Igualdad que abre la posibilidad de interpretar y de criticar todas las jerarquías impuestas desde afuera” (Groys, 2004, p.49).

4.1.2.3. Principales argumentos

La autonomía del arte se basa en la ausencia de un juicio de valor interno y puramente estético. Con esto, busca la creación de una política que dé igual validez a todas las formas y medios de creación que operen en el arte y no simplemente las que son impuestas por ciertas autoridades. Reconoce que ni el artista ni las instituciones pueden ser autónomas en sí, puesto que estas obedecen a juicios de valor, a criterios de selección y se quiera o no, a reglas de inclusión y exclusión que, de una u otra manera, dan cuenta de la situación social en la que el arte se encuentra en determinado contexto.

El arte está en constante lucha por el reconocimiento y la legitimidad, pero asegura que esta lucha por la inclusión, solamente tiene sentido en la medida en que los signos desarrollados por las minorías excluidas no sean rechazados y censurados estéticamente por valores estéticos más altos. Muchos se cuestionan si con esta política de igualdad lo que se genera es una desaparición del arte, ya que busca desdibujar esas líneas entre lo bueno y lo malo en arte, haciendo válido todo tipo de arte. Sin embargo, de acuerdo con Groys (2004), este no es el propósito, ya que lo único que busca es confirmar la presencia de la igualdad en el reconocimiento de los valores estéticos de todas las expresiones artísticas, reconociendo sus desigualdades reales. En conclusión, no se trata de eliminar la idea de un mal arte, se respetan las diferencias entre una obra y otra, pero acogiendo todo acto político y consciente de manera igualitaria.

4.1.3. Materia Oscura (Schollette, 2015)

4.1.3.1. Comentario personal

El carácter transdisciplinar, tan propio de la contemporaneidad, tiene una relevancia crucial en el desarrollo de la producción artística. Frente a este arte que se acopla a los lineamientos instituidos, giran una serie de agentes externos y prácticos que, a pesar de carecer de esa relevancia, terminan sustentado el funcionamiento de aquel arte.

4.1.3.2. Tesis

“En cambio, a lo que aspira este documento es a la producción de, o, quizás, a la recuperación de un espacio. Un espacio ganado de entre otras estructuras y métodos, y en el que una contra-narrativa acerca de las prácticas creativas, en su mayoría inadvertidas y a veces de oposición que están ya presentes en la sombra de la industria cultural, pueda articularse” (Schollette, 2015, p 05).

4.1.3.3. Principales argumentos

En el campo del arte existen esferas poco reconocidas y a menudo excluidas de las estructuras económicas y discursivas del arte institucionalizado. De acuerdo con Schollette (2015), estas prácticas merecen ser reconocidas como arte, aunque existan varios detractores que se opondrían a esta determinación.

Este tipo de prácticas, a menudo contestatarias, suelen tener un cierto grado de autonomía en la medida en que se infiltran dentro del campo sin tener que involucrarse en las estructuras económicas que operan en el mundo del arte de manera institucional. Muchas veces son regidas por el placer, la generosidad y libres de los bienes y servicios en los que incurre el llamado arte institucional. Este conjunto de agentes externos que ejercen sus prácticas de manera adyacente al arte profesionalmente instituido, de cierta manera cumple la función de administradores y fabricantes del arte, porque muchas veces mediante la compra de revistas, libros, visitas a museos, así como la creación de memoriales improvisados, galerías de arte en internet, fotografía y fanzines se logra constituir las bases de la producción artística que sí es institucionalizada y reconocida como arte en su sentido más rígido.

De no ser por la existencia de estos pequeños ejércitos de talentosos menores que sirven de motor para las prácticas artísticas institucionales, no existiría una justificación razonable para ese trato preferencial hacia el selecto y reducido gremio de artistas institucionalizados.

En conclusión, sus prácticas contestatarias y contra hegemónicas, son determinantes en la reflexión y la producción de ese arte reconocido como tal.

4.1.4. La constitución de la sociedad (Giddens, 2006)

4.1.4.1. Comentario personal

Desde la formación académica, se ha instaurado la creencia de que es el agente quien pilotea sus decisiones de producción, que como lo menciona Giddens, hacen de esa unidad una verdadera acción. Pero es importante cuestionarse si las motivaciones detrás de ese acto que desarrollan los agentes no estarán previamente manipuladas por lo que otros agentes superiores esperan de ellos.

4.1.4.2. Tesis

“La agencia se refiere no a las intenciones que la gente tiene en hacer cosas, sino a su capacidad de hacer esas cosas en primer lugar (por eso la agencia implica poder). Agencia se refiere a los eventos de los cuales un individuo es autor, en el sentido de que un individuo podría, en cualquier fase de una secuencia dada de conducta, haber actuado de manera diferente” (Giddens, 2006.p 46).

4.1.4.3. Principales argumentos

Un actor competente debe estar en la capacidad de ofrecer explicaciones discursivas y teóricas sobre el porqué de su hacer. Se espera por consecuencia, que tenga un dominio teórico continuo sobre lo que está desarrollando.

Las motivaciones hacen referencia a la potencialidad de hacer algo más que a la ejecución de la acción como tal. La vida cotidiana de los agentes es el resultado del compendio de muchas acciones intencionadas, sin embargo, dichas acciones pueden desembocar en consecuencias no deseadas, que llegan a convertirse, según palabras del mismo autor, en condiciones inadvertidas de actos ulteriores, es decir, actos que van más allá del terreno estudiado.

El vivir de un ser humano se define en cuestión de acciones intencionadas. Pero en este sentido, una unidad continua sólo puede constituirse como acción en la medida que el agente tiene intención de obrar así. De lo contrario, no se considerarían acciones sino simples respuestas reactivas.

De acuerdo con lo anterior, como se reflexiona en esta investigación, las agencias conforman un circuito de acciones ejercidas por unos agentes como respuestas a las demandas de la posición que ocupan. Estas acciones conforman estructuras que se desenvuelven en el campo.

4.1.5. Es Arriba Es Abajo

Esta exposición parte de una serie de experiencias y archivos personales desarrollados por la artista a través de sus años en el medio con respecto al río Cali que circunda el Museo de Arte Moderno La Tertulia. Presenta cierta carga anecdótica en la medida que incorpora cuestionamientos e inquietudes que han surgido en el medio sobre cómo crear el puente entre el Museo y la Casa Obeso.

Por esta razón, al combinar esta situación con lo mencionado sobre el río Cali, la artista comienza a desarrollar esta exposición exclusivamente para el programa C de La Tertulia, bajo la premisa que plantea un antiguo proverbio que expresa que “Como es abajo es arriba” lo cual aplicado a este caso, se refiere a que el río Cali, que se encuentra abajo, es un espejo de cómo son los ciudadanos que se encuentran sobre este. Habla de la cultura del pueblo, su manera de pensar y accionar y cómo es su relación con este elemento vital.

Desde esa óptica, la artista materializa sus piezas a partir de las acciones del pliegue y repliegue como una constante en el proceso creativo. Hace que las materialidades empleadas experimenten este proceso, ya que de una u otra manera es esta acción lo que hace que se ponga de manifiesto esa necesidad de construir un puente entre la casa Obeso y La Tertulia, sin llegar a construir literalmente un puente.

El punto de resistencia más claro que se visualiza en esta exposición, más allá del contenido poético y reflexivo con respecto a la situación del río y la ciudad en Cali en general, se encuentra en decisiones museográficas e instalativas premeditadas que suceden en este espacio. Específicamente hablando de la instalación de las redes en el espacio central de la sala alterna de La Tertulia que termina cambiando la experiencia de la exposición del arte para el espectador.

4.1.6. Movimiento ilusorio (Restrepo, 2017)

Esta exposición consta de un proceso de apropiación de los mecanismos y estrategias empleados en los antiguos movimientos artísticos, para dar la impresión que efectivamente se está desarrollando un nuevo movimiento artístico que en realidad es ilusorio como lo expresa explícitamente el nombre de la obra.

Todo este proyecto parte de las experiencias personales de la artista durante sus años de preparación profesional en la institución, plateándose cuestionamientos sobre cómo funciona este

campo profesional actualmente en Cali, qué juicios de valor prevalecen, tienen más relevancia y, sobre todo, qué cosas pueden llegar a generar conflicto en el proceso de producción y en general de comprensión del arte.

La resistencia en este caso, se asume principalmente en el sentido de que genera una propuesta que retoma mecanismos antiguos y poco usados en el arte contemporáneo, donde se descarta la idea de creación de nuevos movimientos artísticos a diferencia de otros momentos históricos y sobre todo lo hace no con el fin de imponer verdades sino generar dudas y cuestionamientos. Y aunque para hacer esto emplee medios no trasgresores en el arte contemporáneo, si es interesante que los utilice para crear una fantasía y venderla como realidad para llevar al espectador a la reflexión sobre el arte contemporáneo en Cali.

4.1.7. Sucesos temporales frágilmente perturbados (Olano, 2017)

Esta obra se trató de una instalación escultórica estructurada a partir de los conceptos de fragilidad e inestabilidad y cómo estos se relacionan con el ser humano y su interacción con la cotidianidad. La exhibición consistía básicamente en seis piezas empleando elementos de uso cotidiano que son despojados de su funcionalidad convencional para convertirse en materia de contemplación y reflexión.

Lo interesante de esta obra radica en que en el momento en el que el espectador se confronta con las piezas, se ve a su vez absorbido por esa atmósfera de fragilidad que propician las piezas que no son fijadas sino simplemente balanceadas, haciendo que el espectador adquiera una distancia entre las piezas que lo haga prever los posibles accidentes que llegue a tener si toca las piezas yendo en contra del precepto de interactividad tan propio y normalizado en el arte contemporáneo.

La resistencia en esta obra, se visualiza principalmente en el sentido que está desafiando el aspecto de la estabilidad de las piezas expuestas, el cual es un precepto que incluso en el arte contemporáneo prevalece. De cierta manera, juega con ese sentido de conservación que también los agentes en formación en artes plásticas conservan.

En razón de lo anterior, el hecho de que la exposición dirija al espectador a retornar a la distancia y respeto por las obras que no deben ser tocadas y que esto sea precisamente una de las finalidades inherentes al contenido de la obra, también lo configuran como una estrategia de resistencia que puede abrir otras posibilidades en futuras exposiciones.

4.1.8. Ensayos y entrevistas. “Manifiesto de la universidad internacional libre (1973-1988)” (Beuys, 2006).

4.1.8.1. Comentario personal:

La propuesta de la creación de una universidad destinada al desarrollo de la creatividad y de la investigación transdisciplinar establecida por Joseph Beuys y Heinrich Boll en su manifiesto, brinda una apertura constante al cuestionamiento de las jerarquizaciones presentes en el campo del arte. Desvirtúa la especialización en una sola área y entiende que incluso quien no es especialista, es capaz de llevar a cabo el proceso de la creatividad. También deja de lado el asunto de la profesionalidad como juicios de valor. Esto supone una apertura para la creación donde existen posibilidades más allá de lo que se acepta por consenso general de un grupo determinado de personas.

4.1.8.2. Tesis del autor:

“La universidad no desprecia al especialista, no se entiende a sí misma como una institución anti técnica, tan solo presupone que no solo los especialistas entienden de su especialidad, No solo los técnicos entienden sobre su técnica, etc. En la creatividad democrática, sin caer en un cliché mecánicamente defensivo o agresivo, debe ser descubierta la razón de las cosas” (Beuys,2006, p.65)

4.1.8.3. Principales argumentos

La creatividad no está limitada a aquellos que ejercen una de las artes tradicionales, cada uno posee unas potencialidades creativas que quedan ocultas por la competitividad y las exigencias del éxito. La escuela debe explotar ese potencial. Es decir, según Beuys no debe existir una censura de estilo ni limitar de donde provengan las posibilidades creativas al momento de la creación.

Es necesario superar la lejanía al mundo, aplicada a los artistas y lejanía al arte, aplicada a los no artistas. Entre los preceptos de Beuys (2006), se parte del hecho de que independientemente del rol artístico o el estatus del individuo, este se haga participe de cualquier acción que influya dentro de los procesos creativos. Incluso si esto implica que el artista incurra en prácticas “no artísticas” en términos de arte profesional como parte de su obra.

La creatividad política se ve reducida a delegación de decisiones y del poder, eso se ve en la dictadura internacional de la cultura y la economía. Genera problemas de articulación. Así, esta creatividad no articulada se limita por el consumo. En otras palabras, los artistas llegan a sucumbir hasta cierto punto cuando se trata de la construcción de su obra, ya que terminan desarrollado lo que se pide de manera masiva, ya sea por el mercado del arte, o por las demandas del público especializado en arte, que suelen tener una idea preconcebida sobre el deber ser en arte.

En conclusión, el proceso de creación, no está exento de dictámenes y juicios de valor, por lo que según Beuys merece desde la perspectiva del autor, una apertura en cuanto a quienes y bajo qué condiciones pueden ser los emisores de la creatividad en arte. No condicionar el arte al factor de la profesionalidad ni limitarse con visiones aisladas y especializadas.

4.1.9. Departamento de águilas. Sección siglo XIX. (Arribas, 1968)

Comentario Personal: Broodtheers considera que ni el arte ni la cultura sobrepasan las condiciones de producción que los enmarca. Es importante ver al artista como un trabajador que sabe a lo que aspira y no puede pretender salir de los lineamientos del consumo por enaltecer el estatus de obra de arte. Por eso, presupone una igualdad en las prácticas culturales que rodean a la misma producción artística y hace del arte, un objeto de reproducción en serie como sus águilas. No concibe una comprensión seria del arte desprendida de la idea de transformar arte en mercancía.

4.1.9.1. Tesis

“Es poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila. Águila y arte están aquí confundidos. Mi sistema de inscripción y la atmósfera general debido a la repetición del objeto y a la confrontación con las proyecciones publicitarias, invitan, creo yo, a mirar un objeto de arte, es decir, un águila, según una visión verdaderamente analítica: es decir, separar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico. (Arribas, 1968. p 04).

4.1.9.2. Argumentos

El conjunto de la obra hacía parte del museo ficticio de Marcel Broodthaers. Contenía una gran cantidad de objetos e imágenes de águilas dentro de las que destacaban piezas antiguas, recortes de periódico, imágenes publicitarias, fotos etc. Debajo de cada una de estas piezas, disponía una placa que decía, “esto no es una obra de arte” (Duchamp y Magritte). De esta manera, elevaba los

objetos cotidianos al estatus de obra de arte y después desvirtuaba dicho posicionamiento al negar el carácter de obra de arte de los mismos.

Desde esta óptica, el arte en la industria cultural adquiere una autonomía. El objeto artístico, en este caso, las águilas y las placas, actúan como un sinsentido. Para Broodthaers, la única definición de arte es la constante transformación de éste en mercancía. Anula la exclusividad del arte frente a la cultura. Abre su museo ficticio, donde somete el objeto artístico a la serialidad industrial y realiza todas las actividades adyacentes a la producción artística, cual hombre orquesta. Instaura la llamada crítica institucional, donde al abrir un museo dentro de otro, despoja al museo de ese distanciamiento frente al cuestionamiento de los elementos de la práctica artística.

