

Arte Contemporáneo y Amor: lo *hiperestético* como práctica colaborativa curatorial

Mauricio Rivera

Universidad Católica de Pereira
Pereira, Colombia
mauricio.rivera@ucp.edu.co

Luna Aymara De Los Ríos

Corporación Cultural Marcapasos Público
Pereira, Colombia
luna.aym@gmail.com

RESUMEN

Esta ponencia se desarrolla en el marco de la Beca de Investigación-Creación Curatorial de la Secretaría de Cultura de Pereira, que denominamos AMOR2017, que como representación artística contemporánea exploró el ámbito de las emociones amoroso-asociativas como ruta colaborativa desde lo local, desplegando la construcción de conocimientos conjuntos y reflejando algunas formas en que la ciencia y la tecnología intervienen en la creación artística, llevando a develar, desde una reflexión estética y antropológica, una infraestructura conceptual vasta en torno a los diversos modos de la producción artística contemporánea, en el contexto de las relaciones amorosas y sus formas conyugales actuales. Se trata de un proceso colaborativo con artistas y público, que permite la convergencia de diversos medios y promueve el uso de las citas en la creación, permitiendo desarrollar el concepto de hiperestético y evidenciar una variedad de formas axiomáticas que se ponen en juego en la construcción artística.

Palabras Clave

Hiperestético; curaduría; arte contemporáneo; amor; Pereira.

Palabras Clave (Clasificación ACM)

I.5.2: Metodología de diseño

J.4: Ciencias Sociales y Conductuales

J.5: Artes y Humanidades.

INTRODUCCIÓN

Gadamer emprendió la tarea de comprender lo planteado por Hegel cuando éste hizo referencia a “la muerte del arte” y propuso que no era un hecho lamentable, sino un gran cambio, pues “la muerte del arte” es la muerte de una forma Antigua y Clásica de racionalizar y objetivizar las expresiones estéticas en la sociedad, justificadas como un

medio de representación de “lo verdadero” en un sentido doctrinario. A partir del siglo XIX, a medida que el arte ganaba cierta autonomía con respecto a su función, se postulaba el arte como una forma de conocimiento.

En este sentido, en el contexto cultural colombiano se adaptaron y recombinaron una variedad de aspectos compositivos inspirados en las tradiciones europeas y en ciertas manifestaciones criollas que se entremezclan en un universo complejo de citas y referencias, recreando un metalenguaje intrincado que atraviesa las vidas de quienes crean y reflexionan a la luz de un campo enunciativo plenamente estético. Ello permite, en nuestro caso, emprender una práctica curatorial investigativa que, al encontrarse bajo la luz de los conceptos estéticos contemporáneos, posibilita el abordaje del arte y su relación con las diversas manifestaciones amorosas trazadas por una cierta regulación de lo sensible, la cual se encuentra, por su parte, determinada parcialmente por una serie de técnicas y tecnologías del cuerpo; en consecuencia, el concepto de “hiperestético” se plantea como un terreno de confluencia de citas que permiten identificar el sentido del metalenguaje en el ejercicio curatorial.

En la primera parte de esta reflexión, denominada *La citación en el arte: lo hiperestético*, señalamos el acto de citar como una práctica discursiva recurrente en el arte contemporáneo, y sobre esa base desarrollamos el segundo punto, que refiere a la *curaduría AMOR2017* como práctica colaborativa, donde se exponen los parámetros de un proyecto curatorial diseñado para pensar y desarrollar un conjunto diverso de posturas y postulados acerca del arte contemporáneo en el contexto de las relaciones amoroso-asociativas.

La curaduría AMOR2017 fue la edición más reciente del Salón Traslude de Arte Contemporáneo de Pereira, donde participaron 12 artistas de diferentes generaciones, de reconocida trayectoria en la ciudad y elegidos mediante convocatoria pública, quienes respondieron a la invitación a producir obra en el marco de sus relaciones amoroso-asociativas, sin importar el número o el sexo de las personas que conformaban esas relaciones. Nos interesaba, pues, evidenciar la potencia creadora y el sentido crítico que se gesta en este tipo de asociaciones. El proyecto benefició a cerca de 5.000 asistentes, y se realizó gracias al

Paste the appropriate copyright/license statement here. ACM now supports three different publication options:

- ACM copyright: ACM holds the copyright on the work. This is the historical approach.
- License: The author(s) retain copyright, but ACM receives an exclusive publication license.
- Open Access: The author(s) wish to pay for the work to be open access. The additional fee must be paid to ACM.

