

# Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia

Paola Peña Ospina  
Juan Bermúdez Tobón



# Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia

Paola Peña Ospina  
Juan Bermúdez Tobón





## **Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia**

© Alcaldía de Bogotá  
© Secretaría de Cultura,  
Recreación y Deporte  
© Fundación Gilberto Alzate Avendaño  
© Paola Peña Ospina  
© Juan Bermúdez Tobón  
Primera edición, diciembre de 2019

### **Alcalde Mayor de Bogotá, D.C.**

Enrique Peñalosa Londoño

### **Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte**

María Claudia López Sorzano

### **Proyecto ganador Beca en Curaduría Histórica 2016**

#### **Autores**

Paola Peña Ospina  
Juan Bermúdez Tobón

### **Fundación Gilberto Alzate Avendaño, FUGA**

#### **Directora General**

Mónica Ramírez Hartmann

#### **Subdirectora Artística y Cultural**

Katherine Padilla Mosquera

#### **Equipo Subdirección Artística y Cultural**

Elena Salazar  
Andrea Solano  
Sergio Jimenez  
Edgar Andrés López  
Sebastián Hernández  
Carolina Santos

### **Investigación y curaduría**

Paola Peña Ospina  
Juan Bermúdez Tobón

### **Corrección de estilo**

Valeria Alejandra Berón Cerón

### **Diseño y diagramación**

Tangrama

### **Imagen de carátula**

Raúl Marroquín. *Convención de televisores*, 1980. Álbum de Fotografía Digital (2014). Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, MAC.

### **Impresión**

Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impreso y hecho en Colombia

### **ISBN**

978-958-8471-82-2

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en ninguna forma o por ningún medio magnético, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin previo permiso escrito de los editores.

Los juicios y contenidos expresados en los textos son responsabilidad de sus autores y no representan la opinión de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Fundación Gilberto Alzate Avendaño  
Calle 10 # 3-16 Bogotá, Colombia  
Tel. 282 9491  
subdireccionartisticaycultural@fuga.gov.co

**Págs. 2-3:** Imagen de registro exposición «Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia», realizada en la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, octubre 13 a noviembre 30, 2017. Fotografía de Juan David Laserna.

**Págs. 8-9:** Imagen de registro exposición «Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia», realizada en la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, octubre 13 a noviembre 30, 2017. Fotografía de Juan David Laserna.

**Págs. 170-171:** Detalle de dispositivo de proyección de *En la punta de la lengua* (video instalación), de Rodrigo Facundo, 1997. Exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia», Fundación Gilberto Álzate Avendaño, noviembre de 2017. Fotografía de Juan David Laserna.

**Págs 174-175:** *En la punta de la lengua* (video instalación), de Rodrigo Facundo, 1997. Exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia», Fundación Gilberto Álzate Avendaño, noviembre de 2017. Fotografía de Juan David Laserna.

# Contenido

## 10 Presentación

## 12 Prefacio

## 16 Ejercicios de calentamiento: Miguel Ángel Cárdenas

- 19 Artista exhortador
- 23 Performance, video y video performance

## 42 Un heredero fluxus: Raúl Marroquín

- 49 Ecos vanguardistas
- 54 ¿Cómo expresar una idea a través de lo simple?
- 55 La influencia *pop*
- 60 Ciencia ficción y creación de universos futuros distópicos
- 63 Descontextualizando el medio: el peligro de la alienación

## 72 Tiene que ver con video: glosario acerca de Jonier Marín

- 73 Transitivo
- 73 Interrogativo
- 74 Procesos
- 74 Internacional
- 75 Videoarte sin videoarte
- 77 Incomunicable
- 78 Huidizo
- 78 Genealogía

79	Confluencia
80	Arte incommunicable
80	Arte correo
81	Videoarte
81	Caminar como obra de arte
84	Confluencia II
87	Muchos rumores
88	Varios Jonier Marín

## **90 La cirujana visual: la hibridez del video en Omaira Abadía**

92	Lo híbrido como rasgo determinante
96	Video collage
100	Video antropológico
105	A modo de colofón

## **108 La escenificación del sentimiento: la poética de lo doméstico en Ana Claudia Múnera**

108	Introducción: el giro doméstico en el arte contemporáneo
113	Contexto de formación: un camino situado entre la problematización del espacio y las Bienales de Video del MAMM
117	El juego y la memoria intercalados

## **124 Ampliando el régimen de visibilidad: lo autobiográfico como elemento mediador en la obra de Santiago Echeverry**

126	Una época para tomar posición
130	Es el fin del mundo como lo conocemos
137	Las Hermanitas
141	El escape
143	La violencia
145	Patty E. Pattetik

## **150 Contar el pasado desde los márgenes: el montaje de la historia en Rodrigo Facundo**

151	La relación dialéctica de la historia, la memoria y el tiempo
161	La combinación y la citación como ejes articuladores

## **164 Referencias**

## **172 Autores**





# Presentación

La Fundación Gilberto Alzate Avendaño ha emprendido una apuesta significativa por el rescate de la memoria artística colombiana, el análisis de los postulados del arte moderno y el rol del artista en contextos específicos. La investigación histórica curatorial promovida por la institución ha permitido nuevos acercamientos a la obra de los artistas, plantea otras lecturas que reconocen y valoran la producción artística, y recupera fuentes documentales para la investigación.

Gracias a la implementación, en 2007, del programa Investigación del Arte Colombiano por parte la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, hoy Subdirección Artística y Cultural, se ha logrado incentivar, en gran medida, la investigación, la producción escrita y la circulación en torno a la actividad artística nacional. Hasta la fecha, con una frecuencia bienal, se han realizado más de una docena de exposiciones que cuentan con catálogos y libros, entre ellas *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, de Luis Camnitzer, y *Fisuras del arte moderno en Colombia*, de Carmen María Jaramillo.

Por medio del Portafolio Distrital de Estímulos, la Fundación Gilberto Alzate otorga un premio para desarrollar una curaduría histórica que le aporta a la investigación y al campo curatorial del arte colombiano una perspectiva de análisis novedosa. Es de todo el interés de la Subdirección Artística y Cultural adelantar acciones para promover la producción de exposiciones, la publicación de investigaciones, la creación de espacios de discusión y, especialmente, la generación de criterio frente al ejercicio de las artes plásticas y visuales, con lo cual hace un aporte significativo a la circulación y valoración del patrimonio artístico colombiano.

Con el Premio de Curaduría histórica 2016 la Fundación Gilberto Alzate Avendaño hace una apuesta por leer el pasado desde el presente.

Se trata de una (de tantas) historias del videoarte, que recopilan trayectorias artísticas y obras sobresalientes que han contribuido a dinamizar la historia del medio artístico en Colombia.

Por esa razón, el propósito de la exposición e investigación *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*, impulsada por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y liderada por Paola Peña Ospina y Juan Bermúdez Tobón es hacer un ejercicio crítico en un terreno lleno de referencias artísticas, mediante una pluralidad de estéticas y técnicas como las videopinturas, las videoinstalaciones, las videoesculturas y el *happening* videográfico.

El objetivo, desde la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, es estimular la investigación curatorial de carácter histórico para develar lecturas, puntos de vista y análisis innovadores sobre las dinámicas y microdinámicas presentes en el arte nacional, en momentos históricos particulares. Esto constituye, desde la gestión cultural, un valioso aporte a la construcción y reconstrucción de la memoria e historia del arte colombiano.

Katherine Padilla Mosquera  
Subdirectora artística y cultural  
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

# Prefacio

Dos son los caminos principales al momento de escribir sobre la historia del videoarte colombiano: partiendo de una narración enciclopédica o leyendo el pasado desde el presente. Si se opta por realizar una historia-catálogo se vuelve necesario construir un registro minucioso y global de todo lo que se ha escrito y producido desde finales de la década de 1970 en torno al videoarte; siguiendo así un modelo que atiende más a un proceso histórico, en el que el valor de las obras queda en un segundo plano, casi convertidas en ilustraciones adorno. El riesgo al escribir una aproximación de este tipo es el agotamiento de los lectores, casi nadie lee una historia-catálogo íntegramente. Sus páginas terminan siendo consultadas como las de un diccionario o una guía telefónica: se busca en ellas un dato específico por un motivo específico.

Leer el pasado desde el presente es el segundo camino. El que elegimos para este libro. Uno que nos ofrece un cuadro vivo de las obras según el grado en el que han contribuido a definir asuntos problemáticos de nuestra vida actual. El segundo camino genera un espacio de pausa que nos obliga a detenernos en obras cuya importancia intrínseca requiere de un examen con cierto detalle. Por este motivo, la historia del videoarte que hemos realizado no ofrece un cuadro panorámico de la A hasta la Z, sino un fragmento del camino entre muchos posibles. No recoge una lista completa de nombres, ya que su objetivo es detenerse en ciertos artistas y en sus obras más relevantes —sin descuidar por supuesto sus contextos—. No es un índice de todas las obras videoartísticas, sino una revisión de algunas figuras importantes, que desde diferentes posturas han contribuido a dinamizar notablemente un medio. Esta historia del videoarte ofrece un compendio de trayectorias artísticas y de obras que, pese a lo amplio, es un compendio manejable y legible para un lector interesado en saber, no el

universo babélico de lo producido por centenares de artistas desde finales de 1970 hasta el presente, sino un fragmento significativo.

Todo artista posee una poética, incluidos los que se adscriben a las teorías estéticas más rígidas. Todo artista posee un mundo, una mirada, una subjetividad. Por tal motivo, tomar algunas de sus obras como objeto de análisis no persigue la finalidad de aislar al artista y a su obra, de separarlos de un todo. Esta decisión responde simplemente a la posibilidad de señalar que existen otros rumbos para abordar el videoarte colombiano. Rumbos que no están circunscritos a un discurso de la generalidad. Por esta razón, el título del libro, *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*, trata de advertir al lector que la totalidad de los capítulos con los que se encontrará son un gran relato fragmentado, uno que busca llenar los vacíos de una historia que ha sido trazada de forma irregular. En esta línea metodológica, la exposición que lleva el mismo nombre, y que acompañó esta investigación, realizada desde el 13 de octubre al 30 de noviembre en las salas de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño (FUGA), en la ciudad de Bogotá, fue una apuesta que no buscó indagar *quién es quién* en el videoarte en Colombia, o *cuál* es el lugar que ocupó en la historia, sino realizar un ejercicio crítico que abordara una pluralidad de prácticas de artistas de diferentes generaciones —Ana Claudia Múnera, Omaira Abadía, Rodrigo Facundo y Santiago Echeverry—, incluyendo algunos aportes de pioneros fugados —Miguel Ángel Cárdenas, Jonier Marín y Raúl Marroquín—. La exposición buscó dibujar un terreno de referencias, formas y estrategias compartidas a través de diferentes estéticas y técnicas que van desde el video correo, las video pinturas, el *happening* videográfico o video performance, a las video instalaciones y video esculturas. Estas formas y estrategias serán ampliamente desarrolladas en los capítulos y darán cuenta de la multiplicidad y versatilidad que ha desarrollado el video. La concepción general de este trabajo, la selección de las fuentes y el desarrollo de los temas ha sido una labor conjunta, y su redacción fue realizada a dos manos; los análisis correspondientes a las obras de Miguel Ángel Cárdenas, Raúl Marroquín y Santiago Echeverry fueron escritos por Paola Peña. Los análisis correspondientes a Jonier Marín, Omaira Abadía, Ana Claudia Múnera y Rodrigo Facundo fueron escritos por Juan Bermúdez.

Durante la investigación se contó con la ayuda de entidades y personas que desinteresadamente nos brindaron su tiempo y su opinión. Agradecemos a la Fundación Gilberto Álzate Avendaño (FUGA) por otorgarnos la Beca de Curaduría Histórica 2016, que permitió el desarrollo del proyecto. Agradecemos a los diversos centros y archivos que nos facilitaron información y cedieron derechos de imágenes, tales como LIMA Ámsterdam y el In-Out Center Archives. Además, agradecemos a espacios y galerías que hicieron posible la exposición: el Instituto de Visión y María Wills, el Proyecto Bachué y José Darío Gutiérrez; y al galerista Henrique Faria, cuya galería lleva el mismo nombre.

Por último, quisiéramos agradecer especialmente a los artistas quienes generosamente nos brindaron su tiempo, sus memorias y sobre todo la confianza para llevar a buen término el proyecto: Ana Claudia Múnera, Jonier Marín, Omaira Abadía, Raúl Marroquín, Rodrigo Facundo y Santiago Echeverry. En el caso de Miguel Ángel Cárdenas, a Amira Armenta, por facilitarnos archivos que nos permitieron comprender la vida y obra del artista.



# Ejercicios de calentamiento: Miguel Ángel Cárdenas

Sueño con vivir en un mundo sin religiones.  
Un mundo donde habitemos un mismo espacio  
en donde todos nos amemos porque somos humanos  
y no porque esperamos una recompensa  
de un ser inexistente  
¡Un mundo sin fronteras!  
¡Un mundo sin prejuicios!

Miguel Ángel Cárdenas

Los límites del video se extendieron cuando las áreas limítrofes del cine y la televisión cruzaron la frontera para ir más allá de lo audiovisual y ampliar el espacio de sentido de este medio. Espacio que se hizo autónomo rápidamente y encontró sus propias maneras de expresión en un territorio que estaba inexplorado, quienes se adentraron en este territorio incógnito eran personas provenientes de la pintura, la escultura, la música, el cine o el arte conceptual. Tal es el caso de un pionero del video como Miguel Ángel Cárdenas (1934-2015), recordado por ser un artista prolífico y siempre a la vanguardia.

Desde los comienzos de su carrera practicó las últimas tendencias del arte. En 1959, a la edad de veinticinco años, inauguró, en la sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango, la que sería su segunda exposición individual. En una entrevista realizada al joven pintor tolimense por Fernán Torres León, publicada en el periódico *El Tiempo* el 28 de junio de 1959 con motivo de la muestra, Cárdenas explica cómo llegó de lo figurativo a lo abstracto:

**Entré a la escuela con la ambición de copiar la naturaleza exactamente, pero el arte no consiste en esta copia servil sino en su transformación creativa y me convencí que lo mejor es**

**tratar de crear formas que me pertenecieran exclusivamente a mí [...] Me propongo resolver problemas de color, de composición etc., ya sea por triadas o por una monocromía tratando de explotar un color al máximo. (Torres, 28 de junio de 1959)**

Era evidente que notaban en el joven pintor a un artista con potencial, como se manifiesta en la reseña de *El Espectador*, «Exposición de Cárdenas»:

**Cada cuadro para él es un experimento a veces afortunado, a veces no [...] Entre los cuadros del año pasado y los de éste se nota un paso ascendente [...] No es preciso declararlo genio de antemano, pero de continuar su infatigable línea de investigación, sumado ello a su juventud, puede llegar lejos. (Vivas, 10 de julio de 1959)**

El 19 de junio de 1960 el periódico *El Tiempo* entrevistó a Cárdenas con ocasión de una nueva exposición individual en la sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional de Colombia —un año antes de dejar el país por cuenta de una beca de estudios—. En esta entrevista el artista explicó la manera intuitiva en la que había llegado al arte abstracto, según él, no había escogido el abstraccionismo «[...] él fue el que me escogió a mí. Llegué a ese estilo intuitivamente cuando buscaba en él, color, ritmo y nuevas formas» (*El Tiempo*, 19 de junio de 1960, p. 13). Pese a esta particular forma de explicar su estilo, Cárdenas está influenciado por la vanguardia de su tiempo. Estudió desde 1955 a 1957 en la Escuela de Bellas Artes en la ciudad de Bogotá, bajo la dirección de Luis Linares y Manuel Hernández. Sin embargo, la figura de Marta Traba será sumamente significativa para el joven artista. Amira Armenta (2017), quien lo conoció personalmente, cuenta que Cárdenas se acordaba bien de la fecha en que, en octubre de 1955, salió en el periódico un anuncio sobre un curso de arte moderno que dictaría la conocida crítica de arte. Cárdenas, con 21 años y con apenas unos meses de estar estudiando arte, acudió al curso y comenzó a familiarizarse con la obra de Ellsworth Kelly y de Karel Appel.

Dos años después, en el Salón Nacional de Artistas de 1957, que tras cinco años de receso reabre después de la caída de la dictadura de Rojas Pinilla, el arte abstracto y de tendencias geométricas enriquece el panorama general de arte colombiano. Ese año los premios del certamen fueron para Lucy Tejada, Enrique Grau, Alejandro Obregón y Fernando Botero. Además, dos artistas abstractos, Marco Ospina y Ramírez Villamizar, fueron distinguidos con menciones. La nómina de artistas premiados fue, justamente, los que pertenecen a la generación que marca el tránsito definitivo hacia el arte moderno en el país. En la entrevista de *El Tiempo*, «Intuitivamente he llegado al abstraccionismo: Cárdenas», el artista menciona el cubismo y el futurismo como estilos que influenciaron su trabajo, lo que demuestra que no era indiferente a referentes importantes que marcaban las tendencias que estaban renovando los valores del arte colombiano al terminar la década de 1950.

Ese espíritu renovador y audaz de Cárdenas se mostraría nuevamente en una de sus últimas exposiciones, en febrero de 1961, antes irse del país:

**[En] el nuevo museo de arte moderno La Tertulia de Cali inauguró una exposición de Pinturas y Anti-Pinturas de Miguel Cárdenas Rodríguez. Se trataba de 21 cuadros elaborados con diferentes técnicas: óleos sobre telas y óleos sobre masonite (un material que apenas comenzaba a ser usado en Colombia: cartón fuertemente prensado sobre el cual se prepara una base con aceites, blanco de zinc, y otros), y anjeos de alambres tal como se usa en arquitectura, en reemplazo del lienzo tradicional. (Armenta, 2017, p.20)**

Las anti-pinturas se mostraron también en Bogotá en la sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional en mayo de ese mismo año. Cárdenas definía sus anti-pinturas dentro del espacialismo dado que «el principal objetivo es el de la incorporación del espacio vivo a los materiales» (*El Tiempo*, 7 de mayo de 1961, p. 13). El concepto de espacialismo nos recuerda a Lucio Fontana, del que el artista seguramente tenía referencia y de quien vería una exposición en París cuando estuviera en Europa. Pero, ¿por qué mencionar estas exposiciones en un texto interesado en el videoarte? Miguel Ángel Cárdenas fue un artista que realizó la mayor parte de su obra en el exilio, durante 1960 y 1970, no obstante, estas muestras nos permiten entender rasgos de su carácter artístico transgresor y vanguardista, rasgos claves para el desarrollo de su futura carrera en los Países Bajos. Su temprana producción artística nos revela un joven de pensamiento abierto a la experimentación, en una nota de la revista *Semana*, del 26 de junio de 1961, a propósito de sus anti-pinturas encontramos dos opiniones que nos dejan ver ideas de su concepción del arte, ideas que mantuvo a lo largo de su vida: la primera: «el arte no debe detenerse sino buscar cada día con mayor empeño medios de expresión acordes con cada época», la segunda: «el arte debe ser libre para expresar espontáneamente su concepción artística y esta libertad no debe limitarse a la simple expresión, sin extenderse a los materiales usados» (*Semana*, 26 de junio de 1961). Estas ideas las manifestó, posteriormente, tanto en los desarrollos plásticos que llevó a cabo en Europa, con los que se hizo afín a movimientos como el *pop art* y el *nuevo realismo*, así como también, en la innovación en cuanto al uso de nuevos medios, específicamente el video, con el que alcanzó la mayor madurez en su carrera artística.

Exhortar

Del lat. *exhortāri*.

incitar a alguien con palabras a que haga o deje de hacer algo.

Diccionario de la lengua española

Será en el exterior donde Cárdenas encontrará la posibilidad de expresarse con plenitud, no solo artísticamente sino también sexualmente. Cárdenas era homosexual, lo que era un aspecto esencial de su carácter; «su condición de hombre gay, algo sobre lo cual él insistía particularmente, al punto de que, en su vida, ser gay podía ser incluso más importante que ser artista [...] para él su homosexualidad era como una militancia. Una ideología» (Armenta, 2017, p. 37).

Insistir sobre este hecho es de suma importancia para entender su obra. Cárdenas creció en El Espinal, en el departamento del Tolima, en una familia de clase media tradicional, donde la figura del padre marcó especialmente al artista. Su padre fue un católico estricto y políticamente conservador, así que la tensión entre ambos fue inevitable, y se hizo presente, sobre todo, cuando el artista empezó a definir su carácter, el cual estuvo marcado por un espíritu iconoclasta y un temprano anticlericalismo, que se afirmó después de leer *Por qué no soy cristiano* de Bertrand Russell, autor que se convirtió en su guía espiritual. Para Cárdenas reafirmar su homosexualidad fue una forma de ser fiel a sí mismo, confirmar su yo más auténtico y a su vez, la imagen de artista *exhortador* que se atribuía. Como veremos muchos de sus videos celebran e insisten en su condición sexual, incluso durante su exilio se refirió a sí mismo, en varias ocasiones, como un refugiado sexual, insinuando que abandonar Colombia era un camino que lo alejaba de la represión:

**[...] de alguna manera su salida de Colombia no había obedecido únicamente a propósitos académicos y artísticos, sino que había sido una escapatoria a la represión sexual. Y esto habría sido válido también para España, país en el que no se quedó ni un año. Algunos de sus amigos colombianos con quienes tuvo trato más tarde en Holanda nunca estuvieron de acuerdo con él en esto. Si bien es verdad que en la Colombia de comienzo de 1960 nadie se atrevía a declararse públicamente gay —pero, ¿dónde sí?—, los casos de homosexualidad en el mundo de los intelectuales y artistas eran secretos a voces y nadie lo reprobaba, ni se discriminaba a los artistas gay por el hecho de serlo. Algunos amigos veían en aquella afirmación de «refugiado sexual» más el fantasma del padre y**

**su condena a lo que consideraba como una desviación inmoral del hijo. (Armenta, 2017, p. 44)**

De cualquier manera, será en Europa, específicamente en los Países Bajos, primero en La Haya, durante 1962 a 1969, y después Ámsterdam, donde viviría hasta su muerte, que el artista encontró el espacio social apropiado en el cual pudo sentirse verdaderamente cómodo al momento de expresar libremente su homosexualidad. Cárdenas llegó a La Haya en 1962 desde Barcelona, y una vez instalado allí decidió cambiar su nombre a Michel Cardena como un gesto de reafirmación de su nueva vida y la negación de su pasado, sus lazos familiares y su crianza en la religión católica. Posteriormente vivió en Ámsterdam, ciudad que le ofreció un espacio de posibilidad para su vida y obra, donde encontró la libertad creativa y vital que necesitaba. Ámsterdam fue una ciudad que atrajo artistas de diferentes partes del mundo justamente porque para la época era conocida como una de las capitales más liberales de Europa y el mundo.

**Sus plazas, parques y laberintos de canales habían presenciado importantes manifestaciones libertarias de nuevas formas de pensar la ciudad y la vida, desde el activismo político de los programas de ocupación de casas y espacios, que encontraba su expresión en los movimientos Provo, hasta la proliferación de formas de cultura hippie caracterizadas por la ruptura y la alternativa a un mundo amenazado por la Guerra Fría, por la escalada armamentística ante la inminencia de una catástrofe nuclear y de las guerras coloniales y poscoloniales. La vieja ciudad burguesa portuaria asistía a la desestructuración de su condición de metrópoli, debido a la irrupción de nuevas culturas y nuevas formas de vida protagonizadas por una generación que agrupaba a los hijos de Marx y de la Coca-Cola con muchas personas procedentes de zonas del mundo lejanas, inmigrantes, exiliados políticos, artistas y nuevas tribus urbanas que confluían en los exiguos espacios de Ámsterdam, convirtiéndola en una isla para todas las utopías y todos los imaginarios posibles. (Fernandes, 2016, p. 38)**

Esta confluencia de factores históricos, políticos y culturales convirtieron Ámsterdam en un lugar de experimentación artística y en un lugar de tolerancia con la libertad sexual, razones por las que Cárdenas, que tenía previsto irse de Barcelona para Florencia, cambió de parecer. Ciertamente la Barcelona franquista no resultaba ser el lugar más *abierto* en términos sexuales. De esta huida hacia un lugar más tolerante dará cuenta el video *Somos Libres!?* (1981, 21 min 56 s).

En los Países Bajos la libertad creativa que tuvo Cárdenas permitió que la sexualidad y el erotismo empezaran a aflorar cada vez más en su trabajo. Los nuevos proyectos del artista evidenciaban su gusto por los materiales poco convencionales, inclinándose, siempre, por tomar riesgos y realizar

experimentos formales, como se puede apreciar en sus *Tensajes* (1964-1965), obra compuesta por un conjunto de piezas en la que se notaba el interés del artista por la abstracción y en donde destacaba los aspectos más banales y kitsch de los objetos, brindándoles una connotación erótica (Wills, s.f.).

**Los *Tensajes* hicieron uso sexualizado del látex coloreado (PVC), que se estiró fuertemente sobre soportes de madera para generar formas geométricas tales como círculos, triángulos y cuadrados que luego fueron desestabilizados por la introducción de mangueras de aspiradora, neumáticos, bolas de plástico, cremalleras y juguetes, orquestando así una relación sexual entre las formas. (Wills, s.f., p. 5)**

En 1964, el artista formó parte de la exposición colectiva «Pop Art and New Realism» organizada por Wim Beeren en el Gemeentemuseum, en la muestra participaron figuras como Andy Warhol, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Yves Klein, Jean Tinguely, Karel Appel, William de Kooning, Marcel Duchamp, Richard Hamilton, David Hockney, entre otros.<sup>1</sup> Tanto el arte pop como el nuevo realismo incorporan objetos comerciales o producidos en masa a sus obras, objetos simples de la vida cotidiana y materiales poco convencionales para la producción de sus piezas que radicalizaban los *ready-made*, llevándolos a otro nivel. Ya no solo se trataba de la puesta de elementos extra-artísticos en el ámbito del arte, sino también la problematización misma de la sociedad de consumo. Cárdenas fue más afín al nuevo realismo, al ser más crítico con el capitalismo. En este sentido, como lo pone de manifiesto María Wills (s.f.):

**las *Tensiones* son piezas seductoras que no solo tratan de incorporar la realidad dentro de la obra de arte, sino que también destacan la sexualidad como parte intrínseca de esta realidad. Su objetivo es revelar cómo, en la sociedad de consumo, a pesar de toda su hipocresía y pudor, el sexo funciona como cualquier otra mercancía. (p. 7)**

1 Después del Gemeentemuseum la exposición fue presentada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas (Paleis voor Schone Kunsten), en el Museo del Arte del Siglo XX de Viena (Museum des 20 Jahrhunderts), y en la Academia de Arte de Berlín (Akademie der Kunsten). Previa a esta muestra, como señala Armenta (2017) Cárdenas había realizado una muestra importante en noviembre de 1963 en el *Prentenkabinet* del Gemeentemuseum de La Haya, uno de los museos más importantes del país, por lo que afirma la autora que Cardenás entró al mundo artístico holandés por la puerta grande. La muestra incluyó trabajos realizados con técnicas mixtas, y fue su lanzamiento nacional como artista en los Países Bajos.

No es extraño que Cárdenas también se refiriera a sus «ensamblajes» como «tensiones» o «retratos sociales», de esta manera revela una carga de ironía que estará presente a lo largo de su obra.

En una entrevista que dio el artista para el periódico *La República*, con motivo de una visita a Bogotá, en agosto de 1973, señaló que en «1966 dio un paso más allá del erotismo y se interesó por el calor» (*La República*, 6 de agosto de 1973). En la misma entrevista mencionó cómo empezó haciendo objetos de aluminio en los cuales integraba una resistencia para producir calor, así incorporaba lo sensorial en la obra; por lo que desde entonces Cárdenas estuvo «inventándose aparaticos “calentadores”» (*La República*, 6 de agosto de 1973). Este tipo de acciones manifiesta que el artista, para la época, ya había asimilado muchas de las ideas que posteriormente se incorporarían dentro del lenguaje del arte contemporáneo.

Por ejemplo, en cierta oportunidad en un salón, una mujer se calentaba las manos con uno de esos aparaticos y trataba de transmitir el calor al público. Otra vez recortó trocitos de aluminio y luego de exponerlos al calor se los regaló a la gente. Y otra vez fue a calentar las aguas de un canal [...]. (*La República*, 6 de agosto de 1973)

El uso del cuerpo en la práctica del performance, y la interacción con el público y con el espacio, ubican a Cárdenas como un artista conceptual acorde al contexto de su época, por lo que no es de extrañar que posteriormente se sintiera interesado por la portabilidad y versatilidad técnica del video, mecanismo que le permitía un alto grado de experimentación.



Figura 1-1. Miguel Ángel Cárdenas construyendo *Hot vagina* (fotografía). Imagen cortesía de la galería Instituto de Visión.

## Performance, video y video performance

La obra de Cárdenas transita en varios ámbitos donde el video aparece como el núcleo central de su producción artística. No obstante, el performance y su registro en video serán también parte integral de su trabajo, decisión inseparable del contexto histórico en el que el artista estaba inmiscuido; la década de 1960 en Holanda, donde la introducción de nuevas formas experimentales hacia parte del panorama cotidiano, como menciona Armenta (2017):

**Este impulso se extendió a los años setenta con numerosos holandeses y extranjeros radicados en el país, dedicados al video arte y a la performance artística. Gente como Ulay, Uwe Laysiepen (1943), Marina Abramovic (1946), Nicolaus Urbas (1942), la estadounidense Nan Hoover, y los colombianos Michel Cardena y Raúl Marroquín, son algunos de los nombres entre los principales representantes de la performance, y en el caso de los tres últimos, en combinación con imágenes e instalaciones de video. (p. 60)**

Sin importar el tipo de medio artístico que haya utilizado, cada obra de Cárdenas se caracteriza por cierta irreverencia y en muy variadas ocasiones por el humor. Uno de sus performances más recordados, y que muestra el grado de osadía al que el artista era capaz de llegar, es el llamado *Sinfonía para siete camareros* (1969). Consistía en siete personas llevando una bandeja con copas de vidrio de diversas calidades, cada camarero representaba un movimiento de la sinfonía y, en consecuencia, realizaba una acción diferente: alguno caminaba con la bandeja de forma elegante por la sala, otro ofrecía fuego a los asistentes, etc. La sinfonía terminaba cuando, con una señal que daba el artista, todos dejaban caer las bandejas rompiendo finalmente las copas. Hasta aquí nada para sorprenderse, sin embargo, lo osado estaba en que las copas echadas a perder eran las de la abuela de la futura reina de Holanda: la princesa Beatrix. De hecho, uno de los camareros fue el mismo príncipe Claus. Gestos como este divertían al artista y desde luego daban de qué hablar, las personas que lo conocieron manifiestan el gusto de Cárdenas por el reconocimiento y la atención, varios coinciden en que el artista tenía una personalidad bastante narcisista. No obstante, todo esto jugó a su favor, le permitió producir un arte desinhibido con una fuerte carga de humor e ironía, y lo encaminó a ampliar las imágenes y concepciones sobre la masculinidad y la sexualidad. Gestos que fueron el comienzo de una nueva forma de entender y producir arte, lo que nos lleva a preguntarnos si, acaso, ¿podría incluirse a Cárdenas en lo que Andrea Giunta (2017) ha definido como *giro iconográfico*? La historiadora de arte sostiene que «entre los años sesenta y ochenta se produce un giro iconográfico en relación con las representaciones del cuerpo: probablemente el mayor giro iconográfico del siglo XX» (Giunta, 2017). Si bien, Giunta se refiere a las obras de artistas mujeres

que *remapean* la forma de representación del cuerpo femenino, obras que a lo largo de la historia del arte se han registrado desde el ojo patriarcal, podríamos extender este análisis a un artista como Miguel Ángel Cárdenas que, con sus obras, produjo nuevas imágenes sobre el cuerpo masculino, imágenes que apostaron por visibilizar subjetividades más fluidas, desde su condición de latino homosexual en los Países Bajos.

Aquellas nuevas imágenes y temas los presentó con la compañía de producción que creó en 1968, y que llamó «Warming up etc. etc. etc.», cuyo logo es una figura que simultáneamente representa una flor y una vagina. Cárdenas incluyó este diseño tanto en su indumentaria, en algunos de sus videos, como en la furgoneta de la empresa. El nombre de la compañía no resulta una sorpresa, el artista siguió explorando la idea del calor de diversas formas a través de su práctica artística, desde el calor de alimentos o bebidas, el contacto corporal, la utilización de textos pornográficos e imágenes sexuales, hasta el suministro de calor térmico, como ocurre en *Opwarming enzovoort centrale* (1972, 19 min 27 s), su primera producción videoartística.<sup>2</sup>

El video nos cuenta cómo en Hilversum, una familia que tiene frío procede a llamar a una empresa de calentamiento para que les ayude con la calefacción. Escuchando de fondo la canción «Maria Bethânia», de Caetano Veloso, vemos llegar a Cárdenas como encargado de la empresa de calentamiento en su furgoneta —en la que se ve el logo de la compañía, igual que en su chaqueta—. El artista acude a donde la familia, compuesta por la madre, el padre, un hijo adolescente y un niño. Cárdenas se presenta como el latino «caliente» que llega a la intimidad de una familia holandesa para, literalmente, ayudar a subir la temperatura. Dentro de este ambiente familiar Cárdenas no solo pretende aumentar la temperatura del sistema de calefacción, incluso, decide hacer una sopa picante para la familia. Reunidos en la mesa, mientras toman la sopa, la familia parece tener más frío, empiezan a ponerse ropa: sombreros, mantas, bufandas, etc. Sin embargo, Cárdenas se está poniendo más caliente y se va quitando prendas hasta quedar completamente desnudo. En definitiva, ha fracasado en su intento de calentar

2 Cárdenas experimentó con video desde 1969, año en el que compró su primera cámara, no obstante, sus primeras producciones nunca las quiso exponer porque no las consideraba de buena calidad. Sebastián López (2005) en su libro *A short history of Dutch video art* (Una breve historia del video arte en Holanda) relacionó 37 producciones videoartísticas de Cárdenas. El video aquí referido en el libro de López aparece con el nombre *Cardena réchauffe en vain la famille B. à Hilversum* (Cardena calienta a la familia B. en Hilversum. sin embargo, el nombre que aparece en el video es el que aquí utilizamos (*Opwarming enzovoort centrale*), video al que tuvimos acceso a través de la plataforma de LIMA Ámsterdam.



Figura 1-2. Miguel Ángel Cárdenas con el coche de la empresa de calentamiento del videoarte *Opwarming enzovoort* (fotografía), 1972. Estudio fotográfico Hartland, colección Corine Groot (@inoutcenterarchives.nl). Imágenes cortesía del archivo del In-Out Center.

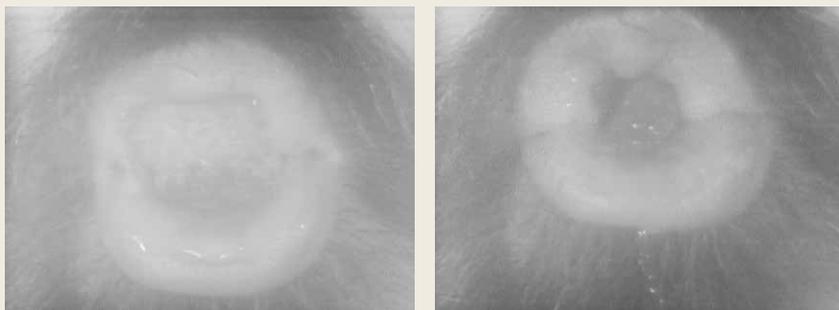


Figura 1-3. *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n. 2* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Miguel Ángel Cárdenas, 1973-1974. Imágenes cortesía de la galería Instituto de visión.

la familia. Ese propósito fallido es un aspecto que se relaciona con un tema que será recurrente en su obra: la imposibilidad de cambiar ciertas diferencias culturales.

La producción videoartística de Cárdenas está marcada por su experiencia como latino en un país extranjero, en la que el tema de la sexualidad y el calor —que ya estaba presente en los *Tensajes* y los performances— aparece de forma cada vez más explícita, a través de la alusión al cuerpo como un sistema de calefacción. El artista utilizó el «calor social», culinario, humano, sexual como un elemento que propiciaría una transformación cultural, que en su caso sería la transformación de la fría cultura holandesa por la calidez tropical de un latino. Por esta razón explotó su condición de extranjero latinoamericano y el estereotipo cultural según el cual son más «calientes», para hablar ya no solo sobre su sexualidad, sino también de su relación con la cultura que lo acoge. Tanto en el ámbito personal como artísticamente, vivir en el extranjero le permitió a Cárdenas explorar aspectos vitales que se verán vinculados de manera inherente en su arte.

En *Two hands warm up a cube into a circle n. 1* (1972-1975, 22 min) y *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n. 2* (1973-1974, 6 min 53 s) el procedimiento es el mismo. En el primer video vemos cómo, de forma gradual y lenta, se va derritiendo un cubo de hielo sobre las palmas de unas manos. Lentamente las manos frotan el hielo, juegan con él, en ocasiones de forma provocativa, lo mueven de una mano a la otra, hasta que se derrite y las manos desaparecen del plano, quedando una piscina de agua que corresponde a la última secuencia. En el segundo video ocurre algo similar, vemos un plano con la boca del artista y un cubo de hielo que lentamente se derrite tratando de moldearlo en una forma circular. Durante el transcurso del video es difícil dejar de asociar la boca con un ano. En general, el total de las obras hacen explícito, en mayor o menor grado, un trasfondo sexual. La duración de ambos videos corresponde al tiempo que

tarda el deshielo, hecho que explica porque las piezas dependen de la interacción de la temperatura ambiente y el cuerpo para poder concluirse.

Otro video de la misma época es *Hand, ice, body n. 1* (1973-1974, 8 min 6 s), donde vemos el mismo procedimiento, con la diferencia que en este la pantalla está dividida horizontalmente en dos partes. En la superior vemos unas manos frotando un hielo contra el cuerpo de un hombre desnudo y en la parte inferior vemos caer gotas que van formando un pequeño charco que al final aparece en un plano en forma de círculo. Esta innovación de incluir dos planos en la pantalla, en el mismo campo visual del espectador, se repetirá en otros videos del artista como: *Rencontres? n. 1* (1975, 15 min), *Rencontres? n. 2* (1975-1976, 14 min 30 s), *Rencontres dans le temps retrouvé* (1976, 17 min 4 s) e *Intimacies* (1976, 15 min 21 s). En este último video, por ejemplo, la pantalla está dividida en dos partes iguales, pero de forma vertical. En la pantalla vemos dos eventos que ocurren de forma paralela, en el lado derecho se ve una bailarina alistándose para su presentación. En el lado izquierdo vemos el público. Los dos eventos están filmados en tiempo real, con dos cámaras simultáneamente. Lo interesante es que los encuadres de la bailarina coinciden con los del alguien del público, por ejemplo, si vemos medio rostro o torso de la bailarina, estos se completan con el de alguien del público. Así los cuerpos, tanto el de la bailarina como los del público crean una unidad, o una intimidad artificial mediante la edición del video. Cárdenas con estos gestos buscaba evidenciar las diferentes perspectivas de una misma acción desde una ubicación diferente. El problema de la perspectiva se hará evidente también en sus video instalaciones, como veremos más adelante.

Los títulos de algunos videos nos hablan de un arte del proceso, donde algún elemento —en este caso, un cubo de hielo— se transforma. Como se mencionó líneas más arriba, Cárdenas creía posible que la fría



Figura 1-4. *Hand, ice, body n. 1* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Miguel Ángel Cárdenas, 1973-1974. Derechos de autor (2018) de LIMA Ámsterdam.



Figura 1-5. *Intimacies* (fotograma de tipo audiovisual —video performance—), de Miguel Ángel Cárdenas, 1976. Derechos de autor (2018) de LIMA Ámsterdam.

y racionalista cultura del norte de Europa podía ser transformada por la «cálida» cultura latinoamericana. Esta idea se traduce en sus videos en la transformación de lo cuadrado a lo circular por efecto del calor corporal, que metafóricamente es asociada a la calidez y sexualidad de una cultura que él representa. La metáfora se extiende en *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n. 1* (1973-1974, 29 min 15 s) en donde vemos al artista sentado en una mesa con dos platos delante de él, en uno hay una porción de helado en forma de cubo y el otro se encuentra vacío. Poco a poco Cárdenas toma una cuchara de helado, la calienta en su boca y la escupe derretida en el plato vacío. Este proceso se repite durante todo el video hasta que la porción cuadrada de helado es transformada en un círculo de helado derretido sobre el plato. Con este gesto Cárdenas explora acciones cotidianas, como comer, y las carga con significados eróticos, preocupación que mantendrá en otros trabajos del mismo periodo. En este video, puntualmente, es evidente la connotación sexual que tiene escupir el helado derretido, asociándose a fluidos sexuales como el semen.

Al mismo tiempo que realizaba la producción de sus videos, por iniciativa del artista se crea el In-Out Center, el primer espacio artístico independiente en Ámsterdam. Para su inauguración Cárdenas realizó un performance que fue transmitido por televisión el 24 de noviembre de 1972, llamado *Cardena réchauffe le Reguliersgracht*, que consistió en hundir un dispositivo de calefacción industrial en las aguas del canal. Otro performance realizado por el artista en el In-Out Center, junto con Jean Clarence Lambert, tuvo lugar el 15 de abril de 1973, llamado *Cardena et J.C.L réchauffent une partie d'échecs de marshall et marcel duchamp*.

**Primero, los dos visitaron al gran maestro holandés de ajedrez Max Euwe, que vivía en Amsterdam y tuvo la amabilidad de proporcionarles un diagrama del famoso juego. Cardena pegó**



Figura 1-6. *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n. 1* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Miguel Ángel Cárdenas, 1973-1974. Imágenes cortesía galería Instituto de Visión.

**el diagrama en una manzana. Después de cada movimiento, el jugador tomaba la manzana en sus manos y leía el siguiente movimiento en voz alta. Tan pronto como el juego había terminado, sostenían la manzana con sus frentes y caminaban cercanamente fuera de la galería sin soltarla. (Reijnders, 2017) (Traducción de Paola Peña, 2017)**

Cárdenas desde su adolescencia fue un asiduo jugador de ajedrez y le gustaba que Duchamp, artista que admiraba, también lo hubiera sido.

Desde 1972 hasta 1974, el In-Out Center, constituyó una plataforma experimental para todo el arte de vanguardia de su tiempo: performance, videoarte, poesía visual, arte sonoro, arte conceptual y libros de artista. No solo fue un espacio multidisciplinar sino también multicultural, sus miembros procedían de América Latina, Islandia y Holanda. Junto con Cárdenas —Michel Cardena por ese entonces— hicieron parte del espacio Ulises Carrión, Raúl Marroquín, los hermanos Kristjan y Sigurdur Gudmundsson, Hrein Fridfinnson, Hetty Huisman, Pieter Mol y Gerrit Jan de Rook. En el In-Out Center cada uno exponía sus trabajos, activando la escena artística de la ciudad y contribuyendo a afianzar prácticas experimentales que se convertirían en la lengua franca del arte contemporáneo.



Figura 1-7. Miguel Ángel Cárdenas y Jean Clarence Lambert en el performance *Cardena et J.C.L réchauffent une partie d'échecs de marshall et marcel duchamp* (fotografía), 1973. Estudio Fotográfico Hartland, colección Arne Klunder (@inoutcenterarchives.nl). Imágenes cortesía del archivo del In-Out Center.

Este espacio, pese a su poco tiempo de existencia marcó profundamente el espíritu cultural de la ciudad y de aquellos que hicieron parte de esa experiencia. Al año siguiente de cerrar, en enero de 1975, como una iniciativa de Wies Smals se funda De Appel, que se convertiría en uno de los institutos de arte contemporáneo sin fines de lucro más antiguos de los Países Bajos. En sus comienzos el instituto abrió un espacio para el performance, las instalaciones y el videoarte, cuando estas expresiones todavía estaban en sus comienzos (De Appel, s.f.). Siempre con un enfoque experimental e inclusivo. De Appel es una institución fruto de aquel momento de profunda experimentación y entusiasmo que se vivió en Ámsterdam por aquel entonces. Cárdenas, por supuesto, también participó de su programación.

Ese ambiente experimental explica porque, cuando Cárdenas llega al video sus obras son el resultado de una filiación compleja y multiforme. En general, la historia de todo el videoarte, sin importar el lugar geográfico donde se desarrolle, atrajo a autores que proceden de diversas disciplinas, no solo de las artes plásticas, sino también del cine, el teatro, la literatura, el performance y la música, lo que posibilitó el desarrollo de una multiplicidad de expresiones concretas que se engloban bajo la expresión video:

los registros de performances, la generación electrónica de formas y movimientos, los video *environnement* o video instalaciones, las video esculturas, las video pinturas, en general un conjunto prolijo de encuentros y diálogos entre prácticas. En los videos de Cárdenas encontramos múltiples referentes, así como también diversidad de usos del medio, desde registros de performances, producciones más narrativas y experimentales y video instalaciones. Resultados que dan cuenta de la versatilidad del nuevo medio para la creación y experimentación en las artes.