4.2. Marco Conceptual

4.2.1. Agencia

Zavala, Figueiras y Castañeda (2014), tomando como referencia a Weber, aseguran que la acción que pueda desarrollar un individuo se ve condicionada por el contexto y en especial por el tipo de relación que tenga con otros individuos y en ocasiones llegan a requerir de trabajo colectivo por intereses en común. En esa orbita, al hablar de individuos con las mismas acciones y mismos objetivos, se puede hablar de la constitución de espacios físicos y no físicos donde se lleve a cabo lo anterior.

Se entiende el concepto de *Agencia* como la agrupación de individuos que desarrollan un accionar de manera intencionada y consciente. Dicho accionar colectivo configura la naturaleza de esa agrupación, lo cual abarca tanto el espacio material e inmaterial. Desde el proyecto, puede entenderse como las instituciones en función del accionar de sus agentes.

4.2.2. Agente

“Una segunda vertiente de esta corriente es la teoría causal de la acción representada por Davidson (1963), quien explicó la agentividad a partir de la relación de tres elementos: intención, comportamiento y resultado. La intención provoca un comportamiento y a este, a su vez, un resultado deseado o no. Este autor agregó un elemento más al binomio de intención-acción: el de los resultados. La importancia de esta tercera instancia radica en que tiene la capacidad de retroalimentar y provocar el comportamiento, de tal manera que

un sujeto tiene la opción de replicar la conducta o elegir nuevas pautas de actuación...”(Zavala, Figueiras & Castañeda, 2014.p.99).

Al ser estos sujetos denominados agentes, motivados por una intención específica, suelen desarrollar un comportamiento dentro de este colectivo que se ha denominado agencia. Sin embargo, como este proceso no es individual, sino que depende en gran medida de la relación con otros agentes, esas acciones están sujetas a cambios y pueden reajustarse de acuerdo al tipo de relación entre agentes.

De acuerdo con lo anterior y tomando en cuenta los propósitos del proyecto, se asume el concepto de agente, como aquel sujeto que se desempeña de manera consciente y motivado como parte de un conjunto y tiene conocimiento de la facultad de agencia de su accionar.

4.2.3. Autoridad

Souriau (2010), lo define como el poder moral de un ser que se impone, que establece reglas o cuya opinión tiene un peso considerable o que es especialmente digno de confianza. Así, un escritor tiene autoridad cuando tiene cierta influencia e impone autoridad cuando su opinión sirve de criterio en los juicios de otros. Una persona con autoridad se le reconoce cierto prestigio. La autoridad determina una norma en el dominio estético y puede aparecer bajo varias formas. El arte a veces es sometido a la autoridad de personas que le marcan directrices que no responden a preocupaciones estéticas, como lo son autoridades morales, religiosas, políticas y científicas (Pág. 164).

Por su parte, Weber (1944), entiende la palabra dominación, relacionándola con el concepto de autoridad, como la probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado, mediante ordenes concretas. De igual manera, Max Weber asegura que existen tres tipos de dominaciones legítimas: de carácter racional, de carácter tradicional y de carácter carismático.

“De carácter racional: que descansa en la creencia en la legalidad de ordenaciones estatuidas y de los derechos de mando de los llamados por esas ordenaciones a ejercer la autoridad (autoridad legal). De carácter tradicional: que descansa en la creencia cotidiana en la santidad de las tradiciones que rigieron desde lejanos tiempos y en la legitimidad de los señalados por esa tradición para ejercer la autoridad (autoridad tradicional). 3. De carácter carismático: que descansa en la entrega extra cotidiana a la santidad, heroísmo o

ejemplaridad de una persona y a las ordenaciones por ella creadas o reveladas (llamada) (autoridad carismática)” (Weber 1944 p.172).

Se entiende el término “*autoridad*” como la capacidad que tiene un individuo que se desempeña en el campo profesional artístico de Cali, de que su voz sea escuchada y que tenga una incidencia y eficacia sobre el campo en el que se desempeña y, por supuesto, sobre los demás individuos que conforman el mencionado campo. Aplicando esto al contexto particular de la ciudad, se trata del poder que artistas, críticos y maestros logran infundir en estudiantes de arte u otros artistas quienes fueron sus alumnos.

4.2.4. Campo profesional artístico

De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española (2014), el campo profesional artístico hace referencia a al ámbito real o imaginario propio de una actividad o de un conocimiento.

Por su parte, Bourdieu (2003), lo define como un sistema de posiciones sociales, que se definen unas, en relación con otras. “*(...) un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones (...) un sistema particular de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física de los agentes que la ocupan*” (Bourdieu, 2003).

De acuerdo con estas afirmaciones, en el campo son ineludibles las posibles relaciones de autoridad y resistencia entre individuos, basados en su posicionamiento en dicho campo.

El arte no puede concebirse como una dimensión superior e incomprensible. De acuerdo con Bourdieu (2003), el arte debe ser considerado un campo por la condición inminentemente social de su creador. Por esto, la obra de arte jamás es un agente autónomo, sino que se encuentra ligada a la entidad que la desarrolla, es decir el artista. El contexto en el que se desenvuelve el artista dota de sentido a la obra.

Se asume el término “campo profesional artístico” desde su perspectiva más literal, como el espacio tanto físico como inmaterial en el cual se desarrolla la práctica artística profesional, en el caso puntual de esta investigación, en la ciudad de Cali.

4.2.5. Resistencia de roles

De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española (2014), se refiere a Conjunto de personas que a menudo, de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un

territorio o a una dictadura. / Fuerza que se opone a la acción de otra fuerza. Resistencia pasiva: Renuncia a hacer o a cumplir algo.

Por su parte, Groys (2004), se refiere a la ausencia de cualquier juicio de valor inmanente, es lo que permite un grado de autonomía en el arte. Esta autonomía, según él, no se constituye a partir de una jerarquía del gusto, sino de la abolición de toda jerarquía de estilo y el establecimiento de una política de igualdad de derechos estéticos.

Se concibe el término de resistencia en el campo profesional artístico en la ciudad de Cali, como la oposición de miembros que ejercen un determinado rol en dicho campo, a acoplarse a los dictámenes difundidos, popularizados y acogidos por otros miembros del campo artístico, en cuanto a juicios de valor estético sobre las obras de arte, así como opiniones respecto a otros artistas.

4.2.6. Roles Artísticos

Schollette (2015), hace referencia al término practicantes y asegura que esta se encuentra conformada por esferas creativas poco iluminadas y excluidas de las estructuras económicas y discursivas del arte institucionalizado. Es muy enfático en mencionar que cualquiera que pretenda establecer cualquier práctica que clame de ser radical debe tomar seriamente la materialidad y complejidad estructural del trabajo colectivo e informal. Además de las prácticas culturales no profesionales.

Pese a las variaciones que se han encontrado con respecto a este término, se utiliza el concepto de rol artístico, como las posibilidades de acciones ejercidas dentro del campo profesional artístico, las cuales están determinadas, en gran medida, por el posicionamiento que el practicante de dichas acciones ostente en el campo profesional.

5. Capítulo 1. Agencias de formación artística de mayor impacto en la producción, difusión y consumo de arte en la comuna 2 de Cali entre 2014 y 2018

Este capítulo inicia con la definición de los conceptos de producción, difusión y consumo a la luz de autores relevantes, destacados dentro el proceso de investigación. Posteriormente, se procede con la justificación de la elección de las instituciones que son objeto de estudio dentro de este proyecto y las perspectivas de quienes operan como agentes ya sea en posición de mando o que sencillamente, operan dentro de la institución, respecto a la manera en que asimilan los conceptos referidos. Las instituciones seleccionadas fueron el Instituto Departamental de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Con la información recolectada, se procede con el análisis de los postulados de los agentes consultados, con las teorías y afirmaciones de los autores referenciados. Para el análisis de los conceptos de difusión, producción y consumo, se abordan los conceptos de Pierre Bourdieu, Boris Groys, Gregory Schollette y Anthony Giddens.

5.1. Definición de conceptos desde la perspectiva de los autores consultados

5.1.1. Difusión

5.1.1.1. Pierre Bourdieu

Aun cuando sus postulados hacen referencia a la economía, desde su texto “Las estructuras sociales de la economía”, presenta una relación con el mercado del arte, asumiendo la difusión desde la economía en general. En su texto menciona, que la publicidad presenta una eficiencia particular, pues se encarga de alagar aquellas disposiciones preexistentes para explotarlas, sometiendo al consumidor a esas expectativas y exigencias. Con el fin de lograrlo, se juega con las connotaciones de los mensajes y se evocan las experiencias vividas con los espectadores (Bourdieu, 2003). Esto quiere decir, que en todo campo se busca siempre una trasmisión eficaz de lo que se desea que se sepa acerca del mismo. El arte, por supuesto, no es la excepción tanto en instituciones universitarias, como en museos.

5.1.1.2. Boris Groys

Por su parte, este autor destaca la influencia que han tenido los medios masivos de comunicación en el presente, ya que han motivado los deseos de engrandecimiento de los artistas, más allá de lo que pueden ejercer instituciones como los museos o las academias, que muchas veces se limitan a lo netamente educativo o expositivo, sin mayor pretensión de engrandecer al artista desde ningún aspecto. Groys relaciona el término de difusión con la circulación, refiriéndose al poder de presencia e impacto de los artistas al llegar a un mayor público y trascender en el tiempo gracias a los medios. No depender de lo que se muestre o no en un museo.

5.1.2. Producción

5.1.2.1. Boris Groys

El corazón del texto de Boris Groys es el reclamo por una igualdad de todas las formas estéticas y de producción, que no busque anular las diferencias reales que tenga cada obra y que no se visualice como una excusa para desaparecer la idea de buen arte y mal arte o que se considere que todas las imágenes posean el mismo grado de validez.

Los postulados de Groys, pueden suscitar debates en cuanto a lo que sucede en museos e instituciones educativas, pues existe siempre una autoridad mediadora que, aunque ofrece el rango de autonomía de producción, se dedica a privilegiar determinadas estrategias de producción, investigación y a determinados individuos, como referencia para los individuos en formación.

5.1.3. Consumo

5.1.3.1. Anthony Giddens

En cuanto al consumo en arte, este autor menciona los llamados esquemas de comprensión, afirmando que los agentes tienen la capacidad no solamente de registrar sus actividades diarias y las de otros, sino que pueden generar registro de ese registro y así tener una consciencia discursiva. Son esos esquemas de comprensión las reservas de saber que los agentes aplican al mantener una comunicación. Lo expresado por Giddens, proviene desde la sociología, como estructuras de pensamiento fácilmente adaptables al campo del arte. Esto se traduce en la necesidad de estar en contacto con el trabajo de otros para formar el discurso crítico propio.

5.2. Profundización de conceptos desde las agencias seleccionadas

Habiendo definido los conceptos de difusión, producción y consumo, se procede a la confrontación de estos términos con las agencias seleccionadas para el desarrollo de esta investigación.

5.2.1. Instituto Departamental de Bellas Artes

Para abordar la problemática desde Bellas Artes, se llevó a cabo una conversación a modo de entrevista con el jefe de área de las facultades de Artes Plásticas, Alberto Campuzano, y con la decana de la misma facultad, Margarita Ariza, puesto que además de ostentar una posición directiva, se encuentran inmersos directamente en el campo profesional artístico.

A ambos se les interrogó acerca del rol que desarrolla la universidad en función de la difusión, producción y consumo de arte en la región. Ante ese cuestionamiento, Alberto Campuzano afirmó en primera instancia, que “el tema de difusión puede precisarse como circulación de contenidos y consumo como formación de públicos y que, en el caso de Bellas Artes como institución, en su programa de Artes Plásticas, esto puede identificarse en varios sentidos. Como academia se encarga de formar artistas para el campo del arte y el rol de la universidad está cruzado por temas como lo académico desde el Ministerio, burocrático en el sentido de que establece un sistema educativo en un campo atravesado por la moral y lo profesional. Lo formal y lo afectivo” (Campuzano, 2019).

La difusión, entendida por Campuzano como circulación de contenidos, se basa entonces en objetivos de formación. Por ejemplo, se encarga de llevar a estudiantes de la institución a otras universidades artísticas en el País para ampliar sus procesos de formación. Según Campuzano, el vincularse con otras instituciones tiene fines de intercambio de conocimiento y no de exhibición. En cuanto a producción se encargan de hacer convenios con Lugar a Dudas para regular ciertas prácticas artísticas involucrando estudiantes y asegura que, “a partir del mismo proceso de formación académico, existe también una formación de públicos por los mismos convenios y actividades desarrolladas” (Campuzano, 2019).

Al hacer el mismo cuestionamiento a la decana de la facultad de Artes, Margarita Ariza afirmó que los procesos de proyección social son clave cuando se trata del asunto de la difusión. Ariza afirma que los procesos de difusión de Bellas artes impulsan conversatorios, espacios expositivos y demás estímulos para la producción artística. De igual manera, se espera que los procesos

investigativos, constituidos por los semilleros de investigación y el conocimiento creado a partir de este, así como su circulación y apropiación, genere un impacto sobre la comunidad de la que se hace parte (Ariza, 2019).

Esto recoge la perspectiva oral de dos personas fundamentales en la facultad de Artes Plásticas de la Universidad. Ahora bien, es necesario constatar también la información establecida por escrito en el proyecto educativo del programa de artes plásticas (PEP). De acuerdo con este documento, se corrobora lo que la decana afirma en cuanto a que la universidad ha sido relevante por la generación de proyectos y creaciones con amplia repercusión en el contexto cultural.

“De igual forma el fortalecimiento de actividades de apoyo académicas consistentes en talleres y encuentros con artistas invitados, como la proyección social desde el área de espacios expositivos, ha fortalecido los procesos de socialización y circulación de creación. Actualmente se promueven intercambios con otras instituciones universitarias de formación en artes plásticas” (Instituto Departamental de Bellas Artes, 2018, p.15).

Todo esto en cuento a las pretensiones que tiene la universidad para el desarrollo de estas acciones en pro del fortalecimiento de los procesos de formación. *“La realización de las prácticas docentes mediante duplas (incluso ternas) aparece como un modelo de enseñanza y aprendizaje entre pares, establece procesos de diálogo y se caracteriza por la combinación de la observación y el análisis crítico colectivo, lo cual fortalece tanto la dimensión dialógica como la hermenéutica”* (PEP, 2018, p. 24). En conclusión, el desarrollo de estos modelos de enseñanza en el aula, tienen el propósito de generar intercambios, análisis y aportes que amplíen el espectro de posibilidades de creación en los estudiantes, así como un mayor espectro crítico de las mismas.

Tomando en consideración las anteriores referencias, los conceptos de difusión, producción y consumo, se evidencia en Bellas Artes como se menciona a continuación.