This text field is large enough to hold the appropriate release statement assuming it is single-spaced in Times New Roman 8-point font. Please do not change or modify the size of this text box.

Each submission will be assigned a DOI string to be included here.

apoyo de la Beca de Investigación-Creación Curatorial que otorga la Secretaría de Cultura de Pereira mediante las convocatorias de Estímulos municipales. Además, el proyecto contó con un componente teórico y reflexivo, a manera de foro, donde participaron invitados nacionales con un amplio reconocimiento en el ámbito del arte en Colombia (Natalia Gutiérrez, Adriana Pineda y David Escobar), permitiendo discutir y reflexionar en torno a las construcciones culturales y las relaciones entre el amor y el arte en un escenario local. Todo esto guiado por el eje curatorial compuesto por las siguientes categorías: *Mediación, forma-fondo, potencia y distracción*, partes constituyentes y características de lo que pensamos que define la obra de arte articulada a la noción de lo hiperestético como modelo gnoseológico para la creación estética contemporánea.

LA CITACIÓN EN EL ARTE: LO HIPERESTÉTICO

El arte contemporáneo redefine, por medio de una reflexión estética, un término ya reconocido en la Antropología y en la Biología: el *bricolaje* aparece ahora como naturaleza de obrar; más que “ruptura”, es una secuencialidad en la que formas anteriores de conocimiento llevan a las siguientes, lo cual nos sugiere una formación estratificada de saberes, de un sistema de citación que usa viejas formas para recomponer las nuevas:

“En cada momento el mensaje ha sido presentado como -lo ya dicho-, -lo siempre dicho desde siempre-, -lo mismo-, pero esa aparente repetición de lo idéntico, cuando se observa metódica y detalladamente, se nos revela como una serie de variaciones y modificaciones tan formidables que es imposible detectar las huellas de un mensaje originario en sus deformaciones y adaptaciones “ocasionales”. (Pardo, 1998, 137)

El concepto de bricolaje, desarrollado desde la antropología por Claude Lévi-Strauss, y desde la biología por François Jacob, devela estas modificaciones y permite trasladar esta noción hacia el campo del arte contemporáneo, pues la creación artística opera como la naturaleza del lenguaje o el saber mítico (entendiendo por ello una manera distanciada de conocer, como lo hace la Ciencia) y produce obra a partir de lo que hay, reconfigurando lo anterior y poniendo en ello algo de sí, más que creando nuevos elementos. “La muerte del arte” es, pues, también la superación de la figura clásica de creador absoluto, y permite al espectador tomar parte como co-creador de la obra, producirla, intervenirla o programarla, como podemos entender con autores como Henry Jenkins o Peter Weibel.

Sin embargo, el ejercicio actual de creación sigue teniendo un rasgo recolector: crea a partir de lo que hay, opera diacrónica y sincrónicamente, sumando siempre, a ello, el estado actual del desarrollo tecnológico, recombina así diferentes elementos del bagaje cultural e histórico de la sociedad en la que nace. Es el ordenamiento y la repartición de las experiencias sensibles lo que se manifiesta y cristaliza en el concepto de *lo hiperestético*, haciendo

referencia con ello a las prácticas de citación y a la superposición de capas de significado en los procesos de creación artística contemporánea.

Lo que en literatura se conoce desde hace tiempo como *hipertextualidad*, se complejiza y traslada a las demás instituciones del arte contemporáneo, y dichos conceptos no pueden pasar desapercibidos en una investigación curatorial que pretenda adoptar los múltiples lenguajes contemporáneos y la modernización de los relatos, puesto que, como afirma Genette, “la distinción fundamental entre prácticas de transformación y de imitación [tiene] una pertinencia universal” (Genette, 1989, 487).