En octubre de 1977 Cárdenas realizó una exposición en la Galería De Appel que incluyó video y video instalación. Dos de los videos fueron *The soup is delicious* (1977, 8 min 52 s) y *I love you, I love you, and I think you love me too* (1976, 6 min 49 s). En el primero video el tema de la vida cotidiana y sus acciones cargadas de connotaciones sexuales vuelve a estar presente: empieza con un cocinero preparando una sopa, durante el tiempo de preparación aparecen, casi transparentes, imágenes de hombres y mujeres desnudos en escenas sexuales que se yuxtaponen con los ingredientes de la sopa. Las imágenes nos advierten lo que viene. El cocinero le sirve la «caliente» sopa a Cárdenas, quien se encuentra sentado frente a una mesa. A medida que Cárdenas va tomando la sopa se empieza a excitar —o mejor a «calentar»—, lo vemos cada vez más excitado y en medio de gemidos y frases de aprobación —*oh! Fantastic, wonderful soup, is delicious, this is too much*— llega al climax. Agotado, deja caer su cabeza para atrás y con esta imagen termina el video. Su excitación no es actuada, debajo de la mesa alguien le está realizando una felación, oculto a la vista de los espectadores y de la cámara. Se podría pensar que el sonido de fondo a lo largo de todo el video es el sonido de esta acción. De acuerdo con María Wills (s. f.) los fluidos, los orgasmos y los gemidos que se registran en sus videos simbolizan una relación sexual sin jerarquías:

**[...] entendida como algo sagrado y bello, ya sea gay o hetero. En el mismo sentido, palabras como «fuck» (follar), «cunt» (coño) o «dick» (verga) se convirtieron en elementos clave en piezas que buscaban revelar lo sublime en la relación sexual entre hombres y mujeres, hombres y hombres, y mujeres y mujeres. (Wills, s. f, p. 8)**

Es evidente el contenido sexual de los videos de Cárdenas, en efecto, a través de este medio encuentra la forma de expresar explícitamente sus ideas en relación a la complejidad de la sexualidad humana. En definitiva, un cuerpo sexual siempre encuentra una forma de escape, encuentra una fisura para no dejarse encasillar, para el artista el video fue su forma de escape, con este medio pudo trasgredir y reflexionar acerca de lo bello que puede llegar a ser lo que socialmente se considera abyecto.

En el segundo video mencionado, *I love you, I love you, and I think you love me too*, vemos un primer plano de la boca del artista gesticulando en silencio la palabra *I love you*, su imagen se superpone con las letras de la



Figura 1-8. *The soup is delicious* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Miguel Ángel Cárdenas, 1977. Imágenes cortesía de la galería Instituto de Visión.

palabra que pronuncia. Durante todo el video vemos su boca enunciando en silencio: «te amo». Al final aparece la frase «*I think yo love me too*» y vemos una sustancia que cae sobre el rostro y boca del artista. La combinación de referencias, las palabras y la sustancia que le cubre el rostro —que alude al semen— es un comentario directo respecto a la relación que se establece socialmente entre el amor y el sexo. Estos dos videos fueron presentados con una video instalación llamada *My thumb is fatter than my fingers, but just as agile* (1977, 60 s), su título, que tiene un toque humorístico, traduce «mi pulgar es más gordo que mis dedos, pero igual de ágil». La video instalación estaba compuesta por cinco monitores en los cuales las imágenes se repetían

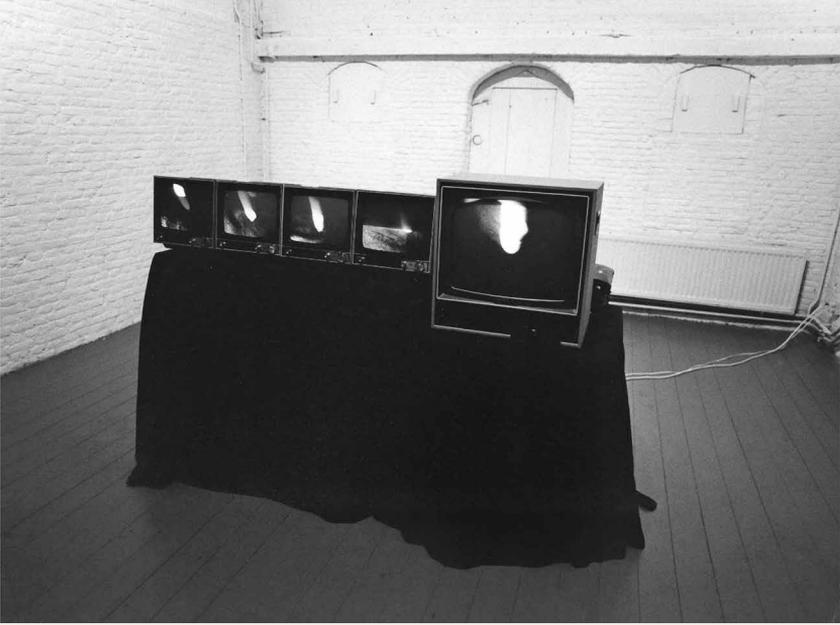


Figura 1-9. *My thumb is fatter than my fingers, but just as agile* (video instalación), de Miguel Ángel Cárdenas, 1977. Fotografía de Miguel Ángel Cárdenas. Imagen cortesía del archivo de De Appel Amsterdam.

continuamente a manera de *loop*. El primer monitor, más grande que los otros, mostraba un pulgar golpeando una superficie. En los cuatro monitores restantes se observa una acción similar: todos juntos creaban un sonido rítmico como de tambores.

La evolución de un video clip a una integración más importante del medio en relación con el cuerpo se vuelve obvia aquí. El arte corporal (o lo que queda de él) ya no es una colección de grabaciones de acciones corporales, sino que se convierte en parte del propio medio de grabación: los cinco monitores son una representación mimética de una mano humana. De esta manera, el video parece tomar el lugar del cuerpo. (Magalhaes, s.f.)

Esta experimentación del uso del medio se amplió con otras video instalaciones, vale la pena mencionar *25 Carambolas y variaciones (Regalo de cumpleaños a alguien que cumple 25 años)* (1979) y *Reconstructie van 5 doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff* (1984). La primera es considerada por muchos una de las mejores video instalaciones realizada por el artista, de la cual se han realizado varias versiones —en 1979, en 1980 y en 2003— algunas en blanco y negro y otras a color, cada versión se ha adaptado a la tecnología de la época. La primera fue grabada y presentada en Café Sport, lugar cerca de De Appel. La obra consiste en tres cámaras de video

que, desde diferentes puntos, registran de forma individual el movimiento de cada una de las tres esferas que componen un billar. Posteriormente, cada una de las tomas son presentadas en tres monitores diferentes, de tal manera que, en el primer monitor, se ve el golpe del taco a una bola; en el segundo monitor la misma bola golpea la otra de color rojo y en el tercer monitor, la bola roja concluye la carambola. Lo que logra Cárdenas en este video es seguir explorando las posibilidades que le otorga el medio para manipular la percepción, convirtiendo el video, a su vez, en más que un medio de registro.

La segunda video instalación la realizó en 1984, antes de abandonar en definitiva el video, cuando el Stedelijk Museum de Ámsterdam preparó una exhibición internacional de instalaciones de video que se llamó «Het lumineuze beeld», donde participaron artistas como Marina Abramovic y Ulay, Vito Acconci, Max Almy, Dara Birnbaum, Brian Eno, Marie-Jo LaFontaine, Kees de Groot, Nan Hoover, Michael Klier, Shigeko Kubota, Thierry Kuntzel, Mary Lucier, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Nam June Paik, Al Robbins, Lydia Schouten, Elsa Stansfield, Madelon Hooykaas, Francesc Torres, Bill Viola, y Robert Wilson. La instalación de Cárdenas, cuyo título alude a cinco goles realizados por el legendario futbolista holandés Johan Cruyff, consistió en «cinco monitores en un espacio ligeramente inclinado y cubierto con grama artificial, que reproducen los momentos de cinco de los mejores goles de Cruyff, vistos de cerca y desde diferentes puntos de vista» (Armenta, 2017, p. 84). Esta instalación se diferenció de un video de carácter periodístico por la relación que logró construir el artista entre el espectador y la figura del futbolista proyectada en los monitores, de acuerdo con Armenta (2017):

**Cárdenas lleva al espectador muy de cerca de la figura humana, hasta la piel del futbolista, y no le interesa hacer una reproducción cronológica, sino que da una impresión fragmentada de la acción. El sonido es fuerte y se oye el gotear del sudor y la respiración casi asmática del jugador en acción. (p. 84)**

Las video instalaciones realizadas hasta finales de la década de 1980 nos sirven para entender la acogida del formato de video en el arte, medio que estaba ampliando su campo de acción, donde artistas semejantes a Cárdenas encontraron variedad de formas de experimentar con la imagen.

Hablar de todas las obras de Cárdenas se nos vuelve imposible, pero detenernos en algunos de sus proyectos más significativos es necesario, por lo que nos enfocaremos en proyectos determinados: en los videos que amplían la concepción que tenía el artista acerca de este medio. En *Een minuut in een minuut, een uur in een minuut, een dag in een minuut, een week in een minuut* (1978, 5 min 6 s), Cárdenas fue bastante explícito al seleccionar este título para su video, que traduce «un minuto en un minuto, una hora en un minuto, un día en un minuto, una semana en un minuto», en él com-  
prime, en el lapso de un minuto, una serie de actividades. En un minuto,



Figura 1-10. *Reconstructie van 5 doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff* (video instalación), de Miguel Ángel Cárdenas, 1984. Imagen cortesía de Katia Charmeaux.

tomas para videos; en una hora, una comida con invitados; en un día y una semana, actividades cotidianas, como escuchar radio o editar videos. El video es un comentario irónico sobre los videos largos.

La peculiar concepción del tiempo filmico de Fernand Léger —que ya en los años 20 proponía una película que durase las 24 horas mostrando la existencia cotidiana en tiempo real— se hace realidad en los 60 a través de las película de Andy Warhol que registran interminables acciones en tiempo real: en *Sleep* (1963) filma el sueño de 8 horas de su amigo John Giorno; en *Eat* (1964) otro amigo, Indiana, se come lentamente un champiñón ante la cámara, prolongando esta acción durante media hora. (Baigorri, 1997, p. 165)

Quien llevaría esta idea al extremo fue *Video wake for my father* (1971) de Paul Ryan, sería el único caso de una obra videográfica concebida para ser mostrada durante 12 horas consecutivas, salvo este caso, muy pocos fueron los artistas que aplicaron el concepto de dilatación temporal desarrollado por Warhol. Posteriormente, el videoarte generó un tipo de obras que incorporaron el tiempo real a lo largo de toda la cinta, como fue el caso de Bruce Nauman, quien grabó acciones simples como caminar, saltar, balancear el cuerpo, con gestos y movimientos que se repiten constantemente a lo largo de la grabación. También tenemos los casos de *Folding hat* (1969-1971, 30 min) de Dennis Oppenheim y *Hair Piece* (1970, 60 min) de John Baldessari, ejemplos de obras que dilatan el tiempo de la cinta en una estructura cíclica y causan la sensación, mediante la repetición de las acciones, de no tener fin. En la primera vemos a lo largo de la cinta al artista doblando y plegando un sombrero de todas las formas posibles y, en la segunda vemos el cuero cabelludo del autor desde diferentes perspectivas.

Los anteriores videos exigen *autoresistencia*, tanto del artista como del espectador, ya que pueden generar agotamiento, lo que ha llevado a definirlos bajo la categoría de *estética del aburrimiento*. A Cárdenas no le interesaba aburrir al espectador, todo lo contrario, buscaba que sus videos

fueran divertidos y generaran interés, de allí que *Een minuut in een minuut, een uur in een minuut, een dag in een minuut, een week in een minuut* fuera una declaración sobre la concepción que él tenía acerca del tiempo videográfico. Aunque Cárdenas realizó videos de larga duración, no priorizó en acciones repetitivas o situaciones en las que el espectador se cree falsas ilusiones de algo que tal vez vaya a suceder, pero que al final nunca sucede; el artista se interesó por crear videos con una cualidad más narrativa. Tal es el caso de *Smiling and barefoot Cardena walks on burning coal* (1977, 17 min 43 s). El video es una representación burlesca y juguetona, donde el artista se mofa de sí mismo con la preparación mental y física que debe hacer para lograr inmunizar de toda sensación las plantas de sus pies, y así evitar el dolor que le va a producir caminar sobre unos carbones ardiendo. La preparación incluye desde la lectura de libros de magia natural y superstición, la aparición de una mujer que lo ayuda a despejar sus dudas y le da a sus pies un baño de leche con pétalos de rosa, hasta ejercicios donde se pone una plancha en los pies. El artista, vestido con un pantalón y una chaqueta, en donde se ve el logotipo de su empresa de calentamiento, camina sonriente y en éxtasis sobre los carbones encendidos. Al terminar con los pies ensangrentados vuelve la mujer para ayudarlo a calmar su dolor. Lo importante de esta pieza es que fue producida cuando el arte del performance estaba en auge, y los artistas apostaban por presentar desafíos físicos reales, inclusive mutilándose a sí mismos (Aquilina, s. f.).

Por el contrario, Cárdenas hace una referencia cómica a ese tipo de arte de performance, a él no le interesaba el dolor sino el humor y la ironía. En definitiva, su posición en relación al tiempo fílmico, y su objeción al tipo de performance que utiliza el dolor corporal como medio para hacer arte, lo convierte en un artista del goce, aspecto vinculado a su personalidad hedonista que celebra el placer en todos los niveles, no solo desde la reafirmación del goce homosexual, sino también a través de su vida cotidiana y social. Allegados al artista señalan su gusto por los objetos suntuosos y la buena comida, era innegable su interés por llevar un estilo de vida lujoso, inclinación que nos puede ayudar a entender porque ubica su arte del lado del placer y del disfrute, y no del dolor y el aburrimiento.

Otros dos videos importantes dentro de su producción y los últimos que realizó ya en la década de 1980 son *Somos Libres!?* (1981, 23 min) y *Me lavo las manos* (1982, 5 min 40 s). El primero está marcado por un sincero deseo de confrontar la manera en que socialmente se percibe y se trata la homosexualidad. *Somos Libres!?* pone en tela de juicio la supuesta libertad de ejercer una orientación sexual disidente en los países europeos. El video narra la historia de dos jóvenes homosexuales que huyen de la represión de su país natal en búsqueda de su libertad sexual. Comienza con una secuencia de imágenes donde se ve un joven que está siendo azotado por un militar y después por un clérigo en un ambiente onírico, donde se yuxtaponen imágenes que contextualizan los miedos

del protagonista, la persecución, la represión e incluso el maltrato por su condición de homosexual. Posteriormente suena un despertador y nos percatamos que era una pesadilla, a partir de ese momento empieza el argumento de la historia.

El joven llama a su pareja y deciden irse de Barcelona —lo que se deduce por unas imágenes que se verán más adelante donde el guiño más obvio es la Basílica de la Sagrada Familia—. En la primera parte del video, cuando vemos la pareja empacando sus pertenencias antes del viaje, aparecen imágenes de libros tales como *El homosexual y su ambiente* de Hans Giese, *El almuerzo desnudo* de William S. Burroughs y *Diario de un ladrón* de Jean Genet.

*El homosexual y su ambiente* fue un libro que comenzó a circular en España en el 1962 como un escrito de carácter pseudocientífico, que pretendía entender el fenómeno de la homosexualidad e implantar una posible terapia para «curar» el comportamiento homosexual con vistas a una futura integración de este individuo en la sociedad.<sup>3</sup> Este tipo de libros justificaron la persecución y discriminación de los homosexuales por décadas, por lo que la referencia no resulta caprichosa. Como tampoco lo es la imagen de la portada del libro *Diario de un ladrón* de Jean Genet, quien como novelista logró que escenas eróticas e incluso obscenas transmitieran una visión poética del universo, una visión con la que ciertamente Cárdenas se identificaba al asumir sin tabúes su sexualidad y verla como algo bello. Genet debió ser un escritor que le interesó al artista, sobre todo si se considera que es autor de *Nuestra Señora de las flores*, libro autobiográfico publicado en 1944 que aborda el tema de la homosexualidad y la vida en los bajos fondos. En esa misma línea temática se ubica la famosa novela *El almuerzo desnudo* de Burroughs. La novela de Burroughs narra los bajos mundos de Chicago y Nueva York, describiendo escenas con toda suerte de drogadictos, policías y traficantes, al igual que relata los turbios ambientes homosexuales frecuentados por el autor, que a pesar de haber contraído matrimonio con Joan Vollmer —a quien mató de un disparo mientras jugaba a ser Guillermo Tell drogado hasta el tuétano— nunca ocultó su homosexualidad.

Estas referencias muestran la diversidad de influencias de *Somos libres!?*, donde a lo largo de la narración se mezcla música, técnicas de video, una actuación teatral con tintes de humor y un uso de imágenes y elementos tanto simbólicos como metafóricos. En el momento en el que la pareja

3 El trabajo de Víctor Mora (2016), *Al margen de la naturaleza: La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas*, reseña los textos que con pretensiones científicas fueron publicados durante la dictadura franquista sobre la homosexualidad masculina.

decide emprender su viaje se visten con unas túnicas y unas máscaras cúbicas, cuyos lados están hechos de espejos. Cuando tienen puesta la máscara, todo con lo que interactúan es el reflejo vivo de la sociedad en la que están, o lo que es lo mismo, la representación de las normas convencionales que la sociedad quiere ver en ellos. El espejo es una manera simbólica de esconder su orientación sexual. Con estos atuendos emprenden su viaje en un tren que tiene como destino los Países Bajos. En el trascurso de la travesía se intercalan imágenes de los paisajes que se ven desde el tren, con microescenas que se convierten en metáforas visuales con un fuerte contenido simbólico y poético, que hacen alusión a su sexualidad, a sus miedos, a los deseos y a las luchas emocionales de los personajes. Aproximándose al final del video vemos a la pareja en el tren enseñando sus pasaportes a un oficial, cuando estos son sellados se quitan la máscara y se los ve felices y eufóricos. Después aparece la pregunta: «¿somos libres!», repetida en varios idiomas. Continúan imágenes que nos muestran fragmentos del cuerpo desnudo de uno de los protagonistas: un torso, un hombro, unas piernas, el abdomen, unos ojos maquillados, una boca con labial, unas uñas siendo pintadas de esmalte rojo, unas pestañas con rímel; entendemos que el hombre se está travistiendo. En la escena final se ve a la pareja en un restaurante solicitando servicio, el camarero los mira con desdén, al insistir por la atención el camarero entra en cólera y les exige que se vayan del lugar. Finalmente, aparece el camarero vestido de cura, luego de militar, y a la pareja nuevamente vestida con sus túnicas y sus máscaras cúbicas de espejos. La respuesta a la pregunta ¿somos libres? parece ser contestada. La primera presentación de *Somos Libres!?* se dio en el Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam.

**Fue mostrado poco después en el MoMA de Nueva York, fue escogido para la Bienal de Arte de Sídney en mayo de 1982, se proyectó en Video Roma, en dos salas de Tokio, en el Undécimo Festival de Cinema Nuevo de Montreal, y, como se ha dicho, se transmitió por la televisión holandesa ese mismo año, dentro de la programación de la Humanistisch Verbond, Asociación Humanista de Holanda. Aunque cierta crítica fue devastadora, algunos supieron resaltar el valor del mensaje: que la aceptación de la homosexualidad, incluso en una sociedad tan liberal como la holandesa, es un mito. (Armenta, 2017, p. 79)**

El hecho de que el video fuera mostrado en televisión pone en evidencia un aspecto problemático: que el videoarte no es «masivo», como se ha afirmado algunas veces, y no debido a las cualidades internas a las obras, sino por los circuitos de difusión y distribución. La exhibición del videoarte ha estado restringida a museos, galerías y festivales especializados, y no ha sucedido en circuitos más mediáticos y con mayor impacto en el público, como la



Figura 1-11. *Somos Libres!?* (fotograma de tipo audiovisual —videoarte—), de Miguel Ángel Cárdenas, 1981. Imágenes cortesía de la galería Instituto de Visión.

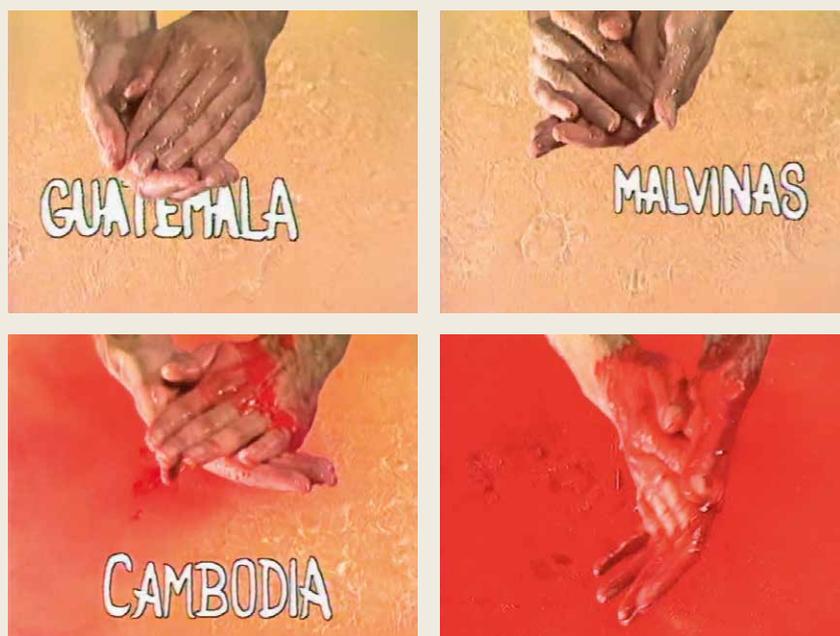


Figura 1-12. *Me lavo las manos* (fotograma de tipo audiovisual —videoarte—), de Miguel Ángel Cárdenas, 1982. Imágenes cortesía de la galería Instituto de Visión.

televisión o incluso el cine.<sup>4</sup> Justamente, hacia finales de la década de 1970 es generalizada una actitud pro-televisión, si bien muchos videoartistas encuentran en la televisión el foco crítico de su trabajo —como hemos visto no es el caso de Cárdenas—, será común en la época que artistas utilicen los canales locales y de *public acces* para mostrar sus producciones o generar contenidos para este medio.

El segundo video, *Me lavo las manos*, es una pieza con una temática política, que aleja a Cárdenas ligeramente del grueso de su producción,

4 No obstante, este restringido circuito de circulación también se relaciona con la forma en la que el videoarte se ha desarrollado, ya que, en sus inicios, al huir de la estandarización de la televisión y del cine comercial. Sumado, a su interés por circular a través de circuitos alternativos tanto los que tenían que ver con los medios de información y entretenimiento masivo, así como los circuitos artísticos, hizo que el videoarte tuviera una limitada difusión de las obras. Se sabe que con el tiempo el videoarte se ha institucionalizado, pero en su origen compartió mucho del espíritu del cine *underground* o experimental que atacaba la cultura oficial situándose en los márgenes.

que, si bien las podemos considerar políticamente comprometidas, su compromiso se ubica en el plano personal, al reivindicar su condición de homosexual, exaltar la sexualidad y problematizar los roles de género. *Me lavo las manos* pasa de un plano personal hacia un ámbito más social. En el video se muestran permanentemente unas manos mientras se están lavando, al mismo tiempo escuchamos una y otra vez, casi como una especie de mantra, la frase: «me lavo las manos». A medida que avanza el video el agua se torna roja y vemos nombres de ciudades o países superpuestos: Teherán, Guatemala, Hiroshima, Malvinas, Afganistán, Vietnam, entre otros, nombres que aluden a conflictos en el «tercer mundo». El video es un comentario irónico y crítico de la responsabilidad de Occidente en dichos conflictos, porque por más que pretenda «lavarse las manos», estas terminan «ensangrentadas» como en la última secuencia del video.

Los videos referenciados evidencian que desde sus inicios siempre fue un medio privilegiado para la creación, no es de extrañar entonces que el video permitiera la experimentación en el sentido más estricto del término, y posibilitara narrar nuevas subjetividades y formas de entender lo real. El espíritu vanguardista de Cárdenas lo vinculó a las corrientes más experimentales del arte de su tiempo, el performance y el videoarte se convirtieron en medios para ampliar el horizonte de su práctica. El breve acercamiento aquí propuesto al universo de creación de la obra de Cárdenas, especialmente, a su producción videoartística, nos demuestra que su vida y obra estuvieron marcadas por la apertura y una constante búsqueda. Una apertura a entender sexualidades disidentes y una búsqueda por comprender y evidenciar los prejuicios sociales y culturales que recaen sobre estas. Sus ideas visionarias —como lo fue el In-Out Center—, incluso, la decisión de su muerte por eutanasia<sup>5</sup> nos revela su carácter vanguardista, no solo para entender la práctica del arte, sino también, los parámetros morales que llevan a pensar diferente la vida, la sexualidad y la muerte.

5 Esta decisión reafirma un aspecto que vemos en su arte, la fidelidad a sí mismo, así como sus producciones reafirman el humor, el disfrute y el goce sobre el dolor o el aburrimiento. Cuando el artista, con su cuerpo cansado y adolorido por un parkinson degenerativo terminal, a la edad de 81 años, decide someterse en Holanda, el 2 de junio de 2015 a la eutanasia, país en el que el procedimiento es legal desde 2002.

## Un heredero fluxus: Raúl Marroquín

Pocos lo imaginarían, pero uno de los artistas que primero se interesó por el videoarte en Europa comenzó su carrea como estudiante de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia en la década de 1960. Se trata de Raúl Marroquín, un artista que desde temprana edad se interesó por el arte más vanguardista de su tiempo. Durante sus años de estudiante se vio influenciado por el informalismo, un interés que lo llevó a crear dibujos y collages que fueron expuestos en la que sería su primera exposición, en agosto de 1965, en las salas del Colombo Americano en Bogotá. A los pocos años, en 1971, sería invitado a hacer una muestra individual en el Museo de la Unión Panamericana en Washington.

El periódico *El Cronista*, el 10 de agosto de 1971, reseñó la exposición en la OEA, donde señala que «el joven artista ha trabajado en varios medios de expresión artística, inclusive pintura, dibujo, escultura y cinematografía, en cada uno de los cuales ha empleado nuevos materiales y nuevas técnicas» (*El Cronista*, 10 de agosto de 1971). Esta breve reseña ya advertía que Raúl Marroquín desde el comienzo se interesó por la experimentación. Así, cuando en 1971, con 23 años, llega a la Academia Jan Van Eyck para realizar una maestría en el Departamento de Artes Gráficas, al cabo de un tiempo decidió pasarse al Departamento Experimental. Su espíritu trasgresor y en constante búsqueda lo llevó a emprender proyectos y establecer contactos, que lo conectarían con las corrientes más innovadoras del arte de su tiempo.

Marroquín, sin duda, se vio influenciado por los movimientos y teorías de la época, él decantó varias de las ideas que estaban en el horizonte artístico y cultural en el que desarrolló su práctica, ubicándose dentro del cambio que experimentaron las prácticas artísticas en las décadas de 1960 y 1970.

**el creciente interés por el mundo de la imagen, la posibilidad de analizarla según las leyes de la semiótica, el avance de las**

**técnicas de reproducción (fotografía, serigrafía, fotocopia), así como los progresos en la tecnología visual, principalmente con la presencia del video. La época estaba impregnada de las nuevas teorías sobre los *mass media* iniciadas por McLuhan, que continuaran con Umberto Eco, Roland Barthes o Hans Magnus Enzensbergr, entre otros. (Parcerisas, 2007, p. 170)**

Por estas razones no es fortuito que Marroquín, como muchos artistas de su generación, comprendiera las posibilidades ofrecidas por los nuevos medios, acercándose a las tendencias del arte conceptual que se consolidaban para entonces tales como el videoarte, la poesía visual y concreta, los libros de artista, el performance, el arte sonoro, etc. Sin embargo, cuando se revisa la obra de este artista es fácil encontrarlo especialmente cercano al movimiento *fluxus*. Esta afirmación se fundamenta en que los artistas *fluxus* no se consideraban parte de un movimiento ni tampoco promotores de un estilo concreto sino, sobre todo, partidarios de una actitud alternativa hacia la creación del arte, la cultura y la vida. En este sentido, no es que Marroquín perteneciera a un «grupo» sino que comparte una actitud cercana a los artistas que se han asociado a esta corriente. En este sentido es que advertimos que Marroquín cumple algunos de los criterios propuestos por Dick Higgins, quien define la actitud de un artista *fluxus* desde el globalismo, la unidad del arte y la vida, la inter-media, el experimentalismo, el carácter lúdico y la sencillez. Como veremos, en la obra de Marroquín encontramos materializadas muchas de las actitudes y premisas que se han asociado a este movimiento, que lo ubican como un artista heredero del *fluxus*.

¿Qué factores posibilitaron que Marroquín transitara por varios campos de experimentación —publicaciones, performance, videoarte, incluso, contenidos para televisión—? ¿Cómo fue posible que estuviera en contacto con varias de las corrientes artísticas más vanguardistas de su tiempo? ¿Qué permitió que desarrollara una producción tan amplia en el videoarte? Intentar dar respuesta a estas preguntas implica entrar en el contexto donde Marroquín desarrolló su práctica. Sin duda, la academia Jan Van Eyck le ofreció un ambiente estimulante, libertades de experimentación y, un aspecto no menos importante, instalaciones y recursos económicos para llevar a cabo sus proyectos —la Academia Jan Van Eyck, junto con la Academia de Arte Lupertam eran las dos únicas instituciones en Europa continental que ofrecían programas de video para ese momento—. Estas circunstancias facilitaron invitar a otros artistas a trabajar y experimentar con el medio, lo que generó un espacio para el desarrollo del videoarte y del performance, así como también el emprendimiento de otro tipo de proyectos, entre esos una de las primeras revistas de artista en el continente europeo: *Fandangos*.

***Fandangos* concentró a su alrededor las tendencias conceptuales más renovadoras de los 70, post-fluxus, artistas de medios y performances, y en sus páginas figuraron de Joseph Beuys**

a Vito Acconci. De sus comienzos como revista-afiche para ser pegada en las paredes, pasó a su más convencional formato de revista en la que alternó entrevistas a artistas que hoy consideremos fundamentales para el momento como Laurie Anderson, Ulises Carrión, Philip Glass y General Idea, con entrevistas a la Princesa de Mónaco y Pierre Cardin. (López, 2005, pp. 160-161)

La revista circuló desde 1971 hasta mediados de la década de 1980, bajo la edición de Raúl Marroquín, Theo van der Aa, Ger van Dijk,<sup>6</sup> Marjo Schumans y Ulises Carrión. La revista fue publicada por Agora Studios y la Academia Jan Van Eyck. *Fandangos* es un claro ejemplo del espíritu de renovación de la época y explica el contacto de Marroquín con muchas de las prácticas conceptuales de su tiempo. Prácticas que también tendrían lugar en el que fue el primer espacio artístico independiente en Ámsterdam, el In-Out Center, plataforma experimental, fundada por iniciativa de Miguel Ángel Cárdenas, que operó desde 1972 hasta 1974 y, donde Marroquín cuando apenas era un estudiante participó invitado por Cárdenas. La cercanía con las últimas prácticas del arte no dejó indiferente al joven artista que se sintió inclinado a explorar con el performance y, principalmente, con el videoarte. Del 17 al 28 de diciembre de 1973 Marroquín junto con Young T'chong, con quien por dos años había trabajado en un colectivo llamado Equipo Movimiento, —que terminó ese mismo año en noviembre— fue invitado a exponer por segunda vez

6 En 1972 los artistas Theo van der Aa y Ger van Dijk establecieron el Maastricht Agora Studio, que fue una de las iniciativas artísticas más importantes de los Países Bajos hasta la década de 1980. Como lo señala Caroline Dumalin (2011), ambos artistas ayudaron a financiar proyectos de otros artistas y colaboraron de forma cercana en la producción y distribución de *Fandangos*. Agora logró un rol central dentro de una red internacional de artistas que trabajaban con expresiones de vanguardia como performance, videoarte y arte correo. Ayudaron también en un proyecto de envergadura que realizó Marroquín en la década de 1980, se trató de la instalación de *The World's First T. V. Convention* en The Bank, galería ubicada en lo que anteriormente fue un banco.

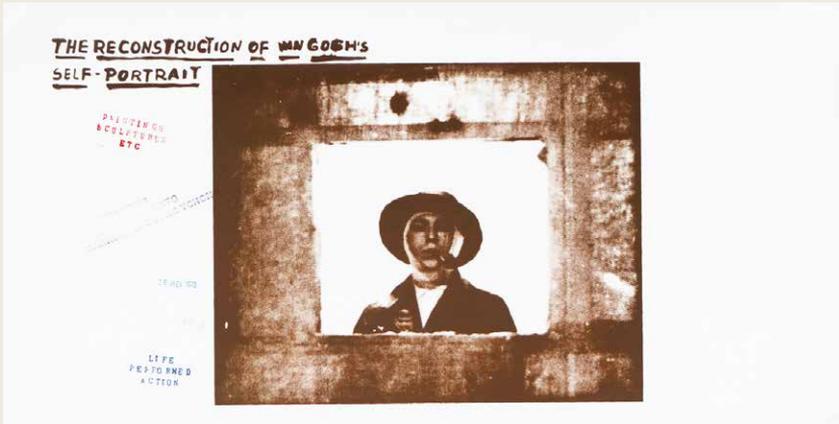


Figura 2-1. *Reconstrucción del autorretrato de Vincent Van Gogh* (serigrafía con sellos de goma y título manuscrito a lápiz), de Raúl Marroquín y Young Tchong (Equipo Movimiento), 1972. Colección Raúl Marroquín (@inoutcenterarchives.nl). Imágenes cortesía del archivo del In-Out Center.

en el In Out Center.<sup>7</sup> La exposición se llamó «Paintings, Sculptures, etc., of Equipo Movimiento», el título aludía a un proyecto que el colectivo desarrolló desde la primavera de 1972; que consistía en una serie de representaciones que incluyeron, por un lado, la reconstrucción de pinturas canónicas, reemplazando las figuras de cada pintura por personas vivas, y, por otro lado, la reconstrucción de esculturas a través de la misma estrategia: poniendo en «escena» personas reales. De esta manera el Equipo Movimiento construyó tanto pinturas como esculturas vivientes.

En la muestra se expusieron, además, los procesos de creación de algunas de las obras a modo registro de video, la reconstrucción del *Autorretrato con oreja vendada y pipa* (1889) de Van Gogh, *Los jugadores de cartas* (1894) de Paul Cezanne, *La novia judía* (1667) de Rembrandt y la *Mona Lisa* (1503/1519) de Leonardo da Vinci.

Los artistas también mostraron documentación del performance *Body Monuments Inc.* (1973), en el que habían ubicado a personas en espacios que en el imaginario colectivo corresponden a lugares en los que

7 La primera exposición individual de Equipo Movimiento en el In-Out Center se llamó *Documentation of reality*, se realizó del 3 al 13 de abril de 1973. Para esta exposición Marroquín diseñó su propia invitación y catálogo, en el que se anunciaba lo que iba a pasar durante la muestra. Incluyó diferentes tipos de técnicas pictóricas contemporáneas como película Super 8, fotografía análoga y Polaroid, una obra con diapositivas y una pieza de revista (Reijnders, 2017).

comúnmente se sitúan esculturas tradicionales. El proceso de elaboración de *Body Monuments Inc.*, implicó, sobre todo, una apropiación de la tradición artística para reinterpretarla a su manera, muy a tono con algunas corrientes artísticas que abogaban por una vinculación entre el arte y la vida, pero sobre todo con fluxus. De acuerdo con Ulises Carrión (1973) el trabajo de *Body Monuments Inc.* se basó en una idea muy sencilla:

**el cuerpo humano puede ser [considerado como] una escultura. Su propósito es, materializar esta idea. Para alcanzar este propósito Body Monuments Inc., analiza, usa, actúa sobre y modifica las relaciones hombre-escultura, escultor-escultura, entorno-escultura, y espacio-escultura. Un cuerpo humano llega a ser escultura por cuenta de su integración con el entorno arquitectónico. De esta forma cumple la función tradicionalmente asignada a la escultura clásica. Pero al ser esto un cuerpo humano, logra una personalidad propia, independiente de su escultor. (p. 2)**

Carrión también pone de manifiesto como este acto requería de una serie de gestiones de *naturaleza no estética* o *extra-artística*, como el respaldo de una compañía de seguros, una grúa mecánica, un equipo técnico y una serie de permisos tanto del museo como de la Administración de la ciudad, requerimientos que muestran la complejidad de llevar a cabo una



Figura 2-2. El Equipo Movimiento, Raul Marroquín y Young Tchong, organizando el performance *Body Monuments Inc.* (postal), 1973. Imagen cortesía del artista.

**ATTENTION**

**ALL MUSEUMS, GALLERIES  
AND PUBLIC IN GENERAL**

For that important guest to your  
museum, gallery or home, we offer  
that very piece you need

**RECONSTRUCTION OF RODIN'S**

**'The Thinker'**

**ATENCION**

**A TODOS LOS MUSEOS, GALERIAS Y  
AL PUBLICO EN GENERAL**

Cuando tenga en su museo, casa  
o galería una visita importante,  
tenemos para Ud. la pieza perfecta

**LA RECONSTRUCCION DE**

**'El Pensador de Rodin'**

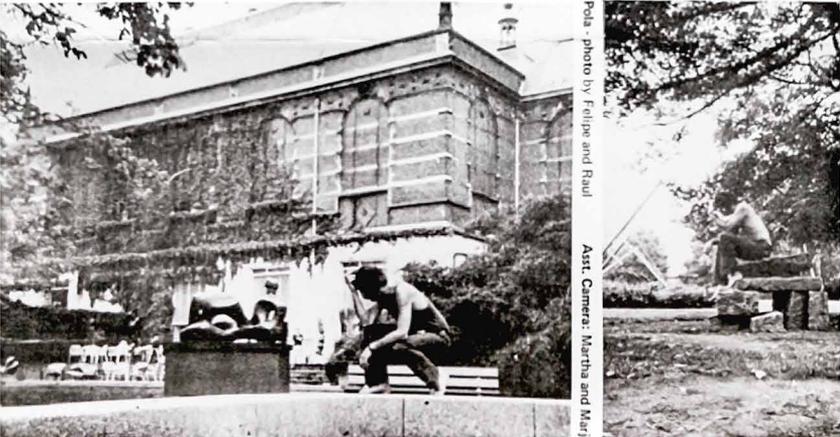


Photo by Felipe and Paul  
Asth. Camera: Martha and Mario

Rodin's "The Thinker" recreated at the Stedelyk Museum, Amsterdam by EQUIPO MOVIMIENTO  
"El Pensador" de Rodin, reconstruido en el Museo Stedelyk, Amsterdam por EQUIPO MOVIMIENTO

**DON'T HESITATE !**

Write immediately to

**AGORA**  
Boechstr. 112a  
Tel. 13120  
Maastricht  
Nederland

**! NO ESPERE UN MOMENTO MAS !**

Comuniquese de inmediato con

**EQUIPO MOVIMIENTO**

Jan van Eyck Academie  
Academieplein 1  
Maastricht, Holland

IN - OUT CENTRE  
Reguliersgracht 103  
Amsterdam C, Holland

**PAINTINGS  
SCULPTURES  
ETC**

**LIFE  
PERFORMED  
ACTION**

Printed at Beau Geste Press, Langford Court South, Cullompton, Devon, U.K.

Figura 2-3. Afiche publicitario que anuncia la reconstrucción de *El pensador de Rodin* del Equipo Movimiento (afiche de 20 x 40 cm), 1973. Colección Raúl Marroquín, (@inoutcenterarchives.nl). Cortesía del archivo del In-Out Center.

simple idea. Siendo superadas estas dificultades, el 25 de mayo de 1973 a las 12:30 p.m., se realizó este performance en los nichos de la fachada del Bonnefanten Museum, donde dos colaboradores —Anton Verhoeven y Huub Relouw— permanecieron de pie por más de una hora.

Otro performance que se documentó y se mostró en la exposición fue *El pensador de Rodin* (1973), donde Marroquín y Tchong se apropian de la tradición y la reinterpretan, en este caso ya empieza a aparecer el humor punzante que caracteriza la obra del artista colombiano. El afiche publicitario que anunciaba el evento de 1973 decía lo siguiente:

**Atención a todos los museos, galerías y al público en general.  
Cuando tenga en su museo, casa o galería una visita importante, tenemos para usted la pieza perfecta: la reconstrucción de *El pensador de Rodin*. ¡No espere un momento más!  
Comuníquese de inmediato con Equipo Movimiento.  
(Equipo Movimiento, 1973)**

El performance tuvo lugar en el Tedelijk Museum Amsterdam, lo realizaron Raúl Marroquín y Felipe Ehrenberg, con la asistencia de Marjo Schumans y Martha Hellion. El tono irreverente y el particular toque de humor en la manera que se anunció el evento nos muestra cómo Marroquín vio en el performance un ejercicio de experimentación e, incluso, una plataforma para cuestionar de forma provocativa la manera de entender el arte y sus procesos de creación. En otras palabras, en sus performances, lo que era inerte —una escultura clásica— se vuelve vida, y da como resultado una apuesta por diluir la separación entre arte y vida. Simultáneamente, los performances de Marroquín, cuestionan y amplían lo que significaba el arte.

En este performance aparece la parodia como un juego de apropiación, que tiene un tono que nos recuerda la famosa postal *L.H.O.O.Q.* (1918) de Duchamp, donde con un ingenioso juego de palabras que insinúan excitación sexual y una intervención de un bigote en la famosa imagen de la *Mona Lisa* de Da Vinci, ya nos vaticinaba las implicaciones que luego conducirían a las prácticas apropiacioncitas del pop art, de las que Marroquín también es deudor y que se verán consolidadas en su producción en video.

El artista se interesó por este medio desde muy temprana edad, sus primeros acercamientos al medio los hizo a finales de la década de 1960, con un equipo de Sony CV 2000 que Oscar Lombana, director de una empresa de mercadeo, compró para grabar encuestas. El gusto por el video permaneció a lo largo de su vida, pero se afianzó durante su proceso de formación en Maastrich, donde tuvo acceso a equipos de última tecnología con los que realizaría cientos de videos. En el libro *Una breve historia del videoarte en Holanda* de Sebastián López, publicado en 2005, se encuentra una videografía del artista que relaciona 261 videos realizados por Marroquín entre 1968 y 2005. A la fecha su producción ciertamente es más extensa, no obstante, este texto se centra en lo concerniente a las dos primeras décadas de su producción videográfica.

Aunque la producción videoartística de Marroquín es muy variada, existe un hilo conductor que recorre su trabajo: muchas de sus obras, de una u otra manera, cuestionan el medio televisivo. Ya sea la omnipresencia de la televisión, bien la pasividad y alienación del espectador o los contenidos que se transmiten por dicho medio, recurriendo a diferentes modos, tanto narrativos como de edición. En algunos casos son videos cortos, en otros narraciones más elaboradas y producidas. Como señala Laura Baigorri (2007), desde las posturas individualizadas de artistas como Nam June Paik y Wolf Vostell, las primeras obras de video de muchos artistas pioneros llevan implícito el cuestionamiento del medio televisivo, sea como blanco, alter ego, materia prima, adversario, etc. Son numerosos los videoartistas de la década de 1970 que tiene una postura crítica frente al medio.<sup>8</sup>

Para acercarnos a la amplia producción videográfica de este artista analizaremos en sus videos varias facetas: una conceptual, una vinculada a la simplicidad de medios, otra vinculada a su influencia pop, una relacionada con la ciencia ficción y la creación de futuros distópicos y, finalmente, una que se apropia del medio televisivo para descontextualizarlo. Estas facetas nos dan un panorama de una obra videográfica basta, permitiéndonos señalar elementos importantes dentro de la misma. Sin embargo, como veremos, hay temas y estrategias que serán recurrentes y transversales a cada una de ellas.

## Ecós vanguardistas

Algunos de los videos de Marroquín tienen una fuerte tendencia conceptual, como *Andy Dandy's piano interpretation of I lost my heart in San Francisco* (1975, 3 min 6 s), video que hace parte de una serie de tres piezas que el artista realizó en la década de 1970; durante una etapa de producción videoartística muy experimental y con una fuerte vinculación al performance de la época, que él ya practicaba. El video comienza con Dandy frente al piano fumándose un cigarrillo de forma distendida. Cuando se dispone a tocar, enciende primero un cronometro que está enfrente suyo, pone las manos sobre las teclas y en el momento en el que se espera que comience a tocar no lo hace, se queda completamente inmóvil durante dos minutos con 29 segundos, solo se escucha el ritmo que marca el cronometro. Al terminar su performance, una voz en *off* nos informa que la pieza es una versión de la canción de Sammy Davis Jr. En algunos videos de Marroquín

8 En diversas partes del mundo los videoartistas que fueron precoces con el uso del medio, de una u otra forma, realizaron obras que tenían una mirada crítica con la televisión: Antonio Muntadas, Klaus vom Bruch, Bill Viola, Gary Hill, Ko Nakajima, Dara Birbaum, entre otros.