5.2.1.1. Difusión

De todas las definiciones de difusión, la más acertada y que comulga más con los intereses de este proyecto de investigación, es la de Pierre Bourdieu. Si algo de los preceptos de Bourdieu sobre la difusión se aplica al ámbito académico, es precisamente esa fidelidad a esquemas previamente establecidos que dictaminan un orden en cuanto a la manera de transmitir el arte. Como bien lo dijo Alberto Campuzano, existe un pequeño acercamiento hacia la producción en Bellas Artes y es, en ese acercamiento, donde la agencia y sus respectivos agentes, maestros en el caso de Bellas

Artes, se encargan de influenciar el proceso de creación de los estudiantes, acoplando en muchos casos esos procesos a paradigmas preexistentes. En conclusión, se refiere a la configuración del campo profesional artístico a partir de las ideas y conocimientos transmitidos por los más influyentes de sus agentes.

5.2.1.2. Producción

Cuando se trata de producción, los aportes de Boris Groys son los más pertinentes. En Bellas Artes esta igualdad de derechos estéticos que explica Groys en cuanto a la producción, pueden visibilizarse en la medida que los agentes en formación tienen autonomía para el desarrollo de sus proyectos, pero aun así, los agentes de autoridad, en este caso los maestros, tienen influencia en su proceso privilegiando o denigrando de determinadas prácticas.

5.2.1.3. Consumo

En el caso del consumo, son los aportes de Anthony Giddens los que tienen más relevancia en el desarrollo de este proyecto. El tema de sus esquemas de comprensión en el caso de Bellas Artes se evidencia en la medida en que se inculca constantemente el fortalecimiento de esas reservas de saber para formar un buen juicio crítico. Lo cual se logra consumiendo arte, asistiendo a exposiciones, charlas e informándose constantemente. Tras este apartado referente a Bellas Artes puede entenderse que se trata de una institución profesional, con intencionalidades de difusión de contenidos y de agentes, que en sus procesos de transmisión del arte privilegian el posicionamiento de agentes que han desempeñado previamente e implican estructuras de autoridad.

5.2.2. Museo de Arte Moderno La Tertulia

Para abordar estas definiciones desde La Tertulia, se conversó con Adriana Castellanos, asistente de Curaduría del Museo, con respecto a la oferta del mismo en cuanto a los conceptos abordados. Castellanos mencionó la longevidad del Museo, cuya colección empezó a construirse desde los años sesenta y progresivamente ha ido enriqueciéndose y reajustándose de acuerdo con los aportes de los curadores que han ejercido en el Museo. Estos curadores se han encargado de establecer parámetros con respecto a lo que se expone y lo que no, esto, en cuanto al tema de la difusión, en especial Miguel Gonzales.

Como parte de los procesos de consumo en esta agencia de formación no profesional, se trae a colación el centro de documentación de La Tertulia, que tiene registrado y categorizado cuáles artistas han expuesto en dicho lugar. Este está abierto al público e incluso estudiantes. En el caso del museo La Tertulia más allá de los procesos de producción que quizás apoyará a nivel profesional con el taller de grabado, apuesta prioritariamente a los temas de difusión tanto de contenido intelectual mediante su centro de documentación, como a la difusión de artistas mediante las exposiciones desarrolladas en el Museo como tal. Este último aspecto, al igual que en Bellas Artes, influye en el consumo del arte de la ciudad, sin embargo, es más específico, ya que como se mencionó anteriormente tiene la mediación y el juicio directo de un curador.

En cuanto al centro de documentación, el encargado de la dirección del mismo, Pavel Vernaza, asegura que este es un repositorio al que no solo artistas, sino público en general, puede acceder. El propósito de este es conservar, preservar y difundir su colección bibliográfica, artística y documental. En palabras del mismo Pavel, se considera que el papel que tiene del Museo de La Tertulia en términos de consumo de arte y de difusión de historia del arte tiene una gran importancia, ya que es uno de los pocos museos de Colombia que cuenta con un CEDOC que recopila más de 60 años de la historia del arte en Colombia y Latinoamérica, abierto a todo el público. En temas de producción no es tan fuerte su contribución, ya que muchas veces el museo responde a las necesidades del artista que exponga.

Al ingresar a la plataforma virtual del Museo e indagar por las proyecciones como entidad cultural que tiene La Tertulia, se promueven diversas acciones con el propósito de conectar territorios, públicos y artistas.

“El Museo La Tertulia promueve el diálogo, las prácticas artísticas y la exploración pedagógica; conectando territorios, públicos y artistas, a través de su Colección, el arte, la educación, el cine la cultura y los programas de activación social. El Museo amplía horizontes de conocimiento, inspira, crea espacios para el disfrute, activa la memoria y promueve la reconciliación como vehículos de la transformación social” (Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2019).

Es decir, busca masividad en cuanto a la inclusión del público, aspecto que es entendible al saber que la formación que ofrece La Tertulia no es profesional, aunque sea un espacio de exposición de obras a nivel profesional.

“Las transformaciones sociales en las formas de encontrarnos, conocernos e identificarnos han propiciado cambios en las instituciones. El Museo no ha sido ajeno a estos cambios: ha pasado a ser un lugar de experiencia donde, a través del arte, se construyen escenarios para la vida y la transformación social partiendo de la activación del sujeto, quien, como un péndulo, es invitado a cuestionar, explorar y expresar” (La Tertulia. Educación. 2018).

Al desarrollarse en estos propósitos, La Tertulia busca cumplir una función educativa que abarca desde niños hasta jóvenes y adultos. En el caso de los niños busca generar actividades que les hagan establecer preguntas para construir conocimiento en la materia. En el caso de los profesores, busca generar diálogos que nutran el proceso reflexivo de los docentes y vinculen la educación con el arte. En cuanto al público joven y adulto especializado o no en arte, busca el espacio para el consumo contemporáneo del arte a partir de las herramientas de expresión cultural contemporánea. En conclusión, ofrece una experiencia profesional del arte a pesar de que la institución no esté avalada por el Ministerio de Educación.

En cuanto a difusión, el Centro de Documentación de La Tertulia, posee una de las colecciones más amplias de material artístico que recopila gran parte de la historia del arte de la ciudad y del Museo mismo. En él pueden encontrarse:

“Catálogos, folletos, boletines informativos, programas de mano e invitaciones relativos a las exposiciones y otras programaciones del Museo. Documentos internos administrativos, de registro y seguimiento de los procesos. Correspondencia con artistas, curadores, críticos y otros miembros del campo del arte. Carpetas con documentación sobre los artistas cuyas obras hacen parte de la colección del Museo. Archivo de prensa con artículos sobre la actividad del Museo. Afiches cinematográficos, material promocional de las películas, programaciones y otros documentos de la Cinemateca. Libros, catálogos, revistas y otras publicaciones de arte. Libros, cómics, fanzines y otras publicaciones de artistas” (La Tertulia. Centro de documentación, 2018).

En este Centro de Documentación, La Tertulia ha guardado los discursos, procedimientos y demás estrategias para hacer arte en los últimos sesenta años. Por supuesto, se necesita pedir una cita con antelación para poder ingresar a dicho centro de documentación. De acuerdo con lo anterior, así se evidencian los tres conceptos principales de este capítulo en el caso de La Tertulia:

5.2.2.1. Difusión:

Para abordar este concepto desde La Tertulia, el postulado más apropiado es el planteado por Boris Groys ya que esta agencia no se encarga de hacer promoción de los artistas en los medios masivos más influyentes del País, sin embargo, si hace lo propio desde el alcance que tienen las redes virtuales propias, como lo es la página oficial del Museo, en la cual La Tertulia mantiene al tanto al público sobre las obras que se encuentran expuestas en el momento, además de hacer publicaciones al respecto en YouTube, esto sin mencionar la publicidad física que se visualiza siempre en la fachada del Museo.

5.2.2.2. Producción:

Con respecto a la producción en Boris Groys, efectivamente, se evidencia cuando se trata de generar espacios alternativos de exhibición y creación artística, no se está buscando exentarse del Museo ni de la autoridad que este significa. Pero si se busca reclamar el valor de producciones rigurosas y usualmente con trasfondo crítico, aunque estén exentas de los parámetros específicos de un agente en particular. Y, de hecho, puede resultar que un agente o grupos de agentes sientan hacer resistencia frente determinada autoridad, pero eso no implica que existan enemistades entre ambas partes. Es decir, no se frena el espacio para el intercambio de conocimiento.

5.2.2.3. Consumo:

Para La Tertulia, el concepto más cercano a los intereses del proyecto, es el de Anthony Giddens. El tema de consumo según Giddens, en el caso de La Tertulia se visualiza en la presencia de un centro de documentación con registro de los artistas y las obras que se ha exhibido ahí. Con el fin de tener conciencia sobre la producción individual, es necesario saber lo que se ha hecho con anterioridad, qué criterios de valor han estado presentes anteriormente y cuáles prevalecen.

Hasta este punto, se puede evidenciar que La Tertulia como agencia de formación no profesional, tiene relevancia en la difusión del trabajo que presenten los artistas sin que esto implique que sean responsables de su impacto masivo. En cuanto a producción, las obras expuestas ahí, obedecen a parámetros preestablecidos y eso puede explicar similitudes en contenido y forma y, en cuanto a consumo, existe su centro de documentación, indispensable para la formación de juicio crítico e histórico de los espectadores.

Después de poner en relación las dos líneas de acción mencionadas en este capítulo, es posible afirmar que en Cali se entiende el término de campo profesional, como el compendio de varios esquemas y posiciones, de estructuras y cargos. Y al tratarse de un sistema estructural, son ineludibles las vinculaciones entre agencias sin que esto signifique un total acoplamiento a todo lo que dispongan y proclamen aquellas de mayor trayectoria. En Bellas Artes y La Tertulia pueden visibilizarse los conceptos de difusión, producción y consumo, con variaciones desde luego y quizás en diferentes aspectos, dignos de analizar en los próximos capítulos.

Sobre eso y tras poner sobre la mesa los aportes de los agentes consultados y los referentes teóricos, se asume por el momento el concepto de difusión como la transmisión de conocimiento entre agentes, en la mayoría de los casos como resultado del sistema de jerarquías entre ellos. El concepto de producción se entenderá hasta este punto, como todo el proceso de configuración de la obra de un agente, llámese producción plástica o teórica, haciendo énfasis en los métodos y agentes externos involucrados, valorizando las diferencias reales a pesar de la igualdad de derechos estéticos. Y el concepto de consumo, muy relacionado con la difusión, como la apropiación de esos saberes transmitidos y las normas de selectividad en dicha transmisión y cómo esta hace mella en la futura producción dentro de los procesos formativos de los agentes.

No obstante, dichos conceptos se concretarán a lo largo del proyecto dependiendo de las necesidades del mismo y de los análisis que de él se desprendan. Se entiende que las relaciones entre agentes pueden ser de complementación o de cuestionamiento, no necesariamente de antagonismo, pero siempre abiertas a una activa reflexión sobre lo que el otro hace.

6. Capítulo 2: Criterios de análisis que permiten identificar estrategias de resistencia

Como se ha explicado con mayor amplitud en la metodología del proyecto, al ser un término polisémico, la palabra resistencia puede tener varias capas de significación dependiendo del contexto en que sea utilizada, por lo cual es necesario precisar la dimensión de resistencia que se espera encontrar en forma de estrategia de agentes artísticos.

Por esta razón, en el desarrollo de este capítulo se presentará, en un principio, perspectivas de orden teórico de Boris Groys y Gregory Schollette que sirvan como fundamento para la definición inicial del concepto de resistencia, ya que ambos autores abordan con mayor frecuencia y amplitud este concepto. Acto seguido, se establecerá el vínculo entre estas definiciones y los tres conceptos fundamentales del proyecto ya tratados con anterioridad (difusión, producción y consumo en arte).

Una vez establecida esa vinculación se ejemplificará la misma a partir de dos referentes visuales, es decir, obras que los autores traen a colación en sus textos. Se espera con esta fijación conceptual sobre las estrategias de resistencia, establecer las bases para crear los criterios de análisis que hagan posible identificar qué agentes desarrollan estrategias de resistencia en el campo profesional artístico de Cali en el periodo de tiempo analizado.

6.1. Aportes teóricos al concepto de estrategia de resistencia

En primera instancia es importante analizar el concepto de resistencia a la luz de Boris Groys y Gregory Schollette.

6.1.1. Boris Groys

En su texto, La política de igualdad de los derechos estéticos, el autor plantea una postura con respecto a la capacidad del arte para resistir, frente al escepticismo de muchos discursos teóricos que aseguran que simplemente sirve para estetizar algunas políticas o simplemente, desestructurar y reconfigurar algunas luchas políticas, pero jamás ir en contra de ellas. Sobre este punto, Groys (2004), destaca que sí es posible que el arte tenga poderes de resistencia, pese a que el arte en sí mismo, no sea algo autónomo.

Para Groys (2004), el arte carece de autonomía al estar supeditado a juicios de valor que no son autónomos en sí, sino que reflejan de cierta manera las estructuras de poder dominantes en un determinado contexto. No existe, según lo que afirma Groys, un juicio inmanente, puramente estético que pueda ser aplicable al campo del arte. La solución ante esto, es la consolidación de una política de igualdad que permita el reconocimiento, precisamente de la igualdad fundamental de todas las obras de arte y todos los medios, para que, de esta manera, todas las inclusiones y exclusiones sean concebidas como la intromisión de fuerzas políticas y económicas externas al arte.

Bajo esa óptica, el arte es concebido por Groys (2004), como una estrategia de resistencia ante todo tipo de agresión política y económica. Precisamente, al igual que la política, el arte ha estado en una lucha constante por el reconocimiento, el cual no solamente se traduce en tener respaldo financiero para la producción, sino en la legitimación de aquello que se está produciendo, que a todas las formas y procedimientos se les otorguen los mismos derechos.

Groys ejemplifica esta situación trayendo a colación las vanguardias clásicas que lograron expandirse dentro del espectro de lo que se había considerado arte hasta su época, logrando establecer una horizontalidad donde todas las expresiones pictóricas lograron ocupar su lugar legitimado incluso por las esferas más cultas del arte dominante de aquella época en la que se consolidaron.

Esa tendencia igualitaria llegó a incrementarse durante el siglo XX, tiempo en el cual imágenes propias de las culturas de masas o incluso el kitsch han obtenido el mismo lugar que las más cultas y veneradas formas de arte. Sin embargo, se le ha acusado a esta tendencia de no asumir realmente un compromiso político y además de ese rechazo a asumir las ideas eternas de belleza. Por consiguiente, esta lucha por igualdad de los derechos estéticos es una lucha por la inclusión, en últimas una forma de resistencia.

“Pero esta lucha por la inclusión solo es posible si los signos visuales y las formas en las que los deseos de las minorías excluidas se manifiestan, no son rechazados y suprimidos desde el principio por algún tipo de censura estética que esté operando en nombre de los valores estéticos más altos” (Groys, 2004, p. 50).

Lo anterior refleja una fuerte intencionalidad de lucha contra autoridades operantes en el campo del arte que suelen estar vinculadas con los dictámenes externos de minorías privilegiadas que suelen delimitar radicalmente qué se hace y qué no se hace en el arte. No obstante, varios teóricos

han puesto en tela de juicio el valor de esta política de igualdad de derechos estéticos llegando a pensar en el fin de la historia y así mismo en el fin del arte, ya que como ahora todas las formas y medios son admisibles, se extinguirá la capacidad de crear algo realmente singular y se seguirán reproduciendo imágenes mas no creándolas.

Por su parte, Groys (2004), rechaza estas afirmaciones al asegurar:

“El buen arte es precisamente una práctica que busca lograr y confirmar esta igualdad, y dicha confirmación es necesaria porque la igualdad estética formal no significa la igualdad de formas y medios real en términos de su producción y distribución real. Uno podría decir que el arte actual opera en una brecha entre la igualdad formal de todas las formas de arte y su desigualdad real” (Groys, 2004, p 51).

Es decir que a diferencia de lo que los agentes más radicales del arte podrían suponer, esta política de igualdad de derechos estéticos no es una vía de justificación para la mediocridad, la ingenuidad o falta de profundidad en las obras producidas. Simplemente, permite que se puedan validar las metodologías, procesos y decisiones formales e instalativas que se utilicen, sin que esto sea una garantía de la aprobación de la ejecución final de las obras.

En conclusión, el propósito es abrir un espacio horizontal que abarque todas las posibles decisiones más que pensar en abrir espacios verticales que solo piensen en la jerarquización y creación de status para las obras y los agentes que las desarrollan.

6.1.2. Gregory Schollette

Por su parte, Schollette (2015), aborda el término de resistencia a partir de la palabra esfera pública de oposición o contra esfera pública, términos que suponen una inclusión y reivindicación, no solamente de la clase trabajadora dedicada a las labores manuales o a la prestación de servicios, sino a aquellas que se encargan de menesteres de orden intelectual y artístico incluyendo además las posiciones identitarias, subproletarias y subculturas.

De esta manera, hace referencia al posicionamiento merecido por todos aquellos agentes que operan desde la informalidad, ocultos dentro de las estructuras capitalistas pero que son determinantes para el funcionamiento de los campos. En este caso, del campo del arte visto desde la perspectiva profesional. De igual forma, Schollette (2015), introduce el término de la fantasía de la clase trabajadora que suele originarse en los lugares más recónditos del sistema capitalista, que lo que buscan es generar capas de protección en cuanto a la alienación en los lugares de trabajo.

Es una respuesta a los sistemas opresivos y a las imposiciones que funcionan como resistencia sin ser totalmente progresista como la materia oscura, ya que es mucho más circunstancial y obedece a deseos insatisfechos que en gran parte son anticapitalistas y anti autoritarios. Tiene entonces un cierto potencial subversivo sin ser más progresista que la materia oscura. Afirma además, que es necesario que esta fantasía de la clase trabajadora sea organizada por las fuerzas progresistas de izquierda para hacerlas una organización propia. De acuerdo con Schollette, para que exista una resistencia se requiere de estándares de eficacia y gusto, de la misma manera que perfecciona una actividad u oficio. Escudriñar dentro de las sombras de estas fantasías de la clase trabajadora.

“En el momento en que estas sombras son capaces de una actividad colectivamente enfocada, a medida que los márgenes se enlazan y se vuelven visibles, en y para sí mismos, ellas a la par se tornan discernibles para la mirada voraz del capital con su canto de sirena del “estilo de vida” y el gozo de consumir” (Schollette, 2015, p 31).

Con lo anterior, Schollette (2015), da a entender que en la medida en la que logran asimilarse aquellas actividades extraídas de la materia oscura y de la fantasía de la clase trabajadora y logran direccionarse con un propósito definido, pueden llegar a convertirse en verdaderas estrategias de resistencia que no sucumban ante el implacable juicio del “arte profesional”.

El autor encuentra vinculación con los mencionados colectivos artísticos que, a la manera de los medios tecnológicos suelen asumir algún aspecto del espacio público y configuran su accionar a manera de despliegue activista, aunque esto pueda incluso, exceder los límites del arte como tal. Asegura que la manera de actuar de estos colectivos suele ser de debilidad ingeniosa ya que sin muchas pretensiones terminan saqueando la reputación de poderosas instituciones. En últimas, Schollette (2015), opina de estos colectivos y estas prácticas en cuanto a su capacidad de resistencia:

“Pero, aunque dichos grupos ofrecen un modelo importante para la resistencia cultural, sería poco sincero de mi parte sugerir que los colectivos de arte y las actividades oscuras abordados en este artículo ofrecen una solución totalmente satisfactoria a la radicalización de la creatividad ahora o en el futuro. Más bien, estos grupos y prácticas se caracterizan por su sobre determinación y naturaleza discontinua, por sus repeticiones e inestabilidad. Sus políticas privilegian la espontaneidad. Algunos favorecen formas anárquicas de acción directa en vez de modelos de organización estables. Lo que resulta efectivo en el corto plazo sigue sin probar a una escala mayor” (Schollette, 2015, p 42).

Con esto quiere decir, que sin pretender reconfigurar a su manera el mundo del arte, estos agentes, nutridos en gran parte por acciones de la materia oscura, logran irrumpir en las esferas más cultas del arte, asumiendo sus propias reglas y logrando cierta notoriedad que les hace perceptibles y no marginados a practicantes amateur. Sobre todo, y como se mencionó antes, ese privilegio de la espontaneidad, hace que den más relevancia a abrir posibilidades u horizontalidades, que a darle estatus a su trabajo.

6.2. Mediación con los conceptos de difusión, producción y consumo en arte

Tomando como referencia los planteamientos de Groys (2004) y Schollette (2015), se establecen los siguientes vínculos con los tres términos fundamentales de esta investigación:

6.2.1. Difusión

6.2.1.1. Boris Groys (2004)

La difusión se refleja en Groys al mencionar el impacto de los artistas de la modernidad en cuanto al espectro de posibilidades que abren sus disruptivas propuestas, entre ellos Kandinsky, Duchamp y Warhol.

“La fuente del impacto explosivo que estos ejemplos ejercen sobre el espectador no se basa en su exclusividad, sino en su gran capacidad para funcionar como meros ejemplos del infinito potencial en la variedad de las imágenes. En este sentido no solo se presentan a sí mismos, sino que también sirven como señales que apuntan hacia una interminable masa de imágenes, entre las que gozan de igual valía” (Groys, 2004, p59).

Lo anterior refleja que las obras de estos artistas han marcado pautas para el surgimiento de muchas más imágenes que cuestionan el control normativo de la estética en arte. Al difundir sus ideas y planteamientos materiales, han dado cabida a muchas otras posibilidades de producción que hasta hoy continúan presentes en el mundo del arte. Una resistencia a las estructuras de pensamiento que rigen la producción.

6.2.1.2. Gregory Schollette (2015)

Por su parte, Schollette (2015), menciona a los llamados miembros de la materia oscura y la labor que desempeñan al convertirse casi que en gestores y promotores de arte:

“Ellos también trabajan como administradores de las artes y como fabricantes de arte: dos recursos crecientemente valiosos dada la complejidad de producir y gestionar el arte contemporáneo global. Mediante la compra de revistas y libros, la visita a museos y la pertenencia a organizaciones profesionales, estos “invisibles” son un componente esencial del mundo de arte de élite cuya estructura piramidal se cierne sobre ellos, a pesar de que sus niveles superiores permanecen eternamente fuera del alcance” (Schollette, 2015, p. 14).

Todas estas acciones que desarrollan estos agentes invisibles, son importantes cuando se trata de la transmisión de los conocimientos que den cuenta de las acciones y agentes que configuran el campo profesional, es decir la difusión. El apoyarse en estos agentes invisibles es una estrategia de resistencia frente a los dictámenes de quienes presumen dominar la cultura y el arte, quienes a menudo desconocen el papel de esta, la materia oscura.

En razón de lo analizado hasta el momento, la primera definición de estrategia de resistencia que se extrae de ambos autores en cuanto al asunto de la difusión, puede ser entendida como *la capacidad de expandir el espectro de posibilidades de creación, generando ruptura en cuanto a las estructuras de pensamiento imperantes y transmitiendo dicho mensaje a los espectadores, dentro de ellos agentes en formación, a partir, entre otras cosas, de acciones colaborativas con agentes no necesariamente artísticos a nivel profesional.*

6.2.2. Producción:

6.2.2.1. Boris Groys (2004)

En el caso de la producción, entendida como todo el proceso de configuración de la obra de arte por parte del agente, Boris Groys (2004), trae a colación este concepto en repetidas ocasiones en la política de la igualdad de derechos estéticos. Uno de ellos es cuando hace referencia a cómo las producciones artísticas de vanguardia lograron generar ruptura con las concepciones de estética dominantes en las épocas en las que surgieron y cómo ese legado ha prevalecido hasta la actualidad:

“Uno tras otro, el llamado arte primitivo, las formas abstractas y los simples objetos de la vida cotidiana han adquirido la clase de reconocimiento que en algún momento solo se le otorga a las obras maestras de arte privilegiadas históricamente. Esta práctica igualitaria del arte se ha agudizado cada vez más a lo largo del siglo XX, durante el cual las imágenes

de la cultura de masas, el entretenimiento y el kitsch también han conseguido el mismo estatus dentro del contexto del arte culto tradicional” (Groys, 2004,p 56).

Todas estas formas de producción, que en su momento han surgido como estrategias de resistencia ante un contexto específico del arte, configuran esa igualdad que reconoce esa igualdad de derechos estéticos en todas las formas del arte, sus materialidades, sus medios y demás. Esto desde luego, ha suscitado la inconformidad de quienes alegan la desaparición del buen arte, pero como repite Groys, lo que busca esta política es el reconocimiento de la igualdad de derechos conservando la diferencia esencial de cada obra.

6.2.2.2. Gregory Schollette (2015)

Cuando Schollette (2015), hace alusión al tema de la producción en el arte, menciona el debate que suscita para los agentes pertenecientes a las esferas profesionales el asumir parte de las acciones de creación que generan estos agentes invisibles de la materia oscura, tomando en cuenta su estatus dentro del campo profesional.

“Mientras tanto, para aquellos artistas que se niegan a jugar el juego de pretender desaprender su capacitación profesional, pero que sin embargo no están dispuestos a acatar las normas disciplinarias de la corriente principal del mundo del arte, sus opciones prácticas son limitadas. Incluso si uno ya no está constituido como materia oscura (si ese fue alguna vez el caso), el solo hecho de abrazar a esta masa faltante redundante libra al artista a una “forma viva” dominada por paradojas y giros argumentales (Schollette.G, 2015, p 60).

Como lo desarrolló Schollette (2015), el arte se encuentra en una lucha constante por las definiciones y las posibilidades de lo que puede llegar a ser el arte contemporáneo. El involucrarse con los miembros de la materia oscura, sin duda, en una vía que abre el espectro de posibilidades al no delimitarse por los lineamientos imperantes en el arte en un contexto dado.

De acuerdo con esto, la segunda definición de estrategia de resistencia en lo que a producción se refiere, es que *todas las posibilidades de creación adquieran el mismo posicionamiento y estatus que las propuestas privilegiadas por los criterios artísticos imperantes, incluso si esto significa incurrir y potencializar practicas no profesionales normalmente desarrolladas por agentes al margen de la institucionalidad.*

6.2.3. Consumo:

6.2.3.1. Boris Groys:

En cuanto al consumo entendido como la manera en la que los saberes, los criterios de selección y las producciones de agentes son transmitidas y asimiladas para futuras producciones, Groys (2004), hace mención sobre la gran relevancia de los medios masivos de comunicación que son los mayores productores de imágenes en nuestros tiempos y cómo tienen cierta relevancia dentro de la producción de muchos artistas.

“Naturalmente, es comprensible el deseo del arte de involucrarse con los medios, de lograr comunicaciones y políticas públicas más amplias, en otras palabras, de participar en la vida más allá de los límites del museo. Ello le permite dirigirse y seducir a un público mucho más amplio y es una forma efectiva de ganar dinero en lugar de tener que estar mendigándose al Estado o a la iniciativa privada. La circulación en los medios masivos le da al artista una nueva sensación de poder, de relevancia social y de presencia pública dentro de su propio tiempo” (Groys, 2004, p 62).

Este consumo masivo en los medios ha logrado seducir a más de un artista en cuanto a lo que se refiere a la comercialización del arte además del poder adquirido que le otorga este, sobre el cual hace mención Groys (2004). No obstante, es muy debatible la eficacia de esto al saber la limitación de imágenes que implican los medios de comunicación actual que se deben al factor moda que es problemático. Mientras que los museos si permiten contraste entre pasado y presente y un archivo más completo de obras. Eso justifica la prevalencia del museo hoy en día.

6.2.3.2. Gregory Schollette:

Cuando se trata del asunto del consumo, es decir la manera en la que se asimila lo expuesto en el campo del arte, los conocimientos y la producción, Schollette (2015), trae a colación cómo la apropiación de herramientas propias de la materia oscura por parte de agentes y colectivos de agentes puede potencializar la obra y aumentar sus posibilidades de consumo.

“En el momento en que estas sombras son capaces de una actividad colectivamente enfocada, a medida que los márgenes se enlazan y se vuelven visibles, en y para sí mismos, ellas a la par se tornan discernibles para la mirada voraz del capital con su canto de sirena del “estilo de vida” y el gozo de consumir” (Schollette, 2015, p 31).

El hecho de que colectivos de agentes decida embarcarse en nuevas prácticas que implican resistencias e insatisfacciones con los dictámenes dominantes del campo y lograr encausarlas, puede significar un acto importante en cuanto al desprendimiento de las dinámicas de valorización y consumo en el arte profesional, que muchas veces están basadas en movidas estratégicas y temas de relaciones con otros agentes.

De acuerdo con lo anterior, la tercera definición de estrategia de resistencia, esta vez en cuanto a lo que consumo se refiere, puede sintetizarse como *la implementación de acciones y herramientas que enaltezcan el aspecto consumible de la obra, incluidos los actos colectivos bien encausados y fundamentados, sin exentarse de forma pretensiosa al museo y a su capacidad crítica y de documentación.*

7. Capítulo 3: Análisis de los ejemplos escogidos para demostrar la resistencia en el arte

Finalmente, se ponen en diálogo los conceptos desarrollados hasta ahora, específicamente los criterios de análisis a la luz de Boris Groys y Gregory Schollette¹ quienes resultan ser los más relevantes para asimilar las nociones de resistencia, difusión, producción y consumo. Primero, se recalcarán brevemente, cuales fueron esos criterios de análisis que se construyeron en el capítulo anterior, para que sean claros al momento de analizar los ejemplos escogidos. Los cuales se eligieron, no porque fueran pioneros desde algún punto en específico o porque marcaran un antes y un después en su contexto artístico, sino porque al desglosarse, dan cuenta de un pensamiento contestatario, una postura crítica y un espíritu cuestionador, desde uno u otro ámbito, frente a las nociones artísticas operantes en su contexto, puntualmente, en las instituciones en las que se desempeñen. Se esclarecerán las dicotomías de significado y significante, denotación y connotación desde la perspectiva de Ferdinand de Saussure pues serán el hilo conductor de los análisis.