Figura 2-4. *Andy Dandy's piano interpretation of I lost my heart in San Francisco* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Raúl Marroquín, 1975. Imágenes cortesía del artista.

podemos descubrir referentes que han marcado su práctica artística. Este es el caso de la famosa pieza musical *4'33"* de John Cage, interpretada por David Tudor en el 1952.<sup>9</sup>

*Monologue with Andy Dandy* (1976, 5 min 30 s) es cercana a la misma línea de experimentación, es uno de los dos experimentos de cámara y mezclador que Marroquín realizó durante el «Quinto Encuentro Internacional de Video» en el Centro Cultural Internacional (ICC), en Amberes. Este encuentro se realizó en colaboración con Jorge Glusberg, director del emblemático Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. En el encuentro participaron 27 países representados por unas 250 cintas

9 Aunque el artista solo reconoce a Andy Warhol como influencia, es claro que Marroquín tenía conocimiento de múltiples tendencias y referentes que eran pilares del arte que se producía en las décadas de 1970 y 1980. Una muestra de ello es *Fandangos*, la revista contó con múltiples contribuciones: Robert Filliou, Hreinn Friðfinnsson, Rod Summers, Marjo Schumans, Kristian Gudmundsson, Thomas Niggel, Yoshio Nakajima, Cavellini, Peiter Post, Silvia van Berkel, Jonathan Ellender, Filip Francis, Jan Hendrix (Snow), Servie Janssen, Herbert Walker, Dick Wessels Ulisses Carion, Christiana Berndes, Kiyokawa, Peter R. Hutchinson, Yves De Smet, Annalies Klophaus, Anton Verhoeven, Peter Adamski, Guillermo Duarte, Klaus Groh, Michael Gibbs, Anna Banana, Klaus Groh, Jorge Glusberg, Clemente Paradin, entre muchos más. Además, en la revista *M. Allegrini* entrevistó a Iannis Xenakis y a Pierre Cardin; y *M. Hawley* entrevistó a Joseph Beuys y a Michel Cardena, solo por mencionar un par de ejemplos. Como si no fuera suficiente, la portada de uno de los números fue dedicada a Joseph Beuys y Nam June Paik.

de video. La labor realizada por el CAYC y por Glusberg, encabezando el proyecto, fue de suma importancia, tal como afirma Graciela Taquini (2008):

**en lo que respecta al video, el hecho más relevante que organizó Glusberg fueron los diez encuentros internacionales de video que tuvieron lugar tras la presentación de «Open Circuits Towards the Future of TV» en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en enero de 1974. (p. 31)<sup>10</sup>**

Raúl Marroquín también participó en el tercer encuentro, realizado en la galería Cívica D'Arte Moderna del Palazzo del Diamanti, en Ferrara, Italia, el mes de mayo de 1975. Dentro de la extensa lista de artistas, que supera los 200 participantes, encontramos también los nombres de Jonier Marín y Miguel Ángel Cárdenas con su compañía «Warming up, etc., etc».

*Monologue with Andy Dandy* propone un juego de palabras a través de la introducción de globos de diálogo, donde Andy Dandy, personaje creado por el artista e interpretado por Andrés Ávila, entra en una actitud reflexiva y hace un monólogo en la pantalla. Este video es producto de un performance en el que Marroquín utilizó dos cámaras, una de ellas filma el personaje de Dandy, mientras la segunda cámara se mantiene apoyada sobre una mesa enfocando los escritos en globos de texto. Posteriormente, las dos imágenes se mezclan y se proyectan en un gran monitor para la audiencia en vivo que asiste al evento. Es un discurso mudo, no se puede escuchar, en este sentido Andy Dandy representa un director de cine y guionista con un toque caricaturesco. En el video se ven los globos de texto que aparecen sobre la cabeza de Dandy, intercalándose con el rostro en primer plano del personaje, el video es acompañado de un efecto de sonido *boing* que le da una atmósfera lúdica.

La tercera pieza donde aparece el mismo personaje es *Andy Dandy's walk in antwerpen* (1976, 13 min 10 s), video que conserva el mismo corte

- 10 Graciela Taquini en «Tiempos del video argentino» relaciona los diez encuentros internacionales de video: el primero fue realizado en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, en diciembre de 1974; el segundo fue realizado en el Espace Cardin de París, en febrero de 1975; el tercero fue realizado en el Palazzo dei Diamanti de Ferrara en Italia, en mayo de 1975; el cuarto en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, en noviembre de 1975; el quinto fue realizado en el Centro Internacional de Cultura de Amberes, en marzo de 1976; el sexto fue realizado en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en septiembre de 1976; el séptimo fue realizado en la Fundación Joan Miró de Barcelona, en febrero de 1977; el octavo fue realizado en la Galería Continental de Lima, en septiembre de 1977; el noveno fue realizado en el Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil de México, en noviembre de 1977 y el décimo fue realizado en el edificio Sogetsu Kaikan de Tokio, en mayo de 1978.



Figura 2-5. *Monologue with Andy Dandy* (dos cámaras y mezclador de video en vivo frente a una pequeña audiencia —video performance—), de Raúl Marroquín, 1976. Encuentro Internacional de Video en el ICC, en Amberes, Bélgica. Imagen cortesía del artista.

experimental de los dos anteriores, comienza con un encuadre en movimiento de lo que ve el protagonista mientras camina, lo que lleva al espectador a recordar las típicas escenas de una ciudad en su cotidianidad: las personas, el tráfico, su arquitectura, y de fondo los sonidos característicos de la urbe. Posteriormente, aparece Dandy de espaldas caminando de manera jocosa. Sin embargo, este no es un video convencional: ha sido manipulado. *Andy Dandy's walk in antwerpen* es producto de un trabajo de performance, instalación y proyección en video. El personaje Andy Dandy simula caminar en el mismo lugar, frente a un fondo negro, mientras una segunda cámara portátil, con un cable muy largo, es utilizada para subir y bajar por la calle principal de Meir Amberes. El performance fue proyectado en vivo durante 25 minutos los tres días del «Encuentro Internacional de Video» de 1975, en el ICC.

Las imágenes de la ciudad se superponen con las del protagonista en un intento por captar su subjetividad, pero con un tono lúdico. Andy se ve como un explorador de su entorno, un *flâneur* contemporáneo que se dedica a vagar por la ciudad. El resultado del performance parece un ejercicio de *psicogeografía* del espacio, propuesta de amplia influencia que postuló la organización Internacional Situacionista (IS), en un intento por advertirle a los espectadores de los efectos del paisaje urbano sobre los comportamientos de los individuos. La calle es el espacio natural donde tiene lugar esta práctica por eso está profundamente vinculada a la deriva urbana.

Estas tres piezas tempranas de Marroquín lo conectan con una cierta tradición vanguardista. Por ejemplo, la referencia a John Cage en el primer video no es gratuita, Cage fue muy cercano a las corrientes conceptuales de finales de la década de 1950 en los Estados Unidos, que reflexionaron sobre el papel del artista, las condiciones de receptividad y la noción de arte a partir de las aportaciones de Duchamp. En el segundo video de Marroquín encontramos un tono de carácter dadaísta, un espíritu de negación y anti-arte, rasgos esenciales de este *ismo*, que de igual manera estuvieron presentes en la Internacional Situacionista; que influyó el arte conceptual de la época a través de las teorías de Guy Debord, presentes en



Figura 2-6. *Andy Dandy's Walk in Antwerpen* (dos cámaras de video en blanco, negro y *chroma key* en vivo frente a una audiencia —video performance—), de Raúl Marroquín, 1976. Encuentro Internacional de Video en el ICC, en Amberes, Bélgica, 1976. Imágenes cortesía del artista.

su libro: *La sociedad del espectáculo* (1967). Por lo que no resulta extraña la sensación de una deriva urbana manifiesta en el tercer video de Marroquín, quien, seguramente, estaba evocando el espíritu *situacionista*.

Podemos decir que Marroquín aprende las lecciones dejadas por el arte que lo antecede, dialoga con ellas y las lleva a un siguiente nivel. Por ejemplo, en *The love letter* (1974, 3 min 2 s) realizó una videocarta de amor el día de San Valentín, en donde participaron Ulises Carrión, Theo Van der Aa, Marjo Schumans, Rod Summers entre otros. Lo interesante de la carta fue que se construyó mediante el famoso juego surrealista conocido como *cadáver exquisito*, donde un grupo de personas escriben o dibujan una composición en secuencia. En este caso el artista creó un documento colectivo que quedó registrado en video y su resultado fue una carta sin sentido alguno, una declaración de amor imposible, donde se nos revela el particular humor de Marroquín. Según Elaine Ho (s.f.), en un resumen que escribe para la página web LIMA Ámsterdam, «Marroquín utiliza el medio para recrear el concepto de cadáver exquisito con un engaño añadido, como resultado de una interesante observación sobre los artificios engañosos del juego del amor» (Ho, 2017) (Traducción de Paola Peña, 2017).

Marroquín decanta muchas de las actitudes iconoclastas de los artistas de su tiempo, por eso no nos sorprende que encontrara en el video su principal modo de expresión artística. Al ser este un medio de vocación experimental, le permitió rebasar los límites tradicionalmente impuestos por la experiencia artística y descubrir nuevos territorios para el arte.

## ¿Cómo expresar una idea a través de lo simple?

Uno de los rasgos esenciales del movimiento fluxus es la simplicidad, por lo que varios videos de Marroquín se caracterizan por su sencillez, tanto en los medios como en los argumentos. Así, por ejemplo, son recurrentes las escenas de la vida cotidiana pero esa cotidianidad es subvertida. Ejemplos de esta subversión son *The listener* (1974, 4 min 58 s) y *The driver* (1974, 4 min 7 s). *The listener* es un video muy sencillo donde vemos a un hombre sentado en un sillón en compañía de su perro en una habitación. Durante el transcurso del video el hombre realiza acciones cotidianas de forma muy relajada: lee una revista, fuma un cigarrillo, cambia de material de lectura en varias ocasiones. La música que se escucha de fondo, a lo largo de la proyección, va adquiriendo protagonismo, de ahí el título de la obra: «el oyente». Sin embargo, como se ve en este y en otros de sus trabajos, Marroquín enfatiza en la idea de la incapacidad de atención o la pasividad del receptor, al ironizar con situaciones contradictorias. En *The listener* la situación contradictoria se vuelve evidente cuando como espectadores nos percatamos que el protagonista no parece escuchar.

En *The driver* vemos un hombre encender su vehículo, ponerse unas gafas de sol y comenzar a conducir. El video es una toma completa desde el asiento del copiloto, de fondo se ve el paisaje que deja atrás mientras conduce. Como en *The listener* la música toma importancia dentro de la estructura narrativa del video, en este caso escuchamos *In the Mood* de Glenn Miller, una festiva canción que contrasta con el paisaje lluvioso. Después de la canción escuchamos una cuña comercial, la voz de una mujer que ofrece un plan de pensiones y describe los beneficios de un seguro para los supervivientes de muerte. Luego, es anunciada una canción de Buddy Merrill. En los videos de Marroquín es frecuente encontrar acciones y elementos que refuerzan la sensación de realidad, es decir, escuchamos una canción o un anuncio de radio o televisión completo, vemos una persona realizando una acción cotidiana por un tiempo considerable, de esta manera es como el artista genera la sensación de que algo está a punto de ocurrir, aunque en realidad nada vaya a suceder. La manera en la que Marroquín introduce la sensación temporal en su obra le permite reforzar la idea de la existencia cotidiana en un tiempo que corresponde al de la vida real y, con escenas triviales nos hace notar que los medios son una constante inevitable de nuestra vida. Por otra parte, esta manera de usar el tiempo videográfico nos recuerda a Warhol, conocido por sus radicales películas en las que la monotonía de la vida cotidiana se documentaba con un realismo implacable. No es extraño entonces que el efecto de aburrimiento o tedio generado por el manejo del tiempo videográfico en *The driver* sea intencional, al igual que el silencio en el video *Andy Dandy's piano interpretation of I lost my heart in San Francisco*, que nos recuerda la famosa composición silenciosa de Cage. «En este caso, “el silencio” de Cage

es equiparable al “tedio” de Warhol; en ambos, el sentido de la obra está contenido en la no-acción, en el vacío y en la expectativa de la actividad frustrada que crea ese vacío» (Baigorri, 1997, p. 40), de la misma manera, vemos este recurso en *The listener* y en *The driver*.

Siguiendo esta línea se encuentra *About the news* (1974, 3 min 55 s), donde vemos un hombre leyendo un periódico y fumándose un cigarrillo, mientras, al fondo, se escucha una recopilación de fragmentos de audios de varias noticias internacionales. Esta acción, completamente trivial, cobra importancia y adquiere un nuevo significado cuando nos percatamos que el hombre tiene el periódico al revés. Con un gesto tan sencillo Marroquín hace un comentario sobre la manera en la que recibimos la información, la masificación de la misma y la forma cómo una noticia queda olvidada apenas aparece la otra. ¿Realmente está leyendo el periódico? ¿Qué acontecimientos resultan relevantes? ¿Cómo entendemos e interpretamos la cantidad de información a la que estamos expuestos diariamente? ¿Somos capaces de tener una actitud crítica frente a los acontecimientos? O, sencillamente, ¿nos fumamos un cigarrillo «leyendo» el periódico para «informarnos»? Todas estas preguntas siguen vigentes aún hoy. En 1974 Marroquín hizo un comentario sobre un fenómeno que solo, hasta las siguientes décadas, se radicalizaría gracias al desarrollo de las tecnologías de la comunicación, especialmente con el internet, canal que posibilitó globalizar la circulación de información, al facilitar la interconexión y eliminar las barreras espaciales y temporales. La pregunta por los medios, sus consecuencias en la vida cotidiana y, la manera en la que influyen en la percepción de la realidad, serán temas constantes en la producción videoartística de Marroquín.

## La influencia pop

Los videos de Marroquín no son explícitamente políticos, lo que no quiere decir que no tengan una intención crítica. El humor y la ironía son las herramientas que usa en sus videos para generar narrativas que vinculan una crítica a los medios masivos, con una la estética pop. Sus videos son una amalgama de diversas influencias, sin embargo, el artista ha reconocido como la influencia más importante a Andy Warhol (R. Marroquín, comunicación personal, 1 de noviembre de 2017). No sorprende, entonces, que muchos de sus videos incorporen toda suerte de personajes de la cultura televisiva y de los comics de la época.

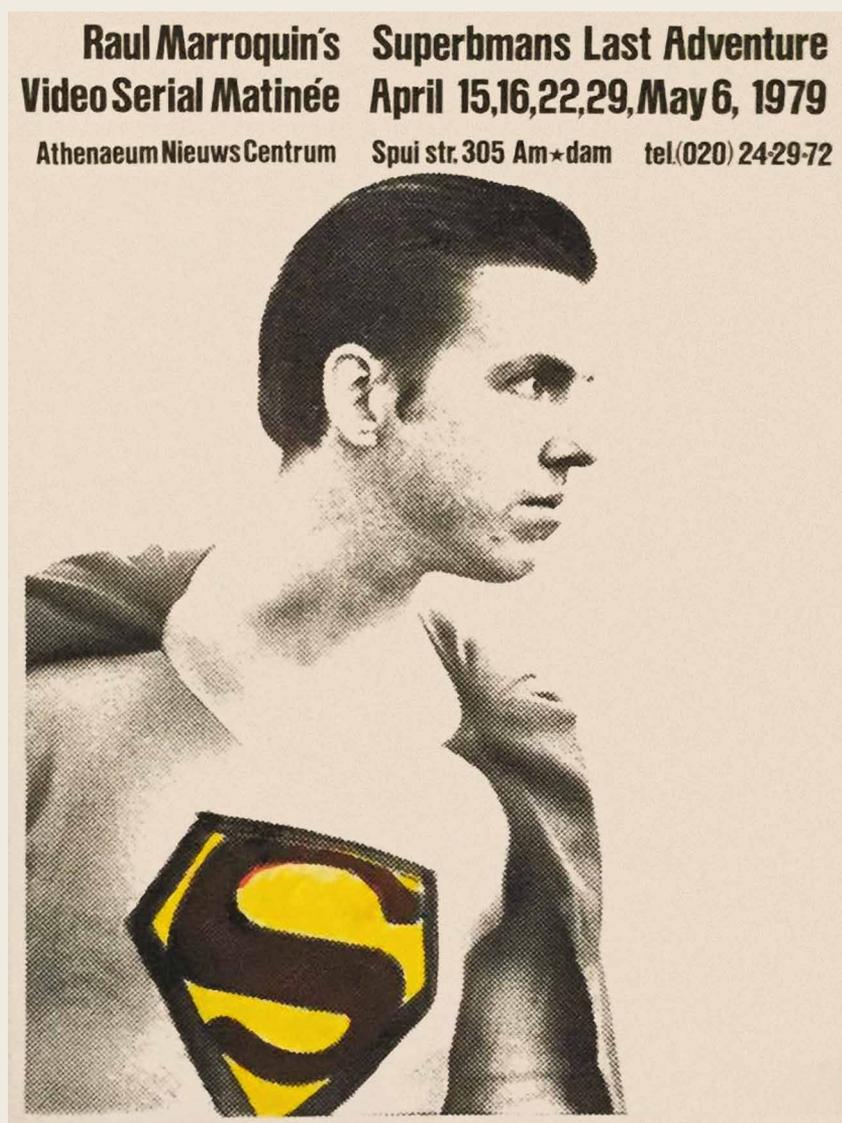


Figura 2-7. Afiche de exhibición «Raul Marroquin's Video Serial Matinée. Superbmans Last Adventure» (55 x 40 cm), 1979. Imagen cortesía de Colección Proyecto Bachué.

No obstante, esto también se debe a que Marroquín hace parte de las primeras generaciones colombianas que crecieron con la televisión.<sup>11</sup> Este hecho es importante, ubica al artista en una generación que tuvo una cultura visual más rica, influenciada profundamente por la estética de sus producciones videográficas, lo cual explicaría la incorporación y creación de algunos de los personajes que hacen parte de los videos del artista —Juan Marañas, Andy Dandy, Superbman, entre otros—. *Cisco Kid* fue la primera serie que vio Marroquín, era a color cuando el color aún era una novedad, *Cisco Kid* fue también un programa de radio, un comic y una historieta. Fenómeno que produjo una «ciscomanía» al marcar una nueva generación que creció con personajes ficticios, y al mismo tiempo generó una fascinación por la pantalla (D. Samper, 2 de febrero de 2009).

Es evidente que Marroquín se apropia de los personajes de ese universo televisivo, y resulta realmente interesante lo que hace con ellos. Valiéndose de la parodia y del humor descontextualiza a los personajes y les otorga unas características específicas; los utiliza para problematizar las posibilidades de los medios de comunicación. Por ejemplo, en *Extra, Extra Read All about It* (1979, 6 min 15 s), Marroquín se vale de una serie de personajes y superhéroes de la cultura popular —Beto de Plaza Sésamo, Batman, King Kong, Robots de cuerda, el hombre araña, entre otros— para ponerlos en un escenario donde todos leen un periódico que alude al nombre de la revista producida por el artista: *Fandangos*. En el video los personajes no se ven como superhéroes sino más bien como caricaturas desvirtuadas de sus atributos fantásticos, esta sensación se refuerza con la música y con *jingles* de humor. El comentario irónico sería que *Fandangos* resulta más interesante que cualquier historia de cómic.

*Too hot to handle* (1980, 6 min 30 s) da cuenta también de esta influencia. Es una pieza de video donde los personajes son juguetes de cuerda —ranas, ardillas, cebras— o personajes recreados de forma rudimentaria con elementos simples —latas, papel, cartón, etc.,—. En los créditos iniciales del video se nos informa que es una producción realizada por MAD ENT. INC., y Walt Disney Productions. Ambas productoras son recursos del universo imaginario del artista, este tipo de apropiaciones siempre reclaman verosimilitud con lo real. En lo imitativo, también encontramos cierto grado de comicidad, sobre todo cuando la «falsedad»

11 Durante la celebración del primer año de gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, el 13 de junio de 1954, es inaugurada oficialmente la Televisión en Colombia como un servicio prestado directamente por el Estado. La primera emisión duró tres horas y 45 minutos. Empezó a las 7 p.m., lo primero que se oyó fueron las notas del Himno Nacional, después las palabras del presidente. Al terminar el acto inaugural se emitieron los primeros programas de entretenimiento.



Figura 2-8. *Extra, extra read all about it* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Raúl Marroquín, 1979. Imágenes cortesía del artista.



Figura 2-9. *Too Hot to Handle* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Raúl Marroquín, 1980. Imagen cortesía del artista.

es manifiestamente abierta y el reconocimiento es sencillo y directo. Así, Marroquín al yuxtaponer fragmentos de películas de Disney con la tosca escenografía hecha a mano en donde se desarrolla la historia, se está burlando de las mismas «historias tipo Disney». Todo el video es un juego experimental, desde la escenografía hasta el montaje, espacio en el que los juguetes de cuerda adquieren cierto atractivo cinematográfico. La producción se vale de elementos sencillos para incorporarlos transformados como utilería, de esta manera genera una estética estilo *do it yourself*, donde hay una preferencia por la simplicidad de medios que sugiere una atmósfera de diversión y de juego.

Marroquín hizo parte de los artistas que a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 jugaron con la idea de arte y cotidianidad, de ahí que sus obras lleven implícita una fuerte carga crítica que pareciera oculta bajo una capa de frivolidad y de humor. Como menciona Baigorri (2007) acerca de aquella generación de artistas:

**interesados en aproximar el arte a la vida, componen sus obras con las imágenes y los mitos propios de su cultura —el entorno, la vida diaria, los símbolos del estatus social y los mitos del momento, ya sean sociales, políticos o simplemente televisivos—, pero lo hacen trastocando su sentido inicial, despojándolos de su aura y, en definitiva, alternado y subvirtiendo su cotidianidad. (p. 37)**

## Ciencia ficción y creación de universos futuros distópicos

La producción videográfica de Marroquín tiene una vertiente bastante narrativa, de hecho, en una entrevista de 2016 que le hacen para el periódico *Arteria*, en el marco de la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ArtBo), refiriéndose a cómo se hacía videoarte en la década de 1970 afirma que había dos tendencias:

**la tendencia europea era un poco, eventos que pasaban enfrente de la cámara, performance y el arte corporal (*body art*) y la versión americana, [...] que era el uso del video para generar obra, lo que hoy en día se diría contenido. (Marroquín, 2016)**

Marroquín se siente más cercano a esta última tendencia, y la percepción que tiene de cada una de ellas coincide con lo que señala Simón Marchán Fiz (1996):

**en su edad dorada el video es una manifestación vinculada a las *tardovanguardias* artísticas de los años setenta, principalmente a las vanguardias *neodadaístas*, es decir, aquellas que tiene como objetivo una apropiación de hechos de la vida cotidiana, de sistemas sígnicos, de sistemas objetuales, etc. [...] Por otra parte, hay una vertiente americana, [...] más preocupada por los problemas de las nuevas tecnologías, de los *mass-media*, etc., como es el caso de Nam June Paik. (p. 31)**

Si bien, como señalamos anteriormente, algunos videos de Marroquín tienen una tendencia conceptual, gran parte de su producción videoartística se caracteriza por un fuerte contenido narrativo. Esta narrativa apela frecuentemente a la ciencia ficción o a la creación de universos futuros distópicos, donde el tema de la tecnología y la fuerte prevalencia de la televisión en la vida cotidiana generan pasividad y alienación en los telespectadores. El tema del individuo ahogado por la colectividad es también recurrente, así como el temor de que determinados avances tecnológicos o psicológicos lleven a un embrutecimiento de la humanidad, a su manipulación o a su control.

Los universos distópicos que recrea Marroquín tienen sentido dentro de sus preocupaciones. La distopía ha cumplido la misma función de la utopía, jugando un papel crítico en relación a las tendencias sociales del presente, con la diferencia de que los universos recreados no se basan en sociedades imaginadas ideales, sino que a partir de espacios conocidos el artista proyecta en su obra un futuro no deseado. Uno de los rasgos de la distopía se relaciona con el temor de la utilización política de la ciencia, no con la ciencia misma. En general, las diversas distopías comparten un temor «al avance de las ciencias físico-naturales, temor al avance de las ciencias sociales, al progreso de las técnicas de manipulación de los grupos sociales. Un mundo donde el individuo desaparece absorbido por la masa, con la ayuda de la técnica» (López, 1991, p. 19). En el caso de la producción

videográfica de Marroquín, el temor recae en la televisión como herramienta para la instrumentalización de los individuos, a través de la instauración del consumo y la trivialización de la información.<sup>12</sup>

La distopía en Marroquín también se manifiesta en su preocupación por una creciente sociedad *hipervigilada*, con la consecuente pérdida de derechos civiles, falta de comunicación y confianza con el otro. *Kiting* (1985, 24 min 5 s) es un buen ejemplo de ello. Se trata de un video ambientado en un futuro distópico donde un hombre es arrestado por tratar de hacer una compra con una tarjeta de crédito robada. Durante el interrogatorio el sospechoso parece no ser capaz de pronunciar el lenguaje, no tiene ni identificación ni dinero. El interrogatorio lo hace una pantalla tipo «Gran Hermano», que le pregunta por la tarjeta de crédito con la que intentó cometer el robo, cuando el hombre trata de explicar algo solo le salen sonidos que no se entienden. El sospechoso, llamado John V. Rodríguez, con número de registro N94347C, es sometido a un juicio, donde los jueces son unas unidades digitales. Lo que vemos en el video lo podemos entender como un diálogo sordo, el defensor del protagonista —otra unidad digital— solo está programado para saber qué es lo mejor de acuerdo a la norma, no es capaz de interpretar situaciones, sino posibilidades estadísticas; «he sido programado para defender no para ser consejero siquiátrico» (Marroquín, 1985, 8 min 40 s) afirma. Su única estrategia es que N94347C se declare culpable para tener una sentencia corta. Todas estas unidades digitales son como unos agentes computacionales que deliberan sobre el caso, la discusión es acerca del uso de las medidas de control que se deben aplicar sobre

- 12 Muchos relatos distópicos no difieren mucho de la realidad, lo que les otorga un aire de credibilidad, y los vuelve aún más aterradores. La distopía la hemos encontrado también en lo que se ha denominado la ciencia ficción «social». No es extraño que autores como Herbert George Wells y Julio Verne sean tradicionalmente considerados padres de la ciencia ficción. En este tipo de literatura la ciencia ficción es el telón de fondo donde se narra una historia que puede describir tendencias psicológicas y sociológicas, especulando sobre los avances del conocimiento y la técnica en las ciencias sociales, o el futuro de la humanidad donde se presenta una visión crecientemente pesimista o, por lo menos, de advertencia y crítica social. La ciencia ficción se ha llevado al cine cientos de veces, piénsese en los comienzos del mismo, cuando en 1902 Georges Méliès dirige *Viaje a la Luna*, inspirada en *De la Tierra a la Luna* (1865) de Julio Verne y *Los primeros hombres en la Luna* (1901) de H.G. Wells; o el ambiente de pesadilla creado por Fritz Lang, en *Metrópolis*. Solo por mencionar un par de ejemplos clásicos, pues la lista de historias de ciencia ficción llevadas al cine en la contemporaneidad sería interminable.



Figura 2-10. *Kiting* (fotograma de tipo audiovisual, protagonizado por Titus Muizelaar —video monocanal—), de Raúl Marroquín, 1985. Imagen cortesía del artista.

las personas, y el veredicto es culpable. Esta narración, con la presencia de aparatos digitales programados para tomar decisiones que requieren un juicio de valor que son incapaces de emitir, es una reflexión sobre los mecanismos de control en nuestra sociedad. Marroquín enfatiza el lado negativo de la tecnología y su desbordado uso para el control social.

El artista se adelantó a lo que después denunciarían Lipovesky y Serroy (2007) en su agudo diagnóstico de una sociedad *pantallocrática*: pantallas de televisión, del portátil, del móvil, de videojuegos, de las cámaras, etc., donde «la vida entera, todas nuestras relaciones con el mundo y con los demás pasan de manera creciente por multitud de interfaces por las que las pantallas convergen, se multiplican y se conectan entre sí» (p. 23). Las unidades digitales tipo «Gran Hermano» del video de Marroquín coinciden también con la denuncia de una sociedad *hipervigilada*, de la cual ya nos advertía Orwell en su novela *1984*.

En la misma línea cabe mencionar *Alienation* (1985, 14 min 49 s), video ficcional que narra la historia de una época conocida como «los tiempos del control telepático del espacio», durante este tiempo el lenguaje hablado fue abolido y las personas se comunicaban telepáticamente. La historia muestra porque el lenguaje hablado fue restaurado como medio de comunicación. Antes de esto, todo era perfecto hasta que el Consejo de las Naciones, encargado de gobernar la galaxia, se dio cuenta de una afección que iba creciendo entre la población conocida como «síndrome de alienación», los síntomas eran: la pérdida total del interés en la política, las actividades sociales y la telecomunicación telepática. La situación llega a un punto en el que el consejo debe tomar decisiones, así que resuelven contratar una agencia de investigación ubicada fuera del espacio, llamada O.S.I.A (Agencia de Inteligencia del Espacio Exterior). La agencia asigna la investigación a una agente llamada A.N.E.T., quien es la protagonista. Esta alucinante historia transcurre entre conversaciones de ciencia ficción que hablan sobre su realidad y la epidemia que están viviendo. Los personajes son caricaturescos y los doblajes son

extraños, la escenografía es precaria y las actuaciones sobreactuadas. A lo largo del video hay toda suerte de personajes y micro-situaciones absurdas que ayudan a construir la narrativa de la historia. Sin embargo, lo principal, es cómo la ficcionalización de la realidad le sirve a Marroquín para volver a poner de manifiesto los peligros que acechan cuando una sociedad es hipervigilada.

Un último ejemplo del gusto de Marroquín por la ciencia ficción es *Computers chat* (1984, 28 min 11 s). La historia de este video se ubica en un futuro próximo, en una oficina, donde acaba de terminarse la jornada laboral, en ella se encuentran dos computadores que están dotados de «una conciencia microprocesada». En un momento inesperado se activan para entablar una conversación a través de modulaciones de voz humana y textos que aparecen en sus pantallas. Toda la conversación versa sobre sus planes para tener el absoluto control tanto político, económico y ambiental del planeta. Como pone de manifiesto Elaine Ho (2017) cuando se refiere a algunas características de *Computers chat* en LIMA Ámsterdam.

**los sonidos computarizados de ciencia ficción recuerdan a R2D2 de *Star Wars*. El lenguaje que usan, de hecho, se deriva de la forma de hablar de C3PO, combinando la dirección formal, la jerga técnica y las reacciones emocionales similares a las humanas. Marroquín revela su fascinación por el lenguaje y la ciencia ficción en este trabajo, utilizando la presentación visual minimalista para una ingeniosa pieza de «tech-humor» y el diálogo dramático. (Ho, 2017) (Traducción de Paola Peña, 2017)**

## Descontextualizando el medio: el peligro de la alienación

Las apropiaciones que el artista hace de personajes de la cultura visual las extiende al medio mismo, es decir, extrae contenido de la televisión y lo utiliza en sus videos. Tal es el caso del video performance *Fandangos evening news* (1977, 22 min 1 s). El video es la recreación del set de un noticiero de televisión. Allí vemos a un presentador narrando los hechos noticiosos en una diatriba que se repite a lo largo del video, un constante «bla, bla, bla, bla, bla...». Las imágenes, que dan cuenta de las noticias tanto nacionales como internacionales, terminan trivializadas con el irónico mantra. En ocasiones, con las imágenes aparece algún texto que nos da información sobre una persona, región o problema; sin embargo, cuando aparecen pautas comerciales o noticias que tiene que ver con el entretenimiento o espectáculo son mostradas con el sonido real. El video es un comentario crítico acerca del alto grado de comercialización de la televisión como medio.

Marroquín utiliza la propia realidad para «desviar» o «alterar» su significado, por lo que al sacar los fragmentos televisivos de su contexto habitual hace que el espectador advierta los efectos de saturación y de

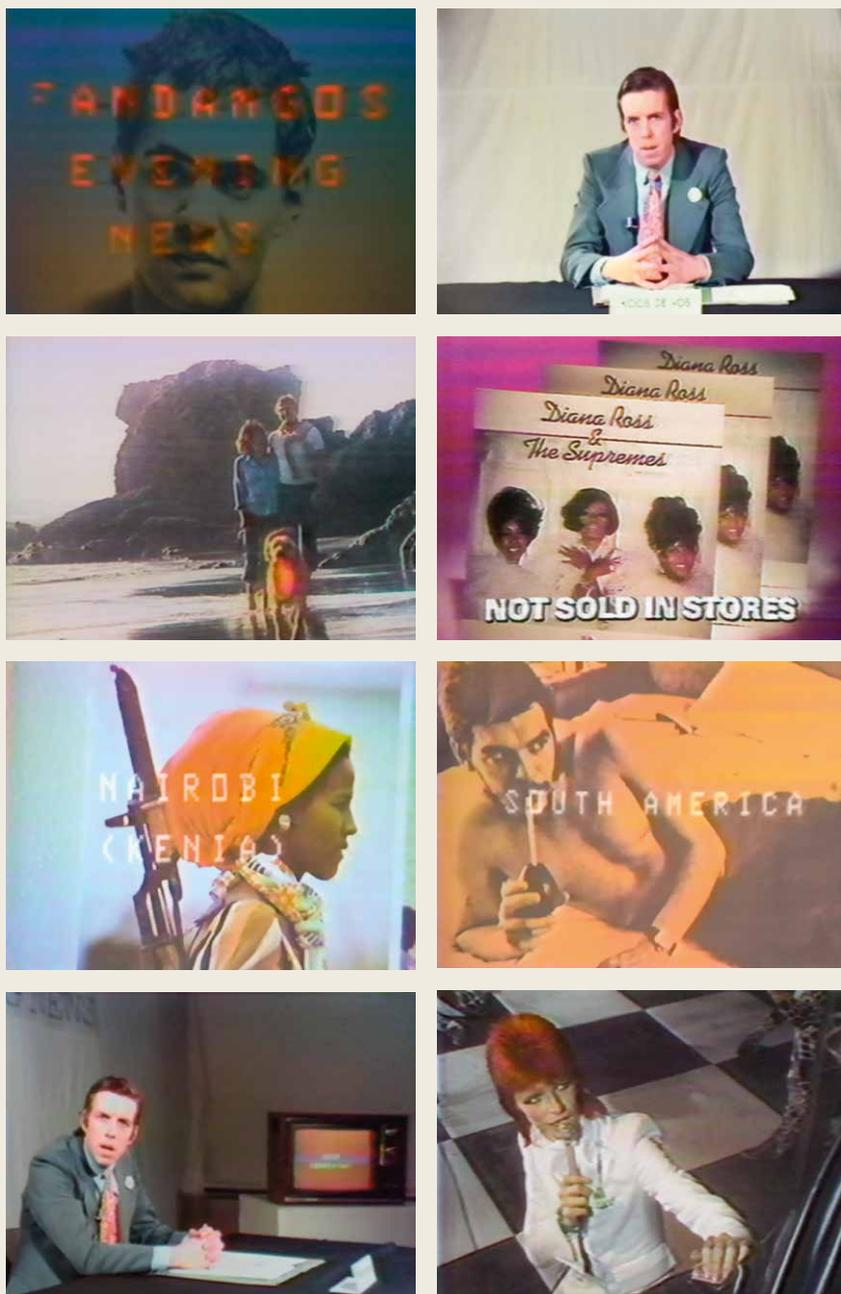


Figura 2-11. *Fandangos evening news* (fotograma de tipo audiovisual —video monocanal—), de Raúl Marroquín, 1977. Imagen cortesía del artista.

trivialización producidos por la sobrecarga de información. La yuxtaposición de imágenes fragmentadas de noticias, comerciales y programas de entretenimiento, hacen énfasis en la condición caótica de la información. Esta fusión donde la información que podría ser relevante se mezcla de forma banal con la publicidad busca crear formas de conciencia pública.

**Independientemente de los diferentes tipos de estrategias más o menos agresivas desarrolladas por los artistas contra la televisión, en el fondo de sus propuestas se puede detectar una misma intención; o, mejor dicho, dos: la concienciación social y la incitación a participar en un arte activo. (Baigorri, 2007, p. 77)**

Esta idea de un arte activo, el artista la materializa en *Fandangos*, revista que aparece de referencia en este y otros de sus videos. Recurrir a *Fandangos* es importante, porque, por un lado, ironiza el papel de los medios creando su propio «canal de noticias» y, por otro lado, invita a pensar en la posibilidad de ser partícipes en la producción de información. De acuerdo con Marroquín y Van der Aa (1975):

**La responsabilidad social de este medio es tan grande como la potencial influencia que puede tener en la sociedad, es muy fácil ver cómo puede convertirse en una herramienta de adoctrinamiento para unos pocos en vez de una herramienta de comunicación para muchos. Ahora tenemos una oportunidad para trabajar en algo que podría significar una nueva estructura en la comunicación de masas. El video es un proceso tan simple que podría involucrar un grupo mucho más grande en su producción en lugar de su consumo.**

Estas ideas demuestran que la reflexión sobre el video, y el llamado a un uso más democrático del mismo son aspectos que definieron la manera en la que se desarrolló la producción videográfica de Marroquín. Otro video que amplía la reflexión sobre el medio es *Oh, I Left my T. V. on* (1978, 44 min 16 s), donde el artista contrasta la vida real con la televisión e insinúa que la televisión es más emocionante que la vida real. La trama del video comienza con Spencer en su trabajo —en Langley donde está la CIA—, lo vemos teniendo una conversación con su jefe Brzezinsky. Posteriormente, empiezan a aparecer comerciales de diversos productos, se intercalan con programas de entretenimiento y debate, como lo es la entrega de premios al artista del año presentado por Ed Sullivan, donde Jerry Lewis le entrega el premio a Samy Davis Jr, o el programa de opinión de Dick Cavett, donde se debate el derecho de las personas homosexuales a no ser discriminadas por su orientación sexual al momento de trabajar. O *Saturday Night Live*, en donde John Belushi interpreta a un psiquiatra samurái acusado por uno de sus pacientes de estafador, quien para salvar su honor se hace el harakiri. La parodia termina con la última palabra del samurái: «roseboud», palabra con la que empieza *Ciudadano Kane* de Orson Welles. Solo después, el espectador se percató que los anuncios y programas de entretenimiento que

interrumpen la narración hacen parte de lo que se proyecta en el televisor que Spencer dejó encendido en su apartamento. Algunas tomas del espacio deshabitado, con los sonidos de fondo de la televisión, nos muestran cómo llena, de alguna manera, el espacio. El video contrasta el efecto sensacionalista de la televisión con la monotonía del mundo real y, nos da claves para entender porque la pantalla resulta tan fascinante. El video termina cuando Spencer vuelve a casa después de su trabajo y apaga la televisión, afianzando el efecto de realidad al quedar todo en silencio.

En general, Marroquín a través de las situaciones que plantea en sus videos nos habla del poder, de un poder que no reprime, sino que por el contrario seduce y neutraliza a través de los medios. El artista es consciente que los medios construyen formatos de pensamiento y en muchas ocasiones determinan las estructuras con las que pensamos la realidad. De allí, su preocupación por quienes manejan los medios:

**Uno de los mayores problemas con el video es por lo tanto, no quien lo usa, sino quien decide qué transmitir, cuándo hacerlo, etc. En otras palabras: los dueños, las compañías que invierten en el mercado mundial, se dan cuenta del poder que implica ser dueños de sus estaciones, de sus satélites, de sus cables de noticias, y todos ellos piensan en los términos de las ganancias anuales. [...] El artista también debería empezar a expandir los círculos para incluir algo más que su show individual en la galería y pensar en la responsabilidad de educar a una mayor parte de la población del mundo acerca de las prácticas en el círculo del «higt art» y cesar de ser el idiota elitista que ha estado siendo. (Marroquín y Van der Aa, 1975) (Traducción de Paola Peña, 2017)**

El llamado a los artistas a comprometerse con el cambio puede verse en varios de sus videos, pero también en otro tipo de proyectos que se relacionan con sus intereses. Hay dos trabajos emblemáticos que es ineludible mencionar: *The link* (1981) y *The World's First T. V. Convention* (1980). El primero fue un programa en directo a través de un satélite, que fue realizado y transmitido simultáneamente por KTA —telecable de Ámsterdam— y Manhattan Cable en Nueva York. Este proyecto es importante porque amplía los campos de acción de Marroquín, quien termina participando de la creación de tres programas de telecable para Salto Ámsterdam:

**Black Whole Television (Televisión Agujero Negro) 1988-1990, Time Based Television 1988-1990. Con el actor director escénico Titus Muizelaar y Marroquín fundaron *De Hoeksteen Live! T. V.*, un programa político, económico y cultural transmitido en directo para Ámsterdam área metropolitana 1990 – 2014. (Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, 2016)**

Titus Muizelaar era el actor que interpretaba a Superbman, uno de los personajes creados por Marroquín para una producción llamada *La última aventura*

de *Superbman*, una serie de 12 capítulos en blanco y negro de media hora cada uno, que se pos-produjo con una organización llamada Video Heads y con un equipo de posproducción propiedad de Miguel Ángel Cárdenas. Además de la serie, el personaje de Superbman también hacía performances. Para sorpresa de Marroquín y Muizelaar, la serie terminó transmitiéndose por televisión, se presentó en la BBC, en la televisión holandesa, alemana, belga y en la PBS de los Estados Unidos. Esto no fue un hecho fortuito, a finales de la década de 1970 varios artistas y activistas sociales trataron de congeniar las posibilidades masivas del medio televisivo con el arte, «se propusieron hacerlo mediante el uso de las instalaciones experimentales de la televisión pública y desarrollando programas destinados a la difusión masiva de la televisión comercial» (Baigorri, 2007, p.57). Marroquín hace parte de la generación de artistas que, a través de canales de *public acces*, empieza a generar contenidos para televisión. Por su parte, *The World's First T. V. Convention* se llevó a cabo en The Bank, una galería que era anteriormente un banco, en Amsterdam.

**Lo que fue originalmente concebido como un proyecto con fines de lucro que, a su vez, era un evento sin precedentes desde un punto de vista tecnológico, fue de hecho la invención de un grupo de empresas privadas y hombres de negocios. De hecho, ha resultado ser un evento explosivo y costoso que muestra maquinas, en este caso televisores, en su fuerza máxima una fortaleza que era totalmente inesperada. Los patrocinadores de este evento, el expresidente Richard Nixon, el capitán Garza, de la corporación Mad Enterprises incorporated (MEI), ITT, Videoheads, Sony y Philips, no sabían cómo contestar a las preguntas de los periodistas, ahora que la convención ha llegado a su punto máximo en su cuarto día. (Marroquín, 1980, pp. 2-3)**

El párrafo anterior aparece en el número extra que *Fandangos* le dedica al cubrimiento de la primera convención de televisores del mundo. Esta vez la imaginación de Marroquín se pone al servicio de un gran proyecto, no solo de video instalación sino también de performance, que se complementó con el «cubrimiento especial» que hizo *Fandangos* del evento. Fue una obra sin precedentes, por su magnitud y duración, y gracias a la ayuda de un equipo de colaboradores fueron posibles cinco días de convención, donde ocurrieron toda suerte de acontecimientos. Marroquín se inventó situaciones que pudieron suceder en la convención, desde desacuerdos, comunicados, declaraciones en la presa —*Fandangos*—, hasta situaciones más paradójicas y divertidas como un concierto a cargo de *The Set*, un grupo de televisores en blanco y negro PVM200 que conforman un grupo de punk *new wave* — el secuestro de los fabricantes por un grupo de televisores radicales, que los retienen en lo que fuera la bóveda del banco—, o el suicidio de un televisor japonés al ser amenazado con la expulsión forzada de la convención.

Todos estos hechos quedaron registrados en detalle en las dos revistas dedicadas al evento, donde además se describen cada uno de los



Figura 2-12. Portada del folleto *Fandangos extra*, número dedicado a «On the World's First T.V. Convention» (folleto engrapado de 11 páginas y 21 x 14 cm), de Raúl Marroquín, 1980. Imagen cortesía de Colección Proyecto Bachué.