Con esa descripción objetiva aceptable por un amplio número de observadores que es la denotación y esas vinculaciones conceptuales ligadas a esa descripción, es decir la connotación, se adentrará en los pormenores de los ejemplos para determinar en qué aspectos y en qué medida se visibilizan los conceptos de resistencia de difusión, producción y consumo. También se explicará por qué en ciertos casos no se da alguno de esos tres y se establecerá si se trata de resistencia a nivel teórico o conceptual. Adicional a eso, se incorporarán otros insumos teóricos de Yuri Lotman, Margarita

¹ No se han pasado por alto los aportes de Pierre Bourdieu quien asume la difusión desde un punto de vista que aborda el rol de la publicidad y su incidencia sobre las masas y cómo esto mismo sucede en el arte. En el caso de la producción que se anule cualquier otra solución a una problemática dada y en cuanto a consumo menciona que las propiedades de lo que se exhibe responden a las exigencias del público y lo que el campo ofrece. En el caso de Anthony Giddens quien presente con respecto al ámbito de la difusión, el concepto de motivación y su potencial de acción en los espectadores en el arte. En cuanto a la producción asegura que el momento de acción deviene de la reproducción de acciones previas y en cuanto al consumo, menciona los esquemas de comprensión para alcanzar la consciencia discursiva. Son parámetros que se han tomado en cuenta, sin embargo, no presentan el mismo nivel de relación que los planteados por Boris Groys y Gregory Schollette y que serán empleados en este capítulo.

Ariza, Marcel Broodthaers, Antonio Gramsci, Antonio Caro y Lyotard **en los casos donde tengan aplicabilidad y relevancia**, para que enriquezcan el peso de las afirmaciones propuestas en los ejemplos. Estos ejemplos, son el resultado de una exhaustiva búsqueda en las fuentes virtuales de Bellas Artes y la Tertulia (las dos instituciones que son objeto de estudio en el proyecto), por los motivos mencionados con anterioridad.

Ahora bien, para empezar, es importante recordar: El criterio de análisis para identificar estrategias de resistencia a nivel de difusión, se refiere a abrir el espectro horizontal de posibilidades de creación y transmitiendo ese mensaje a agentes en formación. A nivel de producción, se refiere a posicionar las propuestas al mismo nivel de aquellas privilegiadas por los parámetros imperantes en los contextos artísticos en los que se desempeñan los agentes. Y a nivel de consumo, se refiere a desarrollar esas prácticas que exacerben el carácter consumible de la obra, sin exentarse del museo, incurriendo en actos colectivos, usando herramientas tecnológicas, etc. Estos criterios serán aplicables después de la denotación y connotación, que corresponden a su vez a la noción del significado, que es de orden teórico y corresponde al concepto intangible que se extrae del análisis de un soporte material que se denomina significante. Por ejemplo, la palabra “árbol” es el soporte material que referencia a ese concepto intangible de la planta con su tronco, hojas y ramas que se crea en el cerebro al escuchar esa palabra. Todo esto a la luz del pensamiento de Saussure. Establece estas dicotomías, al igual que las del sintagma y paradigma, la diacronía y la sincronía. En este caso se trabajará con la denotación y connotación y el significado y significante desde Saussure, por su relevancia al analizar piezas².

También desde Saussure, se entiende que la relación entre significado y significante que se encuentre en los ejemplos puede ser motivada, arbitraria, o relativamente arbitraria. Puede darse el caso de que existan elementos incluidos motivadamente por el artista pero que, de forma

² En este caso se ha decidido tomar como referente principal a Ferdinand de Saussure por sus fundamentales aportes a la semiótica, ya que este autor entiende la semiótica como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, lo cual tiene bastante relevancia para este proyecto de investigación, ya que en las obras analizadas, los agentes proponen la construcción de signos vinculados directamente con aspectos sociales dentro de sus contextos y ante los cuales a menudo asumen una postura crítica. Por supuesto, no se han pasado por alto las definiciones de semiótica de Pierce quien introduce la idea de una semiosis, que es una acción entre tres sujetos como un signo, su objeto y su intérprete. (Eco. U, 2000:32) O en el caso de Umberto Eco, quien introduce su teoría de la función semiótica, donde se asocian los elementos de un sistema transmisor y uno transmitido para que uno se vuelva expresión del segundo, y en la que el signo es reconocido como tal al ser el antecedente de un consecuente que lo reconoce (Eco. U, 2000:83). Son teorías igualmente válidas, pero en este caso se eligen los postulados de Saussure al expresar con claridad y practicidad esa dualidad entre orden material y orden teórico a través del significante y significado respectivamente, lo cual es importante siempre que un espectador se acerca a una obra y desarrolla un análisis de esta (Eco.U,2000:31).

arbitraria, adquieran otras lecturas por parte de los espectadores. O puede darse el caso de que, si sean acatadas las intencionalidades del artista, pero esas lecturas sean re direccionadas o den a luz a otras lecturas. Finalmente, vale la pena aclarar dos conceptos que señalan el tipo de ejemplos que se van a encontrar en el proyecto: obras y exposiciones.

Obra: Para Groyes, se refiere al conjunto de manifestaciones socialmente codificadas de igualdad entre todas las formas visuales y también virtuales. (Groyes.B, 2004:55). En otras palabras, es toda manifestación estética que adquiere la legitimidad de ser reconocida como tal, independientemente de los medios que se involucran en su creación.

Exposición: De acuerdo con Schollette, es la disposición que un agente que ejerza la posición de curador decida respecto a la manera en que se presentan los elementos componentes de una obra. Siempre existen ciertas decisiones por parte del artista que en últimas terminan atravesando el escrutinio de un curador.

De aquí en adelante, es necesario tener en cuenta las definiciones anteriores en el momento de confrontar los siguientes ejemplos que protagonizarán este tercer capítulo, ya que estas tendrán relevancia en el momento el que se busquen precisar en dónde se encuentran las estrategias de resistencia, ya que la naturaleza del ejemplo presentado puede influir bastante en dicho proceso. En el caso de las obras se encontrarán en ellas mismas en sus aspectos visuales y conceptuales y en el caso de la exposición, se evaluará en cuanto a la integración grupal de los elementos incluidos.

7.1. Sucesos temporales frágilmente perturbados. Juan José Olano

Esta exposición desarrollada por el artista Juan José Olano hizo parte del programa C del Museo La Tertulia desarrollada en 2017 en la sala alterna del mismo y contó con la presencia del ilustre crítico y ex curador de La Tertulia, Miguel Gonzales, quien ejerció el rol de curador invitado en dicha exposición.

Figura 1. Juan José Olano – Sucesos temporales frágilmente perturbados – 2017



Registro del montaje de las piezas en la sala Alternativa del Museo de Arte Moderno La Tertulia
Fuente: (Olano, 2017)

Denotación: En el espacio de la sala se encuentran distribuidos elementos que, en palabras del mismo Olano, pueden pertenecer a la cotidianidad de un hogar. Dos mesas de madera veteadas balanceadas por una estructura de madera recta haciendo que una se sitúe en el piso y la otra en el techo en posiciones opuestas. A la derecha, hay una soga blanca que yace en el piso y a la vez cae sobre un vidrio cuadrado verticalmente balanceado. A la izquierda, una escalera café veteadas con manchas blancas que se extiende hasta una repisa, equilibrada en ambos extremos por vasos de vidrio medianamente rotos. Más adentro se encuentra una pieza con forma de cubo de Rubik, hecha con vidrios platinados también con quiebres y balanceado sobre uno de sus vértices en una jarra de vidrio levemente fracturada. Más adelante, se muestra una estructura en forma de cono sobre la cual se extiende el cilindro de un ventilador y por encima hay otro ventilador dándole la cara al primero en posición opuesta y hasta el fondo hay un pupitre balanceándose en posición inusual contra otro vidrio cuadrado.

Connotación: El proyecto orbita sobre las temáticas del equilibrio, la fragilidad y la inestabilidad. Plantea lo irónico del interés del ser humano y el artista en generar objetos estables cuando se es un ser frágil en esencia. El proceso de laboratorio previo a la exposición desarrolla la idea de

materializar desmaterializando, fusionando elementos de universos no necesariamente vinculados. En la exposición, lo efímero y lo cotidiano se convierten en provocación. Olano le otorga cierto grado de responsabilidad al espectador al guardar distancia con las piezas, las cuales no están fijadas, sino que son el resultado del equilibrio y por ende son frágiles y pueden caerse. Marca una vía opuesta al precepto contemporáneo de la interactividad espectador- obra tan recurrente en el arte contemporáneo. Regresar al estado abolido por la innovación instaurada, engendra una nueva innovación. Es un interesante sendero no tan explorado en el arte. Plantea una resistencia a nivel teórico, ya que hace parte del discurso del artista, pero a la vez, hace lo propio a nivel material ya que el espectador adquiere esta consciencia sin ningún artefacto de advertencia.

En el caso de esta exposición se vislumbran los criterios de análisis para hallar estrategias de resistencia planteados en el segundo capítulo del proyecto, en cuanto a difusión y producción. Tomando como referencias los preceptos de Lotman (1998, p.69-70), expuestos en su texto *Semiósfera II*, se extrae el concepto de textos de la cultura, como los sistemas de clasificación que reproducen la construcción del mundo. Estos a su vez, se dividen en los elementos de estructuras del mundo y los elementos de lugar y posición del hombre. Los primeros son de carácter inmóvil, dan cuenta de cómo se organiza el mundo, dan cuenta de las relaciones espaciales y sus medios de orientación. Son estructuras cosmológicas. Los segundos son dinámicos, hablan del movimiento de los sujetos, el qué ocurrió y cómo. Enmarca los héroes del texto. En ese sentido, se puede visibilizar el asunto de la **difusión** en cuanto a la sensación de fragilidad que las piezas transmiten al espectador para que este mantenga su distancia y evite la interacción, tal como se expuso en el ejercicio connotativo. En esta exposición se trastoca el principio expuesto por Lotman, en el sentido en que el espectador quien haría parte del segundo grupo dinámico, que se mueve, que da cuentas del qué ocurrió y cómo, llega a tener un grado de inmovilidad en términos de su interacción con las piezas y los elementos de la exposición que por el contrario harían parte del primer grupo inmóvil, pueden fácilmente adquirir movilidad si se desbalancean y se caen. Se puede mencionar la obra “El ausente” de 2018 en la sala subterránea del museo La Tertulia desarrollando un ejercicio de proxemia que involucraba directamente a los espectadores. De igual manera sucedió en ese año con la exposición “De frente me escondo” de la artista colombo ecuatoriana PowerPaola, en la que los espectadores tenían influencia al dibujar como parte de la obra. De esa manera se puede entender que en el contexto de La Tertulia y en su cualidad de agencia, la

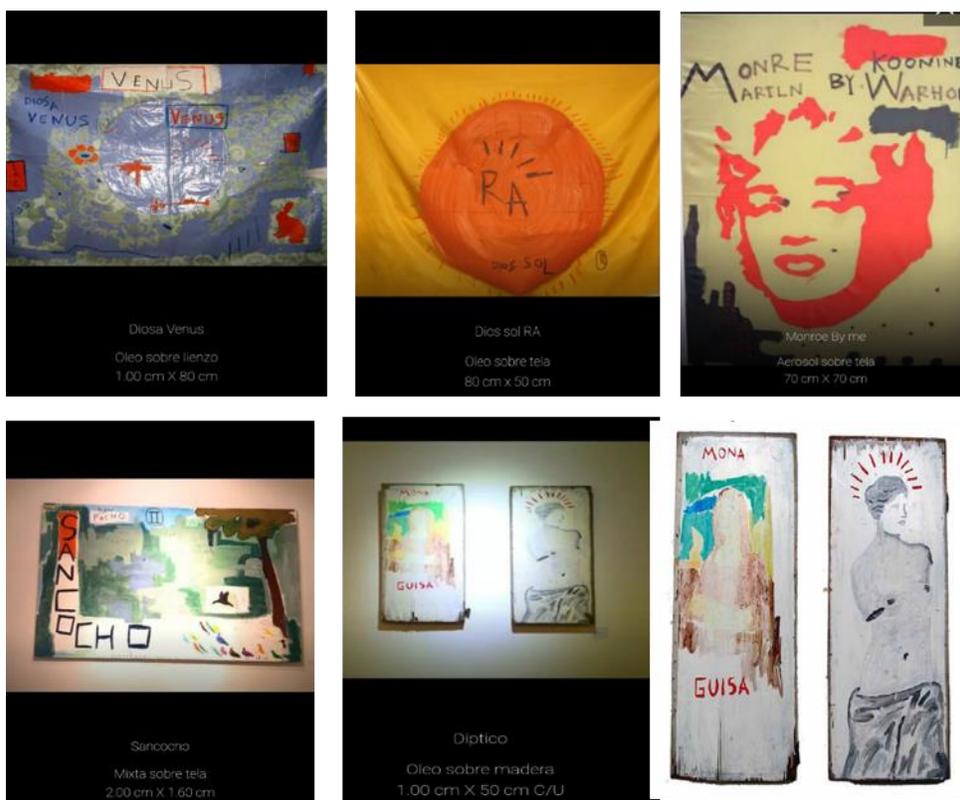
interacción con la obra está bastante normalizada. Es ahí donde tiene sentido el punto de ruptura que supone la obra de Olano.

En cuanto a la **producción**, se vislumbra en el sentido en que las piezas solo están equilibradas y no fijadas, ya que incluso cuando se permite una interacción por parte del espectador en una obra, no con frecuencia se prescinde del aspecto de la estabilidad. De acuerdo con Lotman (1998), el estado móvil del texto puede denominarse como héroe, los cuales pueden a su vez, dividirse como inmóviles y móviles de uno a otro. Los primeros son fenómenos de las estructuras preestablecidas. Los segundos encierran la posibilidad de destruir clasificaciones dadas y construir nuevas. Otra vez, por las circunstancias en que las piezas se disponen en el espacio sin ensamble alguno, anula esa posibilidad de acción en el espectador y al asumir esa pasividad y distanciamiento al confrontarse con la exposición. El tema del consumo, no es una prioridad para Juan José Olano. No es prioritario implementar herramientas exacerben el carácter consumible de la obra.

7.2. ¿Qué es la historia del arte? Alejandro Quiceno

Esta exposición, que plantea un cuestionamiento y reinterpretación de imágenes icónicas del arte y su influencia en la educación artística en el contexto colombiano, fue desarrollada en la galería de Bellas Artes y posteriormente en la galería Proartes y consistió en la sustentación de proyecto de pregrado del entonces estudiante y hoy egresado de la universidad de Bellas Artes, Alejandro Quiceno.

Figura 2. ¿Qué es la historia del arte? Alejandro Quiceno, 2014



Fuente: (Quiceno, 2014)

Denotación: Imágenes murales de Villa Livia, de San Francisco de Asís alimentando a las aves, las meninas de Velásquez, La Venus de Milo, La Gioconda de Da vinci, El desayuno en la hierba de Monet, Saturno devorando a sus hijos entre otras, fueron los puntos de referencia que guiaron las obras ejecutadas por Quiceno.

La primera, denominada *Venus n° 1*, presenta a la Venus de Milo hecha en esmalte, oleo pastel y tinta sobre tela de 1.27cm x 1.77cm en tonalidades grisáceas con líneas rojas sobre la cabeza. La segunda obra, *Dios Sol*, en acrílico y óleo pastel sobre tela, de 94 cm x 1.20 cm, consiste en un sol naranja de estética caricaturesca, fondo amarillo, con las letras RA en el centro en tinta negra, la palabra Dios sol escrita en el fondo y la sigla ®. También está *Monroe by me*, hecha en acrílico, aerosol y marcador, de 66cm x 88cm, en la que se ve la imagen hecha por Andy Warhol, en plantilla, aerosol rojo, imágenes abstractas en el fondo la frase Monroe Marlín by kooning Warhol. Luego se encuentra *Sancocho* de 2.00cm x 1.60cm hecha en vinilo, esmalte, tierra y grafito, posee figuras definidas y semi definidas que insinúan naturaleza, la frase sancocho en letras grades, así como la palabra San Pacho y referencias a barrios populares de Cali. Un desgaste en la manufactura

presente en general en todas las obras. La obra *Diosa Venus* en óleo y acrílico sobre tela de 90cm x 50cm, comprende una tela verde con arabescos pintada casi en su totalidad de azul, con un círculo en su centro de este color, palabras como Venus y Diosa Venus, y unos toques de pintura roja, con formas semi abstractas y un conejo de ese color. Finalmente se encuentra la obra *Mona Guisa*, hecha en acrílico y acuarela sobre madera conformando un díptico con la pieza *Venus n°1*, por ende, tiene las mismas dimensiones y consiste en una imagen copiada en papel carboncillo de la icónica pintura, pintada con acuarela de manera inconclusa y algo escueta.

Connotación: Las acciones desarrolladas en el proyecto tienen como resultado una reinterpretación de referentes visuales que se transforman en paradigmas dentro de los procesos educativos. Como lo menciona Lotman (1996), en su texto *Semiósfera I*, el símbolo se correlaciona activamente con su contexto cultural. Se transforma por él y a la vez transforma a este. La manera en la que un símbolo entre en contacto con un entorno semiótico no agota sus valencias y así puede generar conexiones inesperadas. Quiceno aprovecha este aspecto para generar equivalencias locales de las obras originales. Crítica la centralidad que estos tienen en los procesos educativos, al generar un posible sesgo en la mentalidad de agentes en formación, al educarse con movimientos, referencias y supuestos teóricos eurocentristas que poco tiene que ver con la situación del país y sus necesidades. Advoca por la construcción de una identidad propia, más cercana a lo local. Precisamente los procesos de reconfiguración en su obra son el resultado de los procesos del país. Usa material reciclado, encontrado o regalado, entretejiendo el bagaje conceptual de los referentes iniciales con relatos y referentes locales para crear una historia alternativa a la Euro centrista y más cercana a los intereses del artista. Apela a un tipo de resistencia de orden teórico, pues señala críticamente la construcción sesgada de pensamiento ofrecida por la academia, debido al tipo de referentes transmitidos y el centralismo que se les otorga, a partir de la construcción de imágenes que son la mezcla de los referentes eurocentristas y las referencias visuales y literarias caleñas.

Al igual que en el primer ejemplo, se vislumbran estrategias de resistencia a nivel de difusión y producción. En términos de **difusión**, en la medida que alude a un tipo de creación en arte en la que no priman estructuras de pensamiento primermundistas, sino uno en el que lo principal es la experiencia personal en el tiempo, contacto con un contexto y adaptación de discursos extranjeros a las necesidades locales. Tomando como referencia el ensayo *Colonialidad incorporada subversiones íntimas*, desarrollado por la decana de Bellas Artes Margarita Ariza (2017), y

basándose en los preceptos de Gramsci, los sujetos políticos de manera consciente asuman una posición respecto a su contexto y frente a las condiciones del mismo y que con esto se promueva la ejecución de estrategias colectivas o individuales que propicien cambios. Así, los agentes políticos conscientes de las condiciones de su contexto, ejecutan nuevas estrategias. En el caso de Bellas Artes, el módulo de escultura uno está basado en un ejercicio que evoca el trabajo del artista sueco, Claes Oldenburg, al reproducir objetos cotidianos no necesariamente en su materialidad original, a gran escala. Sobre ese contexto se desenvuelve el artista y estudiante egresado y por ello plantea una manera de operar que busca en últimas la construcción de una identidad propia que no niega estos referentes extranjeros. Ahí abre ese espectro de posibilidades de creaciones en quienes referencien su trabajo.

En cuanto a **producción**, las acciones que desarrolla dan cuentas de las circunstancias propias de su contexto, y de esa clase social popular de la cual hace hincapié. Digitalizar, calcar, ampliar, hacer collage, usar pigmentos, tierra, añadir textos, etc., todas estas son frecuentes practicas no profesionales propias de la llamada materia oscura de Schollette. El texto de Margarita Ariza menciona el llamado agenciamiento colectivo en todo acto de resistencia, en donde se desarrolla un rechazo hacia las jerarquías de valor y de las hegemonías dominantes. Busca empoderar aquellos grupos sociales al margen del gobierno o que no tienen el poder. Esto es lo que hace Quiceno empleando estas prácticas alternativas, las cuales, aunque están normalizadas y no son de su invención, si se encarga de potencializarlas y dotarlas de su carga discursiva para consolidar estas prácticas al mismo nivel de las propuestas elitistas del arte contemporáneo. Al igual que en el caso de Olano, no es prioridad para el artista exacerbar el carácter consumible de la obra.

7.3. Movimiento ilusorio. Ivonne Restrepo De Los Reyes

Esta exposición comprende la sustentación de proyecto de grado de la estudiante y ahora egresada de Bellas Artes, Ivonne Restrepo De Los Reyes que constituye un cuartel de operaciones llamado movimiento ilusorio que se cuestiona el arte local, la figura del artista y sus intentos de desenvolverse en el mismo. Se expuso en la galería de Bellas Artes.

Figura 3. Movimiento Ilusorio. Ivonne Restrepo De Los Reyes. 2017



(Restrepo, 2017)

Denotación: Se estructura la propuesta siendo referenciada por los movimientos artísticos de vanguardia y cómo fueron instaurados. Esto direcciona el montaje final, en donde para empezar se encuentra una bandera de plástico caracterizada por su transparencia e inutilidad. Diseñó un manifiesto ilustrado e impreso en pequeños libros de bolsillo repartibles para el público, con dibujos en secuencia de unas manos escribiendo algo, arrugándolo y luego tirando el papel, con frases sobre el arte y el artista en un tono empoderante. A la entrada de la galería se dispone un vídeo donde aparece la artista vestida con un traje, recitando el manifiesto de su movimiento en un tono persuasivo para el espectador. El vídeo cuenta con subtítulos para facilitar su comprensión. También se encarga de difundir por medios físicos y digitales puntos estratégicos de la ciudad, necesarios para el simulacro que comprende el proyecto. De hecho, en la pared del fondo de la galería se pintó un mapa de la ciudad con señales en rojo de dichos puntos. A la entrada de la galería se dispone una repisa con folletos explicando los pormenores del movimiento con los libros de bolsillo en su interior. Al lado de esta, hay una serie de cajas que contienen estos folletos para el público asistente. En la entrada de la galería se diseñó un poster publicitario con un número para llamar y el texto en letras grandes y negras: “Para *prevenir la podredumbre y aumentar la*

confianza de los artistas”, acompañado de un televisor que muestra imágenes de puntos de la ciudad donde se pegó este cartel. También, en una de las paredes existe una serie de cuadros, similares a diplomas con líneas negras para escribir, donde se ven unas firmas. Finalmente, en el centro de la galería hay un escritorio, con video beam y una lámpara, en donde se proyecta el video del discurso.

Connotación: El desarrollo del proyecto responde a inquietudes de la artista ante la incertidumbre que se genera en el campo artístico de Cali respecto a la función del artista, la profesionalidad de la disciplina, la construcción de espacios centralizados y organismos legitimadores. Decide generar una certeza y legitimación mediante la creación de un simulacro vuelto instalación. Actualizar los movimientos de vanguardia con una aparente infalibilidad que se desmiente al confrontarse con la obra. A diferencia de estos movimientos de vanguardia, no pretende dictaminar un tipo de producción o de criterios de valor, por el contrario, pide una revisión sobre el artista y la obra, el intento y el fracaso. No pretende dar respuestas sino plantear más cuestionamientos, casi una mofa sobre las certezas en arte. La idea de simulacro es el eje en el que se instaura el movimiento, crear una hiperrealidad que se proyecte como real. Similar a los medios de comunicación que bombardean falsas realidades y busca receptoras, así se instaura el cuartel, para que la gente lo recorra y crea en el manifiesto.

El asunto de la resistencia se vislumbra principalmente a nivel teórico, al proporcionar más reflexión y cuestionamiento que respuestas mediante el simulacro. Aquí se identifican los tres tipos de resistencia. En términos de **difusión**, Movimiento ilusorio utiliza las metodologías de los movimientos vanguardistas del siglo XX, sin incurrir en el propósito que estos tuvieron en su contexto, es decir, establecer una normativa en cuanto a la producción y el pensamiento artísticos. De acuerdo con Lotman (1996), el símbolo ostenta una cualidad arcaica, con la que condensa textos antiguos que se conservan en la memoria oral. Cuando se incorpora a una línea sintagmática conserva su autonomía expresiva y su sentido. Puede abandonar un entorno semiótico y adoptar otro y no pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura. Se mueve verticalmente entre pasado y presente con libertad y no se desintegra en capas cronológicas. En el caso de la obra, la artista aprovecha esa fluctuación diacrónica del símbolo de los movimientos artísticos, al crear un movimiento que se presenta como real sin serlo, se busca poner en cuestionamiento la normatividad. Es un movimiento en pro del ensayo y el error como punto de partida de prácticas contra hegemónicas. Así como los manifiestos de vanguardia fueron símbolo de certezas

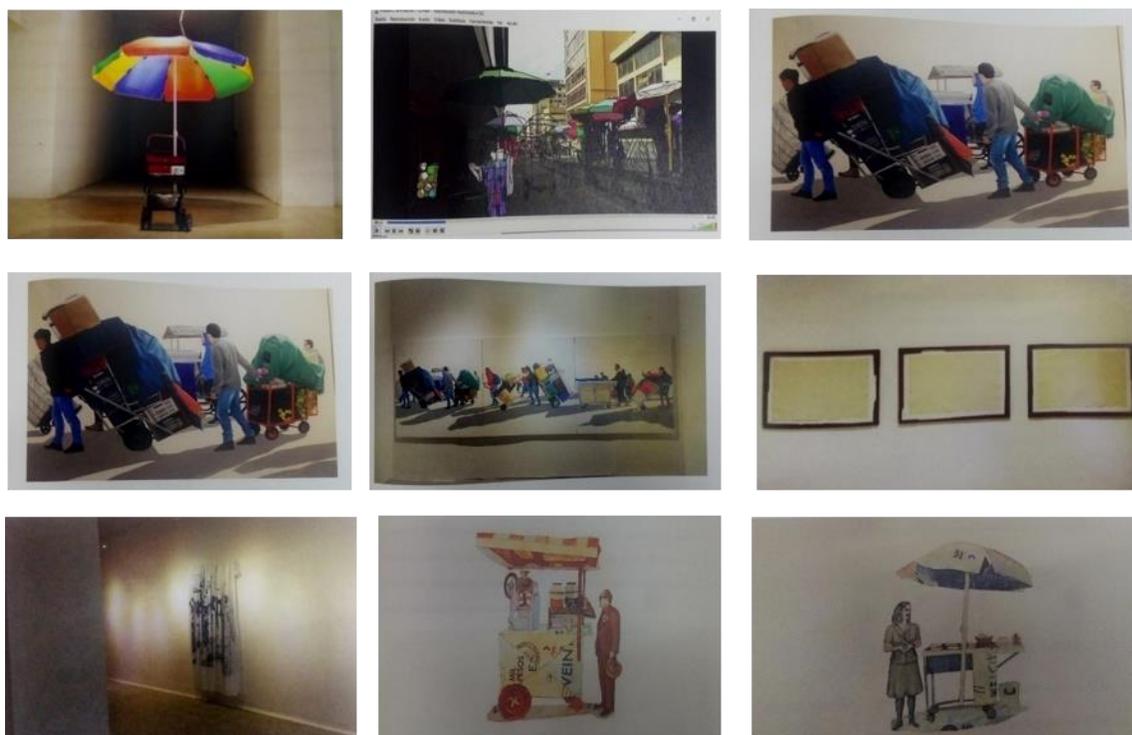
proclamadas y establecidas en el pasado, en el presente Ivonne Restrepo los configura como símbolo de incertidumbre y cuestionamiento.

En cuanto a **producción**, se vislumbra la resistencia al emplear el concepto de simulacro. El hecho de que los elementos presentes se usen para construir una hiperrealidad con un aspecto de infalible y hacer que el espectador crea esa realidad en un inicio, marca un punto de quiebre en cuanto a la convencionalidad de las obras que se estructuran bajo certezas y realidades, como los movimientos de vanguardias del siglo XX enseñados en Bellas Artes, estructurados bajo certidumbres. En el caso de Bellas Artes entendiendo su facultad de agencia, cuando se desarrolla el módulo de Tiempo, se ofrecen ejercicios dentro de las instalaciones con el fin de modificar el tiempo de los transeúntes. A menudo, se usan simulacros como meterse en una clase ajena, simulando un propósito de espectador, cuando sólo se busca modificar el tiempo de los estudiantes de esa clase. Y en cuanto al tema de **consumo**, como menciona Ariza (2017, p.71), muchas prácticas artistas aprovechan plataformas de circulación que les permita conectar con el espectador, por ejemplo espacios públicos, plataformas de internet o prácticas que se instalan en la cotidianidad. Precisamente fue esto uno de los propósitos de Ivonne Restrepo para difundir su cuartel de operaciones por medios físicos y virtuales. Otorga el carácter de veracidad sobre su movimiento y su cuartel, que desmiente al espectador al llegar a dicho cuartel. Otorgando mayor alcance y notoriedad a la obra y genera un abanico de interpretaciones.

7.4. Con ánimo de lucro. Braim Canizales Cárdenas

En esta exposición, también desarrollada en la galería Bellas Artes como sustentación de proyecto de grado, el egresado Braim Canizales plantea sus preocupaciones frente al funcionamiento del campo profesional y la monetización de la práctica artista.