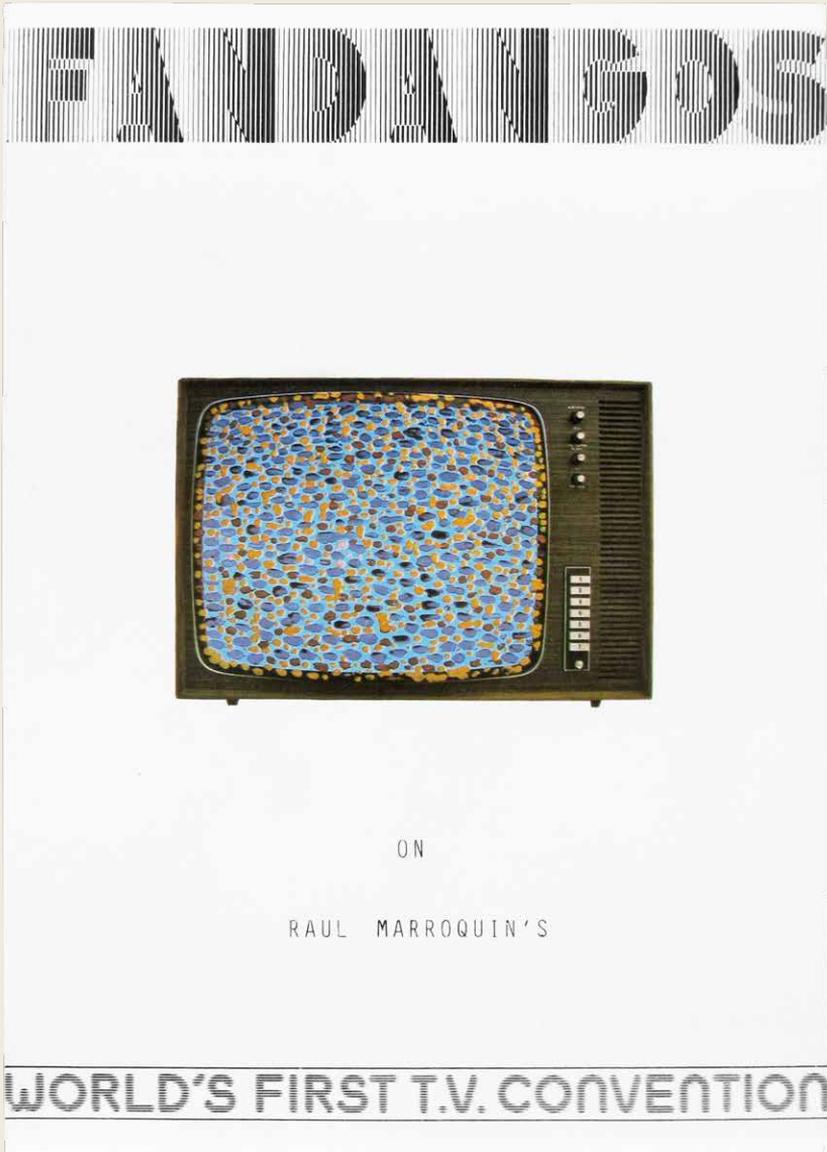


Figura 2-13. Portada de la revista *Fandangos* donde se documenta y reflexiona sobre «The World's First T.V. Convention» (revista de 63 páginas y 24 x 17,5 cm), de Raúl Marroquín, 1981. Imagen cortesía de la Colección Proyecto Bachué.

participantes de la convención. Lo interesante es que, a través de la ficción, que tiene cierta verosimilitud con la realidad, el artista inventó formas de hacer comentarios críticos y políticos sobre el mundo. En esta obra con carácter performático e instalativo vemos el humor característico del artista, que siempre está acompañado por una fuerte dosis de imaginación, además, el desenlace de la convención fue inesperado:

**El feliz final de la convención, votó por la paz y el amor, palabras habladas por el gurú de la convención, quien insistía que solo a través de altos niveles de consciencia y comunicación como los alcanzados por los televisores en la convención sería posible que la raza-tv y, de hecho, la raza humana, fueran salvadas. (Marroquín, 1980, p. 6)**

*The World's First T. V. Convention* muestra los variados espacios de experimentación en los que transitaba el artista para la época, que lo llevaron a crear una serie de piezas diversas para explorar ese nuevo territorio de indagación artística que fueron los medios de comunicación en las décadas de 1960 y 1970. Marroquín es un artista perspicaz y asertivo, si su entorno le ofrece algo, él no duda en incluirlo en sus videos, logrando sarcásticas radiografías sociológicas que buscan develar con humor el papel de los *mass media*, especialmente, el de la televisión. De esta manera, el artista nos revela algunos de los mecanismos que están detrás del aparataje ideológico contemporáneo, al mismo tiempo que explora la forma cómo estos nos alienan. Al señalar la trivialización de la información, la invasión de imágenes publicitarias y el poder de seducción de la pantalla, Marroquín demuestra cómo se moldea el espíritu del hombre actual. Podría decirse que estas son búsquedas, o preguntas que el artista consigue manifestar, y de alguna manera, responder, a través de una obra que tiene un espíritu globalista en el sentido de fluxus, una obra que con su enfoque aboga por la democratización del arte y de los medios:

**Las formas en las que las bellas artes se han ido desarrollando en las últimas décadas hace del artista un «hombre idea», quien está desarrollando su propio trabajo en los medios que él considera más convenientes para la expresión de sus ideas, más que un artesano en una disciplina específica.**

**Estas formas utilizadas en el arte de hoy como formas de expresión le adhieren a su estructura nuevas posibilidades y nuevas responsabilidades. Las nuevas responsabilidades y posibilidades pueden ser resumidas en una gran y nueva perspectiva: ARTE PARA LA GENTE. (Marroquín y Van der Aa, 1974) (Traducción de Paola Peña, 2017)**

Estas ideas-manifiesto, como lo señalamos antes, ubican al artista de forma cercana a las tendencias del arte conceptual que se consolidaban para entonces, especialmente a fluxus. Ya vimos cómo sus performances abogaban por la unidad del arte y la vida, no sin antes radicalizar aún más este criterio, con el tránsito hacia la producción de contenidos para la televisión.



Figura 2-14. Registro en fotografías polaroid de «The World's First T.V. Convention» (collage de fotografías), Raúl Marroquín, 1980. Fotografía de Oscar Monsalve. Imágenes cortesía de la Colección Proyecto Bachué.

Además, vimos cómo el experimentalismo, el carácter lúdico y la sencillez son características esenciales de muchos de sus videos. Marroquín cumple también con la inter-media, que hace que el arte se alimente de diversos medios. Estas palabras resumen muy bien lo que tratamos de señalar y comprueban que, aunque Marroquín sea, evidentemente, un heredero del movimiento fluxus, él logra ir más allá.

## Tiene que ver con video: glosario acerca de Jonier Marín<sup>13</sup>

Cuando se aborda un fenómeno artístico complejo ligado a un número variable de vínculos el primer reflejo es, quizá, el de intentar esbozar una ruta. Para ello, es necesario servirse de categorías que, o bien ya existen, o bien pueden ser fabricadas *ah hoc*. El trabajo de Jonier Marín es uno de esos fenómenos complejos que no pueden abarcarse por sí solos o de manera apresurada. Reticular y diseminado hasta perderse a sí mismo de vista, cada trabajo de este *conceptualista amazónico*<sup>14</sup> es un entramado de relaciones, objetos transfigurados e imágenes que desafían la clasificación. De un proyecto a otro se repiten ciertas constantes que no permiten, pese a todo, hablar de una «evolución» en una dirección precisa, sino más bien de una expansión y diseminación. Tal vez por ello un glosario sea el instrumento discursivo más útil para acercarse al trabajo de Marín, esto es, esparcir conceptos sin buscar encadenamientos demasiado evidentes entre ellos, ir ubicándolos como pequeñas luminarias ubicadas en diversos puntos de una gran estancia, a medida que se avanza a través de ella.

13 La expresión «tiene que ver con video» es sacada de un texto escrito por Jonier Marín que lleva el mismo título.

14 La expresión conceptualista amazónico fue retomada de un texto escrito por Halim Badawi el 21 de septiembre de 2016, para la revista *Arcadia* titulado «Jonier Marín: artista exiliado y conceptualista amazónico».

## Transitivo

Se dice de la categoría transitivo (2014): «que pasa o se transfiere de uno a otro». Así podríamos referirnos a imágenes transitivas como imágenes desplazadas que, tras una intervención, se proyectan en un sentido diferente al que originalmente encierran. Jonier Marín ha generado desde principios de la década de 1970 cierto tipo de obras que se podrían leer en este marco. Desde su intención de expandir los límites de la pintura, la comunicación y la imagen gráfica, pasando por las impresiones fotográficas de edificios de Sao Paulo, chorreados con pintura verde, hasta los performances que buscaban extrañar la percepción del público mediante la puesta en escena de situaciones imprevistas, o los proyectos de videoarte que pretendían desplazar los presupuestos de este medio hacia otros ámbitos. El trabajo de Marín se ha desarrollado en un ámbito contaminado entre diferentes lenguajes, saltando de un medio a otro, mezclándolos sin establecer límites entre ellos.

## Interrogativo

Los proyectos de Jonier Marín parten siempre de interrogantes que funcionan como una piedra angular. Tácita o explícitamente, estos interrogantes aparecen como suelen aparecer las preguntas estéticas: en mitad de una búsqueda. Su función, aunque parezca obvia, es la de interrumpir, generar un momento de reflexión y de incomodidad acerca de algo que pudo haber pasado desapercibido o sobreentendido, y que desemboca en la necesidad de una respuesta, o de varias. La pregunta es siempre sustantiva: pone símbolos de interrogación en torno a un fenómeno, sea este del mundo, del arte o del lenguaje. Ese *¿qué?* fundamental, sin el cual no existiría nada, es una suerte de erupción que activa la creación. En Marín, la interrogación es una práctica que se impone por su propia ley y necesidad, en cualquier momento, ante lo que ocurre. El performance interrogativo de un minuto *Me espera un taxi* (1982), que realizó en el Museo de Arte Moderno de Medellín, indaga claramente en el signo de interrogación.

En la secuencia de ocho fotografías publicada por la prensa local se ve al artista bajándose de un taxi, entrando al museo, haciendo sonar un silbato, destapando un aerosol, dibujando un signo de interrogación sobre un plástico transparente y entrando de nuevo al taxi. El artista ha firmado un acta en la que constan los pasos de su obra y aclara que con ese gesto «Jonier Marín inscribe su actividad dentro de los propósitos de esta exposición preocupada en cuestionar anticipadamente los fenómenos de la creatividad en los próximos años» (Barrios, 1980, p. 45). El motivo temático de la obra, y la pregunta aparentemente tan simple, se integra a la exposición, y hace una crítica que la exhibición de alguna manera resiste, que no por

eso deja de ser aguda. Pero no se agota solo en el marco de la exposición, sino que se extiende al arte en general al formular una interrogación por las propias convenciones del arte.

## Procesos

Las obras de Jonier Marín son esencialmente procesos, es esta una condición relacionada con el carácter interrogativo que tienen, del que habíamos hablado previamente; con la necesidad que el artista siente de negociar largamente antes de producir una obra, y no de producir una obra que reduzca la complejidad de todas sus posibilidades reunidas. En lugar de acotar ámbitos o disciplinas, se trata de crear diálogos que sean comunes a muchos ámbitos artísticos. Un diálogo genera siempre una obra poliédrica que trasciende lo específico. En qué medida el arte puede soportar esta tarea y llevar a cabo movimientos de ida y vuelta fuera de sí mismo y sus conocidas fronteras es el desafío del trabajo de Jonier Marín. El producir obras de naturaleza transitiva exige entrar en el juego, implicarse dentro de su sentido, estructurar los datos visuales más allá de categorías de tipo *arte conceptual*, *arte de procesos* o *videoarte*.

## Internacional

Jonier Marín le imprimió a su trabajo una vocación decididamente internacional. No solo formó parte de redes artísticas —y tal vez intelectuales— en diversas latitudes, sino que también estableció contacto con artistas de otros países a través del arte correo. Si bien es cierto que la internacionalización artística fue uno de sus objetivos prioritarios, a diferencia de lo que ocurría con figuras de otras latitudes que conocía bien —por ejemplo Jorge Romero Brest, que a través del Instituto Di Tella buscaba convertir a Buenos Aires en un centro de arte mundial—, lo que le interesaba era permanecer actualizado de lo que sucedía en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, en continuo intercambio de trabajos e ideas, a través de una labor de hormiga, personal y a veces microscópica, que diera a conocer las producciones artísticas y textuales de sus contemporáneos; y al mismo tiempo le posibilitara ser conocido y reconocido en el mundo. Así, lo internacional para Marín funcionó como una meta personal que comenzó en 1968 con su viaje a París y, al mismo tiempo, como medio para divulgar nuevas ideas y teorías que se estaban produciendo en el mundo.

## Videarte sin videoarte

Tras exponer en la muestra colectiva de 1969, titulada «January 5-31», que Seth Siegelaub organizó, en donde estaban incluidos «los cuatro fantásticos» del arte conceptual —Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner—, el cuarto artista participante publicó su famosa *Stament of Intent* (declaración de intenciones) para resumir su idea del arte en un programa que constaba de tres puntos: el primero, que el artista pueda construir su obra; el segundo, que la obra pueda ser fabricada y el tercero, que la obra no necesite ser construida.

La primera es una cláusula de apertura que afirma simplemente que la obra de arte puede ser construida a título individual por el artista, lo cual no es sino una afirmación que va de la mano del sentido común y de la visión clásica del arte, y que Weiner incluye en su programa para introducir el segundo enunciado: la obra puede ser fabricada. Que la obra pueda ser fabricada significa, por un lado, que el artista podría delegar parte del proceso de elaboración material de la obra en otras personas, una situación acorde con la historia del arte —llena de ayudantes o talleres—, por otro lado, acoge la idea de que, en última instancia, el artista puede incluso señalar como obra de arte un producto ya fabricado, sin necesidad de modificarlo en ningún aspecto. El verdadero aporte de Weiner a la práctica artística es el tercer enunciado, en donde reitera que la obra no necesita ser realizada materialmente para su existencia, es decir: es suficiente con formularla. El artista norteamericano pasó de crear objetos artísticos a describirlos en el título y, posteriormente, a transformar el título de la obra sin ofrecer un objeto real, ponderable y tangible.

Algunos proyectos de Marín se inscriben, parcialmente, no solo en la última proposición de Weiner, sino que adoptan el propósito que la anima: interrogar las convenciones del objeto artístico. Las «Videopinturas», por ejemplo, además del gesto crítico, adoptan la tercera sentencia de *Stament of Intent*: la obra no necesita ser construida. Esta obra, formulada en varios momentos de su carrera, se compone de más de cincuenta proyectos que no son, en sentido estricto, ni pinturas ni videos, y de los cuales solo se han «realizado» tres. Los restantes solo son obras formuladas y esbozadas en papel con marcador de distintos colores.

Cuando concibe las «Videopinturas», a finales de la década de 1970 en Ferrara, Italia, comienza a incursionar en el mundo del videoarte, sobre todo impulsado por el movimiento fluxus, movimiento complejo y contradictorio, arraigado a la naturaleza auto-crítica de la vanguardia: la deconstrucción del video y, en última instancia, la redefinición del mismo más allá de su propia naturaleza. El medio, sin embargo, no llega a deconstruirse a sí mismo como tal, sino que negocia su materialidad con las otras artes y forma un vínculo con ellas que las transformará para siempre. Una evaluación de este desplazamiento obliga naturalmente a inventar nuevos marcos

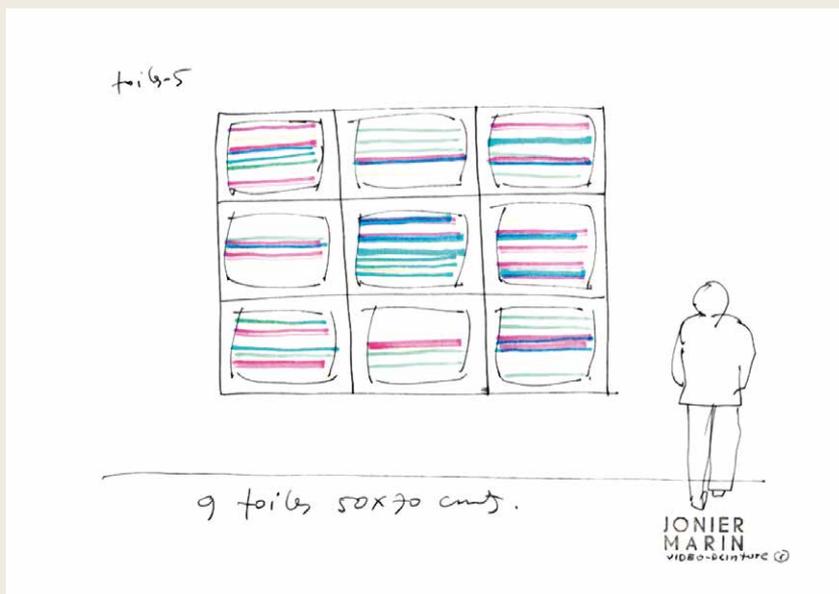


Figura 3-1. Videopintura de la serie «Toiles» (marcador y tinta sobre papel, 21 x 29,1 cm), de Jonier Marín, 1980. Imagen cortesía del artista y la galería Henrique Faria New York & Buenos Aires.

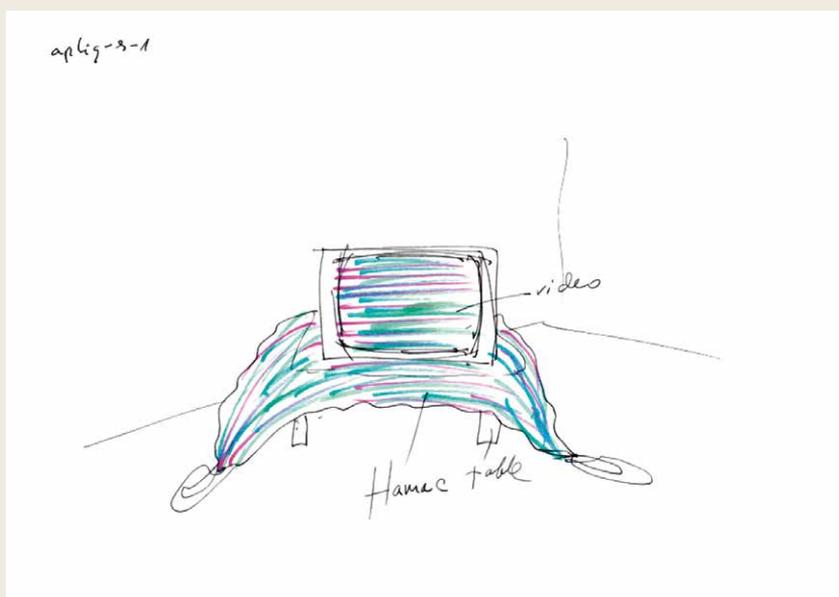


Figura 3-2. Videopintura de la serie «Appliques» (marcador y tinta sobre papel, 21 x 29,1 cm), de Jonier Marín, 1980. Imagen cortesía del artista y de la galería Henrique Faria New York & Buenos Aires.



Figura 3-3. Proyecto de videopintura de la serie «Appliques» (video escultura), de Paola Peña y Juan Bermúdez, 2018. Exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia», Fundación Gilberto Álzate Avendaño, noviembre de 2017. Fotografía de Paola Peña.

narrativos. Jonier Marín elije hacerlo bajo el concepto de «Videopinturas», esto es, la migración del video hacia nuevos terrenos de difusión. Se trata de un cuestionamiento a la naturaleza misma del video a partir de lo pictórico: ¿puede dissociarse el video de su soporte tecnológico? ¿Puede cambiar de cuerpo? ¿Cómo pensar el videoarte desvinculado de sus límites espaciales y temporales? La desmaterialización del video que proponen las «Videopinturas» no solo afecta a la relación del medio con su soporte técnico, sino que también desplaza sus presupuestos estéticos. Por desmaterialización no debemos entender «sustitución» de un soporte tecnológico por otro, sino crisis fundamental y metamorfosis de la materialidad —no únicamente física— propia del medio.

## Incomunicable

No requiere explicación.

## Huidizo

Para casi todos los artistas de la década de 1970 Jonier Marín fue un artista memorable: conocían sus performances, hablaban de su papel en el llamado arte correo, pero llegó un momento en que le perdieron el rastro. En un viaje a Barranquilla, Álvaro Barrios recordó su nombre en un almuerzo; en Bogotá, Miguel Ángel Rojas y Antonio Caro hicieron lo mismo; en Santiago de Chile, varios investigadores latinoamericanos parecían cantar su nombre al unísono —aunque ninguno lo había visto o siquiera presenciado sus obras—. Todos parecían saber de él, pero nadie le había seguido la pista. «¿Qué será de Jonier?, repetían. En algunos catálogos de la década de 1980 el nombre del artista aparecía una y otra vez, escueto, sin ofrecer nada más que una mala fotografía, pequeña, en blanco y negro, de alguna obra suya» (Badawi, 21 de septiembre de 2016).

## Genealogía

¿Cómo ubicar a Jonier Marín en el panorama de la historia del arte colombiano? Difícil de responder en pocas frases. En algún momento se lo relacionó con el arte de procesos, junto a Álvaro Herazo y Eduardo Hernández, que, a mediados de la década de 1970, y corriendo paralelo a Bernardo Salcedo, Alicia Barney, Antonio Caro o Miguel Ángel Rojas, se propusieron romper con la visualidad como nota distintiva de la obra de arte. Pero Jonier Marín ha probado que está más allá de las modas pasajeras y que ha solidificado una estética y un credo que, aparentemente, empieza y termina con él. El hecho de que ser un artista huidizo, al que difícilmente encuentras haciendo vana ostentación pública o reclamando para sí mismo el título de «pionero», lo sitúa en la envidiable situación de que sean los otros quienes lo definan y, por supuesto, lo celebren.

Pensar en Marín como el eslabón de una cadena que arranca con algunas tribus amazónicas cercanas a sus afectos, sobre todo los Ticunas, los Caduveo, los Bororo, los Yukunas Rosigara o Miraña, conlleva a pensar en figuras que también contribuyeron a la conciencia de la *amazonidad*: Maufrais, Levi-Strauss, Darcy Ribeiro, los hermanos Villasboas, Cremaux, Descola o Jaulín. Todas estas figuras nos encaminan al arte correo latinoamericano de Clemente Padín, Paulo Brucksy o Liliana Grinberg; al CAYC de Jorge Glusberg, al arte de procesos de Álvaro Herazo o Eduardo Hernández; al arte conceptual de Annete Messenger, Pierre Restany, Hervé Fischer, Fred Forest o Antonio Caro; y al videoarte colombiano fugado a Holanda de Raúl Marroquín y Miguel Ángel Cárdenas. Pensar en Marín como un eslabón, no hace, por lo tanto, viajar al futuro y esparcir algo de su aliento en proyectos artísticos colombianos que han acudido a la naturaleza, la ecología y lo ambiental como temas artísticos.

## Confluencia

En hidrología, una confluencia es la reunión en uno solo de dos o más cursos de agua, glaciares, o corrientes marinas, así como el punto donde esto ocurre. En pocas palabras, confluencia es donde aguas de distintas corrientes o ríos se unen para formar un cauce común. El término confluencia explica muy bien a Jonier Marín: su obra fue siempre una confluencia formada por diferentes tendencias que consolidaron una propuesta muy compacta en términos conceptuales y formales. Entre la seducción de la vanguardia estadounidense y europea, que funcionó como imán de algunos sectores artísticos, y el latinoamericanismo de carácter solidario y contestatario, Marín desarrolló múltiples estrategias artísticas y comunicativas que combinaban elementos de ambas tendencias. Al igual que muchos de los artistas que vivieron en la década de 1960 y 1970, Marín no se posicionó en un punto fijo con respecto a las tendencias o corrientes artísticas, sino que modificó sus preferencias de acuerdo con sus gustos, intereses, expectativas o necesidades y en vinculación con la situación social y política general. Más que en términos de sometimiento a sucesivas modas artísticas, su itinerario creativo permite dar cuenta de cruces o intersecciones poco habituales entre la literatura y la antropología cultural, el videoarte y la pintura, la fotografía y los espacios ambientales.

En efecto Marín —y por extensión a otros artistas latinoamericanos cercanos a su órbita— se plantea a principios de la década de 1970 cruces insólitos en un universo diverso de lecturas y apropiaciones teórico-artísticas muy heterogéneas. Más que un índice de su sometimiento a pasajeras modas extranjeras estos cruces representan una buena posibilidad para pensar cómo un «artista periférico» puso en relación y volvió productivos los vínculos con el corpus teórico, que en los países centrales rara vez era leído en conexión con otras disciplinas. Nos referimos, concretamente, a la confluencia de tendencias artísticas europeas y norteamericanas, o cruces entre reflexiones antropológicas, ensayismo y divulgación. Por tanto, la capacidad de Marín de recorrer y articular figuras del arte contemporáneo —artistas y teóricos—, y ponerlos en juego para abordar el devenir del arte, instaura la posibilidad de que su producción artística pudiese pensarse a sí misma desde una lectura de avanzada, en la que se integraban los desplazamientos del lenguaje, la propuesta de un público activo, las ideas más arriesgadas y, si se quiere, utópicas sobre el poder del arte, o paradigmas muy distantes entre sí en la escena cultural norteamericana o en la francesa de la década de 1970.

## Arte incommunicable

Yo podría participar en una exposición sin que en ella presentará una obra mía. Mi obra estaría constituida por un cuadro en blanco debajo del cual yo pondría el siguiente letrero: «Jonier Marín. En este espacio hay múltiples posibilidades de realizar una obra maestra. El arte se hace mito tan pronto es aceptado, tan pronto es reconocido como tal por el sistema-público-crítica y es contra esto que me propongo luchar con elementos negativos para la elaboración de mis incommunicables, cuyo fin primordial es no enfrentar al espectador ante un mito más de la clase dominante, el cual se le impone como arte. El fin de incommunicable es hacer que el espectador por medio de una carencia del arte, reflexione sobre el arte y el artista; sobre el hecho de que el artista antes que el arte es un elemento necesario, útil y que la inutilidad del arte no es secreto para nadie porque precisamente pertenece al orden de lo metafísico». (Helena, 1974)

## Arte correo

Jonier Marín enfocó sus intereses artísticos no solo en revisar las paradojas que suscita la noción de lo comunicable y lo incommunicable dentro del arte, sino también en llamar la atención sobre la necesidad de suspender la idea de propósito o finalidad dentro del trabajo artístico y, sobre todo, revisar la dimensión de experiencia que el arte genera en los espectadores. La vocación por lo comunicable dentro del trabajo de Marín también involucra la creación de obras mediante procedimientos que median la experiencia del mundo de una manera colectiva y relacional. A título ilustrativo cabría citar los «Videopost», una obra de arte colaborativo que el artista presentó al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo en 1976. Para la obra acudió a los mecanismos burocráticos del correo postal. Marín contactó a 17 artistas de diversas latitudes —Hervé Fischer de Francia, Antonio Ferro de Italia, Itamar Martínez de Venezuela, Clemente Padín de Uruguay, Antonio Vigo de Argentina, Pawel Petasz de Polonia, Klaus Groh de Alemania, Mukata Takamura de Japón, entre otros—, con el fin de que le enviaran un proyecto artístico que él pudiera traducir en videos que no sobrepasaran un minuto. El resultado es una obra colectiva que, más allá del contenido, con videos que oscilan entre ideas fugaces, preocupaciones filosóficas, crítica televisiva o comentario político, esboza una crítica al sistema artístico. Los «Videopost» enuncian una nueva forma de circulación del trabajo artístico, que enfatiza sobre todo lo colectivo, redefiniendo las

categorías tradicionales de autor y la obra de arte. O bien, expresado en otros términos: reactiva críticamente el concepto de originalidad, en tanto que invierte los términos en la relación entre el autor y la obra.

Frente a la originalidad de la obra vinculada a la individualidad del autor, «Videopost» propone una multiplicación de obras originales. De este modo, configuró un espacio de circulación disruptivo en relación con la institución artística y las convenciones de legitimación. Además de esto, permitió un intercambio de informaciones ético-estéticas en el contexto represor de algunas dictaduras políticas: Antonio Vigo en Argentina, Oscar Caraballo en Uruguay o Pawel Petasz en Polonia y Klaus Groh en Alemania Oriental, bajo dominio soviético. Así, optar por la comunicación y no por el mercado es una opción político-estética que propone Marín en su obra.

## Videoarte

El video arte ha sido clasificado de muy diversas formas. Dos ejemplos: para Wolf Hersogenrath (organizador de la Documenta IV) existe video-comunicación (critica la T.V comercial), video electrónica, video terapia, video instalación y objetos. Para Richard Kriescke (organizador de Video Pool en Viena) existe el video como un medio cualquiera para estimular la conciencia y el video como lenguaje y filosofía [...] Con la maravillosa maleabilidad del tiempo que caracteriza al video, el artista solo logrará un trabajo valedero, si está impulsado por esa fuerza interna de que habla Kandinsky hacia 1910, antes del desbarajuste dadaísta. Que el magnetoscopio reemplace al cuadro, eso es secundario. Que con un nuevo instrumento logremos nuevas dimensiones poéticas, eso es lo más importante. (Marín, 1977)

## Caminar como obra de arte

En 1966 la revista *Artforum* publicó el relato de un viaje de Tony Smith por una autopista en construcción en New York. Una noche, junto a alumnos de la Copper Union, Smith decide introducirse sin permiso dentro de las obras de la autopista, y recorrer en auto la cinta de asfalto negro que atraviesa, como si fuese una cesura vacía, los espacios marginales de la periferia americana. Durante su viaje, Smith experimenta un éxtasis que lo lleva a preguntarse si no es posible considerar el asfalto como una obra de arte. Smith plantea con ello un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido: ¿la calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿cómo es su naturaleza?; ¿cómo gran objeto *readymade*?, ¿cómo un signo abstracto que cruza el paisaje?, ¿cómo objeto en tanto que experiencia? Más allá de los múltiples interrogantes que abre Smith, lo cierto es que, a partir de este

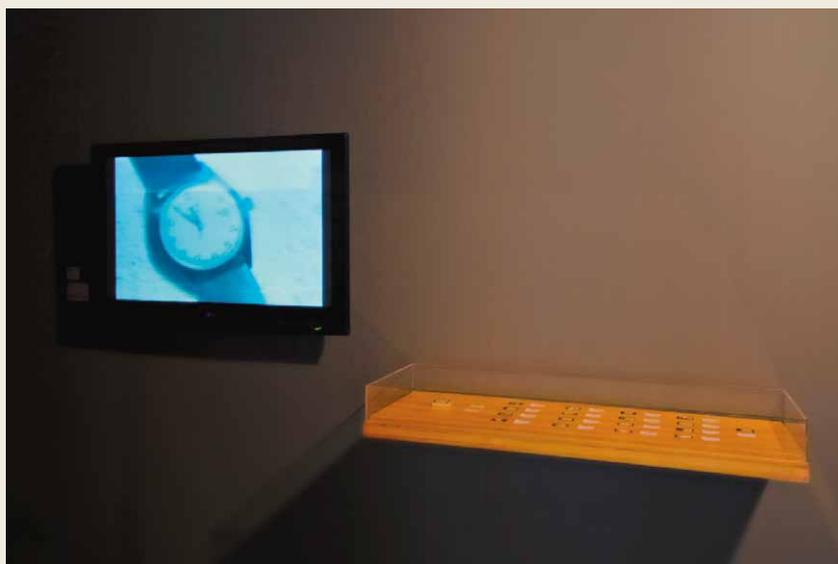


Figura 3-4. Cintas de video de 30 minutos y proyectos de arte colaborativo para video que incluyen 17 tarjetas impresas *offset* de la obra «Videopost», de Jonier Marín, 1977. Exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia», Fundación Gilberto Álzate Avendaño, noviembre de 2017. Fotografía de Paola Peña.

momento la práctica del andar empieza a convertirse en una obra de arte autónoma. Lo que parecía haber sido un simple impulso estético, en realidad fue aplicado inmediatamente bajo innumerables modalidades por un gran número de artistas.

Dos años después del recorrido de Smith y quizás empapado por las discusiones que este viaje generó en un amplio sector artístico estadounidense —las críticas de Michael Fried en *Art and Objecthood* publicado en *Artforum* y las dos réplicas publicadas por la misma revista de Robert Smithson, tituladas «The “Tribulations of Michael Fried”» y «Toward the Development of an Air Terminal Site»— Jonier Marín decide abandonar una beca de estudios en Estados Unidos para viajar al Festival de Teatro de Nancy, en Francia, atravesando la Amazonía por Leticia, en Colombia, y luego Manaus, en Brasil, y en un puerto brasileiro partir desde Río de Janeiro hacia Europa. No fue un recorrido fugaz, como el que realizó Tony Smith, sino uno que tardó dos años muy prolíficos en los que publicó artículos, exhibió algunas obras y se familiarizó con el circuito artístico de Brasil. Aunque empezó con un propósito definido, muy pronto se convirtió en un deambular y, sobre todo, en su recorrido por la selva amazónica se volvió una herramienta crítica y una forma de lectura del territorio. Además de ser una acción, el



Figura 3-5. *Videopost 3* (tarjeta impresa *offset* de 3,2 x 4,4 cm para «Videopost», con fotograma del video de Herver Fischer, *T. V. Critical video work*—video correo—), de Jonier Marín, 1977. Imagen cortesía del artista y la galería Henrique Faria New York & Buenos Aires.

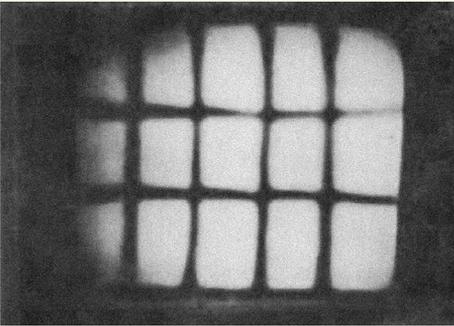


Figura 3-6. *Videopost 17* (tarjeta impresa *offset* de 3,2 x 4,4 cm para «Videopost», con fotograma del video de Pawel Petasz, *Para a Liberdade*—video correo—), de Jonier Marín, 1977. Imagen cortesía del artista y la galería Henrique Faria New York & Buenos Aires.

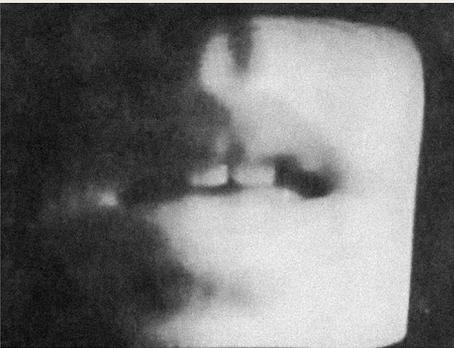


Figura 3-7. *Videopost 15* (tarjeta impresa *offset* de 3,2 x 4,4 cm para «Videopost», con fotograma del video de Klaus Groh, *300*—video correo—), de Jonier Marín, 1977. Imagen cortesía del artista y la galería Henrique Faria New York & Buenos Aires.

deambular es también un signo, una forma de superponerse a formas preexistentes en la realidad y en el plano. La selva amazónica se convirtió entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se «dibuja» mientras se deambula, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado soporte de sedimentos históricos, naturales y culturales. Al recorrer el territorio, Marín fue tomando «nota» de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, las variaciones del terreno, la pervivencia del colonialismo en la selva amazónica, etc. Tal y como lo hizo Hemish Fulton con sus viajes, Jonier Marín tradujo el deambular amazónico como una especie de investigación poética: fotocopias de libros, documentos referentes a los pueblos de la selva, intervenidas con lápiz de color, estampillas, plumas, dibujos relacionados con *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, el reporte de Roger Casement sobre la explotación de los indígenas amazónicos por las empresas caucheras, fotografías intervenidas de edificios de Sao Paulo con pintura verde, entre otros relatos. El deambular de Marín es tan estético como el movimiento de las nubes: no deja huellas ni en el suelo, ni sobre el plano: «walks are like clouds. They come and go».

## Confluencia II

Una vez instalado en Francia —después de pasar por Suiza— el espíritu nómada e inconformista llevó a Jonier Marín a ponerse en contacto con la vanguardia europea a través de la exposición «Documenta 5», en Kassel, Alemania, dirigida por Harald Szeemann. Este evento enterró la herencia romántica, cuya primera fosa la había cavado ya Duchamp cincuenta años antes. Allí, la agonía de las vanguardias, la adolescencia del video, del performance, del happening, del conceptual, del *minimal*, del *land art*, de todo lo que se hacía en Estados Unidos, que hasta aquel momento solo habían negociado un manojo de profesionales europeo, se convirtió en opinión pública. Allí el arte abandonó la tradición que de Francisco de Goya a Mark Rothko no había variado en nada realmente esencial. En aquel momento se enterró la pintura como madre de todas las representaciones visuales. Jonier Marín participó de estos cambios experimentando con nuevos medios expresivos que plantearon la disolución de la pintura, y que llevaron las obras al límite de su concreción física. Así, el contacto con Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Ben Vautier, Christo, entre otros participantes de «Documenta 5», condujo al artista a comprender que la búsqueda de nuevos métodos de expresión no requería la práctica de la pintura y, por tanto, a rechazar la idea de concebir al arte únicamente como el resultado de una operación retinal: una obra ya no tenía la responsabilidad de atraer solo al ojo.

Frente a este callejón sin salida, Marín buscó nuevos métodos de auto-expresión, recurrió al juego, a la ironía, al humor, a la provocación, al sarcasmo, a la antropología, a la historia y a la ecología, en virtud de



Figura 3-8. Fotografía intervenida para el Proyecto Sao Paulo (fotografía), de Jonier Marín, 1976. Imagen cortesía del artista y la galería Henrique Faria New York & Buenos Aires.

revitalizar el discurso estético modernista que, para principios de la década de 1970, había llegado a un punto sin retorno. En Europa, Marín, desplegó una estrategia que se sostuvo precisamente por su oposición al arte retinal, con la que buscaba «educar» al observador: movilizándolo, para que así abandonara su papel pasivo y se convirtiera en un participante activo que ingresaría al campo físico de la obra, percibiéndola y experimentándola. En otros términos: la experiencia europea le brindó a Marín una visión en vivo y en directo del significado y poder convocante de las neo-vanguardias, los modos de relación entre los medios artísticos y el medio social, el sistema de las galerías y la estructura de los museos. Esa experiencia lo cargó de un impulso renovador que se convirtió en un punto de partida, desde el cual, Marín, se cuestionó el estatuto del público como sujeto pasivo y distante respecto de la obra; al artista como único autorizado a tomar parte en el proceso creativo; y a la obra de arte como objeto cerrado, terminado, intocable y *auratizado*.

Cuando Marín empezó a indagar sobre estos temas lo hizo en el contexto de una perspectiva más o menos compartida con otros artistas del momento, y que remite a las operaciones de las vanguardias históricas. Así, la búsqueda de conmover la conducta, la conciencia o la sensibilidad del espectador, la propuesta de una creación colectiva —ya sea en grupos o con el espectador— en oposición a la del artista individual, la producción de obras no destinadas a la comercialización —ni a museos o galerías—, y presentadas en espacios públicos: son algunas de las características de las vanguardias de la época. Por lo tanto, no es la originalidad de Marín la virtud que debe destacarse, sino su interés por tomar parte en la discusión crítica acerca del nuevo estatuto del arte a través de sus escritos, y la forma en que combinó esas reflexiones con sus trabajos artísticos.

Se vuelve inevitable en este punto hacernos las siguientes preguntas: ¿fue la reflexión teórica de Marín la que funcionó como una de las condiciones productivas de cierta praxis artística —la propia y la de su entorno—? O bien, ¿realizó Marín obras para recurrir a su capacidad ejemplificadora, con fines, por así decirlo, «pedagógicos», obras que —de alguna manera— avalaran la teoría? O, quizá, fue la apuesta a las nuevas manifestaciones de vanguardia lo que llevó a Marín a producir condiciones para la recepción de sus obras (ya sea a través de ciclos de obras, conferencias o publicaciones), en una suerte de autogeneración de un soporte teórico en el que estas pudieran sustentarse o apoyarse. Tal vez, la respuesta más acertada es una muy simple: a lo mejor Marín es un conglomerado de las tres preguntas. Lo que es evidente es que sus reflexiones sobre arte, así como el protagonismo que alcanzó en la experimentación con diversas técnicas, ubicaron a Marín en una posición poco habitual y sin duda incómoda: un lugar de cruce productivo entre la experimentación y la reflexión estética, esto es, un espacio conflictivo, difícil de clasificar e intranquilizador para los cánones vigentes en el campo artístico y cultural.

Jonier Marín estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia a finales de la década de 1970. Viajó al Festival de Teatro de Nancy en Francia, para llegar cruzó la selva y tomó una embarcación en un puerto brasileño. Todos los colores que existen, los más de mil ciento once millones, le gustan a Jonier Marín. Mientras estaba becado en Estados Unidos, el artista se vio influenciado por la revolución de Mayo de 1968. Jonier Marín no tiene obsesiones. Jonier Marín se perdería en una isla desierta con el poeta nadaísta Gonzalo Arango. Se instaló en Europa en 1968, y en 1972 asistió a la «Documenta 5». De acuerdo con el artista, las palabras de su epitafio deben ser: «Jonier Marín: Partió mucho callando». Durante su estadía en Europa entró en contacto con otros artistas como Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Ben Vautier, Nam June Paik, Christo, etc.. A Jonier Marín le gustaría leer las mentes. En 1976 volvió a Brasil a través de la selva amazónica, y en Sao Paulo le propuso a Aracy Amaral, entonces directora de la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, realizar una muestra con los resultados de su viaje. En 1973 Marín regaló dinero a transeúntes en la Plaza Duomo de Milán en un *happening* titulado «Money Art Service». Al artista no le interesa ver ni en pintura al inventor de las camisas sin bolsillo. Marín introdujo tempranamente el tema amazónico en el arte contemporáneo; y ocupó un lugar destacado en la práctica del arte correo en Latinoamérica, junto a Paulo Bruscky, Horacio Zabala, Carlos Ginzburg o Guillermo Deisler.

Jonier Marín recrimina el *bonitismo* que invade y atonta el arte colombiano; piensa que el infierno es un lugar divertido y el paraíso aburrido. Marín es un asiduo visitante de museos etnográficos y siempre ha estado familiarizado con el pensamiento y la práctica de pensadores como Lévi-Strauss y Paul Rivet. El artista asegura que el arte conceptual fue una moda pasajera y superflua como todo en el arte en cuanto a modas se refiere. Marín participó, en la década de 1970, en varias exposiciones de arte conceptual que organizó el CAYC de Argentina en Europa. Jonier Marín se le adelantó a la obra naturalista de Pierre Restany, *Manifiesto do Naturalismo Integral o Manifiesto do Rio Negro* (1978), con *Amazonia Report* (1976). Marín fue el inventor del neologismo *amazonidad*, y uno de los primeros artistas colombianos en realizar instalaciones ambientales.

15 Algunos de estos «rumores» y de los datos relacionados con la vida personal del artista fueron extraídos del escrito publicado por Halim Badawi en 2016, para la revista *Arcadia*, titulado, «Jonier Marín: artista exiliado y conceptualista amazónico»; y de una entrevista concedida al *Periódico Arteria* en el mismo año, bajo el título de «Pistas para un autorretrato». Adicionalmente, nos remitimos a algunos textos inéditos compartidos por el propio artista para la investigación.

Aunque sabe en qué consiste, la tecnología no le interesa mucho. Marín es el inventor de los *plasticollages*. El artista podría ser un «Bartleby artístico» porque ha optado por desafiar la demanda modernista de la expresión del autor por una postura más próxima al silencio. Jonier Marín realizó una de las primeras exposiciones de videoarte en Brasil con «Videopost» en 1976, y llama *sets* a una secuencia de imágenes que se genera con fotografías. Jonier Marín propone en *Amazonia Report* una serie de obras para olvidar la Amazonia. El artista reunió y presentó en la obra, *Sublinhados*, 50 frases relativas a la Amazonia, tomadas de varios medios de la prensa internacional. En un incendio en 1999 casi pierde todo su archivo de obras. Marín se pregunta si seremos lo que sospechaba Borges: ¿todos un solo ser pensante?

## Varios Jonier Marín

Para terminar con lo interminable, Jonier Marín aparece como un personaje que se multiplica hasta abarcarlo todo, podría decirse que la esencia y el núcleo de su obra están en la búsqueda y no en el hallazgo. Hay varios Jonier Marín en los performances que realizó, en las fotografías intervenidas del Proyecto Sao Paulo (Rascacielos: Agresión Verde), en las videopinturas que nunca llevó a cabo, en lo incomunicable, en el signo de interrogación, en el clamor por la Amazonía, en el arte correo que practicó con Antonio Ferro, Hervé Fischer o Clemente Padín, en las exposiciones que llevó a cabo en Buenos Aires, Milán, Cali, Amberes, Zagreb, Ferrara, Medellín, Paris o New York, en el silencio, en el *going on*. Es cierto que su nombre no figura en los manuales al uso de la historia del arte colombiano, pero también es cierto que, estemos donde estemos, todos tenemos ganas, muchas ganas, de conocer, de seguir conociendo, al verdadero padre del arte conceptual, del arte ecológico y del videoarte colombiano.

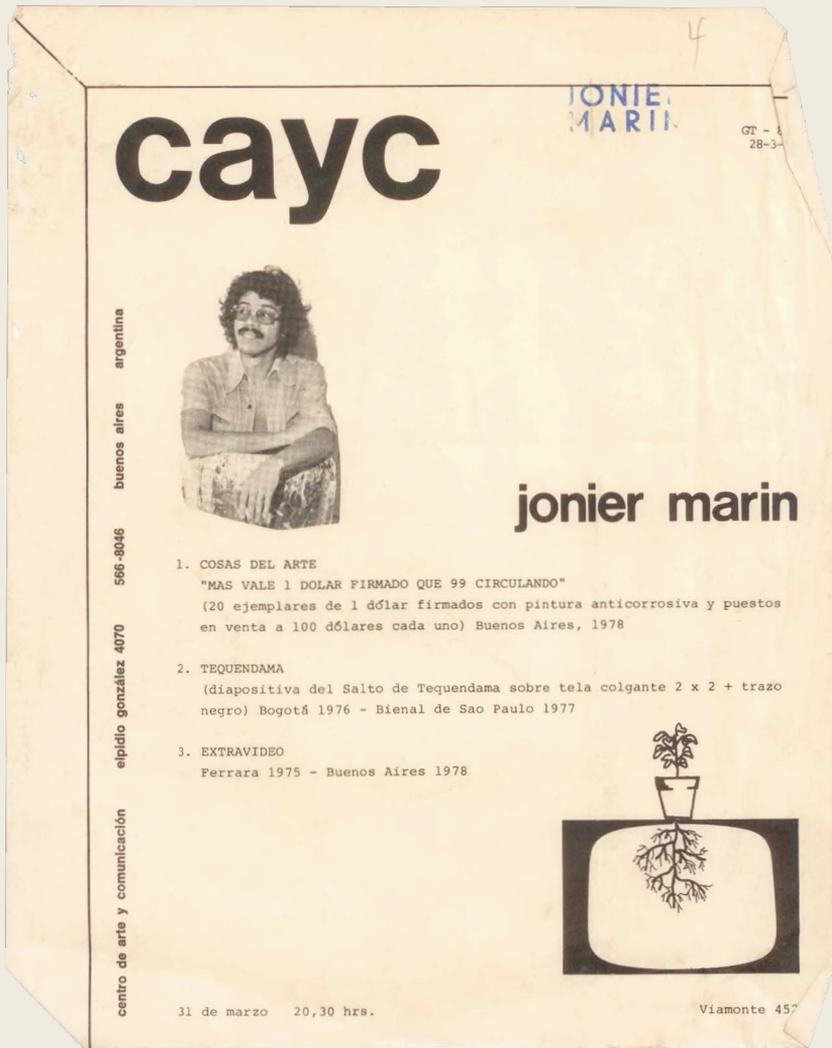


Figura 3-9. Volante publicitario de «Extravideo» de Jonier Marín en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (volante), del CAYC. Video instalación presentada en Ferrara en 1975, en Buenos Aires en 1978, en la galería Henrique Faria de New York en 2015 y en FUGA de Bogotá en 2017. Imagen cortesía del artista y la galería Henrique Faria New York & Buenos Aires.

# La cirujana visual: la hibridez del video en Omaira Abadía

La idea mía es que todo se vuelva una sola imagen.  
Como un collage aunque a mí no me interesa  
que se sienta que está pegado.

Pienso que mis obras no tienen una única interpretación, es  
como pretender ver la vida desde un solo aspecto, y mi trabajo  
no puede ser comprensible desde un solo punto de vista.

Omaira Abadía

Omaira Abadía ha sido una artista plural, no por haber trabajado múltiples disciplinas y materiales, sino por haber abarcado muchos campos del sector artístico: ideas y realizaciones, obras y educación, crítica y publicaciones, organización y participación. Si todo esto no fuera poco, como figura singular en la historia del arte colombiano contemporáneo, ha sido precursora del videoarte en muchos ámbitos de legitimación o circulación. Así, es una de esas artistas ligadas al video —como Gilles Charalambos y José Alejandro Restrepo— cuyos aspectos definatorios de trabajo residen, principalmente, en las decisiones relativas a su actuación a través de gestos que se extienden más allá del instante de producción de la obra, y tocan los contornos del sistema del arte en sus diversas instancias de gestión, comentario, construcción del evento y curaduría. En este sentido, hace parte de la denominada *generación videasta*,<sup>16</sup> conformada por un grupo de artistas

16 El término *videasta* es usado con el mismo significado por Gilles Charalambos y Gabriela Taquini para englobar a la generación de artistas de Colombia y Argentina que empezaron a experimentar con el video en la década de 1980, y que lo consolidaron institucionalmente.

interesados en la producción de videoarte, con acceso a ciertas tecnologías, y con una conciencia incipiente sobre las posibilidades del medio. Con ellos nacieron también algunos espacios de exhibición y los primeros síntomas de institucionalización a nivel de los museos y de los apoyos que reciben del gobierno colombiano. La generación videasta es la que consolida al videoarte a nivel artístico e institucional y, por consiguiente, lo transforma de un quehacer alternativo en una «actividad institucionalizada» relacionada con nuevos espacios —expositivos y educativos— y, sobre todo, a mediados de la década de 1990, con un amplio desarrollo en el campo de las video instalaciones, las video esculturas y los performance multimediales.

**No obstante, Omaira Abadía ingresa al videoarte de una manera poco ortodoxa. Sus inquietudes iniciales no provienen, curiosamente, de las posibilidades que ofrecía este nuevo medio, sino del diseño gráfico, la fotografía y el movimiento: A diferencia de los pintores, yo he partido de la imagen [...] Saco sensaciones de imágenes. Escogí la técnica que escogí porque llegó a mis manos y porque tiene muchas posibilidades. Trabajo los negativos, los pintó y los perforo [...] Me introduje en el video por la fotografía y por mi interés por el movimiento. Al tomar la cámara me di cuenta que el resultado era similar al obtenido en el laboratorio de fotografía [...] Veo el video como fotografía en movimiento [...] Hago la filmación y al hacer la edición cambio los tonos, los colores para quitarle la profundidad planimetría. (García, 20 de octubre de 1989)**

Su producción, ya ingente, concita en su conjunto, y a veces de forma individual, el collage, la fotografía, la pintura, el formato Súper 8 y la video instalación, y cada una de estas manifestaciones funciona, o puede hacerlo, como una metáfora de las otras, en una interminable serie de imitaciones, intercambios y promiscuidades. Cualquiera sea el lenguaje elegido, Abadía despliega una estrategia en la que el significado debe leerse en el tránsito, en los bordes, en el diálogo entre lenguajes. La combinación de temáticas y la superposición de las mismas amplía el horizonte de lecturas e interpretaciones, haciendo de su propuesta un escenario interartístico, sin un territorio determinado. De este modo, el uso del video se presenta como la punta del iceberg de una problemática más extensa, la cual tiene que ver no solo con el video como vehículo de expresión dentro del campo artístico, sino también con un cuestionamiento en torno a la condición ambigua de la imagen y su representación. No sorprende precisamente que uno de los ejes articuladores de gran parte de su producción esté enfocado en repensar la imagen en un momento donde esta resultaba excedida y caótica. Por ello, aboga por ensayar planteamientos híbridos que contradicen o, en todo caso, pervierten y cuestionan el purismo de las técnicas y los estilos. La artista actúa, de esta manera, como una cirujana visual capaz de intervenir la imagen. Y lo hace mediante la hibridación de los medios, incrustando el video

en la pintura, concibiendo la fotografía como escultura, el video como fotografía en movimiento, la radiografía como imagen artística, la termografía como película o las fotografías en gran formato como pinturas que la artista denomina pintografías. Aun cuando se mueve entre disciplinas diversas ha sabido concretar los cruces sin perjuicio de ninguno de los medios, formatos o lenguajes involucrados. En sus frecuentes entramados de video, fotografía, instalación o pintura, el resultado es siempre algo más que la suma de las partes.

## Lo híbrido como rasgo determinante

Híbrido

Del lat. *Hybrida*

1. adj. Dicho de un animal o de un vegetal: procreado por dos individuos de distinta especie. U. t. c. s.
2. adj. Dicho de una cosa: que es producto de elementos de distinta naturaleza.
3. adj. Biol. Dicho de un individuo: de padres genéticamente distintos con respecto a un mismo carácter.

Diccionario de la lengua española

Abordar la diversidad de la producción de Omaira Abadía no es, evidentemente, una tarea sencilla. De hecho, cualquier ensayo que se lo proponga debe comenzar haciendo notar que todas las miradas son parcializadas, y más las miradas proyectadas sobre la totalidad de una producción artística, a la que se accede por medio de observaciones obtenidas a partir de recortes arbitrarios. Reflexionar sobre el conjunto de una obra tan ingente supone algún tipo de organización inicial, por arbitraria que sea, que nos permita construir una mirada y un discurso alrededor de ella. Intuitivamente, la primera pregunta que deberíamos formularnos es si posee un denominador común que la identifique, esto es, una estética particular, temas preponderantes, sistemas de producción recurrentes, o cualquier rasgo reconocible —de forma inmediata o a través de un análisis— que nos permita diferenciarla. Si hablamos de una artista que comienza su carrera con el video a mediados de la década de 1980 deberíamos poder argumentar cuáles son sus propiedades básicas y en qué medida esas propiedades le otorgan un carácter diferencial en el contexto del videoarte nacional. Finalmente, y para atender los diversos senderos que ha tomado una producción tan diversa parece necesario emprender un análisis al mismo tiempo general y particular, que se focalice, tanto en las líneas estéticas comunes, como en las poéticas singulares o las prácticas específicas. Un análisis que pueda discernir entre ciertas vías de investigación que



Figura 4-1. *Canales alterados* (video instalación), de Omaira Abadía, 1987. Imagen cortesía de la artista.

podrían enmarcar el trabajo de diferentes obras —como la experimentación con el videoclip musical *Matiné* (1989) o el documental de autor *Carayurú* (1995)— y las obras que se formulan desde procedimientos o estilos muy personales, como los performances multimediales —*Roca* (1994), *Dalí Líquido* (1992) o *Cine-Cine* (1994), por solo mencionar algunos ejemplos— o en relación con la experimentación, como las video instalaciones — *Canales Alterados* (1987) o *Video Gance* (1995)—.<sup>17</sup>

Lo que intentamos sugerir es que toda la producción artística de Omaira Abadía converge en una estética heterogénea y contaminada entre la fotografía, el video, la pintura y el collage. Apunta, por su tendencia a la hibridez, a la ruptura con la propia condición del medio videoartístico y se conecta con un nuevo tipo de concepción de la imagen. A la hibridación de medios, formatos y lenguajes sigue la hibridación de soportes y procedimientos formales y expresivos. Varios de sus trabajos, por ejemplo, se articulan en construcciones formales fundadas en asociaciones, ritmos y metáforas de una confesada afinidad con el video experimental. En otros, el video no es únicamente un compuesto de sonido e imagen: también posee unas texturas y unas luminosidades que multiplican los sentidos y la sensorialidad. En sus trabajos monocanal hace gala de cierta formación cinematográfica, pero esta la pone al servicio de una búsqueda narrativa que trasciende las expectativas de la ficción al disolverla en componentes literarios y documentales. En virtud de las influencias literarias y antropológicas, Abadía abre en otra línea estética una serie de obras sobre narrativas, metáforas y símbolos vinculados a situaciones o figuras literarias tales como Federico García Lorca, Juan Manuel Roca, Filippo Tommaso

17 La obra *Canales Alterados* tuvo un nuevo montaje en 2017 en la exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia» realizada en las salas de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. (FUGA), durante el 13 de octubre al 30 de noviembre, en la ciudad de Bogotá.



Figura 4-2. *Canales alterados* y *Video-pintura* (video instalación), de Omaira Abadía. Exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia», Fundación Gilberto Álzate Avendaño, noviembre de 2017. Fotografía de Juan David Laserna.



Marinetti o Raoul Hausmann. En última instancia, y por mencionar solo unos pocos ejes de su amplio trabajo, desarrolla una variante muy interesante y poco considerada por la ortodoxia del video nacional, pero con amplia aceptación en círculos de generaciones que emergieron con posterioridad: la performance multimedial.

Si hubiera que ilustrar u organizar acudiendo a una figura retórica una obra abierta en tantos caminos sería la siguiente: un tapiz que se dispara en muchas direcciones,<sup>18</sup> ya que la producción videoartística de Omaira Abadía no sigue un horizonte lineal que la conduzca de la fotografía al video sin ningún tipo de sobresalto. Las obras que han escalonado toda su producción no se disponen ordenadamente, sino que su trayecto siempre ha sido irregular. Un acercamiento más detenido a algunas de sus obras arroja como denominador la hibridez, lo cruzado, lo mestizo o mezclado.

Las obras de Abadía, entonces, no son unilaterales, no suceden siguiendo una evolución gradual, están compuestas por diversas líneas que señalan múltiples rutas en recíproca relación y en constante tensión. Si nos atenemos a las definiciones del término híbrido, usadas como epígrafes al principio del texto, obviando su conversión en fetiche en ciertos sectores de los estudios culturales y poscoloniales, y nos decantamos por su carácter subversivo, esto es, como algo que transgrede los límites de lo específico, entenderemos que en la obra de Omaira Abadía el término *híbrido* opera —es decir, el término híbrido como un impulso, cuya fuerza apunta, simultáneamente, en direcciones opuestas: la hibridez será a la vez el punto originario del cual parten sus obras para especificarse, y el desvío que hará que una determinada producción se bifurque, interfiriéndose con otras. Teniendo en cuenta esto analizaremos una serie de obras significativas de la producción videoartística de Abadía. Obras que trabajan la hibridez como procedimiento tecnológico, estético y conceptual.

Debido a la amplitud de la producción artística de Abadía, en el presente texto solo nos enfocaremos en dos líneas, que ante la ausencia de una clasificación precisa denominaremos *video collage* y *video antropológico*. De estas dos líneas, lo mezclado, lo cruzado y lo híbrido serán la nota distintiva.

## Video collage

En 1977 el teórico del arte Douglas Crimp organizó una exposición en el Artist Space de Nueva York y la tituló «Pictures». Troy Brauntuch, Jack Golstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman y el resto de artistas que fueron incluidos en la muestra compartían una metodología y un discurso común: todos se apropiaban de imágenes —de los *mass media*, de

18 Esta figura retórica es retomada del libro *Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones*, publicado en 2002, de Enrique Vila Matas.



Figura 4-3. *Hamlet* (video instalación), de Omaira Abadía, 1989. Imagen cortesía de la artista.

la Historia del Arte— para cuestionar, más que la representación en sí, los mecanismos a través de los cuales la imagen se codifica. La muestra supuso así el reconocimiento de este conjunto de artistas como grupo, la constancia de que la práctica *apropiacionista* —que no era nueva— había tomado un nuevo impulso, al mismo tiempo fue la declaración manifiesta de un giro en lo que respecta al contenido discursivo de esta. Desde entonces el recorte aparece como la figura principal de la cultura contemporánea: incrustaciones de la iconografía popular en el sistema del gran arte, descontextualización del objeto hecho en serie, desplazamiento de las obras de repertorio canónico hacia contextos triviales. Ahora bien, en las prácticas apropiacionistas existen dos momentos de máxima importancia que deben ser tenidos en cuenta: por un lado, el momento en el que un determinado artista extrae un elemento de su contexto inicial y le confiere una entidad autónoma —por lo tanto, una significación—; y, por otro lado, el instante en el que decide incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo.

Algunos trabajos de Omaira Abadía se sitúan, con matices y diferencias, en esta línea apropiacionista o, incluso, bajo cierta intertextualidad manifiesta. Tres obras producidas a principios de la década de 1990 son especialmente ilustrativas: *Hamlet* (1989), *Dalí Líquido* (1991) y *Abel Gance* (1995). En primer lugar, *Hamlet* es una obra articulada en varios estratos, y estructuralmente está conformada por dos pantallas en sentido horizontal que exhiben imágenes diferentes que conservan la simultaneidad. A nivel formal presenta los ejes de cualquier narración literaria. Así, durante los ocho minutos que dura el video, la historia se desenvuelve de acuerdo a una introducción, un nudo y una posible finalización. La parte visual está conformada con fotomontajes e imágenes del dadaísta austriaco Raoul Hausmann y de imágenes de la película *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier. También presenta la coreografía de un actor en relación con un espacio vacío y una serie de elementos: una silla, un balón, una gallina, un globo terráqueo, una bandera, un libro y una máscara. A Ofelia, una de las protagonistas de *Hamlet*, la encontramos convertida en una gallina a la que el protagonista le va recitando textos de la obra original de Shakespeare.

Y, en última instancia, la parte sonora y musical corresponden a fragmentos originales de poemas recitados por Raoul Hausmann y a extractos de canciones de la banda alemana Der Plan.

*Dalí*, en segundo lugar, es un video espectáculo o, mejor expresado, una escenografía compuesta por dos receptores situados en el piso —unos ojos— y una escultura de cartón de unos labios en la parte central, en clara referencia a la obra *Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista* (1934) de Salvador Dalí. Entre ambos televisores de la izquierda se encuentra una escultura —un altar— compuesta por una bicicleta invertida —elemento daliniano de la obra teatral *Bababou*—, y por unos ramos benditos en forma de cruz. A lado y lado de la pantalla central están suspendidos dos racimos de panes que alcanzan a interferir sobre la pantalla. El video que se pasa en los receptores —los ojos— presenta filmaciones de elementos marítimos, catástrofes y fenómenos naturales, desnudos femeninos, reptiles, saurios, agua, tierra y fuego. También se muestran imágenes como *El Ángelus* de Jean-François Millet en tres dimensiones, hologramas, imágenes de doble lectura —tanto a nivel conceptual como visual— juegos ópticos y rostros que cambian sus gestos comunicando cambios psíquicos de personalidad. Adicionalmente, para las imágenes de Dalí y Gala en Port Ligat se usa el blanco y negro no solo para reforzar el carácter documental del video, sino para permitir el cambio de acción: Dalí hablándole a la cámara, pintando, conversando con su mujer, caminando, etc. El video central es más visceral pues presenta imágenes altamente contrastantes, desde unos ojos inquisitivos hasta un cerebro, sangre, sal, saliva, arena, hielo, nubes, etc. Otro televisor ubicado en el piso no proyecta ninguna imagen.

Además de los videos, la obra también está integrada por dos grandes proyecciones. Por un lado, las proyecciones que inician la obra, dibujos elaborados con trazos fuertes sobre fondos de color saturado: el rostro de Dalí, una cabeza de perro con almohada en sus fauces, hormigas, etc. Estas se proyectan al inicio de la obra sobre el telón de boca cerrado. Al final son pasadas en forma de cruz mediante un movimiento manual del proyector de filmas sobre todo el escenario. Por otro lado, equilibrando la estructura escenográfica, las proyecciones laterales construidas a partir de diapositivas que presentan detalles de algunos cuadros de Dalí, tales como *Leda Atómica* (1949), *La pesca del atún* (1966), *El espectro de sex-appel* (1934), *Premonición de la guerra civil* (1936), *Canibalismo de otoño* (1936), *El gran paranoico* (1936), etc. Las imágenes restantes son reelaboradas con medios físicos, manuales y electrónicos, obteniendo finalmente una imagen con características pictóricas.

Finalmente, un elemento importante a tener en consideración en Dalí es la música y, por tanto, el grado de elaboración técnica que presenta. Los sonidos fueron transcritos con una serie de relaciones numéricas de las sonoridades y frecuencias electrónicas. La generación del sonido y la simulación del movimiento espacial de los mismos fue realizada con un sintetizador —procesador digital DX—. Los cambios de textura fueron

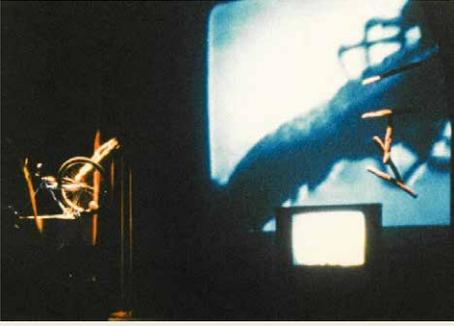


Figura 4-4. *Dali liquido* (performance multimedial), de Omaira Abadía, 1991. Imagen cortesía de la artista.



Figura 4-5. *Abel Gance* (instalación), de Omaira Abadía, 1995. Imagen cortesía de la artista.

hechos con base en la intensidad de timbres y alturas, y el espectro sonoro no fue tratado únicamente como timbre, sino de manera funcional, lo que le da un grado de transparencia y de ordenamiento a los sonidos, utilizados habitualmente en función de su *color*.

*Abel Gance*, el tercer trabajo aludido, está inspirado en *Napoleón* (1927) del cineasta francés Abel Gance. La obra se presenta, por decirlo de alguna manera, como una suerte de homenaje a una de las películas del cine mudo que mayores innovaciones introdujo, incluyendo primeros planos extensivos, cortes rápidos, una amplia variedad de tomas en cámara de mano, filmación en exteriores, cámara subjetiva, multicámara, exposición múltiple, cámara bajo el agua, proyección de múltiples pantallas, etc. A manera de cita, alusión, reciclaje o apropiación, la obra de Abadía presenta imágenes relaboradas con alteraciones de color de la película original en blanco y negro y varios apartes de la presentación para tres pantallas simultáneamente. El video se apostó en un panel con un espacio circular central. A la pantalla de video, para que el espectador pudiera introducirse y sentirse invadido por imágenes, se le instaló un cono de espejo circular

con 70 cm de profundidad y 45 cm de diámetro, del tamaño de una cabeza. Lo interesante es que el video se refleja en este cilindro en sus 360 grados.

Teniendo en cuenta que el apropiacionismo practicado por Omaira Abadía, no solo en las obras reseñadas sino en muchas más que integran su producción videoartística —por ejemplo, *Matiné* (1988) o *Condición Humana* (1996)— basa su particularidad en el reciclaje de material pre-existente, por lo que no nos debe extrañar que se haya convertido en un auténtico procedimiento de arqueología visual. De algún modo, esta técnica se desprende del futuro para desplazarse hacia el pasado y eso definirá algunos de sus rasgos de identidad. Para empezar, se genera un doble juego con el material de archivo: por un lado, al reutilizarlo y al ser recontextualizado a su antojo, la artista parece «despreciar» el valor y la pertinencia de los materiales de archivo. Pero, por otro lado, ya solo el planteamiento de que ese material merezca ser revisado y utilizado para compilar nuevas obras lo valida, y le da vigencia y actualidad. Ahora bien, si algo define al apropiacionismo de Abadía como práctica videoartística es el término acuñado por Guy Debord: *détournement*. En esta técnica fílmica no solo es importante el resultado, son también básicas todas las etapas del proceso creativo: extraer las imágenes de una unidad de sentido ya existente, descontextualizarlas y neutralizarlas con respecto a su significación inicial. No obstante, el momento crucial en este proceso llega con el paso de la recontextualización de las imágenes en un nuevo conjunto. Es en ese instante cuando las ideas que representan y transmiten se transforman y, con ello, esa imagen se convierte en parte de una nueva totalidad, esto es, una obra de arte con estatuto propio.

## Video antropológico

A lo largo de su producción artística, Omaira Abadía ha mantenido un interés consistente por los conflictos culturales y políticos de ciertas comunidades indígenas, en cuanto a la defensa de los derechos humanos y el reclamo de visibilidad y representación política. Un interés que no surgió en ninguna aula universitaria o por influencia de la *antropología visual* o del *documental etnográfico*, sino por vía familiar. Guillermo Abadía Morales, el padre de la artista, no solo fue uno de los mayores folcloristas del país —fue pionero, por ejemplo, en comprender el folclor como un fenómeno cultural y no como una simple reunión de notas melódicas para pasar el rato— sus investigaciones fueron el punto de partida para el estudio etnográfico en Colombia. En 1934 se internó en las selvas colombianas para estudiar el *modus vivendi* de las tribus indígenas. En ese proceso duró diez años, tiempo en el que convivió con 17 tribus de diferentes familias lingüísticas. Esta investigación concluyó en la clasificación de 105 tribus indígenas, en nueve familias lingüísticas y en la localización exacta de las mismas, a través

de las coordenadas *north-west*, lo cual se conoce históricamente como *clasificación Abadía*.

Bajo la influencia de los estudios etnográficos que su padre adelantó en torno al folclor y a las comunidades indígenas, Omaira Abadía introdujo una variable en su obra de gran relevancia: el video no es una práctica aislada sino un espacio para poner de manifiesto asuntos y problemas de orden cultural y social de la historia del país. Compartiendo postulados y propósitos estéticos con otros videoartistas latinoamericanos que rechazaron el video como un simple acto de entretenimiento, esta artista se encuadra en problemáticas antropológicas ajenas por completo a otros videoartistas nacionales, tales como la progresiva desaparición de las lenguas de las tribus indígenas, las consecuencias del encuentro de culturas diferentes o las religiones precolombinas. La producción de obras enmarcadas en estas temáticas —casi todas realizadas a partir de la década de 1990— coinciden con un período artístico de Abadía en donde el video como registro, el mueble del televisor y sus accesorios se integran a otros objetos, para ingresar juntos, a un marco espacial soportante y configurar un *performance multimedial*. Como su nombre lo da a entender, en este performance interactúan diversos medios provenientes de la fotografía, del cine, del arte corporal, del video, de la gráfica, del teatro y del objeto como tal. Se produce, pues, un fenómeno de intertextualidad por la acción coordinada y simultánea de diversas técnicas y disciplinas.

En los performances multimediales el videoarte es desplazado por el videoregistro, que puede tener diversas modalidades de presentación: puede ser una imagen fija y detenida acompañada de otros registros visuales —fotografías, por ejemplo—, o una secuencia continua de hechos y acontecimientos. Se trata de resituar la imagen-video para relacionarla con otros significantes que forman parte del performance multimedial. Vale decir que la imagen-video no es, desde el punto de vista semántico, autónoma, sino que se incorpora a una estructura más amplia; a una estructura que solo adquiere cohesión sintáctica y coherencia al articularse todos sus componentes. Un ejemplo lo ofrecen *Alex 499 en América* (1992) o *Geo-Kenami* (1994).

*Alex 499* fue creada especialmente para la Cúpula del Planetario Distrital de Bogotá. Se trata de una obra que acude al movimiento escénico de siete actores, proyecciones fotográficas, películas de cine y video, y una pieza musical compuesta especialmente para su exhibición, con el propósito de suscitar en el público asistente una reacción específica: realizar con los protagonistas de la obra un «viaje», en el que se mezclan poéticamente las culturas aborígenes y las foráneas hasta conformar, bajo una concepción artística particular, la cultura colombiana. A nivel escenográfico es una obra bastante compleja, puesto que agrupa, por lo menos, tres elementos básicos: una máquina para proyecciones astronómicas de eclipses, del sistema solar, de constelaciones, de coordenadas astronómicas,

etc; esculturas compuestas por tres receptores de televisión, cada una con gasa negra sobre la plantilla y con animales de frente al público —culebra, águila, armadillo, respectivamente—; y, por último, diapositivas proyectadas sobre la cúpula.

Las proyecciones estaban formadas por imágenes de diversa factura. Las que se proyectaban en la Cúpula del Planetario Distrital de Bogotá fueron constelaciones, estrellas, coordenadas astronómicas, el sistema solar, las estaciones, etc. También se proyectaron imágenes fotográficas con un sistema especial de caleidoscopio que aparecieron en tres partes de la obra. Al principio, cuando se escucha una voz en *off* con acento extranjero hablando sobre los jaguares. Luego en la segunda parte, cuando al entrar la música con las voces de los actores, se ven proyecciones en blanco y negro del rostro de ellos, otorgándole así un carácter personal. Al final de la obra se proyectaron otras imágenes también sobre la cúpula, con elementos iguales a los que aparecen en un video que discurre simultáneamente: Américo Vespucio, Cristóbal Colon, mapas, fragmentos de diarios (manuscritos), utensilios, vestuario, armamentos, insignias, elementos religiosos de aborígenes precolombinos mezclados con los de culturas foráneas. Las últimas imágenes correspondieron a las sombras que los actores proyectaron coreográficamente.

Otro eje importante de la obra, además de las proyecciones y las esculturas formadas por receptores de televisión, lo forman tres videos elaborados con imágenes filmadas del protagonista maquillado y ubicado en varias escenografías específicas. A esto se le mezclan imágenes de objetos pertenecientes a diferentes culturas aborígenes, todo trabajado con las técnicas propias del video, acentuando progresivamente la utilización de las diferentes funciones como mosaico, picture, slow, etc. Técnicas aplicadas sobre las imágenes para mostrar su evolución y progreso. El primer video inicia con el título computarizado al que le siguen imágenes lunares (el hombre en la luna), paneos de ruinas en Egipto o Grecia, mezclado con imágenes del rostro de los actores que fueron filmados mientras estaban exponiendo sus puntos de vista. El segundo video inicia con tomas realizadas al protagonista central maquillado de una forma muy particular, en escenas contrastantes: con rasgos indígenas, gafas y ropa usual de una persona citadina o con una máscara indígena y corbata. A esto se le mezclan, de una forma progresiva, elementos indígenas como vasijas, ropas, joyas, instrumentos musicales, decorativos e imágenes reelaboradas tecnológicamente (alteraciones computarizadas de las mismas imágenes).

La estructura usada en la elaboración de las imágenes sirve también para la música. Musicalmente es una obra electroacústica, creada sobre bloques diferenciados e hilados subjetivamente. Se utilizaron mezclas de cinta magnetofónica, sintetizadores y voz humana, alternadas con instrumentos tradicionales, como guitarra y flauta, trabajados sobre alteraciones del patrón rítmico y *delays*. La música de esta obra está dividida en tres fragmentos. El primer fragmento consta de apartes leídos por un extranjero



Figura 4-6. *Alex 499* (performance multimedial), de Omaira Abadía, 1992. Imagen cortesía de la artista.

del cuento «Con lo cual estamos muy menoscabados por los jaguares» de Julio Cortázar. Un segundo fragmento inicia con tambores que se van acelerando a medida que escuchamos los testimonios de los actores, tanto en la pista musical como en vivo. De este sonido tan rítmico se pasa a un fragmento lento donde escuchamos varias veces el llanto de un niño al nacer, cantos y melodías indígenas y una voz que narra un texto religioso sin ser interrumpida por la música. A esta parte se funde el final de la obra que es únicamente instrumental.

Desde un registro temático y conceptual diferente a *Alex 499 en América*, Omaira Abadía diseña en *Geo-Kenami*, una obra de igual complejidad técnica para el Teatro Jorge Eliecer Gaitán de Bogotá. En esta propuesta intenta trasladar al escenario del teatro el espacio social y religioso de los indígenas Cubeo, y trabajarlo de una forma simbólica, con las técnicas contemporáneas del video, la fotografía, el performance, las proyecciones, etc. Basándose en los conocimientos de la *maloka* y el *kolion* —recintos o espacios de los indígenas Cubeo y de los antiguos griegos respectivamente— creados para los espectáculos y reuniones sociales con sus simbologías respectivas. Abadía procura mostrar la importancia de los espacios arquitectónicos en el ámbito estético y social. El recorrido inicia con una visión del universo paralelamente al edificio-fachada, pasando a espacios internos, influenciados por fenómenos físicos naturales con fenómenos reales: agua que cae en vivo sobre el escenario, aire que hace que unos inflables sean movidos en la parte superior sobre los actores, movimientos y aromas que contrastan, y que circulan en el espacio hasta llegar al vacío, donde surgen las imágenes virtuales de escalas diferentes y efectistas presentadas en

televisores y proyecciones flotando en el escenario. El elemento humano —22 personajes— también es abarcado con movimiento (coreografías) y canto (voz).

A nivel escenográfico la obra presenta varios registros. En el piso vemos distribuidos de forma rectangular una serie de 12 runas (esculturas) negras con dibujos de colores, simbolizando los 12 meses del año. Los rectángulos que bajan al escenario, primero en línea roja y luego en forma de fragmento de imagen que se completan más grandes en el ciclorama, nos recuerdan los espejos y su sentido mágico y misterioso, igual que su aparición en el escenario. Los elementos plásticos redondeados que bajan son de diferentes colores y texturas: dos son transparentes y brillantes, de color azul y verde, y recuerdan el agua, las nubes, la vegetación; los otros tres son de color magenta y verde neón, con líneas, y aluden veladamente a la industria y la tecnología. En la parte izquierda del escenario, en el prosenio, vemos durante toda la obra una columna o tótem de tres receptores, cada uno emitiendo una imagen permanente de una letra, formando la palabra GEO. Sobre esta imagen estática aparecen otras imágenes iguales para tres televisores alterados cromáticamente: blanco y negro, amarillo y verde. Los videos son los mismos que aparecen en la pantalla central. El primero inicia con el título de la obra, KENAMI, que traduce a la palabra *maloka*, casa de los indígenas cunas. Luego aparece el globo terráqueo con las coordenadas climatológicas, térmicas, sus océanos, vegetación, agua. Continúa con las partes del teatro recinto para el espectáculo, su arquitectura, el recorrido físico, la fachada, la parrilla, corredores, balcones, iluminación, sala de máquinas, etc. En el segundo video aparecen diagramas de sapos, figuras geométricas, micos, serpientes, dibujos de las molas indígenas en varios colores —telas elaboradas para su vestuario formadas por tres o cuatro capas de tela y cosidas a una sola capa—.

Los integrantes del coro recorren perimetralmente el interior del rectángulo formado en el piso. Se inicia con la entrada en silencio de dos mujeres, cada una por un extremo del escenario para encontrarse en el centro de los dos cuadrados que forman el rectángulo. Se ubican de espaldas al público en cuclillas e inician su canto, se van levantando, giran y dan la cara al público, poco a poco entran los otros integrantes por el lado derecho, su aparición es en fila y recorren el interior del rectángulo a medida que van entonando la canción. La coreografía simula realizar un recorrido por las partes de la casa indígena representando el continuo movimiento de la vida y las jerarquías de los integrantes de la familia. La iluminación que se va observando en el transcurso del canto es el amanecer y el atardecer, y durante la oscuridad se proyectan sobre el pecho de los actores las imágenes de dos colores, azul y verde, correspondientes a las huellas digitales de los integrantes, las letras iniciales de sus nombres y las notas musicales que están entonando. De esta manera se da una forma visual a la identidad del hombre, del sonido, la tonada y la palabra. El planteamiento

del hecho cromático en la obra está dado más que todo como un producto de circunstancias aleatorias basadas en el movimiento, el sonido y el tiempo. Se inicia con tintes naturales verdes, amarillos y azules hasta llegar a diferentes cromatismos plateados o fluorescentes que pasan de lo puramente naturista a lo tecnológico.

## A modo de colofón

Omaira Abadía se inscribe en una generación de videastas surgida a mediados de la década de 1980, época en que el video colombiano se terminó de consolidar, al definir la especificidad de su lenguaje y encontrar sus espacios propios. Esta fue la época en la que el video empezó a sistematizarse, y consiguió una continuidad en su producción que le permitió escribir su historia e ir avanzando sobre ella. Pero junto con esta madurez recién adquirida comenzaron a vislumbrarse los primeros síntomas de su cansancio: una vez institucionalizado, el video empezó a revelar los signos de su propio agotamiento, repitiéndose a sí mismo, encerrándose en los límites que se impuso en nombre de la propia libertad. La obra de Abadía se recorta sobre este doble panorama. Refleja la madurez que ha adquirido el medio: ahora el video se acerca a otros formatos y deja de lado las irreflexivas peleas contra la televisión. En el marco de su condición cansina, la hibridación que propone la artista de los medios, el desarrollo de elaborados performances multimediales y las temáticas que propone son una especie de antídoto perfecto que el video utilizará contra sí mismo, esto es, una cura híbrida para el agotamiento que amenaza en ocasiones al video monocanal.

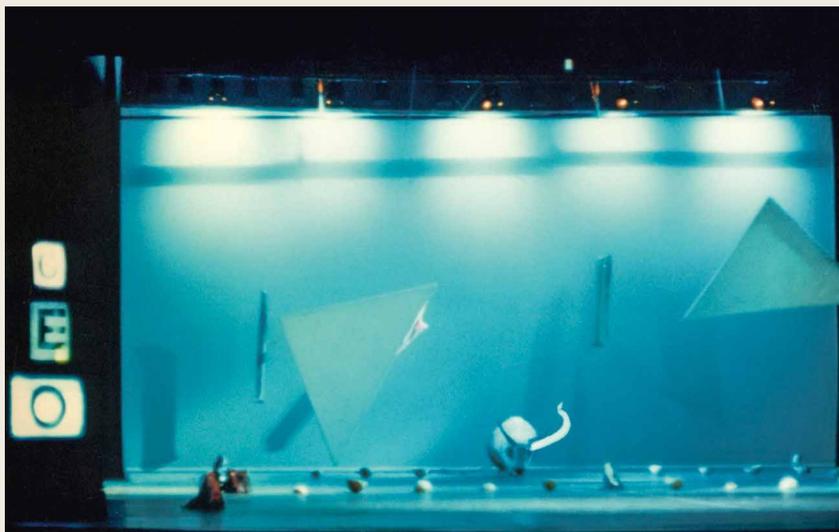


Figura 4-7. *Geo-Kenami* (performance multimedial), de Omaira Abadía, 1992. Imagen cortesía de la artista.



Figura 4-8. Boceto manual realizado por Omaira Abadía del planteamiento cromático de la obra *Geo-Kenami* (boceto), de Omaira Abadía. Imagen cortesía de la artista.



# La escenificación del sentimiento: la poética de lo doméstico en Ana Claudia Múnera

## Introducción: el giro doméstico en el arte contemporáneo

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término [...] La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.

Antes de ser «lanzado al mundo» como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna.

Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*

En las últimas décadas, los materiales del espacio doméstico —tropos e imágenes ligadas a las nociones de hogar, casa o familia— se han convertido en una de las líneas maestras del arte contemporáneo. A través de las más variadas poéticas y disciplinas, un gran número de artistas de lugares y contextos diversos problematizan no solo asuntos ligados a la condición doméstica, sino que también crean propuestas que, paradójicamente, no pueden remitirse exclusivamente al espacio «doméstico» y «local», esto es, obras que no tienen la intención de quedarse en casa. De acuerdo con Marsha Meskimmon (2011) lo doméstico se ha convertido en un motivo central en las prácticas que buscan específicamente involucrar los flujos transnacionales y los intercambios interculturales que caracterizan a la globalización.

Desde la historia del arte todo este proceso es definido como un *giro doméstico* en el estudio del arte y en la misma práctica de los artistas.<sup>19</sup> No se trata de un giro uniforme o vinculado a presupuestos artísticos similares, sino de uno abierto en múltiples direcciones. Así lo demuestra Claudette Lauzon al trazar una genealogía que engloba a *Self Portrait* (1932) de Claude Cahun, *The Inn of the Dark Horse* (1937) de Leonora Carrington, *Femme Maison* (1946) de Louise Bourgeois o la *Woman House* (1971) de Judy Chicago y Miriam Shapiro, hasta propuestas contemporáneas como *Portable Cities* (2001) de Yin Xiuzhen, *Europlex* (2003) de Ursula Biemann, *Mobile Home* (2005) de Mona Hatoum o *The places I'm looking for my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real* (2010) de Petrit Halilaj (Lauzon, 2017). De este modo, el giro doméstico involucraría desde nombres rutilantes ligados a las décadas de 1970 y 1980, como lo son George Segal, Rachel Whiteread, Guy Ben-Ner, Francesca Woodman, Marina Abramović, Barbara Kruger, Doug Aitken, Adrian Piper, Martha Rosler o Rivane Neuenschwander; hasta otros más cercanos a nuestro tiempo, como el nombre de Alice Maher, Zarina Bhimji, Tomma Abts, Nury Gonzalez, Carlos Rolón (*Dzine*), Corinne Silva, Emily Jacir, Terike Haapoja, Rossella Biscotti o Maria Elena Álvarez.

Como es evidente, un giro artístico de este tenor y proporciones desbordaría el marco feminista o de género para involucrar problemáticas muy diversas, a saber: la condición de la mujer en la diáspora política contemporánea de países de antiguas colonias europeas a Londres o París (Zarina Bhimji y Emily Jacir), la gestión de la alteridad femenina en espacios multiculturales (Yto Barrada, Zoulikha Bouabdellah), el deseo de crear un lugar imaginario donde las historias alternativas o los futuros abandonados se puedan realizar (Michelle Dizon, Ala Ebtekar, Naeem Mohaiemen), la crítica a los imaginarios globales y los procesos de desterritorialización generados por la intensificación del capital a escala global (Manthia Diawara, Miranda Pennell, Filipa César, Ben Russell, Ángela Ferreira) o la lectura de las historias coloniales a partir de la deconstrucción de situaciones particulares (Marie Voignier o Wendelien van Oldenborgh). De acuerdo a esto, lo doméstico operaría como un espacio heterogéneo en el que se encuentran realidades *locales*, es decir, asuntos globales y locales. Cabe

19 A nivel expositivo, el giro doméstico, se ha traducido no solo en producciones artísticas, sino también en grandes proyectos curatoriales o expositivos como *Home work: Domestic Narratives in Contemporary Art* (2012), *Homebodies* (2013) o *WOMEN'S WORK: Crafting stories, subverting narratives* (2016), por citar algunos de los proyectos recientes. A nivel de la historia del arte son altamente recomendables los acercamientos de Marsha Meskimmon, Julian Stallabrass y Claudette Lauzon.

precisar que no se trata de una visión del mundo que sugiera un nosotros —un nosotros global— que vivió alguna vez, no hace tanto tiempo, en una multitud de hogares colectivos, ontológicamente seguros. Un nosotros que ahora, de acuerdo con esta narración, ha ido destruyendo el sentido del *hogar (home)*,<sup>20</sup> por oleadas (occidentales) de globalización. Contrario a este acercamiento de orden sociológico —ligado sobre todo a la idea según la cual la globalización es directamente consecuencia de la modernidad— en el arte contemporáneo la globalización ha implicado la reconstrucción, y en cierto sentido la producción de *hogar, comunidad y localidad*. En esa dirección, lo local no es visto, al menos desde un punto de vista analítico o interpretativo, como contrapunto de lo global. De hecho, lo local puede ser considerado, con algunas reservas, como un aspecto de la globalización.

Aunque las propuestas englobadas en el giro doméstico no comparten una estrategia de representación unificada o un punto de origen singular, todas se involucran productivamente con los procesos y prácticas de habitar en un mundo global y, por lo tanto, constituyen una forma de «estar en casa» marcada simultáneamente por el movimiento, el cambio y la multiplicidad. De esta manera participan en un diálogo crítico entre responsabilidad ética, identidad de ubicación y lo que Marsha Meskimmon (2011) denomina *imaginación cosmopolita*, esto es una propuesta comprometida con la diversidad cultural y el movimiento más allá de las fronteras geopolíticas fijas. En otras palabras, la imaginación cosmopolita, como eje del giro doméstico del arte contemporáneo, no solo opera en la interfaz de lo individual y lo social, lo local y lo global, sino que también indaga por la posibilidad de conectar, a través del diálogo, nuestra capacidad de respuesta a responsabilidades dentro de una comunidad mundial. ¿Qué tipo de temas se producen a través de las condiciones actuales de intercambio transnacional y transcultural o, más precisamente, que habita en un hogar global? ¿Cuáles son las implicaciones éticas y políticas de estar en casa en todas partes y, en consecuencia, de una imaginación cosmopolita basada en una conversación con otros, en y a través de la diferencia? Siguiendo a Meskimmon (2011), la articulación de tópicos tales como la diáspora política, la movilidad migrante o la referencia a asuntos locales con resonancia en diversas latitudes, no sugieren, simplemente, *representar* un tema global, ni suponen que los artistas necesiten involucrarse en una traducción autobiográfica de sus propias experiencias de movimiento transnacional. Más bien, indican que la referencia a lo doméstico y, por tanto, a asuntos adyacentes como la casa o la memoria familiar, se conviertan, en el arte contemporáneo, en una manera de enfrentarse al abismo que plantean los no lugares de la posmodernidad. En el momento en que los lugares

20 *Home* en tanto que referencia a un espacio íntimo, puede también entenderse como patria, ciudad natal, casa, ámbito doméstico, etc.

antropológicos empiezan a desaparecer —es decir, lugares con identidad e historia definida como la casa— los espacios se vuelven problemáticos. A esto responde, precisamente, que el giro doméstico del arte contemporáneo indague de manera tan apremiante en el espacio —entendido en tanto que referencia a un espacio íntimo, pero también como patria, ciudad natal, casa, ámbito doméstico— cuando quedan muy pocas certezas sobre él.

Hemos traído el caso del giro doméstico del arte contemporáneo y hemos analizado sucintamente tanto su cobertura como sus posibilidades simbólicas porque, como expondremos a continuación, en la indagación de tópicos ligados a la memoria del hogar, se concentra buena parte de las líneas de fuerza que han atravesado la obra de Ana Claudia Múnera. Tanto en su configuración, en el modo de relacionarse con el espectador, como también en la problemática que propone, la obra de esta artista muestra claramente un acercamiento al giro doméstico de varias maneras posibles. Desde esta perspectiva, su fascinación por explorar lo doméstico se abre en dos direcciones diferenciadas pero complementarias: como un espacio desde el cual interrogar asuntos sociales o políticos, y como un lugar para darle sentido a su manera de asumir la vida, los recuerdos familiares y personales. Ello hace que las consideraciones sobre los medios que la artista ha utilizado en diversos momentos (video monocal, video escultura, video instalación, escultura, impresión digital o performance), así como las consideraciones estilísticas que, si bien son importantes, pasan a un segundo plano frente a los tópicos fuertes que articulan su obra: el juego, la memoria, la infancia y el sentimiento. De hecho, en una declaración concedida por la artista al diario *El Mundo* en 1994 queda muy claro la forma en la que asume el asunto doméstico en su propuesta y, por tanto, la bifurcación de este asunto en dos direcciones:

**Hablar de mi trabajo es hablar de una búsqueda que solo se orienta por el sentimiento, por un acento dado a mi sensibilidad, por algo tan mínimo y cotidiano como un paso, un gesto o un silencio. Es encontrar el umbral que permite llegar al otro lado de lo dado, buscar detrás de lo evidente el hombre presentido. Mi trabajo es recorrer la nostalgia, hurgar en la alegría ingenua, en la soledad. Es formular las preguntas acalladas por el horror y la impotencia. Encontrando el umbral la ciudad no tiene límites, es el territorio del hombre, es el mundo que ha creado con ingenio y con ira, ese mundo que ha poblado de terrores, de amenazas y de sueños. (Múnera, 19 de agosto de 1995)**

No obstante, en la referencia a temas tan personales o domésticos, Ana Claudia Múnera interpela a lo colectivo desde una estética narrativa donde prima la alusión y la metáfora por sobre la representación directa. Su obra se caracteriza por la acumulación de elementos comunes, que en sí mismos no tienen ninguna connotación particular pero cuya combinación, prioritariamente en video instalaciones y video esculturas, resulta altamente

sugerente: máquinas de coser antiguas, vestidos de novia, mataculines, columpios, cunas, cajas de canicas, imágenes religiosas, en fin, una simbología donde el paso del tiempo y la memoria en todas sus dimensiones —personal, familiar, social y política— aparecen insistentemente, con diversa acentuación según el caso. O bien, expresado en otros términos, se articulan en su trabajo, en sutiles combinaciones, la memoria biográfica, el desarraigo, la guerra, el exilio, relatos orales apenas audibles, prácticas, labores y oficios domésticos, asignados generalmente a lo femenino: antiguas manualidades hogareñas, objetos atesorados por los ancestros en la minucia aparentemente intrascendente de los materiales —telas, hilos, tejidos—, junto con la búsqueda de archivos, documentos, fotografías, para entretejer una memoria y reconstruir o inventar una historia posible que es tanto una mirada hacia el pasado —la herencia—, como un desafío hacia el futuro en términos éticos y estéticos. El arte se convierte así en un potencial de transformación de la experiencia vivida, una activación de lo sensible que al enfrentarse con tabúes, discriminación y sexismo llega a producir obras, a veces asediadas por lo cotidiano, de un potente sentido ético y político.