Figura 4. Con ánimo de lucro. Braim Canizales Cárdenas. 2018



Fuente: (Canizales, 2018)

Denotación: La primera obra que comprende esta exposición se denomina “*chaza, dispositivo de lucro*” que, en el contexto colombiano, es un artefacto propio de la cultura popular y el trabajo informal. Su estructura con ruedas, protegida con un paraguas de colores es el soporte para introducir un artefacto tecnológico donde se reproduce un video de tres minutos, producto de una rotoscopia³ desarrollada por el artista, sobre una imagen del centro de Cali vacío, siendo los transeúntes el producto del dibujo. El espectador introduce doscientos pesos para visualizarlo por tres minutos. Luego se encuentra “*Activo liquido*”, un tríptico de lienzos, en conjunto de 1.60 x 4.80 m donde se ve la figura de estudiantes, de acuerdo con el artista, de la Universidad Nacional con sus chazas. Estos artefactos sustituyen a los maletines. La pieza se ilumina levemente al introducir doscientos pesos en un artefacto. La siguiente obra es “*Serie de Plusvalías*”, que consiste en una serie de intaglios sobre el papel amarillento, dispuestos sobre una base blanca, con un marco rústico. Las huellas de las monedas se disponen de modo que remiten a gráficas de informes estadísticos sobre la precariedad del trabajo informal. También está la obra “*Ilustres*

³ Técnica de animación que consiste en redibujar o calcar sobre un fotograma teniendo otro como referencia

variables” resultado de un collage de imágenes, donde se ven los billetes colombianos de distintos dígitos, conformando elementos de trabajo informal, contrastados con las figuras de los personajes ilustres de cada billete. Finalmente, está la obra “*Paisaje # 1*”, basado en la rotoscopia de la primera obra, consisten en una tela en la que está pintado con tinta negra un instante de tránsito en el centro, con personas y sus artefactos. Se instaló en una pared de la galería con 7.50 m x 2.50m. El resto de piezas tienen medidas variables.

Connotación: En el caso de “*chaza, dispositivo de lucro*”, se hace un señalamiento hacia el dinero no solo como medio, sino como fin en el arte. Esa moneda de doscientos pesos deviene de un cálculo del artista con base en los costos de su educación universitaria. El mercado del arte es bastante desafiante en Cali, no está tan consolidado y eso llega a interferir en el tipo de producción que debe desarrollar el artista no privilegiado para subsistir. La transparencia de la rotoscopia evidencia que la base del trabajo del artista y el trabajador informal, es la constante fluctuación de individuos que pasan y desaparecen. Que la obra *Activo líquido* se ilumine con la monetización y los sistemas de trabajo informal, da cuentas sobre las falencias en el mundo de arte. Su propósito es abrir el espacio de reflexión a esa problemática. En *Serie de plusvalías*, tiene relevancia el asunto de la representación en arte, como se extrae el objeto de su funcionalidad habitual, para convertirlo en objeto al servicio del arte. De esta manera se establece una documentación de la realidad laboral del país y como esta afecta las relaciones económicas dentro de los procesos de producción. Habla también del subempleo en el país, su posicionamiento a manera de gráficas, habla de la estatización del trabajo informal. El resultado de la impronta es tan leve que se desvanece a la distancia. Hace pensar sobre la invisibilidad de la problemática. En el caso de *Ilustres Variables*, nuevamente se genera un cambio en la funcionalidad económica del billete para convertirse en objeto artístico. Se hace un fuerte contraste y una tensión entre los personajes que son dignos de admiración por sus aportes a la cultura, y el elemento de trabajo que por otro lado representa a individuos que solo son cifras para informes financieros. Y en cuanto a “*paisaje #1*”, la fluctuación mencionada en el video se traslada al material de esta pieza, ya que es una tela que se cuelga con ganchos metálicos que se quitan y ponen con esa misma facilidad como caminan los transeúntes.

Se identifican estrategias de resistencia a nivel teórico, en términos de difusión y producción. En cuanto a **difusión**, está el hecho de que el proyecto asuma la temática del mercado del arte desde una postura crítica, visibilizando las problemáticas de la monetización del arte, haciendo una comparación con el trabajo informal. A propósito de Broodthaers (1968), y su obra,

“*Departamento de águilas*”, este se da cuenta que, ni el arte ni la cultura puede sobreponerse o superar las condiciones de producción a las cuales está sometido. Sin despojar su carácter artístico, siempre es un productor enmarcado por circunstancias económicas. De hecho, el crítico y ex docente de Bellas Artes, Miguel González (2017), aseguró una vez que solo 1.5 de quienes se gradúan en artes son artistas creativos, otros historiadores, críticos, trabajan en revistas o instituciones culturales y el resto, terminan como choferes, peluqueros, floristas, etc. Es decir, hay una precariedad en cuanto al espectro de oportunidades laborales en el arte. Por tanto, no es extraño que la propuesta puede direccionar otros proyectos de agentes en formación que abarquen esta temática tan compleja y poco abordada en propuestas.

En cuanto a la **producción**, aunque las obras no son pioneras de nada en términos materiales, se vislumbra una estrategia de resistencia en cuanto a la fusión de medios tanto digitales como análogos y el resultado final que de estos se obtienen. Existen sectores radicales en el arte que se predispone a prácticas análogas, hasta el punto de pretender crear exposiciones exclusivas de nuevos medios. Cosa que en Bellas artes se escucha con frecuencia. En contraposición, haciendo referencia al término de dispositivo, autores como Gilles Deleuze ofrecen la definición de madeja, para referirse al mismo, por su comportamiento heterogéneo y multilineal. El dispositivo alberga componentes de naturalezas completamente distintas, abriendo paso a **prácticas pedagógicas** y planteamientos estéticos. Por tanto, la propuesta se posiciona al mismo nivel de estas radicales visiones del arte. De nuevo, tomando en cuenta el carácter de agencia de la universidad de Bellas Artes, en el taller de exploración de quinto semestre de Artes Plásticas se ha promovido en el pasado la realización de exposiciones colectivas donde la mutación entre medios digitales y análogos es una constante. O analizando el caso de La Tertulia, la obra *La sala didáctica: La escena*, presentada en el año 2017, se emplea el dibujo como continuación de la fotografía. Esto da cuenta de un cierto tipo de producción que se evidencia en la obra de Braim Canizales, donde se usa el dibujo superpuesto a la fotografía a manera de rotoscopia. Irónicamente, aunque el proyecto orbita sobre las temáticas del mercado y el consumo de arte, no existe ningún elemento en la exposición que pretenda exacerbar ese carácter consumible de la misma. En especial, tratándose de una propuesta de trabajo de grado.

7.5. Es abajo, es arriba. Mariangela Aponte

Esta exposición desarrollada por la artista y docente Mariangela Aponte hizo parte del programa C de La Tertulia en 2017 en la sala alterna del Museo, que tiene como objeto de estudio el río Cali, las relaciones sociales que se tejen a través de él y cómo es un reflejo del modo de vida de los caleños, sus experiencias con la fotografía son fundamentales aquí.

Figura 5. Es abajo, es arriba. Mariangela Aponte. 2017



Fuente: (Aponte, 2017)

Denotación: Las piezas que conforman la exposición se exentan de las paredes como soporte de las mismas, a pesar de estar en un espacio cerrado como la sala alterna. El primer y más protagónico de los elementos de la exposición, son dos estructuras a manera de mallas desarrollados en un material plástico negro, estructurado a partir de patrones de anudamiento semi regulares, que son producto de la colaboración con personas aledañas al contexto, encargadas de desarrollar las mallas. Observando las piezas desde una posición cenital, adquieren una estructura laberíntica que no interfiere con el transito del espectador, ya que los bordes de las mallas se encuentran fijados a las paredes y al piso de la sala, aunque las mallas no yazcan sobre estas. La segunda pieza consiste en una serie de fotografías ampliadas que la artista tomó del río Cali, las cuales posteriormente, arrugó para que adquieren una textura tridimensional que asemeja a la de

las rocas o las montañas. Se perciben varias tonalidades cromáticas que oscilan entre el verde del pasto, el marrón de la tierra, el gris de las piedras y por supuesto, esta transparencia propia del agua. Estas esculturas se disponen en cuatro puntos distantes de la galería, incluida la pared de vidrio que conecta con el exterior del Museo. Finalmente, dispuso una sonoridad del río como resultado de experiencias anteriores, empleando artefactos de grabación alámbricos que había dispuesto cerca al río, para que al momento de entrar en la exposición, el espectador tenga la experiencia completa que tendría al sentarse al lado del río Cali.

Connotación: La obra surge de las inquietudes ecológicas de la artista con respecto al río y la ciudad. El agua puntualmente es aspecto que habla sobre el modo de vida de los ciudadanos. De ahí el nombre de la obra, que parte del principio del filósofo Proclo “como es arriba es abajo”, dando cuenta de un principio de correspondencia entre los caleños y el río. La artista siempre se había planeado la idea de construir un puente que conectara La Tertulia con la Casa Obeso. Se pensó la manera de traer ese esquema a la sala alterna sin construir literalmente un puente. Se buscaba que ese aspecto no se limitara a la simple contemplación a distancia, sino que el espectador pudiera tener esta experiencia expandida en el espacio que se pliega y repliega a través de la malla. El punto de la exposición es que los elementos son modificados en su estructura al incidir sobre ellos. Al yacer sobre la malla, los patrones de anudamientos se expanden, al igual que las fotografías abandonan su bidimensionalidad para adquirir la cualidad de piedra y montaña. Nuevamente, como se expresaría en términos de Lotman (1996), son los espectadores aleatorios los que se convierten en los héroes móviles, capaces de destruir las clasificaciones dadas y afirmar nuevas. El hecho de que ese cuerpo tenga una incidencia sobre el material de la malla y cause que esta se repliegue, cambiando su forma inicial dada, así como el hombre tiene incidencia sobre el medio ambiente. La sonoridad de veinte minutos complementa la experiencia generando el paisaje abstracto y sonoro donde las piedras y el contacto del agua con estas, adquiere protagonismo.

En este caso se identifican estrategias de resistencia tanto a nivel teórico como material. En términos de **difusión**, el hecho de cambiar la experiencia contemplativa de exposición ya codificada desde la tradición, extendiendo una malla donde el espectador puede acostarse, emulando la experiencia de ir al río, prolongando la duración convencional de la visualización de la obra. Como menciona en su texto, Ariza (2017:67), basándose en una cita de Ranciere “El anónimo se ha vuelto un sujeto de arte y que su registro puede ser arte (...) Que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente

caracteriza al régimen estético de las artes”. Es decir, la incidencia del espectador que llega a la obra y se acuesta sobre ella, pasa a tener una relevancia dentro de la poética que comunica la artista sobre el ciudadano con respecto al paisaje. Deja de ser inerte y pasa a ser un elemento de la obra en sí. Y si bien es una decisión material extender la malla, está orientada por un propósito discursivo.

En términos de **producción**, se identifica el hecho de que la construcción de la malla se haya hecho de forma colaborativa y artesanal, potencializando el simple acto de anudar y tejer y dotándolo con la carga discursiva del proyecto. El carácter transdisciplinar y colaborativo es uno de los rasgos de la postmodernidad en el arte. Hoy en día el artista tiene a su disposición múltiples y variados recursos a su disposición (De Sousa, 2009). También en la Casa Obeso, se llevó a cabo en 2017 “Radiar memoria, diálogos del Carere, que inició tomando registros campesinos, pero se nutrió con las experiencias de los involucrados en ese taller. Esa acción colaborativa permitió transmutarla de un taller a una obra. Así que, aunque Mariangela no haya sido ni la primera ni la última en hacer colaborativa su obra, esa acción si da un carácter cuestionador a la tradición modernista, que ve al artista como erudito y único creador.

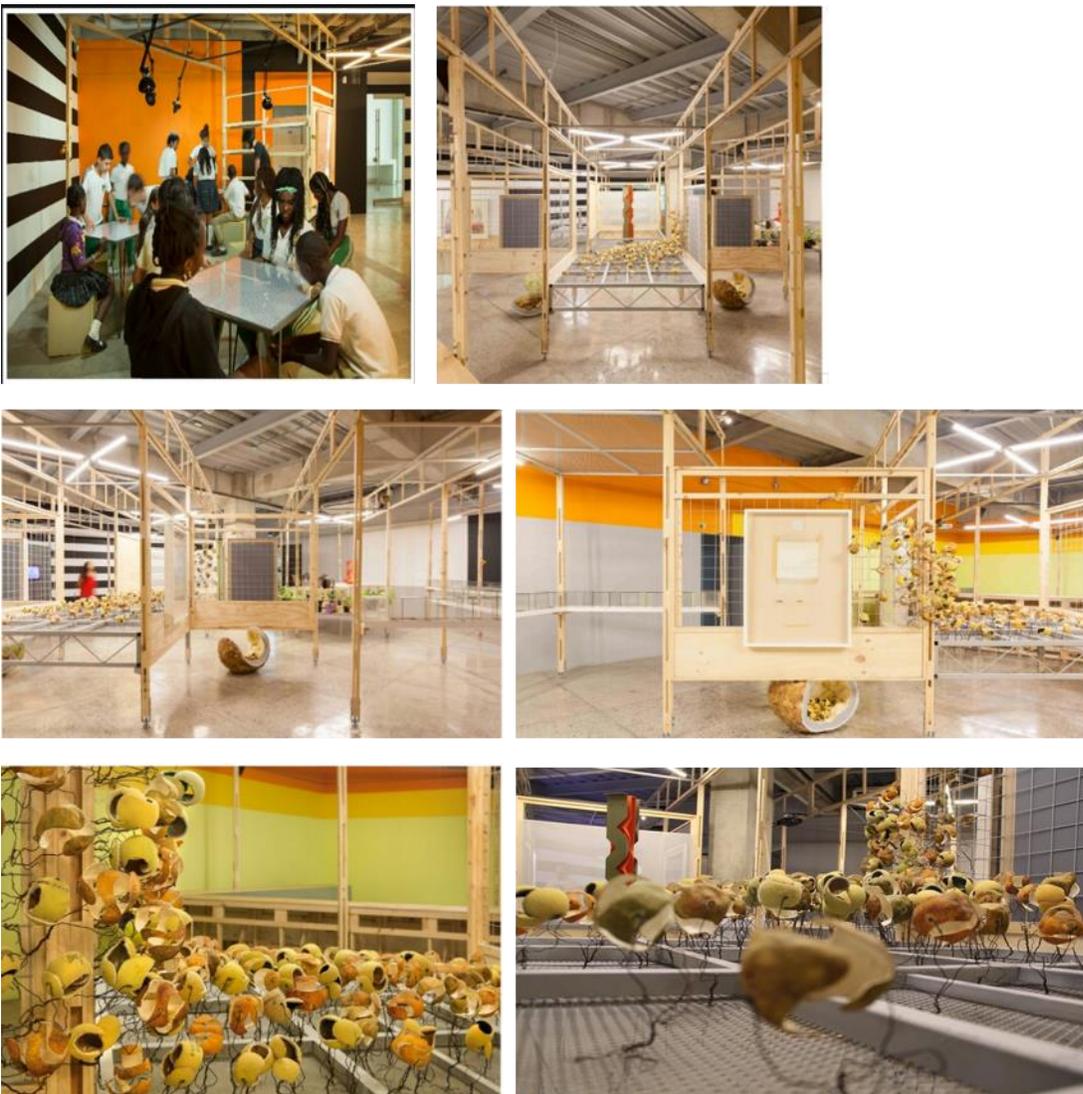
En cuanto a **consumo**, nuevamente, la incidencia del espectador al acostarse y moverse sobre la malla es el canal efectivo para la concurrencia de más espectadores que transiten por el exterior de la sala alterna y sean seducidos por el dinamismo de la propuesta, sean o no sean especializados en arte y estén o no conscientes del trasfondo conceptual de la misma. En Colonialidad incorporada, subversiones íntimas, nuevamente Ariza (2017:65) afirma que incluso cuando se trasgrede en la producción, los medios de circulación suelen ser repetitivos. Se reducen a un objeto adquirible por el espectador. Además, menciona los regímenes de identificación, de los cuáles el último es el estético, que hace referencia a la ruptura de cánones. Redefinir los lugares asignados y quienes pueden enunciarlo. Cómo desde la perspectiva singular de un individuo se pueden determinar los rasgos del arte y una época. Tomando en cuenta esto, el espectador anónimo y espontáneo se convierte en el medio, no necesariamente tecnológico para llegar a más espectadores.