Sin pretender otra cosa que plasmar en imágenes la realidad que sacude su sensibilidad, Múnera encuentra en el video la mejor técnica para expresar la reacción estética que le produce el entorno, la ciudad, el país y los recuerdos de su niñez. Sonido, movimiento, espacio y tiempo, presentes en este formato, le abrieron nuevas opciones para resolver inquietudes respecto a lo que esperaba manifestar:

**Simplemente trabajo sobre las cosas que me motivan o me inquietan, como las preocupaciones del hombre en general, los sufrimientos, por decir algo, tantas crisis, guerras, lo que toda la vida me ha causado una preocupación. Una preocupación por ese holocausto tan terrible que se tiene, de cómo el hombre que está viviendo o habitando un planeta es capaz de transformarlo de manera tan dramática. Y es ahí de donde saco material, como las fotografías de los periódicos, las imágenes que me conmueven y que se convierten en material importante de investigación. (Duque, 24 de septiembre de 1994)**

Es claro entonces que la producción de esta artista se ha desarrollado con una sorprendente coherencia y sencillez. Sus trabajos oscilan en una variación temática, cuyo centro es el tema de la memoria personal, familiar y cotidiana o, lo que es lo mismo, se sitúan en instancias más domésticas desde las que elabora narrativas fragmentadas que individualizan el discurso de la violencia en aspectos esenciales como la memoria, la espiritualidad, el dolor, el abandono, el juego, etc.

## Contexto de formación: un camino situado entre la problematización del espacio y las Bienales de Video del MAMM

El artista es como el fotógrafo del mundo, como el reportero gráfico de sí mismo y de los demás.

Tengo la edad del video arte.

Ana Claudia Múnera, diario *El Mundo*

Aunque para muchos historiadores y críticos de arte el nombre de Ana Claudia Múnera no parece ser tan rutilante como el de Alejandro Restrepo o Rolf Abderhalden, no hay duda que sus obras son de las más representativas del videoarte colombiano de la década de 1990. No solo fue una de las primeras artistas colombianas en focalizar la mirada en líneas de trabajo que integraban la imagen electrónica al campo de experimentación de las artes visuales, sino también en desplazar la mirada hacia un territorio del arte cuyo espacio de sentido se encontraba a medio camino entre lo escultural, lo escenográfico y lo audiovisual.

Ambos aspectos, en cierto modo, vienen motivados por el contexto formativo y por el horizonte histórico-artístico en el que se inscribe Múnera. En ella, como en otros muchos artistas antioqueños de mediados de la década de 1980 surgió un interés por lo constructivo y por el espacio urbano, interés que vino incubándose desde 1970, y que es una respuesta al enfoque que tuvo el arte a mediados del siglo XX, en donde artistas como Pedro Nel Gómez, Horacio o Eladio Vélez, tuvieron como objeto de representación el espacio natural (Giraldo, 2013). Debido al dominio que tuvo la pintura a nivel nacional e internacional en la década de 1980, las innovaciones que trajeron consigo la Bienal de Arte de Medellín de 1981 y el Coloquio de Arte No Objetual —como es el caso de las instalaciones— no se verán reflejadas inmediatamente en la obra de los artistas más reconocidos, sino en los que emergieron en la década siguiente. Pero lo más interesante desde el punto de vista de la historia del arte regional es observar cómo las innovaciones en la formación de los jóvenes artistas de finales de la década de 1980 y principios de 1990 trajeron consigo un inusitado interés por el espacio, tanto a nivel simbólico como estético.

En efecto, desde este momento ya no interesa crear la ilusión de espacio, como sucedía en el arte precedente, sino establecer relaciones significantes con el espacio real (Aguirre, Giraldo, Gutiérrez y Montoya, 2011). Esta situación, como bien han demostrado algunos estudiosos del arte local, entre los que sobresalen Carlos Arturo Fernández, Armando Montoya o Efrén Giraldo, convirtió al arte antioqueño en una de las

tradiciones donde mayor interés se despertó en torno a la experimentación con el espacio. Hecho que se manifestó desde las esculturas de Ronny Vayda y John Castles —quienes proponían una dimensión nueva para la vivencia del espacio alrededor y fuera de la escultura—, hasta las primeras indagaciones instalativas de Juan Luis Mesa o María Teresa Cano; pasando por las investigaciones con pizarras «a ras de piso» de Hugo Zapata o las video instalaciones de Ana Claudia Munera (Giraldo, 2013).

En la formación de Ana Claudia Múnera como videoartista es preciso considerar otro momento de gran trascendencia, el que trajo consigo las transformaciones producto de las Bienales Internacionales de Videoarte, realizadas entre 1986 y 1994 en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Las cuatro Bienales fueron de capital importancia en la historia del arte nacional. Contribuyeron notablemente a la profesionalización del medio mediante la creación de ámbitos de discusión académica, la apertura de espacios a nivel institucional en otros lugares del país que aceptaron y promovieron el videoarte a través de importantes eventos expositivos y la circulación de artistas colombianos en diferentes eventos internacionales. Así, por ejemplo, entre la primera y la cuarta Bienal no solo se exhibieron obras de más de 50 países de Asia, África y América, sino que también se realizaron talleres con destacadas figuras artísticas internacionales, como Ulrike Rosebach, John Orentlicher, Luc Bourdon, Jeremy Welsh, Patrick Prado, John Orentlicher, Marc Paradis, Va Wolf, Carlos Echeverry, Raúl Marroquín, René Coehlo, Rafael Franca o Gilles Charalambos. Adicionalmente, las Bienales provocaron, a través de los vínculos que tejieron con otros países, un impulso para la promoción con la circulación de las obras de artistas colombianos en eventos internacionales tales como el Festival de Videoarte Channel 6, realizado en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres. No es descabellado entonces asegurar que las Bienales Internacionales de Video del MAMM fueron, sin lugar a dudas, el punto de inflexión en la historia del videoarte en Colombia, en la medida en que permitieron que la actividad videográfica dejara de ser un quehacer alternativo para embarcarse en un proceso de institucionalización sostenido, que lo relacionó con nuevos espacios educativos y expositivos, con el mercado del arte y con circuitos cada vez más amplios.

Retrospectivamente, las cuatro Bienales pueden considerarse los eventos bisagra en la historia del videoarte colombiano. Por un lado, recogieron una serie de prácticas videoartísticas que venían circulando desde la segunda Bienal de Coltejer en Medellín, en 1970, donde se expusieron algunas obras que hacían uso del material electrónico de tipo video-televisivo; la exposición «Videoarte», realizada en 1976 en el Centro Colombo Americano de Bogotá, que exhibió una importante generación de artistas norteamericanos, entre ellos, Bruce Nauman, Vito Acconci, John Baldessari, Allan Kaprow, Les Levine, Bill Viola y Andy Warhol; y, por último, el Salón Atenas de 1978, organizado por el Museo de Arte

Moderno de Bogotá, que incluyó los primeros trabajos de videoarte colombiano exhibidos museográficamente en el país: *In-pulso* de Sandra Isabel Llano y *Autorretrato* de Rodrigo Castaño. Por otro lado, permitieron la circulación del videoarte en eventos más consistentes como el Festival Franco Latinoamericano de Videoarte —que posteriormente suplió el espacio dejado por las Bienales—, Artrónica, Experimenta Colombia, Cine Toro Film Festival, Festival de la Imagen, Muestra Loop. De igual manera, las Bienales también fueron un canal que abrió espacios al videoarte a través de festivales de cine y video como el Festival de Cine de Bogotá, el Festival de Cine de Cartagena, la Muestra Caja de Pandora del Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia, el Festival Toma 5, entre otros. Por tanto, las Bienales Internacionales de Videoarte del MAMM fueron eventos claves para que la presencia del video, ya sea como videoarte, video instalación o video escultura, se hiciera común en los distintos salones, muestras y exposiciones del país, especialmente en Bogotá, Medellín y Cali.

Particularmente, para Ana Claudia Múnera, las Bienales fueron más que un evento expositivo. Ella no solo participó activamente en calidad de asistente en los talleres y las conferencias, sino que su debut como videoartista aconteció en la III Bienal, en 1990, con *Morado*, realización con la que obtuvo uno de los cinco premios otorgados por un jurado conformado, entre otras figuras, por Raúl Marroquín. El reconocimiento obtenido se tradujo muy pronto en la posibilidad de participar en otros eventos como el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, en 1991; en el Salón Regional de Artistas, en 1993; en la IV Bienal de Arte de Bogotá, en 1994; en la Bienal de la Habana, en 1996 y en Arco Madrid, en 1997. En menos de una década, en efecto, la obra de Múnera ganó tanto en reconocimiento nacional e internacional como en consistencia argumental y experimentación técnica. Es más, podemos incluso asegurar que tales eventos expositivos le permitieron depurar técnicamente su trabajo y, por tanto, le exigieron dar el tránsito hacia otros formatos experimentales o artísticos.

Si sus primeros videos en monocanal —por ejemplo *Morado* (1990) y *Piel pisada* (1992)— parten en esencia del registro con la cámara y del montaje de las imágenes usando solo efectos básicos como el corte, la disolvencia y las superposiciones, con obras como *Autorretrato* (1993) *Anima* (1994) y *Laboratorio de un hombre* (1995) es posible advertir un deslizamiento hacia una problematización del espacio tridimensional y, en consecuencia, un desplazamiento del video hacia formatos menos convencionales, esto es, proyecciones en platonos de agua teñida o rectángulos con harina de trigo. *Autorretrato*, en primera instancia, son los fotogramas del metraje de un video grabado por Ana Claudia Múnera y presentados en la desaparecida galería Ensamble 7, en 1992. Desde la imagen fija, la obra presenta la misma estrategia de un video: construir una estructura discursiva no lineal, formulada en capas, desde el interior de la imagen y en proyección continua, que desactiva las estrategias de continuidad, linealidad

y fuera de campo. Lo que propone la artista, explorando los recursos y medios propios de la imagen electrónica, es otra forma de representación audiovisual que conduce al videoarte al interior de lo que en esencia es, a saber, una exploración de los recursos y medios propios de la imagen.

*Anima*, en segunda instancia, es una proyección de un video que se emite desde el techo sobre una pantalla de harina de trigo situada en el piso, presentada en la IV Bienal de Arte de Bogotá. Como en el ámbito de proyección es oscuro, el proyector, el haz de luz y la imagen crean una atmósfera particular de sobrecogimiento. Si a esto le añadimos la oración del *Padre nuestro*, que se escucha como un cúmulo de voces desde lo alto, acompañado por todas las imágenes que aluden a un mundo que difícilmente sobrevive lleno de carencias, la obra deviene en un espectáculo que trasciende una simple exhibición en video. Y, finalmente, *Laboratorio de un hombre* es una video instalación en la que se proyecta en un pozo de agua el video de un hombre fragmentado, un hombre que parece convertido en ratón de laboratorio porque está partido —sus partes están clasificadas en alma, mente y contenedor corporal—, como se parten los microorganismos en las manos de un investigador en biología.

**Mi idea era crear una sensación similar a la que se siente cuando un biólogo mira por un microscopio y le agrega un colorante para definir mejor las imágenes que le interesa resaltar. El hombre que sale en el video es un solitario. Juega con sus propios recuerdos. El texto del Génesis —el párrafo de la creación— crea un juego contradictorio. Este hombre-dios está consumido por su mundo, es autodestructivo. Uno de sus actos consiste en recoger un poco de animalitos de plástico y arrojarlos lejos, como deshaciéndose de ellos. El reloj de juguete es una presencia constante que quiere cuestionar el tiempo. La instalación dura tres minutos y por eso quiero concentrar mis elementos en el pozo de agua. El espacio donde transcurre la instalación es muy escueto y sencillo. Es un trabajo reflexivo que se arruinaría en exceso de detalles. (Múnera, 5 de febrero de 1995)**

La predilección de Múnera por el video es coyuntural o, lo que es lo mismo, es la respuesta a la pregunta sobre qué medio le parecía más adecuado para materializar las ideas que planteó desarrollar en un determinado momento. Pero es importante aclarar que esta respuesta no obedecía a una decisión deliberada, pues en algunas obras, como *Autorretrato* (1992), *Ronda* (1997), *Alma de quimera* (1996) o *Pequeña Ausente* (1998), por mencionar algunas, no usa el video como medio, sino el objeto-escultura, la impresión digital o la instalación. De manera que su transición del video monocal a la video escultura y a la video instalación se debe, en gran medida, a las ideas que la artista se propuso desarrollar, como a la necesidad de acompañar al video con otros elementos adicionales, ya que consideraba que el televisor era un elemento muy duro y muy cerrado en su forma (Osorio, 2007).

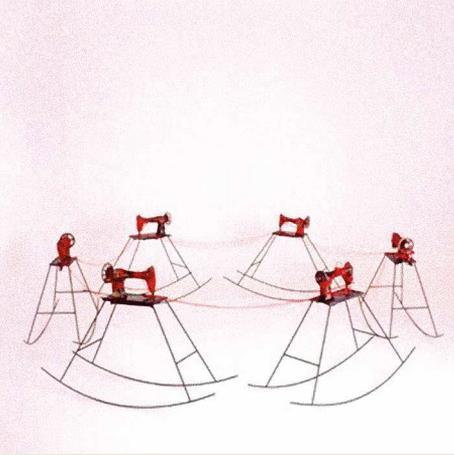


Figura 5-1. *Ronda* (instalación escultórica), de Ana Claudia Múnera, 1997. Imagen cortesía de la artista.

## El juego y la memoria intercalados

De la generación de artistas surgida con influencia de las Bienales de Video Arte del MAMM, Ana Claudia Múnera es, sin lugar a dudas, la que con mayor rigor lleva a cabo una renovación de las formas de producción y recepción del video, que apelan a dispositivos tales como video instalaciones o video esculturas. Sus obras favorecieron la expectación descentrada y sensorial: multiplicación de las áreas de proyección, transformación de los soportes de las imágenes, combinación de las artes y promoción de la movilidad corporal de los espectadores. A la ampliación del espacio ha de añadirse la multiplicidad de técnicas que usa, el despliegue de diversos elementos en el espacio tridimensional, en las coordenadas del tiempo y la articulación de heterogéneos elementos en un conjunto unitario.

Desde mediados de la década de 1990, en efecto, la obra de Múnera parece inscribirse en el horizonte artístico que describe Rosalind Krauss (1984) en *La escultura en el campo expandido*, la práctica artística de Múnera, según la fundadora de la revista *October* «no se define en relación con un determinado medio [...] sino en relación con operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse» (p. 72). Los artistas se permiten recurrir a múltiples medios como operadores de significancia, incluso a aquellos que son extranjeros al campo, como la tierra, los espejos, televisores, video, etc., pero también recurren a la escultura. Además, en tanto operadores de prácticas, los artistas pueden situarse en distintos puntos del campo, desterritorializando constantemente su praxis, esto es, en el campo expandido tienen un recorrido nómada, pero siempre dentro del territorio: el campo marca un límite de múltiples posibilidades, aunque este sea al mismo tiempo finito. Ya no

cabe preguntarse, entonces, si los artistas son solo escultores o solo videoartistas, porque no existe esencia alguna que los defina ni por su praxis ni por los medios. Ambos, praxis y medios, se recombinan constantemente: hay expropiación de medios y recombinación de códigos de un sistema expresivo a otro. Del video a la escultura y viceversa, como sucedió con numerosos artistas vinculados al videoarte.

En el campo que describe Krauss, la escultura ya no es un término medio, sino un término más en la periferia de un campo lógicamente expandido. Es en esa periferia donde ella va a ubicar otras tres categorías genéricas que actúan al lado de la escultura: *emplazamientos señalizados* (las operaciones realizadas entre no-paisaje y paisaje); *construcción emplazamiento* (las formalizadas entre paisaje y arquitectura) y *estructuras axiomáticas* (las practicadas entre arquitectura y no-arquitectura). Esta analítica de la crítica norteamericana permite entender el lugar que ocupan en el campo de la producción artística contemporánea una serie de operaciones prácticas y conceptuales que hoy llamamos instalaciones, video esculturas y video instalaciones. Entonces, y de cara a esta expansión semántica, ¿cómo habría que leer las operaciones artísticas de Ana Claudia Múnera que establecen cruces territoriales entre artes del tiempo como el video, y artes del espacio como la escultura y los entornos? Si algo distinguió, precisamente, la producción de esta artista, desde principios de la década de 1990, fue el abandono de cualquier definición esencialista.

Las búsquedas de Ana Claudia Múnera coincidieron con una necesidad teórica y expositiva, sentida en diversas latitudes, por superar una concepción esencialista del videoarte. De un lado, teóricamente algunos autores —entre los cuales cabe resaltar a James Moran, Arlindo Machado o Raymond Bellour— propugnan por examinar el videoarte dentro de contextos culturales, sociales y políticos más amplios, cuyos campos cambiantes de práctica reposicionan y reestructuran el sentido de la identidad específica del mismo y su valor de uso relativo. En lugar de identificar un medio según su pureza ontológica, efectos predeterminados y aparato material, estos autores repiensan la base tecnológica del video a partir de la hibridez. El video en sus diversas manifestaciones —por ejemplo, como interfaz multimedia, como invención diseñada para complementar la televisión o como una representación simulada por el cine narrativo— demuestra, según opina James Moran, que su aparato solo puede definirse en sus diversas relaciones y contextos, en lugar de ser reducido a una línea básica. De otro lado, exposiciones como «La imagen sublime: video de creación en España», de 1987; «Third Biennial of Independent Film and Video», de 1994; «Multimediale 4», de 1995; o «Hall of Mirrors: Art and Film since 1945», de 1996, siguiendo una pluralidad de miradas y narrativas, se adentran en una peculiar revisión del videoarte que dista de los acercamientos cronológicos, uniformes y esencialistas. A lo que apuestan, guardando los matices, es a sustituir el vocablo *videoarte* por la perifrasis *video creación*, *artist's video* o *video de invención*.

Abriendo de este modo el campo de incidencia y acción de este tipo de producciones a otras áreas de creación audiovisual. La sustitución del vocablo *videoarte* posibilita abarcar todas las prácticas que atañen al video, sin caer en una limitación técnica, pero estipulando su cualidad artística a partir de la autoría a cargo de una persona que es reconocida como artista.

Desde que Múnera incursionó en el formato de las video instalaciones y de las video esculturas<sup>21</sup> trató al videoarte como un medio cruzado con otros medios, a través de otros, por otros, o como otros. La especificidad del video la replanteó menos en términos autonómicos, o dentro de una teoría global, y más en razón de la hibridez, el dialogismo y la intertextualidad. Incluso, desde sus obras tempranas Múnera fue consciente que la composición fragmentaria e irreverente del videoarte, la manera en que fagocita y se apropia de diversos soportes y de los retazos de la cultura visual, reciclándolos con libertad e insolencia para darles una nueva significación, hacen al videoarte netamente cuestionador de fórmulas y formatos rígidos.

Un ejemplo interesante para citar en este punto es «Cielo abierto», la exposición de video instalaciones y video esculturas que realizó Múnera en la sala de exposiciones de Suramericana en 1995. Estas obras se distinguen por dos partes o dispositivos:<sup>22</sup> uno es el dispositivo videográfico, que incluye la imagen electrónica y el sistema técnico que la hace posible (monitores o pantallas). El otro es el dispositivo escénico, compuesto por el espacio expositivo y la presencia de otros elementos extraídos de la vida cotidiana, tales como máquinas de coser, mataculines, columpios, cajas de canicas, etc. En la comprensión de estas propuestas el concepto de *despliegue* resulta fundamental. Mientras una escultura funciona como una unidad rodeable, transportable, con un centro definido al que se dirige nuestra mirada, las video instalaciones y las video esculturas despliegan, esparcen y expanden sus elementos sobre el espacio. Como consecuencia, Múnera rompe esa barrera neutra que supone el espacio, para convertirlo en algo construido por la obra.

Al permitir el desplazamiento del espectador a través del espacio, las propuestas presentadas en «Cielo abierto» rompen también con la idea de que hay un único punto de vista de visionado —frontal e inmóvil— al poder visionarlas desde cualquier ángulo, distancia o posición. En relación

21 Algunas de las obras que se pueden destacar de la artista son *Mesita* (1995), *Mataculín* (1995), *Columpio* (1995), *Caja de canicas o Vestido de novia* (1995).

22 Estas características presentes en las obras de Ana Claudia Múnera pueden parecer una obviedad en el contexto internacional, pero a nivel de la historia del arte antioqueño de la década de 1990, incluso, en relación con algunas propuestas videográficas del arte nacional, suponen una verdadera novedad.

a la distancia traen consigo una ruptura con esa manera tradicional de visionado derivada del cine, en la que se necesita una determinada distancia respecto a la pantalla por parte del espectador. Suponen, adicionalmente, un punto de inflexión respecto a la idea de montaje. Si en el cine la labor del cineasta es la de organizar los planos —o unidades espaciotemporales— bajo unos criterios narrativos o estéticos determinados, en una video instalación, aparte de este montaje —edición— de primer nivel, debe asumir una nueva concepción de montaje que trasciende más allá de lo que entendemos por él y que deriva del mismo hecho de instalar. De este modo, Ana Claudia Múnera además de pensar en ese espacio de exhibición, debe crearlo, estableciendo una serie de relaciones entre el montaje de primer nivel —material videográfico— y el montaje de segundo nivel o espacio real de exhibición.

Si algo distingue a *Mesita* (1995), *Mataculín* (1995), *Columpio* (1995) y *Caja de canicas* (1995), obras presentadas en esta muestra, es la referencia a la memoria doméstica y personal y la evocación de la infancia por medio de niveles de sentido muy particulares. En una entrevista para la prensa, en la década de 1990, Ana Claudia Múnera mencionó que la evocación de la niñez en estas obras le viene, curiosamente, de la inquietud suscitada por la lectura de un texto extraído de *Es tarde para el hombre* de William Ospina (1994):

**No hay edad de la vida donde haya más llanto y más fiebres que en la infancia, no hay edad más agitada de terrores, más impresionante y más crédula. Y, sin embargo, no hay vitalidad mayor que la suya. Esa credulidad, que es una forma de la inocencia, puede ser más saludable que el escepticismo y la suspicacia que caracterizan a nuestro tiempo. Hoy es forzoso creer solo en la evidencia, pero esa evidencia no es más que una ilusión. Es forzoso no creer en milagros, y sin embargo en lo único que se podría creer es en milagros. Nuestro problema es que somos demasiado sensatos, demasiado cuerdos, demasiado precisos. Algo nos ha sido quitado y ese algo es el asombro ante lo inexplicable de la realidad. No asombraría ver flotar un peñasco, pero no nos asombra ver flotar al planeta. Nos inquietaría que una casa no terminará nunca, pero no parece inquietarnos que el universo se prolongue sin fin. Nos parece que una cosa deja de ser misteriosa por el hecho de que se la enmascare en fórmulas en fórmulas matemáticas. (p. 29)**

En *Mesita*, primero se escucha la voz de una niña mientras canta la ronda infantil «Tengo una muñeca vestida de azul», luego empiezan a aparecer las manos de muchos niños que ofrecen un helado, una rosa, o que aprietan un trapo y un cepillo sucio para limpiar los parabrisas de un vehículo. En otra video escultura, una mano de una mujer mece en un vaivén monótono un columpio vacío. Al tiempo se escucha una rara música triste y unas campanas repican lejanas. Después, aparecen los pies de una niña vestida

de rosado que se trepa al columpio, pero ya no hay una persona para empujarla. En *Mataculín* la cámara mira desde arriba a un niño. Es como si la cámara estuviera suspendida sobre su cabeza. En esta escena aparentemente no sucede nada, el niño permanece allí apoyado sobre la barra del mataculín esperando al otro para que le brinde un equilibrio y el peso para poder jugar. Entre tanto, el sonido de un viento gélido acompaña al niño. Y, finalmente, en *Caja de canicas* un niño se mueve armoniosamente con sus manos sobre un piso de arena, tratando de meter su canica en un hoyuelo. A su alrededor todo es desolación, pues el sonido es el de la lluvia. Así, las obras indagan, con una memorable cámara lenta, en el juego infantil, pero desde una perspectiva paradójica. A pesar de ser juego, tiene que jugarse



Figura 5-2. *Columpio* (video escultura), de Ana Claudia Múnera, 1995. Imagen cortesía de la artista.



Figura 5-3. *Mataculín* (video escultura), de Ana Claudia Múnera, 1995. Imagen cortesía de la artista.

con seriedad, pues quien no sigue las reglas del juego es «poco serio». La seriedad se vuelve un juego de inciertos presagios, dramáticas premoniciones y terribles alusiones en manos de los niños que juegan en la obra de Múnera.

Como lo adelantamos líneas atrás, el espacio es un interlocutor activo de estas obras, pues es el medio en el que confluyen todos los elementos. El sonido tiene un papel incidental, modificando la imagen y el entorno general de la obra. La imagen es seleccionada de hechos cotidianos, pero está magnificada por cuidadosas ediciones, y los objetos, particularmente los monitores, tienen un papel que va más allá de ser medios al desempeñar funciones significativas por sí mismos. Este aspecto del juego es refinado por dos componentes que hacen entrar la obra en profundidad: el juego es de niños, se refiere a la infancia, y de otro lado, es un trabajo de arte que representa un juego. De esta manera se crean múltiples evocaciones, pues si pensamos que *play* es juego y al mismo tiempo representación, entonces la obra no se representa, sino que se «juega» (Valencia, 1995).

Múnera manifiesta su preocupación por los estados de la niñez no solo al tomar de la vida pequeñas cosas que la costumbre transforma en comunes, sino también a través de sus propios recuerdos infantiles. Es así como descubre un día la importancia que tuvo para ella la máquina de coser de su madre y de ese recuerdo surge *Máquina*:

**La obra *Máquina* nace de un recuerdo infantil. Mi madre está cosiendo en su máquina y yo sentada a su lado. Yo permanezco allí horas enteras. Hay una atmosfera especial muy cálida, de abrigo y comunión. De pronto, un día, al recordar esta escena, me percaté de que el objeto, la máquina de coser, se me aparece como un gran descubrimiento. Es la revelación que ocurre al mirar alguna de las cosas que nos rodean con una nueva mirada. Entonces ese objeto se vuelve protagonista y empiezo a cargarlo de significaciones. Están allí historias de otras personas alrededor de este objeto: recuerdos de un día que una tía cosía, del alfilerero de una abuela, de los niños que hallaban allí un magnífico escondite o un vehículo de velocidad. (Múnera, septiembre de 1997)**

Como resultado obtiene una video escultura que consiste en una máquina de coser vestida con una tela blanca, cosida con aristas con hilo rojo. Es un vestido para una máquina que hace vestidos. Debajo del pisañeros hay una abertura rectangular que deja ver una pantalla de un pequeño monitor de video. Allí podemos observar a la madre de la artista cosiendo a mano el contorno de una tela dentro de la cual se encuentra la figura del ser humano en posición fetal. De fondo escuchamos el sonido que hace una máquina de coser. En fin, esta es una obra emocionalmente vertiginosa, porque más allá de sus inusuales exploraciones técnicas, la artista recorre un camino de reflexiones personales que inciden en los relatos colectivos.

No sorprende precisamente que se ubique en el umbral donde los discursos del mundo exterior y los subjetivos parecen deslindarse o encontrarse dependiendo de la situación tratada. Es decir, se ubica en el límite donde se funden la historia personal y la social o, lo que es lo mismo, en el espacio donde la historia se construye doméstica y subjetivamente



Figura 5-4. *Maquina* (video escultura), de Ana Claudia Múnera, 1996. Exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia», Fundación Gilberto Álzate Avendaño, noviembre de 2017. Fotografía de Paola Peña.

# Ampliando el régimen de visibilidad: lo autobiográfico como elemento mediador en la obra de Santiago Echeverry

Al revisar la trayectoria de un artista como Santiago Echeverry es evidente que ha vivido y creado con convicción, desde sus primeros acercamientos al video a finales de la década de 1980, hasta sus producciones más recientes, que vinculan lo digital y la manipulación de la imagen en tiempo real. La obra de Echeverry revela una personalidad artística transgresora, con una pulsión creativa que se manifiesta en la variedad y constancia de su producción artística.

Para poder acercarnos a la obra de Echeverry es necesario detenernos en el contexto de su producción. La década de 1990 es clave, en ella se empieza a desarrollar el video en el ámbito nacional, existe ya un camino ganado, una serie de eventos desarrollados en la década anterior han afianzado el video como una práctica artística en sentido estricto. Por ejemplo, el *XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales, realizado en Bogotá en 1980, en el que por primera vez una video instalación recibió el segundo premio, se trató de la obra *Juego No. 1*, de María Consuelo García. Este premio estableció el momento en el que el video empezó a institucionalizarse, precisamente, durante la década de 1980 se realizaron una serie de exposiciones que estuvieron dedicadas por completo al medio, como lo fue la Primera Muestra de Videoarte de Bogotá, realizada en 1985; la I Bienal Internacional de Videoarte, realizada por el MAMM en 1986; la *Muestra de Videoartes, realizada en Bogotá en 1987*; la II Bienal de Videoarte, realizada por el MAMM en 1988 y el I Salón Colombiano de Videoarte, que se llevó a cabo en Bogotá en 1989. O bien, se realizaron exposiciones que incluyeron obras de video dentro de su programación —IV Bienal de Coltejer, realizada en Medellín en 1981; IV Salón Arturo Rabinovich, realizado en Medellín en 1984; XXXI y XXXII Salón Anual de Artistas Colombianos, realizado en Medellín, en 1987 y en Cartagena en 1989, respectivamente—. Adicionalmente, en la*

misma década, algunas revistas especializadas comenzaron a publicar esporádicamente notas o artículos sobre video, también se empezaron a impartir cursos universitarios sobre el medio (Charalambos, s.f.).

Santiago Echeverry pertenece a una generación de artistas de la década de 1990, de la que también hicieron parte Andrés Burbano, Clemencia Echeverri, Rolf Abderhalden, Mario Opazo, por mencionar algunos nombres de artistas que disfrutaron del momento más propicio, tanto en medios como en información, para hacer videoarte. A diferencia de los pioneros perdidos y emigrados de la década de 1970 —Raúl Marroquín, Miguel Ángel Cárdenas, Jonier Marín, Sandra Isabel Llano o Rodrigo Castaño— o los pioneros que afianzaron la producción nacional hacia mediados de la década de 1980 —Ana Claudia Múnera, Omaira Abadía, José Alejandro Restrepo y Gilles Charalambos— la generación a la que perteneció Echeverry se caracterizó por una formación realizada en las facultades de arte, comunicación o cine en las que ya se enseñaba el video como una forma predilecta de expresión.

Gilles Charalambos, Carlos Álvarez y Fernando Ramírez son, según el artista, sus primeros referentes, todos fueron sus profesores en la Universidad Nacional de Colombia mientras cursaba el Pregrado de Cine y Televisión en 1992, convirtiéndose en egresado de la primera promoción. En palabras de Echeverry:

**Carlos Álvarez hizo un corto que me marcó muchísimo llamado Colombia 1970, con imágenes de una anciana pidiendo limosna, y por corte de edición, inserta un comercial de Kodak, idealizando una familia perfecta. Por corte se vuelve a la imagen de la anciana, la cámara se aleja, y nos damos cuenta que está mendigando al frente del edificio de la Kodak en Bogotá. Un corto con una finalidad política, anti comercial que dejó una huella profunda en mi manera de crear. Tuve también el enorme privilegio de tomar un taller de videoarte en 1989 con Fernando Ramírez y Gilles Charalambos en la Universidad Javeriana, y fue probablemente la experiencia que más me motivó a seguir con el video experimental y la televisión. En esa época si se quería hacer cine se necesitaba mucha plata y tiempo, así que decidí explorar los medios electrónicos, que siempre habían sido mi pasión, con resultados casi inmediatos, y una posibilidad de distribución alternativa. (S. Echeverry, comunicación personal, 28 de agosto de 2017)**

Por estas razones Echeverry se dedicó desde muy temprano a la exploración de las posibilidades creativas del video, posteriormente, también practicó el performance e incursionó en las tecnologías digitales. Entre sus primeras exploraciones con el medio esta *Tania Ich* (1989, 7 min 34 s), obra que consiste en un video experimental creado con una cámara de Video 8 y un videograbador Betamax. Este fue, principalmente, un ejercicio de

aproximación al medio que le permitió al artista darse cuenta de las posibilidades del video para expresar sus ideas, y que le ayudó a poner en práctica lo aprendido con sus profesores. De hecho, el artista afirma que «*Ich* es una autoscopia inspirada por Gilles Charalambos, uno de los pioneros del videoarte en Colombia [...] [El] audio se genera por la saturación de los blancos de video en un tubo de rayos catódicos» (Echeverry, 1989).

## Una época para tomar posición

¿Cómo describir someramente el comienzo de la convulsionada década de 1990 sin caer en un mero reduccionismo? Quizás no hay opción, al ser una década fundamental en la historia social y política del país es difícil dar cuenta de ella sin dejar de lado aspectos importantes. No nos queda más opción que esbozar fragmentos o hechos para intentar hacer una breve radiografía del contexto que influyó en la producción artística del momento. En la década de 1990 Cesar Gaviria fue elegido presidente, de 1990 a 1994, con él se inauguró lo que se conoce como la apertura económica de corte neoliberal; las bombas del narcotráfico llenaron de terror el país y la Unión Patriótica (UP) fue sistemáticamente exterminada. Bernardo Jaramillo, candidato presidencial de este colectivo político fue asesinado el 22 de marzo de 1990 en la ciudad de Bogotá, tan solo un par de años después del asesinato de Jaime Pardo Leal, en 1987; dos nombres de cientos de miles que también habían sido y serían asesinados. En 1991 se convocó la Asamblea Nacional Constituyente para promulgar una nueva *Constitución política*, en reemplazo de la centenaria y conservadora *Constitución de 1886*, un hito de la historia política reciente del país. Se estrenó *Rodrigo D: no futuro* (1991) de Víctor Gaviria, película icónica de la cinematografía colombiana que denunció una realidad que sobrepasa cualquier impulso de vida, en esta película, junto con la *Estrategia del Caracol* (1993) de Sergio Cabrera, se muestran las dificultades de familias de bajos ingresos, sometidas al acoso inmobiliario en una ciudad altamente estratificada. Ambas películas revelaron sensibilidades que emanaban de la ciudad en su vida cotidiana, además construyeron historias que nacían de los habitantes urbanos marginales. En 1990, las nuevas generaciones bailaron al ritmo del rock. En 1994 se realizó, por primera vez en la ciudad de Bogotá, un festival internacional de rock: Rock al Parque. Este se convirtió en uno de los festivales gratuitos y al aire libre más grande de Hispanoamérica e Iberoamérica. En definitiva, fue una década movida, donde el joven universitario que era Santiago Echeverry por ese entonces se vio sacudido por las complejas circunstancias que atravesó el país en lo político, lo social y lo cultural.

Echeverry, que venía de una familia acomodada se ve confrontado con la realidad en una universidad altamente politiza, la Universidad Nacional de Colombia, que estaba viviendo la época de los movimientos

estudiantiles que impulsaron la famosa «séptima papeleta», propuesta que «surgió a principios de la década del noventa a raíz de las graves circunstancias de violencia, de narcotráfico y de convulsión social que vivió el país finalizando la década del ochenta» (Hamburger, 2016, p. 160). Década que finalizó con el asesinato del candidato presidencial Luis Carlos Galán, el 17 de agosto de 1989, quien se perfilaba como el candidato con más posibilidades de ganar las elecciones. Estos hechos explican porque el movimiento estudiantil de 1990 es una de las muchas expresiones del inconformismo que se respiraba en el ambiente social de la época, como lo manifiesta Mauricio Archila (2005), los reclamos de los estudiantes también configuraron otras demandas como las de género, las ambientales o las étnicas. Este ambiente altamente politizado influyó para que Echeverry asumiera abiertamente su homosexualidad y, para que posteriormente hiciera activismo a favor de su colectividad. Para la comunidad LGBT de la época, la *Constitución política de 1991* fue una coyuntura importante:

**por no penalizar la experiencia homosexual, además de facultar instrumentos legales con los cuales el movimiento gay puede hacer valer sus derechos, así como también, su integridad tanto física como sociocultural, moral y legal, y el compromiso que establecen dos personas del mismo sexo al unirse. (Román, 2000, p. 236)**

Sin embargo, pese a los avances legislativos, la experiencia social de una persona abiertamente gay era difícil, estaba sometida permanentemente a la discriminación. Ahora bien, Echeverry hace parte de una generación donde la sociedad era más abierta, en ella existían más espacios de encuentro para personas con orientaciones sexuales divergentes, a diferencia de las generaciones de las décadas de 1970 y de 1980, donde la socialización y circulación homoeróticas se manifestaba en espacios exclusivamente marginales: la sala oscura de un cine, los baños de un restaurante o un bar, una fiesta puntual, etc. La característica de estos espacios es que se acudía a ellos para un intercambio erótico, la mayoría de las veces de forma clandestina y fugaz. La famosa serie de fotografías en el Teatro Faenza realizadas por Miguel Ángel Rojas en 1978, donde se mostraban la intimidad de encuentros homosexuales ocasionales, deja constancia de este tipo de espacios y revelan el ocultamiento al que se sometía este tipo de prácticas socialmente.

Es en este contexto, donde Santiago Echeverry empezó a definir lo que caracterizaría su producción videoartística, a saber, una reafirmación sobre su sexualidad disidente pero también la utilización del videoarte como herramienta de crítica y de visibilización de personas que no se ajustan a la *heteronormatividad*. Toda su producción videoartística, como veremos, está atravesada por temas ligados a su vida, sus experiencias, su presente y su entorno circundante. Es decir, sus obras tienen un marcado tono autobiográfico que expresa una subjetividad que difiere de la hegemónica. Su trabajo es una prueba de que no existe una sola masculinidad, sino una multiplicidad



Figura 6-1. *Asfixia* (fotograma de tipo audiovisual —video—), de Santiago Echeverry, 1992. Imágenes cortesía del artista.

de masculinidades históricamente cohibidas por el modelo normativo dominante, el cual niega el valor de otras formas —la del homosexual— mediante la discriminación, la negación y la abyección.

Su obra temprana, como lo dictaba la dinámica del videoarte nacional, empieza con videos monocanal (grabaciones para ser proyectadas o exhibidas en un monitor), sugerentes piezas protagonizadas por él mismo, en las que asume con irreverencia y sin inhibición alguna su identidad sexual, un ejemplo disiente es *Asfixia* (1992, 2 min 5 s), obra que consiste en un video performance donde se ve el artista en un plano medio tratando de ponerse un condón en su cabeza. En el transcurso de la acción se yuxtaponen imágenes de personas, lugares y de la misma acción, imágenes que están

acompañadas por el sonido de un inhalar y exhalar forzoso, que parece realizado con dificultad. Todo el video en su conjunto transmite una sensación de claustrofobia y tensión. *Asfixia* logra crear una potente metáfora del tabú que aún se cernía sobre el condón y a su vez, anunciaba el acecho del SIDA, enfermedad que afectaría fuertemente a la comunidad homosexual, no solo por el riesgo de contagio sino, especialmente, por la forma como se convirtió en una estrategia de propaganda homofóbica, que llevó a la estigmatización.

*Asfixia* participó en la Primera Muestra Franco-Colombiana de Videoarte, realizada en Bogotá entre el 24 y 31 de Marzo de 1992, y se mostró en televisión hasta 1994 en un programa llamado *Una mirada a Francia* que «fue [y sería] el único programa constante de T.V. colombiana, donde podía encontrarse una sección consagrada al videoarte [...] Esta tarea difusora fue excepcional para la divulgación del videoarte, a través de dicho medio masivo» (Charalambos, s.f). El programa era financiado por la embajada francesa y transmitido, semanalmente, en Canal 11 —hoy conocido como Señal Colombia—. Para esta época, de 1989 a 1995, Santiago Echeverry era el director, no obstante, el video fue autocensurado por dos años, dado que había mucho tabú sobre el tema en ese momento y mostrar un condón en televisión resultaba muy arriesgado.

De hecho, coincidentalmente, el mismo año en que es presentado *Asfixia* en televisión, el Ministerio de Salud auspicio una campaña publicitaria que quedó grabada en la memoria de los colombianos y que tenía como propósito incentivar el uso del condón. La campaña dejó la famosa consigna «sin preservativo ni pío», y se caracterizó porque sus personajes eran una pareja de pollitos que representaban diversas situaciones donde alguno de los dos tenía que exigir el uso del condón. La campaña apareció en un momento de preocupación nacional, motivada por la alta tasa de embarazo adolescente y la proliferación de enfermedades de transmisión sexual, entre esas el VIH y el SIDA.

En los primeros años de la década de 1990 empezó un proyecto nacional para crear un currículo sobre educación sexual en los colegios públicos y privados del país (Bedoya, 5 de abril de 2007). Por primera vez, en el debate público temas controversiales como las relaciones sexuales a temprana edad, los embarazos adolescentes, el control de la natalidad, las relaciones homosexuales y la prevención de enfermedades de transmisión sexual salen a la luz en horario «triple A». Dicha campaña causó controversia en sectores sociales conservadores y la iglesia, que la acusaban de invitar a la promiscuidad. Sectores que con su intransigencia habían logrado que durante años no se publicitara ni promoviera el uso de preservativos. Sin embargo, esta campaña se convirtió en una de las más exitosas en la historia de las piezas publicitarias creadas con dicho propósito, y evidenció la tensión social que aparecía cuando se tocaban ese tipo de temas. Las repercusiones y el contexto en el que se originó *Asfixia* son prueba de lo transgresor de este video, no solo por la provocación visual que la acción

implicaba, sino también porque fue realizado en medio de un debate social latente y próximo a irrumpir en la esfera pública.

El condón, como objeto simbólico, también aludía a una preocupación más íntima y personal para Santiago Echeverry, abiertamente homosexual y sensible al tema del SIDA, ya que, de manera inevitable su vida íntima estaba mediada por el miedo a contraer la enfermedad y marcada por el estigma social que caía sobre las personas de diferente orientación a la heterosexual. El tema del SIDA fue de suma importancia para el colectivo homosexual, desde su aparición tuvo un enorme impacto, les obligó a ampliar sus objetivos políticos, no solo debían seguir luchando por el reconocimiento de sus derechos, sino también por no ser doblemente estigmatizados, ya no solo, por su orientación, sino también, por la aparición de una enfermedad contagiosa y mortal convertida en pandemia, que a la opinión pública se la mostraban como una enfermedad de homosexuales.<sup>23</sup> Como lo manifiesta Javier Sáez (2005) la «visibilidad del SIDA, desde sus inicios, se homosexualizó. Todo cuerpo con SIDA pasó a ser un cuerpo homosexual o, en todo caso, un cuerpo desalmado (cuerpo de mujer, de drogadicto, cuerpo pobre, negro o de inmigrante)» (p. 68).