7.6. La forma del futuro. “Sin título”. Adrián Gaitán

Este proyecto hizo parte de la exposición colectiva *La forma del futuro*, en la que las obras presentes debían plantear una hipótesis sobre como estaría constituido el futuro, con el factor en

común de que todo futuro ideal es atravesado por un futuro imprevisto y a su vez atravesado por temas como cuerpo, máquina y tecnología. Se analiza específicamente la obra de Adrián Gaitán por la elección orgánica en su materialidad contrastando con el común denominador en las materialidades de las obras circundantes.

Figura 6. La forma del futuro. “Sin título “. Adrián Gaitán. 2016



Fuente: (Gaitán, 2016)

Denotación: La exposición fue curada por Alejandro Martín, quien decidió la proximidad entre una pieza y otra. La obra sin título de Gaitán consiste en una serie de pequeñas esculturas donde las cáscaras de naranja, los forros de pelotas de tenis y el alambre retorcido adquieren protagonismos. Es destacable que el recorrido de toda la exposición se conforma a partir de cubículos de madera intervenidos con mallas metálicas que funcionan de base. Decenas de mini esculturas desarrolladas con los elementos circulares mencionados se encuentran recortados de manera elíptica obviando el espacio vacío en la mitad. Además, se encuentran atravesadas por el alambre retorcido en la base, lo cual es el punto de ensamble a la malla metálica, en posiciones verticales y horizontales dentro del cubículo que le corresponde a la obra.

Connotación: La obra de Gaitán se orienta sobre las nociones del sinfín y el infinito. Esta es la forma en la que él asume el futuro. El ser humano no se compone de linealidades, sino que se construye bajo la incertidumbre apoderándose de sucesos, acciones y objetos. Por eso, la forma elíptica de las pelotas y naranjas tiene relevancia, porque alude al símbolo del infinito. Hace del objeto lo que pueda surgir de este. Más que imaginar un futuro, se empeña por corregir lo que ya existe con experiencias pasadas. Las ideas de ciclo infinito se evidencian al usar material reciclable, que cumple un ciclo y se transforma para originar uno nuevo. Al desarrollar las esculturas con estas materialidades, no pretende crear lo que se utilizara en el futuro, solo alude a un constante retorno y reutilización para referirse al futuro, empleando esos materiales considerados convencionales en la actualidad. Al mismo tiempo, las esculturas adquieren una suerte de flores, configurando una suerte de cementerio que reafirma lo cíclico de los objetos. Como estos tienen su fin y resurgen. Estas son elucubraciones que el mismo artista no tenía tan codificadas. Son más un proceso de reflexión post al montaje. De este modo el espectador se confronta en su obra con un escenario surrealista donde tiene la responsabilidad de ficcionarlo y extraer conclusiones propias y otras lecturas.

En cuanto a resistencia en términos de **difusión**, haciendo referencia al término de dispositivo, autores como Gilles Deleuze ofrecen la definición de madeja, para referirse al mismo, por su comportamiento heterogéneo y multilíneo. El dispositivo alberga componentes de naturalezas completamente distintas, abriendo paso a **prácticas pedagógicas** y planteamientos estéticos. Precisamente, en la obra sin Título de Gaitán y en la exposición “La forma del futuro”, el espacio se articula de tal manera que el espectador lo recorre encontrando materialidades que no necesariamente comulgan en cuanto a naturaleza. En el caso de Gaitán, materiales más orgánicos

e incluso reciclados y cíclicos , colindando con otros más geométricos en otras obras, estructuradas en madera o metales. Incluso, su obra se implanta en un espacio donde converge también un laboratorio para el público. Esta licencia, en la que no es tan gratuita o pronunciada la vinculación material entre obras, abre un espectro de posibilidades de creación.

En cuanto a **producción**, Lyotard (Citado por Ariza, 2017), define el dispositivo como un sistema complejo donde dependiendo de la experiencia y circunstancias espacio temporales, el espectador se vincula con la máquina, imagen y medio. Los aparatajes teóricos son el lugar donde se inscribe el **transito del espacio mental a la realidad material**. Precisamente, la obra se configura como una maqueta de lo que podría ser el futuro caracterizado por la diversidad. Exalta y alude a posibilidades previas, no a realidades ya codificadas. Poniendo un ejemplo de obra presentado en La Tertulia, “Herramientas de trabajo” de Carlos Amoraes tiene como base la derivación, donde la información y herramientas, derivan en obras y estas a su vez son la base para futuras creaciones. Ahí existe un punto en común en términos de agencia, ya que se les otorga a esas etapas previas al resultado final, la categoría de obra exhibible yendo en contra de la tradición artística.

Y en términos de **consumo**, se evidencia en el hecho de que no cierre el discurso de la obra, sino que de responsabilidad al espectador de continuar generando elucubraciones sobre el proyecto desde su singularidad, incluso si no concuerdan con las intenciones iniciales del artista. (A diferencia de los asuntos de difusión y producción donde la resistencia se da a nivel material, en este caso se da a nivel teórico). Al hacer esto, más espectadores validan su percepción de la obra, incluso si no la emiten personas especializadas en arte. De acuerdo con lo establecido por Antonio Caro, el punzar, sacudir, incomodar, son características propias del arte contemporáneo. Con esto, **el espectador llega a experimentar a través de sus sentidos y elaborar algo que configura también la obra misma**. Efectivamente sucede con la obra de Adrián Gaitán, ya que, si bien posee un discurso y un trasfondo, también brinda al espectador cierta parte de la responsabilidad para hilar conclusiones propias sobre lo que visualiza. Esto en términos de consumo.

Conclusiones

Tras culminar el tercer capítulo, es preciso establecer que no hay una tendencia universal para cada ejemplo abordado, ni tampoco se pueden establecer conclusiones absolutas para ambas instituciones estudiadas. Si pueden establecerse algunas tendencias relativas al analizar momentos específicos del trabajo por separado.

En el primer capítulo donde se empleaban las perspectivas de los autores estudiados para contrastarla con la información recogida de las instituciones estudiadas y los agentes que en ellas se desempeñan, se concluyó que en Bellas Artes se visualizaba la difusión en el sentido de privilegiar cierto tipo de parámetros de valor, que inciden en los procesos de producción estudiantil y que, en última instancia, le apuestan a un tipo de consumo más bien entendido como la formación de públicos. Como lo recalca Giddens, alimentar las reservas de conocimiento. También, Giddens menciona la importancia de una conciencia discursiva mediante el registro del conocimiento, cosa que la Tertulia hace efectivo con su centro de documentación. La difusión la desarrolla por medios físicos y digitales con cada obra expuesta y la producción de lo que se presenta siempre es mediada y aprobada por un curador. En el segundo capítulo, se establecieron los criterios de análisis para identificar las posibles estrategias de resistencia involucrando las perspectivas de los autores más relevantes. En cuanto a difusión, se refiere a abrir el espectro horizontal de posibilidades de creación y transmitir dicho mensaje a los espectadores. En términos de producción, se refiere a posicionar la propuesta presentada en el mismo estatus que otras propuestas privilegiadas por criterios de valor imperantes y en cuando consumo, que se implementen tácticas y prácticas que incrementen el carácter consumible de la obra. Tras concluir el proceso de análisis en el tercer capítulo, con la dicotomía de la denotación y connotación de Ferdinand de Saussure y los otros insumos teóricos, se puede afirmar que hay generalidades que se puedan aplicar por completo a una institución para hacer contraste con la otra y aspectos específicos de algunas obras de los que se extraen también conjeturas puntuales.

Primero, como lo menciona Margarita Ariza en su texto, tomando en cuenta los preceptos de Gramsci, los sujetos políticos asumen conscientemente una posición respecto a su contexto lo que los lleva a desarrollar estrategias para propiciar cambios. En el caso de Bellas Artes esto se evidenció en el ejemplo de Alejandro Quiceno al advocar por un tipo de educación no centrada en referencias eurocentristas y la creación de una identidad propia. En el caso de la exposición de

Braim Canizales sucede lo propio evidenciando preocupaciones sobre la monetización de la práctica artística haciendo una crítica comparativa con la situación de los trabajadores informales en Cali y en el caso de la exposición de Ivonne Restrepo se visualiza en el sentido de que construye un movimiento Ilusorio que ofrezca algo de legitimación en un contexto dominado por la incertidumbre y que plantee más cuestionamientos que respuestas. A pesar de que **fuieron más difíciles de encontrar ejemplificaciones donde se aplicaran los criterios de análisis para el tercer capítulo en el caso de Bellas Artes**, se evidencia aquí que **la centralidad de las intenciones trasgresoras en los ejemplos de Bellas Artes se encuentra bastante latente**, lo cual tiene sentido vinculándolo con la relativa autonomía que la universidad ofrece a los estudiantes en sus procesos de creación y con la mediación constante de maestros en dichos procesos.

Segundo, de acuerdo con los preceptos de Lotman (1996), respecto a los textos de la cultura, existen elementos de la estructura del mundo y elementos referentes al lugar y posición del hombre. Sobre este último grupo menciona la presencia de los llamados héroes, quienes son los elementos móviles del texto que a su vez se dividen en héroes inmóviles que son fenómenos de estructuras preestablecidas y héroes móviles que tienen la posibilidad de destruir clasificaciones. Sobre este aspecto se puede ver en los ejemplos de La Tertulia posturas opuestas con respecto a la manera en la que se visualiza la función del espectador en la exposición. En el caso de la exposición de Juan José Olano se trastoca el aspecto del dinamismo propio del segundo grupo propuesto por Lotman, referente a los elementos de lugar y posición del hombre, en el sentido que ese héroe que es elemento móvil del texto, pasa a tener cierto grado de inmovilidad en cuanto a la interacción con las piezas, conservando un distanciamiento. En ese sentido sería un héroe inmóvil que como señala Lotman es fenómeno de estructuras preestablecidas. Caso opuesto a lo que se ve en la exposición de Mariangela Aponte, donde el espectador es central en el pliegue y repliegue de su entorno, traducido en la incidencia que tienen los espectadores al ponerse sobre la malla que se expande. Es decir, son espectadores móviles. Capaces de modificar lo dado y crear nuevas realidades. Lo mismo ocurre en el caso de la obra de Adrián Gaitán quien brinda gran responsabilidad a los espectadores para hilar sus propias reflexiones y dotar de sentido a la obra. Como menciona Antonio Caro, el punzar, sacudir, incomodar al espectador, son características propias del arte contemporáneo. De este modo, **aunque es complejo encontrar en un solo ejemplo las estrategias de resistencia a nivel de difusión, producción y consumo**, en los ejemplos de La Tertulia existe una clara exploración en cuanto a la posibilidad interactiva del espectador, lo cual

posiblemente hablaría de un mayor grado de autonomía al lidiar con un curador que con un maestro. Esto, desde luego, es una especulación, no un hecho.

Finalmente, es destacable **el asunto del consumo, que en términos generales, fue el criterio de análisis más difícil de encontrar en los ejemplos.** De nuevo, Margarita Ariza menciona en su texto, que muchas prácticas artistas aprovechan plataformas de circulación como internet y espacios públicos para establecer conexión con el espectador. Aunque muchas veces se cae en el hecho de implementar un objeto adquirible para ese fin. En el caso de la obra de Ivonne Restrepo, aunque los libros de bolsillo se implementan en su propuesta también aprovecha medios digitales y espacios públicos registrándolos en video en ciertos casos. Y en la exposición de Mariangela Aponte pasa a ser el espectador mismo quien se convierte en herramienta para agudizar ese consumo. A pesar de ser presentados en instituciones distintas, confluyeron en dicho aspecto.

Bibliografía

- Aponte, M. (2017). *Es Arriba Es Abajo*. Santiago de Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
Retrieved from <https://mariangelaaponte.com/portfolio/as-above-so-below/>
- Ariza, M. (2017). *Colonialidad incorporada, subversiones íntimas*. Universidad del Valle.
- Ariza, M. (2019). *Entrevista personal con la decana de la facultad de Artes Plásticas*. Cali.
- Beuys, J. (2006). *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- Bourdieu, P. (2003). *Las estructuras sociales de la economía*. Anagrama.
- Broodthaers, M. (1968). Departamento de Águilas. Sección Siglo XIX. Museo de Arte Moderno.
- Campuzano, A. (2019). *Entrevista personal Jefe de Área del programa de Artes Plásticas*. Santiago de Cali.
- Canizales, B. (2018). *Con ánimo de lucro*. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.
- De Sousa, B. (2009). Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas. *Educatio Siglo XXI*, 27(1). Retrieved from <https://revistas.um.es/educatio/article/view/71151>
- Gaitán, A. (2016). La forma del futuro. “Sin título.” Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- Giddens, A. (2006). *The constitution of society* (3ª). Buenos Aires: Cambridge: Polity press.
- González, M. (2017). *Diálogos Académicos Bellas Artes*. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Groys, B. (2004). *Resistencia, La política de la igualdad de derechos estéticos*. México D.F.: Sitac.
- Instituto Departamental de Bellas Artes. (2018). *Proyecto Educativo del Programa de Artes Plásticas*. Santiago de Cali.
- Lotman, M. (1996). *Semiósfera I*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, M. (1998). *Semiósfera II*. Madrid: Cátedra.
- Museo de Arte Moderno La Tertulia. (2019). La Tertulia. Retrieved March 26, 2019, from <http://www.museolatertulia.com/mision-vision/>
- Olano, J. (2017). *Sucesos temporales frágilmente perturbados*. Santiago de Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- Quiceno, A. (2014). *¿Qué es la historia del arte?* Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.
- Real Academia de la Lengua Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Retrieved October 10, 2019, from <https://dle.rae.es>
- Restrepo, I. (2017). *Movimiento ilusorio*. Santiago de Cali.

- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada. S.A. Retrieved from http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59
- Schollette. G. (2015). *Materia oscura, fundación editorial archivos del Índice*. Madrid: Fundación Editorial Archivos del Índice. Retrieved from <http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2017/10/Materia-oscura-Sholette-Spanish-español.pdf>
- Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética* (2nd ed.). Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Weber, M. (1944). *Economía y sociedad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zavala Berbena, M. A., & Figueiras, S. C. (2014). Fenomenología de agencia y educación. Notas para el análisis del concepto de agencia humana y sus proyecciones en el ámbito educativo. *Magister*, 26(2), 98–104. [https://doi.org/10.1016/s0212-6796\(14\)70024-6](https://doi.org/10.1016/s0212-6796(14)70024-6)