## Es el fin del mundo como lo conocemos

Los agitados comienzos de la década de 1990 significaron para Santiago Echeverry un momento coyuntural a nivel personal. En septiembre de 1992 tuvo la oportunidad de ir a París por cinco meses, gracias a una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores francés. En la capital francesa conoció

23 En Colombia, la enfermedad hace su aparición en 1983. Se supo de una trabajadora sexual de Cartagena de Indias que había muerto de SIDA en el Hospital Universitario de dicha ciudad. Posteriormente, a partir de 1984, el carmelita descalzo Liomer Vásquez y el sacerdote Eudista Bernardo Vergara enfocaron su labor pastoral en la atención de pacientes afectados por la epidemia en barrios populares, así como en el Hospital San Juan de Dios en Bogotá, a donde solían llegar muchos de los primeros afectados por la epidemia. A mediados de la década de 1980 ya existían organizaciones como el Grupo de Ayuda e Información y la Liga Colombiana de Lucha contra el SIDA, que luchaban por la defensa de los derechos de los pacientes con la enfermedad y de las comunidades afectadas. Sin embargo, esta lucha ha estado marcada por el estigma y la presión social que genera la ignorancia frente a al VIH y el SIDA. Es una lucha que no ha sido fácil y en la cual muchos han arriesgado su integridad por cuenta de la intolerancia de sectores de derecha (Velandia, 2011).

al grupo local Aids Coalition to Unleash Power (Act Up), en palabras del artista era «un grupo de hombres brillantes, profesionales, diseñadores, cineastas, músicos, que expresaban su frustración frente a las respuestas ineficientes del gobierno frente a la crisis del SIDA, amarrándose con cadenas a las puertas del ministerio de salud o bloqueando el tráfico» (S. Echeverry, comunicación personal, 28 de agosto de 2017).<sup>24</sup> En la misma ciudad también conoció a las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia, igualmente brillantes, pero a diferencia del Act Up estaban integrando el humor, la performance y la creatividad en su respuesta frente al VIH.<sup>25</sup> A las Hermanitas se las encontró, nuevamente, en Nueva York en la marcha conmemorativa de los 25 años de Stonewall, en junio de 1994. Como veremos más adelante estos encuentros fueron muy importantes porque al regresar a Colombia, Echeverry, comenzó a trabajar de lleno en el activismo político, y posteriormente, con la complicidad de dos amigos, creó la versión local de Hermanitas de la Perpetua Indulgencia.

Durante su estadía en París realizó *Octubre* (1992, 3 min 31 s), video que incorporaba tipografía como un componente protagónico dentro de la narrativa, en el que se lee un poema de autoría del artista escrito en francés. En el transcurso del video, ocasionalmente, aparece el artista en diversas posiciones interactuando con el poema, que se escucha de fondo, en voz en *off*, recitado en español.

**Cada instante es una pequeña muerte  
y cada palabra que se escribe  
y cada objeto que se crea  
es lo único que queda, de uno de esos instantes  
de una de esas muertes pasadas.  
El arte es independiente del tiempo  
La inmortalidad se encuentra entonces en lo que uno crea  
y uno cree depositar un pedazo de su vida**

- 24 Para una breve explicación del contexto del surgimiento de Act Up, sus logros y contribuciones, ver el texto *El contexto sociopolítico de surgimiento de la Teoría Queer: de la crisis del sida a Foucault* (2005) de Javier Sáez.
- 25 Las Hermanas de la Perpetua Indulgencia o la Orden de la Perpetua Indulgencia es una asociación de caridad, protesta y organizadora de performance callejeras que usa la estética drag queen y la imaginería católica para llamar la atención sobre la intolerancia sexual. Con sus actos satirizan y problematizan asuntos relacionados con género y la moralidad. Fundada en 1979 en San Francisco (California), las Hermanas crecieron por todo el mundo y tienen conventos en Alemania, Australia, Canadá, Estados Unidos, Francia, Reino Unido y Uruguay (Hermanas de la Perpetua Indulgencia, s. f.).

**de sí mismo  
en un espacio abstracto.  
En un espejo que conservaría la esencia de su creador  
en el momento exacto de su creación  
con la esperanza de encontrar un día esos segundos de vida  
ya perdidos. (Echeverry, 1992)**

Este pequeño poema-manifiesto transmite una necesidad de trascendencia, acompañada por una sensación de angustia y de impotencia ante el paso del tiempo. Para el Echeverry estos años fueron de mucha intensidad, e influyeron, inevitablemente, en su producción artística: la muerte acechaba, el SIDA, la intolerancia y las amenazas hacia personas homosexuales, sumado a la violencia creciente del país por cuenta del narcotráfico, marcaron ese momento de su vida. En otro texto escrito por el artista leemos cuál era la percepción que tenía de su contexto:

**Éramos un grupo de estudiantes ricos y pobres de post-adolescencia sin ninguna influencia política y fuerza para promover el cambio, negándose a morir encerrados en la «seguridad» de nuestros hogares. Aunque sabíamos que una bomba explotaría en alguna parte de la ciudad, solíamos salir y volvernos locos en los bares, bebiendo, bailando, usando las mismas drogas que causaban esta violencia. Esperando la explosión. Cantando «Es el fin del mundo como lo conocemos», la canción del grupo de música pop R.E.M. (Prologue, s.f.) (Traducción de Paola Peña, 2017)**

*Octubre* sintetiza un sentimiento de fragilidad sobre la vida, la conciencia de que en cualquier momento te puede sorprender la muerte, al mismo tiempo nos muestra una fuerte pulsión vital y creadora, una especie de sentimiento existencial que incita a vivir con intensidad y en el límite. Ese sentimiento que expresaba *Octubre* fue casi premonitorio. En el mes de abril de 1993, Pablo Escobar, el famoso capo del cartel de Medellín, perpetró un atentado que dejó ocho muertos y más de 200 heridos. Santiago Echeverry estaba a solo una cuadra del lugar, quedó profundamente afectado y manifestó que «hasta ese momento la violencia la había experimentado a través del filtro seguro de la televisión. Esa fue la primera vez que me tocaba vivirla en vivo y en directo, sin necesidad de tecnología. El golpe es muy duro, la realidad, cuando le toca a uno, cambia vidas» (S. Echeverry, comunicación personal, 28 de agosto de 2017).<sup>26</sup>

Este hecho, consecuencia del grado de violencia en el que estaba sumergido el país, explica porque tomar la decisión de hacer activismo a favor de los derechos de su colectividad era un doble riesgo. Pese a los

26 En su página web, Echeverry (1993) publicó un texto, *TEXT/BOMB*, en donde narra la experiencia que le tocó vivir.

peligros, la década de 1990 fue para el artista un periodo que implicó una toma de posición, que estuvo marcada por el comienzo de una lucha abierta a favor de los derechos de los homosexuales, y donde el arte se convirtió en el puente con el que exteriorizó su subjetividad y expuso socialmente temas censurados. El video y el performance —que como veremos están estrechamente vinculado a su práctica— fueron los medios a través de los cuales Echeverry planteó preguntas culturalmente sancionadas, ambos le permitieron inventar propuestas desde una práctica activista.

Un par de meses después del atentado Echeverry produjo *Anoche mataron un travesti* (1993, 4 min 26 s), un videoarte de claro contenido activista dividido en tres momentos. En el primer momento vemos al artista en un escenario narrando una historia con tono solemne: «Anoche mataron un travesti en la carrera 15 con 93...» (Echeverry, 1993, 00 min 1 s), la narración se alterna con fragmentos de imágenes donde aparece Echeverry travestido. El segundo momento comienza con una frase de Ernesto Lleras: «en fin, somos vagabundos o travestis, o travestis, o subversivos, o cualquier cosa» (Echeverry, 1993)<sup>27</sup> e inmediatamente después vemos un primer plano de un vaso desechable que es estrangulado por una mano, esta acción se repite e intercala con imágenes de indigentes de barrios deprimidos de la ciudad de Bogotá, imágenes de niños sumidos en las drogas y el más deplorable estado de abandono estatal y social. La imagen del vaso es una clara referencia a la manera que en la década de 1990 se referían, coloquialmente, a los habitantes de calle como «desechables», palabra que ilustra el imaginario social que pretendía justificar un fenómeno urbano visible en de la época, como lo era la limpieza social, es decir, la desaparición de personas que socialmente eran consideradas «desechables». Este acto da cuenta del grado de deshumanización que había alcanzado este tipo de violencia.<sup>28</sup>

27 Ernesto Lleras era el asistente de dirección de Santiago Echeverry. Esther Sáenz, amiga del artista, encontró esta cita en un ensayo de cuando Lleras estudiaba literatura en la Javeriana.

28 Carlos Mario Perea (2016), experto en temas urbanos, realizó un análisis del fenómeno de «limpieza social», práctica que se ha vuelto sistemática y que ha permeado a la sociedad colombiana desde hace al menos 40 años. Perea, en un estudio realizado con el Centro Nacional de Memoria Histórica y la Universidad Nacional de Colombia, titulado *Limpieza social: una violencia mal nombrada*, afirma que lo que hoy se nombra como «limpieza social» es «una violencia mal nombrada», que debería ser más conocido como exterminio. El informe señala también que el exterminio social dejó 4 928 muertos entre 1988 y la primera mitad de 2013. Este fenómeno tiene tres tipos: social, político o étnico. En el primer tipo se suelen clasificar los habitantes de calle y homosexuales.

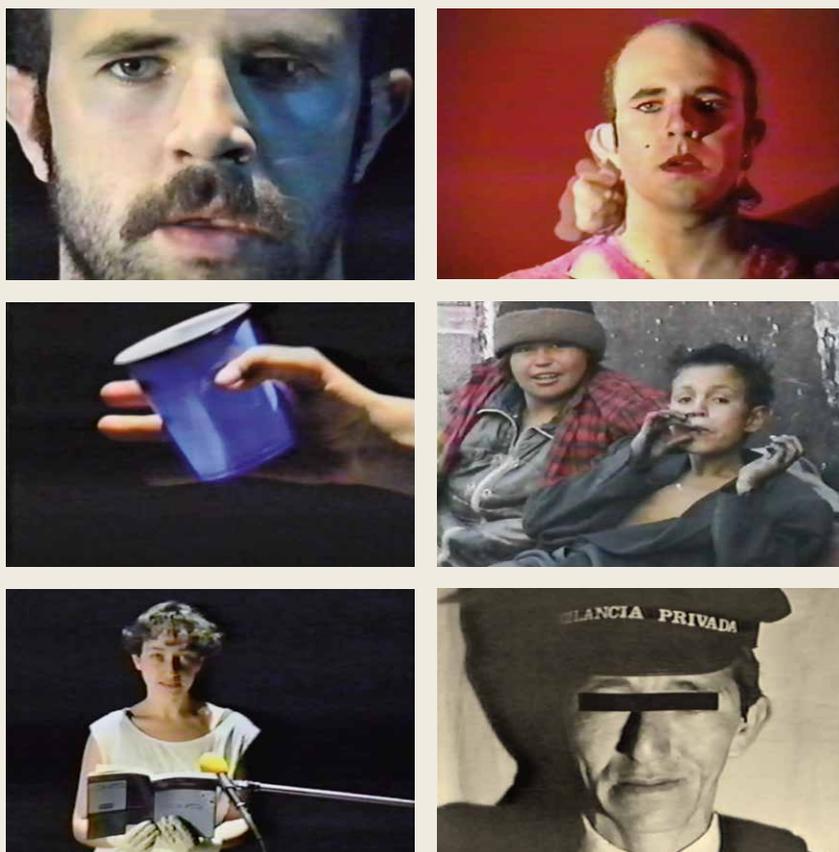


Figura 6-2. *Ancohe mataron un travesti* (fotograma de tipo audiovisual — videoarte—), de Santiago Echeverry, 1993. Imágenes cortesía del artista.

Aparecieron en las calles del centro avisos fúnebres que invitaban a ratas, putas, ñeros y maricas a su propio entierro, y, en efecto, entre julio del 92 y agosto del 93, se reportó la muerte violenta de 8 089 personas, 1 000 de ellas clasificadas como NN (nomen nescio) y 622 denominadas «desechables». (Caldo de Cultivo, 2015)

El tercer y último momento del video empieza con el título de la biografía de Billie Holiday, *Lady sings the blues*, que da paso a un plano general donde aparece en el escenario Constanza Camelo,<sup>29</sup> artista y amiga de Santiago,

29 Constanza Camelo, amiga cercana del artista, se conocen desde el colegio, estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia mientras Santiago estudiaba cine. Constanza se interesó muy pronto por la práctica del performance y tuvo la

quien actúa leyendo un fragmento de la biografía de Holiday, que se alternan con imágenes de personas con los ojos ocultos por una cinta negra, los fragmentos escogidos son los que hacen alusión a las drogas:

**Si piensas que la droga es para el placer y las emociones estás loco de remate. Se pueden obtener más placeres siendo paralítico o viviendo dentro de un pulmón de acero. Si crees que se necesita droga para interpretar música o cantar, desvarías. La droga puede dejarte en un estado que te impedirá tocar o cantar. Lo único que puede ocurrirte es que tarde o temprano te arresten, y cuando eso ocurre, jamás logras superarlo. Fíjate en mí. (Echeverry, 1993)**

El video finaliza con un primer plano del rostro de Constanza que posteriormente abandona el escenario.

*Anoche mataron un travestí* es un video que construye una narración a través de imágenes yuxtapuestas de indigentes, el artista travestido, el vaso desechable y rostros de personas anónimas, todo para poner en evidencia la indiferencia y apatía de la sociedad colombiana frente a la persecución de homosexuales, habitantes de calle y drogadictos, quienes representan los grupos marginales y vulnerables que soportaban la violencia urbana creciente de la época. Como señala Fernando Pertuz (13 de abril de 2016) en un artículo que le dedica al artista, el asesinato de personas con una orientación sexual diferente será un tema recurrente en el trabajo de Santiago, quien en el 2003, en un video llamado *La vida es rosa* se detiene para generar una reflexión:

**veinte años después sigue sucediendo lo mismo sin que se haga justicia y se propongan estrategias que protejan a la comunidad. Los continuos asesinatos de mujeres, prostitutas, travestis**

oportunidad de recibir clases con María Teresa Hincapié, quien se convirtió en un referente importante para el artista. En 1990, Hincapié, obtuvo el primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas con la obra *Una cosa es una cosa*, lo que evidenció el cambio generacional en cuanto a los medios que el arte estaba dando en la época. Echeverry y Camelo se ayudaban mutuamente, el artista participó de algunos performances realizados por Camelo, era un asunto de complicidad y afinidad, muchas veces las producciones u obras se hacían con recursos escasos. Sin embargo, la participación de Echeverry en los performances de la artista, tales como *La muerte del gallo* (1992), *La Pola (Mártires I)* (1992), *Jorge Eliécer Gaitán (Mártires III)* (1993), *Jornadas de limpieza I* (1994), *Cobijo* (1996), solo por mencionar unos pocos, fue fundamental. Estos acercamientos al performance serían una influencia importante para el desarrollo de su futura práctica en este campo.

y homosexuales a manos de personas y grupos de exterminio que rechazan las tendencias sexuales de otros demuestra que vivimos en una sociedad que va a misa el domingo para juzgar entre semana a todo aquel que no piense o actúe como ellos, la violencia no es solo el producto de grupos al margen de la ley, guerrillas, narcotráfico, la violencia es el síntoma de una enfermedad que busca el control de las personas utilizando múltiples estrategias para desaparecer, matar y amedrentar a personas. (Pertuz, 13 de abril de 2016)

*La vida en rosa* «es un video experimental creado con el sensor Kinect y el programa Processing [...] [Donde la] cámara se convierte en proveedora de información numérica espacial» (Echeverry, 2013). Este video nos muestra un rasgo que caracteriza su producción artística: la versatilidad. Echeverry no solo ha realizado videoarte en los formatos más tradicionales, sino que también ha continuado experimentando con las posibilidades que ofrecen los desarrollos tecnológicos, en este caso, la programación. *La vida es rosa* muestra la evolución del trabajo de Echeverry hacia medios digitales y de última tecnología, tránsito que tuvo una motivación de carácter afirmativo para el artista:

**Existe una población grande en el mundo que preferiría vernos muertos, exterminados, sin acceso a los mismos derechos básicos de cualquier otro ciudadano. Y esta presión constante, este miedo a la violencia se sublima con juegos de roles y experimentos muy privados que nos ayudan a seguir con nuestras vidas. Esta tecnología está apenas en pañales, y para mí es una responsabilidad enorme, como realizador abiertamente homosexual, usarla de manera expresiva para dejar constancia de que una minoría histórica estuvo presente en el desarrollo de nuevas narrativas tecnológicas. (Echeverry, 2013)**

Estas palabras lo que demuestran es la coherencia de una obra que desde sus inicios ha establecido una línea temática con una fuerte vocación activista que sigue buscando visibilizar y transformar la discriminación que sufren las comunidades LGBTI. La obra de Echeverry está intrínsecamente ligada a su vida personal, por eso, sus experiencias vitales son fundamentales para entender la naturaleza de su trabajo, que extiende el concepto de activismo como una potencia política que sobrepasa la relación pasiva entre el arte y el público.

## Las Hermanitas

La producción artística de Santiago Echeverry responde a unas circunstancias históricas, sociales y culturales muy específicas.

**[La obra videográfica de Echeverry surge cuando] las guerras culturales en torno a las políticas identitarias habían encontrado un amplio reflejo en el campo de las artes plásticas. Éstas propician una resexualización de la obra de arte y de los procesos creativos, que originan una vuelta al cuerpo y a un interés por cuestiones de construcción de la identidad como el género, la sexualidad, la raza, la etnia, etc. (Martínez, 2005, p. 22)**

Sin embargo, Echeverry con su trabajo radicalizará estos postulados: ya no basta enunciar, se debe también actuar. A finales de 1994 aparecen las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia, que tal como dejan constancia en su manifiesto tenían el «firme propósito de hacer la vida pública y privada más cómoda y agradable para las personas gay y bisexuales y también para las personas que viven con el VIH y el SIDA». (Echeverry, s.f.). Eran tres Hermanas que usaban atuendos y accesorios que hacían referencia a los hábitos religiosos de las monjas, estos atuendos estaban enriquecidos con una *estética drag*, gesto que marcaba su carácter contestatario y, además, constituía una afronta crítica directa en un país caracterizado por el fervor hacia la religión católica, o como ellas mismas afirman, «el país del Sagrado Corazón».

Las Hermanitas fundadoras fueron Sor Raymunda Lubry Ano, Sor Medusa de Drackul y Sor Opus Gay; quienes eran un exalumno de Santiago Echeverry, un coreógrafo y un artista plástico, respectivamente. De a pocos se unieron otras Hermanitas como Sor Sustituta la más Puta, Sor Hor Mona, Sor Dida, Sor Drag Amina, Fray Lily Anal. Sor Perpetua Coagulada, entre otras. A Sor Perpetua Coagulada la describían como el contacto directo con el espíritu de uno de los guías y punto de referencia, Michel Foucault. La mención de Foucault es importante, específicamente en la última etapa de su pensamiento, en la que el académico escribió *Historia de la sexualidad*, en donde proponía el estudio de la sexualidad como uno de los factores claves de la construcción de la subjetividad en las sociedades occidentales. Como se refiere Jesús Martínez (2005) a Foucault: **se alejaba definitivamente de la visión tradicional de la sexualidad como un impulso natural de la libido que pugna por liberarse de las limitaciones sociales. Los deseos no son entidades biológicas preexistentes, sino que más bien se constituyen en el curso de prácticas sociales determinadas históricamente. (p. 41)**

Con esto, el pensador francés demostraba la posibilidad de inventar nuevas relaciones entre los individuos, nuevos modos de vida que podían ser,

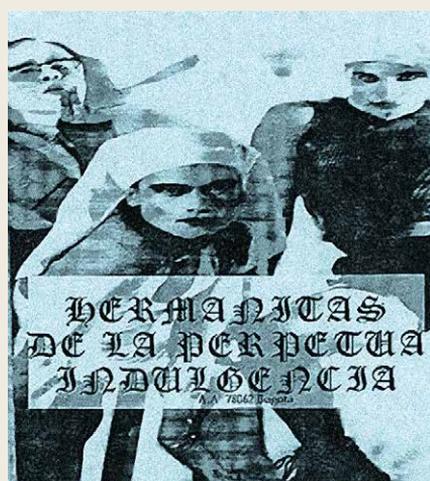


Figura 6-3. Afiches realizados en colaboración con las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia (afiche), de Santiago Echeverry y las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia, 1995. Imágenes cortesía del artista.

claramente, formas de resistencia al poder y caminos para una reformulación personal. El trabajo de las Hermanitas, claramente, buscaba ser un espacio de posibilidad para visibilizar y afirmar otras subjetividades y modos de vivir la sexualidad que resistían a la visión *heteronormativa* imperante.

El activismo de las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia se valió de varios formatos y estrategias, hacían apariciones sorpresa en galerías, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), o en el bar Cinema, que en palabras de Echeverry «cambió la vida gay en Bogotá» (S. Echeverry, entrevista por correo electrónico, 28 de agosto de 2017).<sup>30</sup>

También se reunían en sus casas y, al ser videastas o fotógrafas, realizaban sesiones de fotos y videos, así como comunicados y carteles que dejaban en espacios públicos.

La práctica del activismo artístico de las Hermanitas buscaba generar el debate en la esfera pública. Un ejemplo de las estrategias que utilizaban aparece en una entrevista en video hecha por Azury Chamah<sup>31</sup> a la agrupación. El periodista les interroga acerca de su trabajo y sus motivaciones, les cuestiona sobre su forma de activismo y les hace preguntas provocativas que les dan la posibilidad de explicar su forma de entender el arte. Así, durante la entrevista, las hermanitas, Sor Raymunda Lubry Ano, Sor Medusa de Drakul y Sor Opus Gay, explican cómo se debe proceder para ser excomulgado sin sufrimiento:

**amar al prójimo y la prójima como a ti mismo, honra a papi-tos, mamitas, amantes, novios, novias, *affair*, etc. [...] copula sin fines reproductivos, copula con entes de tu mismo sexo, con entes de otro sexo, copula contigo mismo [...] niégate los placeres de tu enfermedad terminal hasta el último instante y pide la eutanasia [...] y atrévete a cuestionar cualquier orden establecido. (Echeverry, 21 de abril de 2008)**

Las anteriores son solo algunas de las consignas que tenían como finalidad confrontar el orden instituido a través del humor y la ironía. Las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia definieron su arte como un acto político y crítico que buscaba acabar con una enfermedad crónica de los colombianos: la doble moral. Se describieron como un grupo radical de artistas que buscaba llamar la atención sobre el colectivo LGBTI y exigir sus derechos. Sin embargo, aunque la sociedad colombiana empezó

30 En la ciudad de Bogotá los primeros bares destinados al público homosexual se abrieron a finales de la década de 1970, como Piscis, en 1978, un sitio clave para el momento, en él todas las semanas se realizaban diferentes acciones performáticas, y no sin dificultad, constantemente fue perseguido por la actividad policial del Estado (Badawi y Davis, 2012).

31 Periodista, amigo de Santiago Echeverry.



Figura 6-4. *Hermanitas de la Perpetua Indulgencia PT 1* (fotograma de tipo audiovisual), de Santiago Echeverry, diciembre de 1994, ([https://www.youtube.com/watch?v=osjHLbF3\\_GA](https://www.youtube.com/watch?v=osjHLbF3_GA)). *Hermanitas de la Perpetua Indulgencia*, Sor Raymunda Lubry Ano, Sor Medusa de Drakul y Sor Opus Gay, en la entrevista realizada por Acury Chaman. Imágenes cortesía del artista.

a experimentar ciertos cambios, estos aún estaban lejos de las visiones más rupturistas y abiertas que se promulgaban desde el ámbito artístico. La violencia y las amenazas no se hicieron esperar, la agrupación se ganó varios enemigos, lo que era de esperarse, para un país donde la violencia fue su «lengua franca». Es sabida la relación entre masculinidad normativa y violencia, cuyo ejercicio es otra forma de mantener el poder, la amenaza de pérdida acarrea el aumento de ataques violentos de carácter misógino y homófono, como una reacción al quebranto de su centralidad y dominio.

Esa violencia producto de la intolerancia que genera la heteronormatividad será el tema de otro video de Echeverry, que continua en la línea de activismo y la denuncia: *Love lessons* (1995, 8 min 54 s). El título satiriza y, a su vez, evidencia la crudeza de opiniones que reafirman estereotipos sobre los homosexuales, estereotipos que rápidamente se traducen en violencia verbal y, finalmente, permiten justificar actos violentos. *Love lessons* reproduce frases de la entrevista que el 24 de septiembre de 1994 dio el presidente de la Comisión de Derechos Humanos de Barranquilla, donde expresó su punto de vista claramente homofóbico a su entrevistador que, irónicamente, era homosexual. El entrevistador, Juan Pablo Ordóñez, fue un galardonado defensor y activista de los derechos LGBTI en Colombia y tuvo que huir del país debido a las amenazas que recibió de grupos de derecha.<sup>32</sup>

32 En el 1994 Constanza Camelo estaba trabajando en una obra de teatro sobre el asesinato de prostitutas y personas sin hogar por escuadrones de la muerte. Es por esta razón, que el video *Anoche mataron un travesti* se ubica narrativamente en un escenario de teatro

En *Love Lessons* vemos las frases extraídas de la entrevista escritas en español en la pantalla y leídas por Echeverry en inglés:

**pueden casarse cien años seguidos dos maricas y nunca van a dar un hijo. Desde ese punto de vista nunca van a garantizar la supervivencia de la Especie [...] Que se les respete sus derechos como personas, que se les tolere dentro de un ámbito de tolerancia propio del ser humano es correcto, pero de que son unos anormales son unos anormales [...] Yo preferiría tener una hija bandida, vagabunda, que un hijo marica [...].**  
(Echeverry, 1995)

Estas frases, ya de por sí inadmisibles, resultan absurdas, toda vez, que quien las pronuncia era un «defensor de los derechos humanos». Cada frase es alternada con escenas homoeróticas que se convierten en una clara reafirmación de la homosexualidad, y en una búsqueda por ser respetada en igualdad de derechos y no meramente «tolerada».

## El escape

En 1995 Echeverry obtiene la Beca Fulbright para realizar la Maestría de Telecomunicaciones Interactivas de la Universidad de Nueva York (NYU). La salida del país fue para el artista un momento de tranquilidad, como él mismo lo manifiesta: fue un exilio temporal en Nueva York.

**Se convirtió en un escape de la realidad en la que estaba inmerso. Una realidad más segura y abierta que me permitió percibir el mundo de diferentes maneras y crear libremente, sin miedo. Se me dio la oportunidad —y la herramienta— técnicas de exploración de expresiones artísticas, sin tener que preocuparse por los alrededores o problemas sociales como masacres, la guerrilla, los homicidios, burlarse de los homosexuales, o por haber robado el coche, o mi madre secuestrada. (Traducción de Paola Peña, 2017) (Prologue, s.f.)**

y en él aparece actuando Constanza. El interés por estas temáticas lleva a Santiago Echeverry a involucrarse en luchas contra los medios homófobos y a conocer al reconocido activista de derechos humanos Juan Pablo Ordoñez. Ese mismo año, Ordoñez, recibió el Premio Felipa Da Souza, otorgado por la Comisión Internacional de Derechos Humanos de Gays y Lesbianas (IGLHRC), durante la celebración de los 25 años de Stonewall en Nueva York, lo que fue la mejor excusa para que Echeverry visitara la Gran Manzana por primera vez, y de paso se pusiera en contacto con el activismo que se hacía en la ciudad.

Este «escape» le permitió a Echeverry un nuevo espacio de libertad creativa que se manifestará en su producción videoartística, en la cual, ya no solo evidencia el riesgo que implicaba asumirse abiertamente homosexual, sino que también, empieza a celebrar su condición y a ratificarla. Tal es el caso de *Summertime* (1996, 1 min 10 s) video experimental que recrea una fantasía gay. Este fue uno de los primeros videos digitales, creado para ser visto en una pantalla de computadora, lo que da cuenta del proceso formativo que estaba desarrollando en su maestría, y que lo llevó a combinar la pantalla del video con la programación. Echeverry, al vivir la aparición del Internet entendió que este medio le permitiría la experimentación y no la desaprovechó. Gran parte de su producción audio visual más reciente explora herramientas tecnológicas por esta vía, una obra de su producción temprana con medios digitales fue *HIVTEST VIH* (1997), narración interactiva que utiliza la web para contar su experiencia al hacerse el test del VIH.

La obra de Echeverry es una reflexión acerca de su vida, con su trabajo explora sus miedos, anhelos e inconformidades, produce una obra valiente y transgresora, que nos ofrece una radiografía de época desde la visión de un homosexual activista. Su producción artística se ha caracterizado por la versátil utilización del medio, desde el video monocal hasta la video instalación, desde el video experimental hasta el documental. Un ejemplo de este último género es *Bruce-Michael + Greg* (1996, 16 min 16 s). Video que el artista decide subir a su web después de enterarse de la muerte de Greg Klosek, el 10 de julio de 2013, como un homenaje con el que celebra la amistad y el amor. *Bruce-Michael + Greg* es una entrevista en inglés subtitulada al español hecha por el artista a esta pareja de amigos —que solían ser amantes— mientras Greg afeita la cabeza de Bruce-Michael en un baño. Es una entrevista cercana, íntima si se quiere, donde hablan acerca del amor, de su inseparable amistad que los hace sentirse mutuamente como familiares y su pertenencia a la Comunidad de Osos.<sup>33</sup> El video es muy espontáneo y sincero, muestra el lado humano e íntimo de ambos personajes y, adicionalmente, nos da pistas del momento de libertad creativa y vital que vivió Echeverry en Nueva York, quien parece una especie de etnógrafo urbano que convierte su cámara en su diario de campo, explora la comunidad gay y los amigos de Bruce-Michael Gelbert que también pertenecía a la cultura del cuero.

33 La Comunidad de Osos es una subcultura dentro de la comunidad gay. En la jerga homosexual, los hombres gays de cuerpo corpulento y con abundante vello facial y corporal, se consideran osos. Quienes hacen parte de esta subcultura evitan el estereotipo de homosexual afeminado, por el contrario, reafirman una actitud masculina (Oso [argot gay], s. f.).



Figura 6-5. *Reflejos* (video instalación), de Santiago Echeverry, 1997. Imágenes cortesía del artista.

## La violencia

Lo autobiográfico está siempre presente en el trabajo de Echeverry, cada obra se conecta de forma intrínseca a sus experiencias e intereses, es una obra vitalista, en el sentido filosófico del término. No obstante, no es una obra ensimismada: pasa por su vida pero va más allá de ella. *Reflejos* (1997-2000, 4 min, sin sonido) da cuenta de la relación entre lo íntimo y lo externo. Se trata de una video instalación que utilizaba imágenes de registro del ataque terrorista que Pablo Escobar perpetró en Bogotá en el mes de abril de 1993, que sirven para hacer una pieza interactiva. No podía ser de otra forma, el artista, Echeverry, fue más que un espectador durante el ataque:

**Estaba conduciendo a una cuadra de allí. Mi primera bomba. Lo que pensaba que nunca iba a pasarme, pasó. Vi las llamas, vi los cadáveres y tuve que llevar a una mujer herida en estado grave al hospital. Nunca supe su nombre, y nunca podría reconocerla si la viera. Ni siquiera sé si sigue viva.**

**Cuando volví a casa vi las imágenes de la bomba en la televisión, el primer plano de las heridas y la sangre, los gritos, las lágrimas, las llamas, las mismas palabras del presidente, las mismas palabras de los periodistas. Mis recuerdos personales**

**regresaron y empecé a llorar, sintiendo un profundo dolor dentro de mí, un dolor que nunca había sentido antes. El mundo real me había golpeado, como un rayo, haciéndome sentir la diferencia entre cómo solía ver esas mismas imágenes antes y después de ser un testigo directo.**

**Ya no era un voyeur.**

**Por primera vez, no estaba en el lado seguro de la pantalla del televisor. (Echeverry, 1993)**

El impacto de la realidad lo marcó, *Reflejos* es la continuación de otro de los temas que aparece en algunos de sus videos: la violencia, ya no una violencia hacia la comunidad LGBTI, sino la violencia a la que cualquier ciudadano sin importar su raza, condición socioeconómica u orientación sexual está expuesto. La instalación proponía una experiencia interactiva para vincular el espectador con la realidad, utilizando un VHS VCR, una videocámara y un mezclador de video digital, Echeverry combinó, en tiempo real, la imagen de los espectadores con las imágenes del atentado, y posibilitó, de esta forma, una inmersión en las imágenes de la violencia. Estas fueron grabadas directamente de un televisor, razón por la que se ven con efecto *moiré*, es decir, con cierta interferencia, esto fue una decisión consciente del artista, para quien la televisión es una representación de baja resolución de la realidad y este efecto reforzaba la ficcionalidad de la imagen.

La imagen televisiva circula muy rápido y por más impactante que sea termina siendo olvidada, incluso las imágenes de violencia son rápidamente remplazadas, de allí que Echeverry sintiera la necesidad de hacer una obra que consiguiera cuestionar al espectador sobre las imágenes de violencia que recibimos a diario, pero principalmente, sobre la naturalización en la cotidianidad de esa violencia. Por tales razones *Reflejos* propone varios niveles de reflexión, primero, una crítica a la televisión en cuanto medio que trasmite de forma superficial la realidad, banalizando y generando un espectador pasivo e indiferente al dolor que produce la misma. Segundo, es una obra que plantea la interactividad del espectador, que después de superar el asombro del artilugio tecnológico y leer el texto que acompaña la video instalación entiende más claramente el propósito de la obra. Tercero, *Reflejos* es una obra que no está acompañada por sonido, cuando el espectador se percató de que su imagen está fusionada con las imágenes de violencia, el silencio aporta a la experiencia cierta solemnidad: ¿qué sonido puede acompañar una imagen de violencia sin caer en lo trivial o el adorno? El silencio refuerza la atención en la imagen tanto del espectador como de la bomba. Cuarto y último, la instalación es una obra que muestra la evolución de Santiago Echeverry como un videoartista que ha expandido y experimentado con todas las posibilidades del medio, siempre llevándolo al siguiente nivel.

En 1999 Santiago regresa a Bogotá, en esta ciudad realizaría, en la misma línea temática, *Posición neutral: no disparen, ¡Prensa!* (2000), video

instalación que utilizaba la imagen intervenida de una grabación de prensa, donde queda registrado el momento en que unos periodistas quedan atrapados en el fuego cruzado de un enfrentamiento mientras realizaban un cubrimiento. Tratando de escapar de las balas, la cámara sigue grabando y se alcanza a ver y escuchar una periodista huyendo y gritando: no disparen, ¡prensa! Los espectadores ven el video donde la imagen aparece repetidas veces, intercalada con la presentadora del noticiero que da cuenta del hecho. La instalación consistió en un caleidoscopio en la parte superior del monitor, donde los espejos en el dispositivo multiplicaron la imagen de la pantalla de televisión, convirtiéndola en una combinación de colores e imágenes completamente abstractas. Estas imágenes junto con los auriculares donde se escuchaban los sonidos de la guerra reforzaban la falsedad de la idea de un territorio de neutralidad que, en principio, tiene un periodista cuando cubre un hecho noticioso. Adicionalmente, con *Posición neutral: no disparen, ¡Prensa!* reaparece nuevamente el tema de la violencia y la imposibilidad de que alguien esté exento de verse afectado por ella. La periodista es la encarnación de un país en el que todos en cualquier momento, o lugar, podríamos estar suplicando por nuestra vida.

## Patty E. Pattetik

«Dios es negra, Dios es gay»

Santiago Echeverry, *Manifiesto pattytetiko*

El performance es una práctica fundamental dentro de la producción artística de Santiago Echeverry, que se generó debido al interés por el cuerpo, lugar donde se viven de forma traumática los imperativos del orden social, donde se sufre la subjetividad privilegiada —la heteronormativa—, y donde recae la enfermedad o la violencia. Para el año 2003 Echeverry realiza el documental *Manifiesto pattytetiko* (7 min 30 s), una declaración donde queda consignada una parte importante de su visión como performer, su filosofía de género y las razones de su práctica de travestirse como recurso para su producción artística con fines activistas. En este video documental se nos presenta a Patty E. Patétik, un alter ego del artista —que existe desde el año 2000—. *Manifiesto Pattytetiko* es una explicación acerca de su concepción del concepto de género.

**Yo soy un performer en donde dentro de las muchas cosas que hago incluyo técnicas de Drag Queen, incluyo técnicas de transformismo, para poder expresar una posición frente a la definición de género masculino/femenino [...] Se necesita crear un nuevo concepto, ya que, masculino-hombre, femenino-mujer son demasiado relacionadas con la biología, con**

**la estructura física de un cuerpo y nos hemos dado cuenta, sobre todo a partir de los años 60, que estas definiciones son demasiado biológicas, demasiado científicas y que dentro del manejo de la existencia humana se puede llegar a mucho más que un simple pene y una vagina, se puede llegar a una reconstrucción jugando con los esquemas que se han preestablecido. (Echeverry, 2003)**

Estas ideas expresadas por el artista en *Manifiesto Pattytetiko* ponen en evidencia que Santiago ya había asimilado ideas desarrolladas en los debates empezados por algunas teorías feministas que se convertirían en base para el desarrollo de la *teoría queer*. El ya clásico libro *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*, escrito en 1990 por Judith Butler, sienta las primeras bases para el desarrollo de la *teoría performativa del género*. Esta se basa en la idea que el *sexo* —macho/hembra— responde a una situación fortuita que tiene que ver con lo biológico, el *género* —hombre/mujer—, por el contrario, es un constructo sociocultural establecido a través del discurso y los actos performativos del mismo, por lo que sexo y género no son equiparables. En otras palabras, es a través de la reiteración del discurso —sea médico, psiquiátrico, moral, jurídico, etc.—, y los actos performativos del mismo —la repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto— que se constituyen como «naturales» ciertas formas de «ser» hombre o mujer, que no son más que constructos instaurados por quienes detentan el discurso de poder, es decir, el heteronormativo.

En este orden de ideas, lo que Santiago hace es, justamente, lo que Butler proponía para lograr subvertir el discurso hegemónico dominante, a saber, la visibilización de ciertas normas de género a través de actos performativos, de modo que se visibilice su carácter de constructo. De esta forma, Santiago acudiendo a técnicas de transformismo, crea a Patty E. Patétik, que es más que una puesta en escena. Patty E. Patétik es un medio para ampliar y compartir una subjetividad y una sensibilidad que Echeverry mismo encarna, tal como lo manifiesta el artista, Patty busca «llegar a una reconstrucción jugando con los esquemas que se han preestablecido» o, como diría Butler, a partir de deconstruir las normas de género se las puede subvertir y desnaturalizar para que sea visibilice su carácter de constructo.

Sin duda la problematización del concepto de género de Butler es importante, no obstante, la práctica artística de Santiago Echeverry está más allá. Sus prácticas de travestismo, su estética *drag* y su activismo a favor de comunidades LGTBI lo sitúan en lo *queer*. Su obra problematiza las identidades sexuales binarias, desde luego, pero su noción de género es mucho más amplia. La categoría *queer* la estamos entendiendo desde la apropiación que hacen de ella grupos activistas como Act Up, Queer Nation, Radical Furries, las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia —grupo del que, como vimos, Santiago hizo su versión local— entre otros. Todos



Figura 6-6. *Lover Man, where can you be?* (fotograma de tipo audiovisual — video—), de Santiago Echeverry y Patty E. Patétik, 2000. Imágenes cortesía del artista.

estos colectivos posicionaron el término *queer* —en su acepción en la lengua inglesa— para designar diversos grupos o sujetos:

**tanto a sujetos masculinos como a sujetos femeninos, y por extensión a todas y cada una de las combinaciones de la dicotomía de género que pudiéramos imaginar o que podamos articular en la práctica cotidiana de comunidades marginales respecto de la heterosexualidad. En este sentido, *queer* es más que la suma de gays y lesbianas, incluye a estos y a muchas otras figuras identitarias construidas en ese espacio marginal (transexuales, transgénero, bisexuales, etc.) a la vez que abre la inclusión de todas aquéllas que puedan proliferar en su seno. [...] [Adicionalmente, *queer*] conserva su significado de «raro», «extraño», «excéntrico», ya que *queer* pretende hacer referencia todo aquello que se aparta de la norma sexual, esté o no articulado en figuras identitarias. (Córdoba 2005, p. 22)**

Patty E. Patétik enfatiza en lo diferente, lo que no se quiere ver o socialmente incomoda, y logra con ello ampliar la manera de entender pero también de vivir una identidad sexual diferente. Por ejemplo, en el video performance producido por las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia, *Lover Man, where can you be?* (2000, 4 min 40 s) vemos al artista con un aire

de cantante decadente de cabaret y Patty E. Patétik —su alter ego— interpretando *Lover Man*, una canción del dúo británico activo en la década de 1980: The Communards. La letra de la canción habla de la soledad y la tristeza de no tener la experiencia de ser amado y, pregunta permanentemente, ¿dónde puede estar su hombre amante? —*Lover man where can you be?*—. La actuación e interpretación del artista es magnífica, Patty E. Patétik con su estética *drag* y una voz gruesa canta a dúo con Echeverry, quien tiene una voz más aguda, el artista logra caracterizar cada personaje de manera muy auténtica, y atrapa al espectador que también se ve seducido por la canción. Adicionalmente, gracias al proceso de edición la pareja aparece simultáneamente, y se logra un cover sarcástico que ironiza y reafirma —y no podía ser de otra forma, al ser producido por las Hermanitas— las ideas que sobre el amor romántico heterosexual se hace la sociedad. Patty y Santiago representan el anhelo de un amor romántico homosexual y con esto todas las formas de amor socialmente cohibidas. *Lover Man, where can you be?* hace parte del proyecto Cabaret, iniciado en 1999 por el artista, que integraba una serie de actuaciones, instalaciones, videos, escritos y acontecimientos que enfatizaban, nuevamente, en las diferentes formas de violencia a las que los homosexuales estaban sometidos en una ciudad como Bogotá.

Un ejemplo más de videoarte que vale la pena tener en consideración es *Patty E. Patétik en Venecia* (2003), video documental y performance, realizado en el Barrio Venecia de la ciudad de Bogotá. El performance era una aparición espontánea de Patty en las calles del barrio para actuar en vivo, frente a audiencias improvisadas, canciones de Mylene Farmer, Rita Mitsouko y Luz Cassal. La presentación fue grabada para un documental llamado *Cuerpo latente* de Marta Peña. Los video performances y los performances realizados por Patty E. Patétik son una exposición de los mecanismos de producción de la identidad de género, en tanto unidad ficticia entre los elementos de sexo y género. Esto es posible por su estética:

**[el] performance de la *drag queen* constituye un espacio en el que se rompe la cadena casual y establecida por la matriz de inteligibilidad heterosexual entre sexo y género [...] La *drag* imita al género, repite sus fórmulas pero lo hace efectuando un desplazamiento, lo cita en un contexto no convencional produciendo un efecto de desnaturalización del mismo. Pero a la vez, la *performance drag* apunta hacia la estructura misma del género como imitación de un ideal normativo inalcanzable en todas las performances de género. (Córdoba, 2005, p. 54)**

Esa apuesta por problematizar visiones hegemónicas de la sexualidad que den paso a la deconstrucción de significados se potenció por cuenta de la naturaleza del video como soporte artístico. El video en sus diferentes formatos ha sido utilizado por Echeverry para comunicar un mensaje de una forma donde las imágenes, las palabras, las diversas formas de editar y mostrar la información construyan unas narrativas que inscriben su obra, en lo

que se puede denominar un nuevo régimen de visibilidad. Ese nuevo régimen tiene que ver con la potencia alcanzada por la imagen a través de los diversos modos narrativos que la experimentación con el medio posibilitó, permitiendo que se ensancharan las formas de representación de lo real.<sup>34</sup> De esta forma, el video le ha posibilitado la capacidad de hacer quiebres a la mirada cultural dominante, permitiéndole crear sus propias imágenes y sus propias visiones de lo social, introduciendo otras imágenes y otras narrativas que confrontaran al espectador a nuevas subjetividades. En este sentido, su producción videoartística se presenta como una herramienta crítica de contra-información para orientar una lucha que puede entenderse como política en el sentido ya expresado por Carol Hanisch en «Lo personal es político» (1970).

Esta es la razón por la que en los videos de Santiago Echeverry los temas se relacionan intrínsecamente con su vida, sea como homosexual, activista, artista experimental, como extranjero; siempre la práctica videoartística ha sido una forma de resistencia y afirmación, donde lo político se expresa a través de lo personal. Echeverry usa el arte para visibilizar y tratar de cambiar ciertas condiciones sociales de existencia en una lucha que se da, por un lado, en el ámbito de lo simbólico: al configurar un nuevo sujeto de percepción al ampliar el régimen de visibilidad y, por otro lado, en el plano de lo real: al hacer activismo artístico para defender los derechos de comunidades LGTBI y denunciar la violencia a la que su colectividad ha sido y es sometida.

34 La configuración de un nuevo régimen de visibilidad, potenciado por la subversión implícita en la producción videoartística en el momento en que los medios técnicos lo permitieron, ha sido y sigue siendo un hecho que se expande, a la vez que el video no existe como un fenómeno independiente sino ligado intrínsecamente a su contexto social y tecnológico. Actualmente el régimen de visibilidad continúa transformándose por cuenta de los nuevos medios de circulación de la imagen, desde plataformas en línea hasta las redes sociales, la producción de imágenes de forma autónoma —Facebook, Instagram, Pinterest, etc.— con un poder de circulación y difusión a cualquier persona que tenga una conexión a internet, amplían de formas insospechadas la mutabilidad de la imagen.

# Contar el pasado desde los márgenes: el montaje de la historia en Rodrigo Facundo

La propuesta artística que ha desarrollado Rodrigo Facundo desde principios de la década de 1990 desconcierta a muchos espectadores versados o no en arte contemporáneo, porque todavía hoy se espera que las obras realizadas por los artistas se ajusten, aunque sea levemente, a las clasificaciones académicas. Precisamente aquí radica uno de los mayores aciertos de este artista: su independencia de criterio y la construcción de una obra libre de definiciones. Sin duda Facundo es uno de los artistas de la *generación intermedia* que más se identifican con el concepto de arte de buena parte del siglo XX y, particularmente, de las últimas décadas. Facundo representa al creador que se expresa utilizando la convergencia de medios formales y de técnicas tradicionales —la pintura, el dibujo o la utilización de una técnica ancestral como el barro—, y los armoniza con la fotografía, la animación, la impresión digital o la video instalación, de esta manera construye nuevas claves de lectura. Desde *Luz Perpetua* (1991) y *Objetos Melancólicos* (1994), dos proyectos en los que presentó fotografías impresas sobre barro o cubiertas de parafina, hasta la fotopintura *El señor de los animales* (1995) o las video instalaciones *En la punta de la lengua* (1997), *Fármacos* (1998) o *Regímenes de luz y sombra* (2012), Facundo ha ampliado notablemente el significado del arte al incorporar conceptos, reflexiones y revisiones que superan la división de las disciplinas artísticas y su identificación excluyente con la imagen plana, el volumen, la fotografía o el video. No obstante, aunque se incline por un eclecticismo dotado de impronta propia, sus obras están perfectamente estructuradas y equilibradas en diferentes niveles. En el terreno iconográfico, Facundo es un artista clásico y contemporáneo. Clásico no solo porque es un constructor de aparatos de visión —tal y como lo fueron los artistas del *renacimiento* y de la pintura flamenca—, sino también porque su producción es una continua reflexión sobre el acto de ver y, por tanto, un intento por conciliar lo tangible

y lo visual. Contemporáneo por el esfuerzo desarrollado por revisar y apropiarse de imágenes diversas de la cultura visual que, una vez recreadas, incorpora a su vocabulario.

Si la producción de Facundo parece renunciar a cualquier adscripción formal o disciplinar, ¿bajo qué óptica su nombre se incluiría en una historia del videoarte nacional? Juzgado desde la perspectiva del número de obras de su producción que se inscriben en ese cúmulo irregular que es la historia del videoarte colombiano, un dogmático en la materia no dudaría en recusarlo. Si extrapolamos la argumentación hacia el campo literario, con el ánimo de arrojar una perspectiva más amplia sobre la discusión, cabría preguntarse lo siguiente: ¿acaso la historia de la literatura moderna y contemporánea no ha reconocido como escritores legítimamente constituidos a Emily Brontë, John Kennedy Toole, Margaret Mitchell, J. D. Salinger, Harper Lee o Juan Rulfo, autores de muy pocas obras en su haber? Desde los estudios literarios, un escritor no se juzga en función del número de libros publicados sino por la importancia que la obra tiene en términos formales, narrativos o estéticos. Actualmente nadie dudaría en excluir del olimpo literario a *El llano en llamas*, escrito por Juan Rulfo en 1950, o *El guardián entre el centeno*, escrito por J. D. Salinger en (1951), solo porque sus autores, por una u otra razón, publicaron uno o dos libros. Algo similar podría decirse del videoarte colombiano, ya que de su historia no es apropiado marginar a creadores que han contribuido, aunque sea con pocas obras, a construir este relato. No se trata de considerar a ocasionales autores de obras apenas recordadas por figurar en la pequeña letra de las cronologías, catálogos, historias o memorias, sino de valorar un trabajo riguroso que ha extendido las posibilidades del video a ámbitos muy poco explorados. Este es el caso precisamente de Rodrigo Facundo.

## La relación dialéctica de la historia, la memoria y el tiempo

En 1991 Facundo vuelve a Colombia tras realizar una maestría en la Universidad de Illinois. La obra del artista se ha movido sobre una constante política que no supone la promoción de causas partidistas de características particulares, sino una preocupación dialéctica por la historia, el tiempo y la memoria. Facundo entiende la historia como un campo de saber, de métodos y de preguntas, donde el tiempo aparece como un elemento cercano a la memoria y la heterocronía, y en él se manifiestan rupturas de las que emergen temporalidades de resistencia: regresos, caminos perdidos, anacronismos, recuperaciones, convivencias, etc. A través de un particular método de investigación, entendido como un engranaje

de experiencias y problemas, o un proceso de hipervínculos,<sup>35</sup> Facundo recupera historias que han pasado desapercibidas; historias puntuales, personales y singulares; historias que han estado penetradas por lo colectivo. De esta manera busca contar la historia que está en los márgenes de lo que se ha contado, y también la historia imperceptible más allá de las grandes narraciones. Una historia que puede ser contada a través de lo personal y afectivo, mostrando la manera en que las narrativas personales interceden en las narraciones de lo colectivo.

Su implicación con la historiografía se encuentra tanto en la selección de problemas y casos concretos, como en el tratamiento y montaje en la sala de exposiciones. Con un proceder archivístico, Facundo selecciona imágenes de documentos que posteriormente manipula —copia, dibuja, altera— para construir nuevas lecturas de la historia.

**Las imágenes para mi han sido un espejo para reconocermé. Las imágenes con las que uno vive y las imágenes que registran la historia del lugar donde uno está, las imágenes de la cultura, han sido un espejo para mí. Las imágenes me han servido para tratar de entender dónde estoy y el lugar donde he vivido. He revisado a lo largo de todo mi trabajo imágenes de diferentes fuentes: de revistas, de libros, imágenes callejeras que no dejan de sorprenderme, imágenes de la publicidad, de los archivos históricos y del álbum familiar y las he buscado con esa intención: para reconocermé y entender mi lugar. (Gutiérrez, 2010, p. 70)**

Su selección, descontextualización, visualización de historias pasadas y olvidadas contribuye a traer el pasado al presente, pero es sobretodo su método de trabajo el que activa la historia. Copiar la historia, repetirla paródicamente, performarla, hacerla actuar de nuevo como una reverberación, es un modo de retorcer el tiempo y desarticular los discursos hegemónicos que han construido el pasado y que siguen operando en el presente. No obstante, la amplitud formal, la técnica de su producción, y el sentido de la historia que maneja, poseen una serie de rasgos que se pueden sustanciar en tres aspectos: el primer aspecto es el trabajo a partir de documentos del pasado —en la estela del arte de archivo—; el segundo aspecto, la presencia tangible de la historia en el presente —que toma cuerpo a través de la concepción material del tiempo y del uso de objetos e imágenes como lugares preñados de tiempo—; y el tercer aspecto es el sentido performativo de la historia a través del montaje —como sucede, por ejemplo, en las

35 Esta es la definición de investigación que ofrece el artista en una entrevista realizada por Natalia Gutiérrez (2010) publicada en el libro de la misma autora, titulado *Rodrigo Facundo: constructor de aparatos de visión*.

obras de Jeremy Deller, Fernando Bryce o Simon Fujiwara—. Que todos estos modos de hacer se articulen y funcionen al mismo tiempo es lo que proporciona el verdadero potencial artístico de Facundo.

Desde *Instantes y Huellas* (1991), hasta *En la punta de la lengua* (1997) o *Árbol de lágrimas* (2017) Facundo ha trabajado en varias series que siempre parten de documentación específica —revistas, periódicos, folletos, libros, fotografías, caricaturas— acerca de problemas concretos de la historia colombiana. Estudios de caso que casi podrían verse como capítulos de una especie de *amplia pero siempre incompleta historia general colombiana*, en la que ocupan un lugar destacado cuestiones como la relación entre memoria colectiva y memoria personal, la violencia y el recuerdo de los desaparecidos, el abismo entre los recuerdos personales y la comprensión de la historia, la convivencia de diversas formas de temporalidad en la vida —social, política y personal—, la construcción de la identidad nacional o la pervivencia de algunos procesos irresueltos del pasado en el presente. Sin lugar a dudas, uno de los capítulos centrales de esta historia general pero incompleta está perfectamente ilustrado en las temáticas trabajadas *En la punta de la lengua* (1997).

*En la punta de la lengua* fue una impresionante video instalación presentada para la primera versión del Premio Luis Caballero en 1997, en el segundo piso del Planetario de Bogotá, en lo que fue la primera sede de la Galería Santa Fe. La obra estuvo articulada en tres grupos de objetos, cada grupo presentó una serie de diferentes puntos de visión que fijaban el cuerpo del observador a un aparato festivo y lúdico, el cual le daba al espectador una ficción de movimiento y de experiencia: versiones de *linternas mágicas*<sup>36</sup> que proyectaban imágenes en la pared y dispositivos mecánicos basados en los construidos en el siglo XIX.

El primer grupo de objetos, titulado «Evocación», constó de veintiocho proyectores basados en el principio de la linterna mágica. Los

36 La linterna óptica, probablemente más conocida como linterna mágica, era un artefacto por medio del cual se proyectaba una imagen en una pantalla con luz artificial. La primitiva linterna mágica consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo, en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Estas imágenes se iluminaron primero con una lámpara de aceite y más tarde con lámparas de carburo y de queroseno. Se trataba de un espectáculo en el que el linternista, a modo de maestro de ceremonias, y acompañado de uno o varios ayudantes, mantenía viva la atención del espectador mediante la dirección de una puesta en escena que combinaba, simultáneamente, las imágenes proyectadas por la linterna mágica, la recitación de textos y la interpretación de alguna melodía musical.



Figura 7-1. Detalle de dispositivo de proyección de *En la punta de la lengua* (video instalación), de Rodrigo Facundo, 1997. Exposición «Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia», Fundación Gilberto Álzate Avendaño, noviembre de 2017. Fotografía de Juan David Laserna.



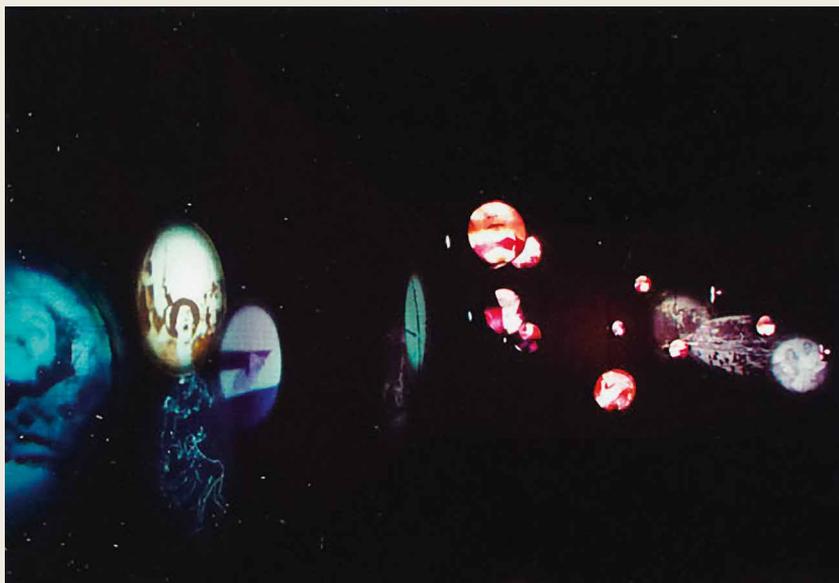


Figura 7-2. *En la punta de la lengua* (video instalación), de Rodrigo Facundo, 1997. Imagen cortesía del artista.

proyectors de esta obra iluminaban el espacio con personajes de la historia de Colombia que iban mostrando otras interpretaciones de los hechos a partir de fotografías de eventos relacionados con sus ideas. Cabe precisar que estos proyectores eran de gran complejidad narrativa y técnica, fueron contruidos mediante dos tamborcitos —dispositivos en forma de cilindros— con dos imágenes iluminadas a cada lado y una tercera proyectada en la pared. En total eran tres imágenes en diálogo. Las dos imágenes impresas que formaban los lados del aparato mostraban personas y mensajes; la tercera imagen que estaba proyectada en la pared se relacionaba con un hecho histórico o un suceso específico.

El segundo grupo, «Arquitectura del eco», era una versión del estereoscopio, también conocido como «panorama» en el siglo XIX. Se trató de un objeto circular rojo, parecido a los objetos expuestos en ferias, dotado con asientos para que el observador, cómodamente, pudiera girar un dial y cambiar las imágenes. En este caso se trató de fotografías en tres dimensiones de espacios históricos. El estereoscopio permitió una reconstrucción abstracta de la experiencia óptica del espectador al dejar ver espacios en tres dimensiones, que llevaron a recrear la experiencia de un viaje.

El tercer grupo, «El recuerdo de las formas ambiguas», fue un zootropo. Un aparato creado 1834, compuesto por un tambor circular con unos cortes, a través de los cuales el observador puede mirar. En los zootropos hay dibujos dispuestos en tiras sobre el tambor que al girar parecen en

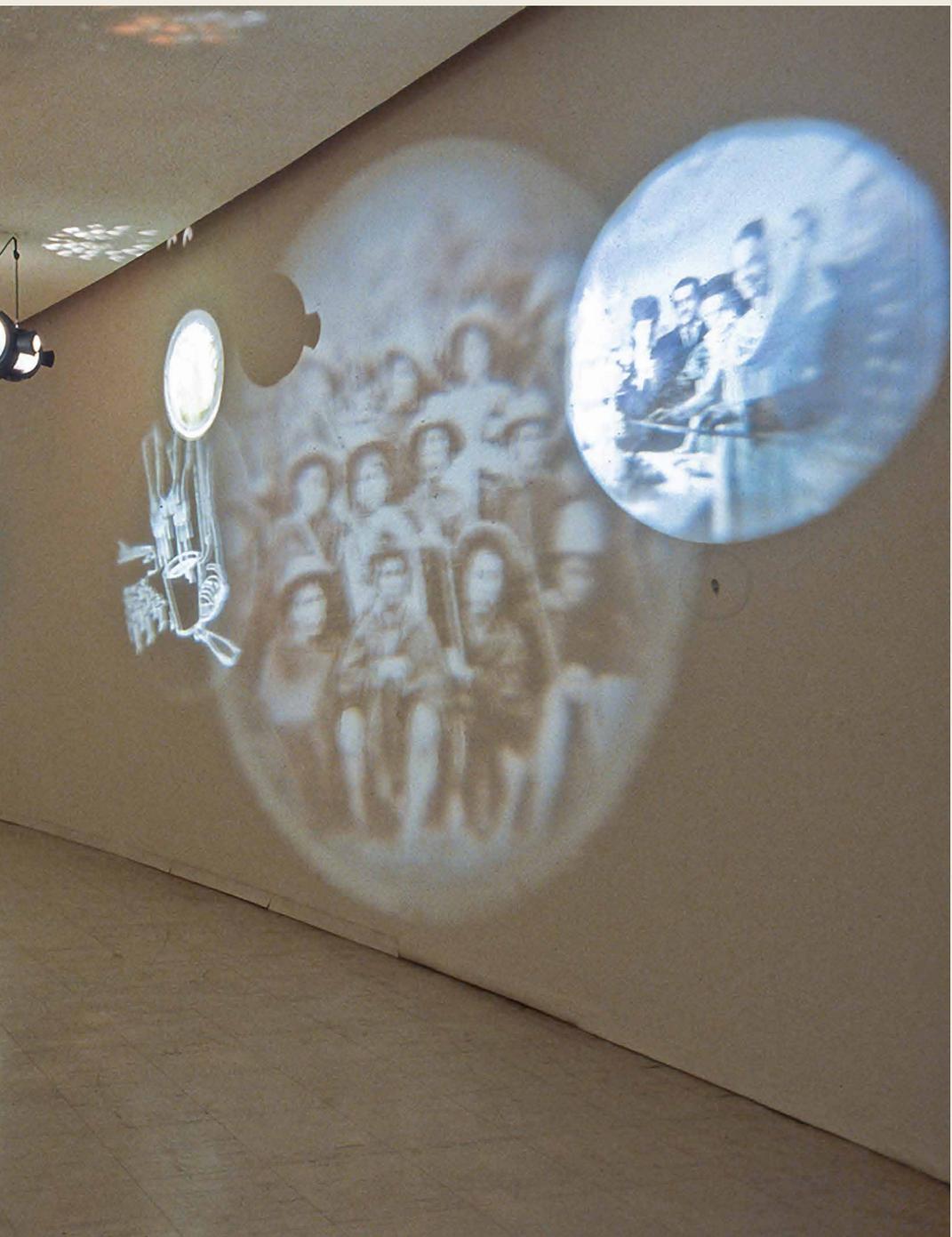
movimiento. En la exposición de Facundo, el zootropo ocupó un importante espacio de la sala. En él circulaban escudos de Colombia, y cada símbolo de los escudos —de solidez y dignidad de la nación— se transformaba debido al movimiento mecánico, y se transformaba, irónicamente, en su contrario: el cóndor se transformaba en chulo, o en la muerte, o en un banquero, y los cuernos de la abundancia estaban prácticamente capturados por el *Tío Sam*. Las imágenes que aparecían en el zootropo fueron tomadas de obras de algunos caricaturistas, sobre todo de Rendón y Kekar, y de dibujos realizados por el propio artista. Es decir, se trató de un collage fotográfico que Facundo imprimió en postales. El cóndor del escudo se convirtió en un chulo que sostiene en sus garras la frase «ni libertad ni orden». Las astas de las banderas fueron fusiles, y el gorro frigio, la capucha de un verdugo. El canal de Panamá fue un mar amenazante, rojo, sin tierra a la vista.

Cada dispositivo de visión fue planteado, a su vez, en relación con tres campos diferenciados: las personas, las ideas y los espacios. Por ejemplo, las imágenes de Luis Carlos Galán, Jorge Eliécer Gaitán, Camilo Torres, María Cano —una de las primeras líderes sindicales al igual que Tomás Uribe Márquez o Quintín Lame, etc. — están relacionadas con fotos de sus ideas o luchas y de los espacios donde sucedieron los hechos, muchos en ruina y olvidados. No sorprende, precisamente, que *En la punta de la lengua* se haya procurado presentar varias realidades paralelas, pero, principalmente, imágenes de la historia de un país donde pasan tantas cosas, en el sentido global, que afectan de manera directa o indirecta a las personas que viven en él. Por otro lado, las imágenes de los mismos individuos. Estos dos tipos de imágenes aparecen en la obra de Facundo corriendo sobre el mismo eje, a veces en paralelo y otras veces en ejes que se cruzan. Dicho de otra forma, lo que la obra plantea es el problema de la memoria en varias dimensiones: la memoria personal y la memoria colectiva. De este modo, los tres aparatos de visión, en los que técnica y estéticamente se articuló la video instalación, no solo aluden a la memoria que está afuera, a la memoria que se registra; sino también a la que no está registrada y que se recuerda individualmente: a los puntos de la historia que no hacen parte del libro de historia oficial, y que por eso no «existen» para nosotros:

**La distancia que hay entre los recuerdos personales y la historia del país —nos dice Facundo en el catálogo que acompaña la exposición de *En la punta de la lengua* en la Galería Santa Fe en 1997— es más compleja que la distancia que existe entre un «ahora» a partir del cual recordamos y un «antes» que se recuerda. Los recuerdos personales y nuestra comprensión de la historia van creando un mapa que se conforma a partir de lenguajes distintos y mutuamente excluyentes, y el espacio en ambos casos se manifiesta de manera drásticamente opuesta. Esta dicotomía me permitió llegar a la conclusión de que**



Figura 7-3. Panorámica de *En la punta de la lengua* en la antigua sede de la Galería Santa Fé (video instalación), de Rodrigo Facundo, 1997. Imagen cortesía del artista.



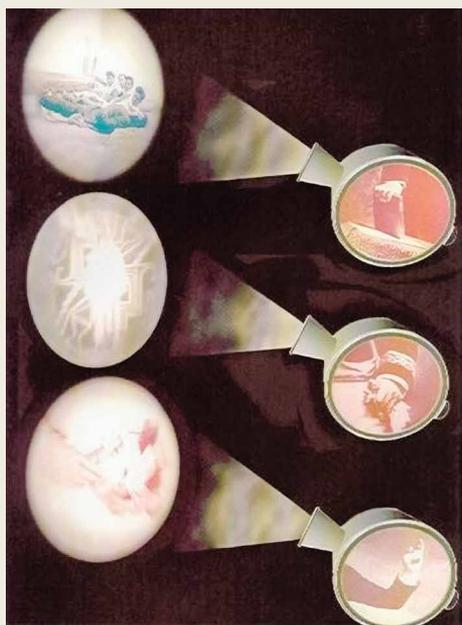


Figura 7-4. Imagen ilustrativa de los dispositivos de proyección de *En la punta de la lengua* (video instalación), de Rodrigo Facundo, 1997. Imagen cortesía del artista.

**nuestra historia tiene lugar en dos realidades paralelas: en la ausencia y hacia adentro. Por «ausencia» entiendo la manera como nos constituimos en testigos pasivos de una historia que se construye a partir de elementos externos, en una historia oficial que se convierte en una memoria impuesta y ajena. En forma paralela se desarrolla una memoria individual, «hacia adentro», de carácter único y casi imposible de transcribir. (Facundo, 1997)**

Para construir estas tres obras, además de retomar cientos de imágenes de la cultura visual contemporánea, Facundo apela a una operación metódica y programática en torno a la construcción de un vasto archivo en el que pone de manifiesto una nueva forma de representación de la memoria histórica. Sus series y subseries operan como capítulos discretos en el marco mayor de una amplia pero siempre incompleta historia general. De este modo se afilia a ciertos tópicos recurrentes de los estudios críticos en relación a la cultura, la imagen, la política y la formación de subjetividades en la esfera pública. Al mismo tiempo se aleja del trabajo de los académicos e historiadores profesionales, usualmente enfocado en problemáticas puntuales o en el estudio de complejos procesos sociales por medio de una argumentación narrativa. Estas tres video instalaciones aportan, sin embargo, una aproximación distinta a los hechos históricos: podría decirse que aquello que la historia como disciplina académica se enfoca básicamente en explicar, en la obra de Facundo se muestra. Lo que descubre, a modo de resumen, es un método que nos permite ver

la historia. No se trata de que asuma un papel similar al de los artistas decimonónicos, sujetos a una visión historicista, canónica y nacionalista, sino que opta por la posición de *parahistoriador*, es decir, se inmiscuye en un campo que no es el suyo y se posiciona en las márgenes de otra disciplina.

Facundo le otorga así un nuevo sentido a la «historia nacional», un género malogrado en la pedagogía escolar, él combina episodios históricos revelados de forma fragmentaria a través de imágenes concretas de personajes, libros, revistas y otros derivados de la cultura impresa. Esos relatos que produce resultan, en una fórmula extraña, a medio camino entre la historia popular y los estudios culturales de filo crítico. Su proyecto parece dar así nueva viabilidad al «genero imposible» de la historia general o, mejor dicho, posibilita combinar las grandes panorámicas históricas con la microhistoria: dos secuencias que corren en paralelo, una al lado de la otra, a lo largo de su producción artística.

## La combinación y la citación como ejes articuladores

Uno de los rasgos más evidentes de Rodrigo Facundo es que gran parte de su obra obtiene un eje articulado al combinar y disponer múltiples imágenes de origen diverso. Lejos de una tarea técnica, la combinación, descontextualización y apropiación, apuntan a lo crucial de su trabajo artístico y compositivo, de modo que, implicando la técnica, no se reduce a ella, sino que viene a identificarse con la puesta en escena de la obra. La combinación y la yuxtaposición de imágenes diversas conduce a una exposición de *anacronías*, ya que procede como una explosión de la cronología histórica al cortar las cosas habitualmente reunidas y conectar las cosas habitualmente separadas. Esta acción crea por lo tanto una sacudida y un movimiento.

Si aceptamos que la construcción de los aparatos de visión responde a un intento por realizar una paráfrasis visual, entonces tendríamos que admitir también que su trabajo no puede asociarse de forma literal y exclusiva a la noción del *citacionismo*, pese al uso que hace de múltiples imágenes producidas y reproducidas en la cultura visual contemporánea. Los aparatos de visión de Facundo —el zootropo, la linterna mágica o el estereoscopio— construyen un sistema gráfico que remite más bien a un programa de desarticulación y recomposición de las imágenes. La selección que realiza *En la punta de la lengua* o en *Regímenes de luz y sombra*, por citar solo dos de sus obras, parecen componer, de hecho, algo así como un resumen visual histórico, que tiene como resultado generar una inflexión en la lectura de la imagen. En términos prácticos, los aparatos de visión le aportan sobre todo una herramienta de cita y de edición. La elección de las imágenes parte de la propia elección de aquello que ha de citarse. No siempre es todo un documento, como tampoco es necesariamente la imagen de una página

completa. El aislamiento y la representación de unidades visuales discretas construyen la condición de posibilidad misma de la historia visual que Facundo emprende. No sorprende, precisamente, que cuando se recorren sus video instalaciones se genere en el espectador la compleja ilusión de haber visto la historia. Pero el efecto no es el del deslumbramiento ante el trucaje que pretenden las reconstrucciones espectaculares del cine, sino más bien el de la posición reflexiva que impone el espacio de exposición. Así como los museos construyen la posibilidad de dar forma espacial a la temporalidad, Facundo encuentra la manera de emplazar en el espacio la propia narrativa histórica, para envolverla en el mismo acto.<sup>37</sup> La experiencia de enfrentarse a las fuentes, transformadas a la vez en imagen y en propuesta artística, genera la impresión de una confrontación directa, cara a cara, con la historia y la memoria.

Como se alude al principio del texto, Facundo trabaja, en esta obra, con un modelo dialéctico que a través del intervalo y la yuxtaposición rompe la narración lineal de la historia y la abre a asociaciones impen-sadas. El solo hecho de descontextualizar y desplazar los documentos contribuye en sí a desvelar la historia que hay tras ella. Una ruptura de la historia lineal y un despliegue del anacronismo. Es quizá por eso que su obra opera como un archivo abierto, en el que se implica al receptor en un nuevo significado de la historia: un archivo que crea posibilidades para que el espectador piense sobre el proceso de investigación acerca de los sucesos históricos. Esto explica precisamente la razón por la cual las obras de Facundo no funcionan aisladas: sus piezas son como páginas de un libro abierto y desplegado en el que hay una secuencia de lectura, un orden concreto establecido por el artista, pero que no está impuesto para el espectador, cuya mirada salta de un lugar a otro, construyendo su propio orden de lectura. Un orden que tiene que ver también con el tiempo que le dedicamos a cada una de las piezas y las veces que volvemos sobre ellas.

Las video instalaciones del artista son entonces puros torbellinos de tiempo. En ellas todos los tiempos se dan cita: confluyen, pero también chocan y estallan. El espectador se encuentra movido por esos tiempos múltiples y heterogéneos. Frente a las imágenes intenta adecuar su vista y su comprensión, entre medios y entre tiempos. Facundo, constantemente, desincroniza su experiencia al introducir una alteración de la temporalidad

37 Esto es particularmente evidente en el montaje que Facundo realizó de *En la punta de la lengua*, en el espacio curvo de la antigua sede de la Galería Santa Fe. El espacio curvo de la sala de exposiciones, cuyas paredes se caracterizaban por no estar rectas, sino que presentaban una forma semi circular, condujo a Facundo a modularlo no solo para atender a las necesidades técnicas, sino también las necesidades argumentales de la obra.

que elimina cualquier certeza. De esta manera todo se convierte en incertidumbre. *En la punta de la lengua, Pharmacos* (1999) y *Regímenes de luz y sombra*, crean espacios en los que la historia se convierte en una pregunta continua. En ese cuestionamiento del pasado nos encontramos cercados por las imágenes-textos de la violencia, los discursos coloniales, la politización mediática de los conflictos; y se vuelve necesario preguntarnos ¿cómo estos afectan nuestra producción de verdad o de imaginario? ¿También se han desactivado? ¿Qué papel ocupan en este régimen de incertidumbre? ¿Nos parecen ridículos, absurdos? ¿O lo ridículo es que sigan actuando, que sigan configurando el modo en que vemos y somos vistos, el modo en el que somos gobernados y habitamos el mundo? Todas estas son las preguntas que aparecen tras experimentar una obra de Facundo. Su escritura de la historia no pretende ofrecer ninguna respuesta, ninguna verdad, ninguna visión autoritaria. Su historiografía nos abrumba y nos moviliza, y convierte el espacio artístico en un lugar de producción de incertidumbre.



Figura 7-5. *Regímenes de luz y sombra* (instalación), de Rodrigo Facundo, 2012. Fotografía cortesía del artista.

## Referencias

- Aguirre, L. A., Giraldo, S. A., Gutiérrez, A. C., y Montoya, A. (2011). *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Archila, M. (2005). *Idas y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología.
- Armenta, A. (2017). *Miguel-Ángel Cárdenas: Imágenes de un video-artista. Vida y obra del hombre que durante años se hizo llamar Michel Cardena*. Primera edición electrónica, mayo de 2017. En: «Smashwords», <https://www.smashwords.com/books/view/723258>.
- Badawi, H. (21 de septiembre de 2016). Jonier Marín: artista exiliado y conceptualista amazónico. *Revista Arcadía*. En: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/jonier-marin-arte-artista-conceptual-colombia-paris-exilio-amazonas/54147>.
- Badawi, H., y Davis, F. (2012). Desobediencia sexual. En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (ed.), *Perder la forma humana: una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, [catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Baigorri, L. (1997). El tiempo en el cine experimental y en el vídeo. En: *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los 60 y 70* (1ra ed.). Colección Textos Docentes (94). Barcelona, España: Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Baigorri, L. (2007). *Vídeo primera etapa: el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid, España: Brumaria.

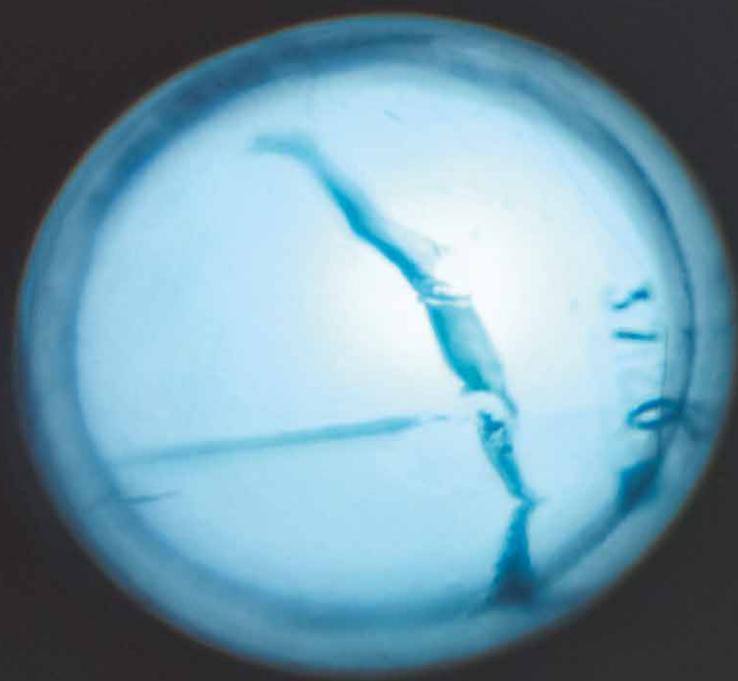
- Barrios, Á. (1980). Un arte para los años ochenta. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2 (5), 42-45.
- Bedoya, J. (5 de abril, 2007). ¿Qué tanto han fracasado las campañas de educación sexual en Colombia? *Semana*. En: <http://www.semana.com/on-line/articulo/que-tanto-han-fracasado-campanas-educacion-sexual-colombia/85265-3>.
- Caldo de Cultivo. (2015). *Comanche: el comandante del Cartucho*. En: «Caldodecultivo», <http://www.caldodecultivo.com/COMANCHE-1>.
- Carrión, U. (s. f.). *Body Monuments Inc*. [Folleto publicado por Academia Jan van Eijk y Bonnefanten Museum en Maastricht NL en una edición de 1000 copias, impresión *offset* con cubierta hecho a mano]. Carpeta de Raúl Marroquín, p. 2 (Colección Archivo de Artes). Sala de Artes y Humanidades, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Charalambos, G. (s.f.). *Aproximación a una historia del videoarte en Colombia*. En: <http://bitio.net/vac/contenido/historia/index.html>.
- De Appel (s. f.). [Página web institucional en la que se describe la historia de De Appel]. En: «deappel.nl», <https://deappel.nl/en/about>.
- Dumalin, C. (2011). *Streven naar een sociologische kunst: twee belgische connecties (1972-1976) van kunstenaarsinitiatief Agora*. En: «De wittw raaf», <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3603>
- Duque, Y. (24 de septiembre de 1994). Ana Claudia Múnera, como un testigo. *El Mundo*.
- Echeverry, S. (2003). *Manifiesto*. En: «Santiago Echeverry», <http://santi.tv/?f=real&b=manifiesto>.
- Echeverry, S. (1992). *Texts reflections: Octubre*. En: «Santiago Echeverry», <http://santi.tv/?f=poems&b=reflections>.
- Echeverry, S. (Productor) (1989). *Tania Ich*, [archivo de video]. En: «Santiago Echeverry», <http://santi.tv/?f=real&b=taniaich>.
- Echeverry, S. (Productor). (1993). *Anoche mataron un travesti*, [archivo de video]. En: «Santiago Echeverry», <http://santi.tv/?f=real&b=anoche>.
- Echeverry, S. (Productor). (1995). *Love lessons*, [archivo de video]. En: «Santiago Echeverry», <http://www.echeverry.tv/?f=real&b=lovelessons>.
- Echeverry, S. (Productor) (2013). *La vida en rosa*, [archivo de video]. En: «Santiago Echeverry», <http://santi.tv/?f=real&b=rose>.
- Echeverry, S. (28 de agosto de 2017). [Entrevista realizada por correo electrónico con Paola Peña].
- Echeverry, S. [Santiago Echeverry]. (8 de octubre de 2006). *Anoche mataron un travesti*, [archivo de video]. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8bUBaPDpSc>.

- Echeverry, S. [Santiago Echeverry]. (21 de abril de 2008). Hermanitas de la Perpetua Indulgencia PT 1 [archivo de video].  
En: [https://www.youtube.com/watch?v=osjHLbF3\\_GA](https://www.youtube.com/watch?v=osjHLbF3_GA).
- Echeverry, S. (s.f.). *Sisters manifesto*. En: «Santiago Echeverry», <http://santiv.tv/?f=sisters&b=manifesto>.
- El Cronista (10 de agosto de 1971). Joven artista colombiano expone en la Sede de la OEA en EE.UU. *El Cronista*.
- El Tiempo (19 de junio de 1960). Intuitivamente he llegado al abstraccionismo: Cárdenas. *El Tiempo*.
- El Tiempo (7 de mayo de 1961). El espacialismo: la antipintura de Miguel Cárdenas. *El Tiempo*, p. 13.
- Equipo Movimiento (1973). [Afiche publicitario que anuncia la muestra de la obra *The thinker* y el *El pensador de Rondin* en el Teatro Agora]. En: «In-Out Center archives», <https://inoutcenterarchives.nl/>.
- Facundo, R. (1997). *En la punta de la lengua*, [catálogo]. Bogotá, Colombia: Galería Santa Fe.
- Fernandes, J. (2016). El arte como subversión de la cultura: hacer y deshacer para hacer de otra manera. En: G. Schraenen, (ed.), *Ulises Carrión: querido lector. No lea* (pp. 37-46). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García, M. M. (20 de octubre de 1989). Con el sello Abadía. *La Prensa Vivir*.
- Giraldo, E. (2013). *Del paisaje construido al espacio relacional: Carlos Uribe, 1991-2012*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Giunta, A. (2017). Artistas mujeres en América Latina: notas para un análisis político de las imágenes. *Revista de arte y pensamiento Atlántica* (58). En: <http://www.revistaatlantica.com/contribution/women-artists-in-latin-america-notes-for-political-analysis-of-images/>.
- Gutiérrez, N. (2010). *Rodrigo Facundo: constructor de aparatos de visión*. Bogotá, Colombia: Ediciones La silueta y Ministerio de Cultura.
- Hamburger, Á. A. (2016). La Séptima papeleta: el movimiento social estudiantil que transformó el escenario político colombiano. En: *América Latina: entre la modernidad líquida y la sociedad licuada. Reflexiones sobre política económica y cultura*. Cartagena, Colombia: Editorial Bonaventuriana.
- Helena, C. (1974). El arte es útil; el arte inútil. *El Tiempo*.
- Hermanas de la Perpetua Indulgencia. (s. f.). En: «Wikipedia», [https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanas\\_de\\_la\\_Perpetua\\_Indulgencia](https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanas_de_la_Perpetua_Indulgencia).
- Ho, E. W. (2017). *The Love Letter*. En: «LIMA Amsterdam», <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/raul-marroquin/the-love-letter/2683#>.

- Krauss, R. (1984). *La escultura en el campo expandido*. En: H. Foster, (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona, España: Kairós.
- Lauzon, C. (2017). *The unmaking of home in contemporary art*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- La República (6 de agosto de 1973). Cómo triunfa un pintor colombiano [Recorte de prensa]. *La República*. Carpeta Miguel Ángel Cárdenas (Colección Archivo de Artes). Sala de Artes y Humanidades, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Lipovetsky, G., y Serroy J. (2007). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, España: Anagrama.
- López, E. (1991). Distopía: otro final de la utopía. *Revista Española de Investigación Sociológica* (55), 7-23.
- López, S. (2005). *A short history of Dutch video art*. Rotterdam, the Netherlands: Paperback.
- Marchán, S. (1996). Las dos edades de oro. En: J. La Ferla, (ed.), *La revolución del video*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Ricardo Rojas y Universidad de Buenos Aires.
- Magalhaes, A. (s.f.). *My thumb is fatter than my finger but just as agile*. En: «LIMA Amsterdam», <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/miguel-ngel-crdenas/my-thumb-is-fatter-than-my-finger-but-just-as/10082#>.
- Marín, J. (1977). *Tiene que ver con vídeo*, [texto inédito]. Archivo personal de Jonier Marín.
- Marroquín, R. (2016). *Lo que me motivó del arte era la libertad de experimentar*. En: «Periódico Arteria», <https://www.periodicoarteria.com/el-tinto-envenenado-3455>.
- Marroquín, Raúl y Van der Aa, Theo (1974). Fandangos. *From Fandangos to you* (4).
- Marroquín, R., y Van der Aa, T. (1975). Fandangos. *From Fandangos to you* (6).
- Marroquín, R. (1980). Fandangos extra: on the world's first T.V. convention. *Fandangos*.
- Marroquín, R. (1 de noviembre de 2017). Entrevista realizada a Raúl Marroquín, [comunicación personal].
- Martínez, J. (2005). *El desafío del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).
- Meskimmon, M. (2011). *Contemporary art and the cosmopolitan imagination*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Mora, V. (2016). *Al margen de la naturaleza: la persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas*. Barcelona, España: Editorial Debate.
- Múnera, A. C. (19 de agosto de 1995). Cielo Abierto. En: «Imaginario suplemento». *El Mundo*.

- Múnera, A, C. (Septiembre de 1997). Ana Claudia Múnera «Máquina». *Semana*.
- Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (2016). *Raúl Marroquín y Klaus Fruchtnis dos generaciones en Playground*. En: «macbogota», <https://macbogota.wordpress.com/2016/06/29/raul-marroquin-y-klaus-fruchtnis-dos-generaciones-playground/>.
- Semana (26 de junio de 1961). Las Anti-pinturas de Cárdenas. En: «Semana: hechos y gentes de Colombia y del Mundo». *Semana*, (754).
- Osorio, O. (2007). *El video arte y la video instalación*, [tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Oso (argot gay). (s. f.). En «Wikipedia», [https://es.wikipedia.org/wiki/Oso\\_\(argot\\_gay\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Oso_(argot_gay)).
- Ospina, W. (1994). *Es tarde para el hombre*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Barcelona, España: Akal.
- Perea, C. M. (2016). *Limpieza social: una violencia mal nombrada*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Pertuz, F. (13 de abril de 2016). Cuerpos Fragmentados de Santiago Echeverry. *Esfera Pública*. En: <http://esferapublica.org/nfblog/cuerpos-fragmentados-de-santiago-echeverry/>.
- Prologue (s.f.). *Texts reflections*. En: «Santiago Echeverry», <http://santi.tv/?f=poems&b=reflections>.
- Reijnders, T. (2017). *Michel Cardena and the In-Out Center*, [traducción de Paola Peña]. En: «In-out center archives», <http://inoutcenterarchives.nl/text/michel-cardena>.
- Reijnders, T. (2017). *Raúl Marroquín and the In-Out Center*, [traducción de Paola Peña]. En: «In-out center archives», <https://inoutcenterarchives.nl/text/raul-marroquin>.
- Román, C. (2000). Movimiento de mujeres y movimiento gay: en lo público por la intimidad. En: O. Urán, (ed.), *La ciudad en movimiento: movimientos sociales, democracia y cultura en Medellín y el área metropolitana del Valle de Aburrá* (pp. 199-252). Medellín, Colombia: Instituto Popular de Capacitación.
- Sáez, J (2005). El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer: de la crisis del SIDA a Foucault. En: D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte, (ed.), *Teoría Queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (pp. 67-76). Barcelona, España: Editorial Egales, S.L.
- Samper, D. (2 de febrero de 2009). Homenaje tardío a Cisco Kid: es hora de agradecer todo lo que nos enseñaron los cómics a los niños de otras generaciones. *El Tiempo*. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4788903>.
- Stallabrass, J. (1999). *High Art Lite: British Art in the 1990s*, London: Verso.

- Taquini, G (2008). Tiempos del video argentino. En: J. La Ferla, (ed.), *Historia Crítica del Video Argentino* (pp. 25-47). Buenos Aires, Argentina: Malba–Fundación Costantini y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Torres, F. (28 de junio de 1959). La joven pintura abstracta: «por lo de Sao Paulo debería ser enjuiciada la extensión cultural». *El Tiempo*. Carpeta Miguel Ángel Cárdenas Colección Archivo de Artes). Sala de Artes y Humanidades, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Transitivo (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). En: <https://dle.rae.es/?id=aKeWba1>.
- Valencia, L. F. (1995). *Cielo Abierto* [Plegable de la exposición individual «Cielo Abierto» de Ana Claudia Múnera]. Medellín, Colombia: Suramericana.
- Vila, E. (2002). *Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones*. Cuenca, Ecuador: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca.
- Vivas, N. (10 de julio de 1959). Cuatro exposiciones en Bogotá: los cuadros de Miguel Cárdenas Rodríguez en la Biblioteca. *El Espectador*
- Wills, M. (s.f). *Miguel Ángel Cárdenas and Abstract Warming*, En: «Andrea Rosen Gallery», [http://images.andrearosengallery.com/www\\_andrearosengallery\\_com/CMA\\_Press\\_Kit\\_short.pdf](http://images.andrearosengallery.com/www_andrearosengallery_com/CMA_Press_Kit_short.pdf).
- Zambrano, A. (5 de febrero de 1995). Laboratorio de un hombre-Ana Claudia Múnera. *El Tiempo*.





# Paola Peña Ospina

Medellín, 1985

Socióloga de la Universidad de Antioquia y magister en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. Se ha desempeñado como investigadora, docente y curadora independiente. Ha recibido diferentes distinciones, en 2014 su proyecto «Nuevas prácticas artísticas contemporáneas: espacios autogestionados en la ciudad de Medellín» ganó la Beca de Investigación en Artes Visuales del Ministerio de Cultura. Durante 2014 también fue ganadora de la Beca en Crítica del Arte, y en 2015 de la Beca en Curaduría de la Alcaldía de Medellín. En 2015 fue seleccionada para participar en el programa de formación curatorial del Independent Curators International (Bogotá). Junto a Juan Bermúdez, en 2016, recibió el Premio Nacional en Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño (FUGA).

Ha trabajado y colaborado con espacios independientes de la ciudad de Medellín, como Campos de Gutiérrez y Casa Tres Patios. En 2017 se desempeñó de forma voluntaria como consejera de cultura en el Consejo Municipal de Cultura de Medellín. Durante el 2014 y el 2017 fue docente de cátedra de la Universidad de Antioquia en las áreas de historia del arte colombiano y latinoamericano, historia del arte contemporáneo, y sociología del arte y la cultura.

Escritora de diversos textos que han estado enfocados en enriquecer y permitir el desarrollo de discusiones y de nuevos discursos en relación a las prácticas artísticas contemporáneas.

# Juan Guillermo Bermúdez Tobón

Montebello, 1985

173

Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana y magister en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Se ha desempeñado como investigador y docente de cátedra de la Universidad de Antioquia y de la Universidad Pontificia Bolivariana en las áreas de arte y de literatura.

Durante 2014 y 2015, en Barcelona, participó en el seminario «On mediation: teoría y prácticas curatoriales en el arte global». Fue investigador curatorial y documental para el ciclo expositivo en el Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats de Barcelona, comisariado por Martí Perán, para las exposiciones *Futurs abandonats. Demà ja era la qüestió* (2014) y *After Landscape. Ciutat Copiades* (2015). Ganó la Beca de investigación en Patrimonio Cultural de la Secretaria de Cultura de Medellín en 2015. Su texto, *La pulsión cartográfica en el arte contemporáneo colombiano*, fue finalista de Los Reconocimientos a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia, del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes, en 2015. Junto a Paola Peña, en 2016, recibió el Premio Nacional en Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño (FUGA).

Ha publicado artículos en diferentes revistas académicas de temas relacionados con el arte contemporáneo y la filosofía, específicamente de temas referidos a la hermenéutica y experiencia estética, así como también la teoría de la imagen.

Autores











Alcaldía de Bogotá