En la genealogía de lo hiperestético interviene una parentela de términos como “metalenguaje”, “bricolaje”, “citación”, “intertextualidad”, “hipertextualidad”, “estratificación” y “sedimentación”, conceptos que, entre muchos otros, permiten interpretar mejor los discursos del arte actual. De allí que, a modo de sumatoria, y desde el análisis de diversos lenguajes en los que lo hiperestético se manifiesta, encontramos, por ejemplo, en el cine categorías como las de Jacques Gerstenkorn y García Manzo, que abrevan en la noción del *Metacine* como un orden de citación regido por sus propios medios de producción, así como por un universo de referencias culturales que conforman un relato dispuesto en la despensa de la narración cinematográfica. En éste mismo sentido, es pertinente recordar lo propuesto por Duchamp y el *ready made* que, a inicios del siglo XX, permitió la definición de las vanguardias artísticas que ampliarían las reflexiones acerca del pensamiento de la producción cultural y que, en la actualidad, redefinen autores como Nicolas Bourriaud, curador y teórico del arte que habla de la *posproducción* como una estética tipo DJ, que mezcla capas de significación cultural bajo las lógicas del *remix* y el *mash-up*, por ejemplo.

“En esta nueva forma de cultura, que podríamos calificar de *cultura del uso* o *cultura de la actividad*, la obra de arte funciona como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. Cada exposición contiene el resumen de otra; cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones”. (Bourriaud, 2007, 17)

Así pues, el asunto de las contribuciones en la era digital en el siglo XXI amplía la consideración del relato y la narración hacia la participación colaborativa y las formas colectivas de producción artística, como se establece, por ejemplo, en las Narrativas Transmedia (Scolari, 2013, 42) que pretenden transformar al consumidor de contenidos en un “prosumidor” -co-creador- de los mismos, a través de la convergencia de medios en los que, quien participa, lo hace de forma activa gracias a la web.

Creemos que la creación contemporánea se ubica, sin duda, en las consideraciones que lo hiperestético presenta como

posibilidades de interacción, en el marco del discurso cultural actual y de sus medios. El arte, por lo tanto, como campo en el que se contienen las afecciones producidas de la reflexividad del lenguaje, atestigua desde su propia génesis la confluencia de un *tejido sensible* que prevalece como evidencia del lenguaje y su sentido, sobre la perspectiva que el contenido o el uso de los medios sugiere. Como bien expresa Rancière, para que haya arte “es preciso que un esquema estético mantenga unidas las dos competencias, la materia sobre la cual se ejercen y la que producen, y las haga converger en la producción de un nuevo tejido sensible” (Rancière, 2011, 225). Como veremos con la definición de las categorías curatoriales para AMOR2017, la experiencia estética colaborativa, que en este caso presentamos desde lo curatorial, permite hoy diversificar el relato con relación a quienes participan de él.

Lo hiperestético en lo curatorial se plantea como posibilidad discursiva de ampliar el modelo de creación individual y de comunicación unidireccional, pues ambos elementos, lo individual y lo comunicativo, expanden el cuerpo del sujeto que relata o crea hacia un contexto en que participan colectivos de artistas, desde la construcción participativa de conocimiento y obra: “quienes formulan las preguntas producen el campo de juego”, dice Rogoff (2008), y ello anima a prestar atención a la manera en que lo curatorial, a partir de un giro educacional que tuvo lugar hace poco en el mundo del arte occidental, se enriquece a medida que pregunta y ejerce también un papel crítico como una manera de permanecer en el otro, en la alteridad, problematizando y propiciando desde allí otras dimensiones para comprender el mundo.

LA CURADURÍA AMOR2017 COMO PRÁCTICA COLABORATIVA

Desde el sentimiento del amor se configuran sueños y proyectos de vida que han permitido, bajo la figura de la familia tradicional colombiana, un desarrollo cultural mediante el cual se han instaurado una serie de patrones fijos y estructuras comportamentales; sin embargo, la figura familiar ha cambiado: la institución en la que se da el vínculo del amor hoy no es estrictamente la misma. Sin importar bajo qué figura se dé (heterosexual, LGTBIQ, monógama, polígama, y demás formas no determinadas), nos interesa de todas ellas, tradicionales o no, la posibilidad de debatir y establecer a partir de este asocio un diálogo con el mundo actual a través de la producción artística. Vemos en las relaciones sentimentales entre artistas y creadores un lugar construido donde las partes pueden diferir o concordar en ciertas ideas, identificarse dentro de su sexualidad o su postura política, y sobre todo sentir empatía por la postura estética del otro.



Figura 1. “*Al calor de la cocina*”, obra viva sobre elaborar preparaciones tradicionales, de Yamile Tafur y Carlos Mario Sánchez. 2017. Fotografía: Gustavo Toro.

En Colombia, Virginia Gutiérrez De Pineda es la antropóloga que indagó sobre tipologías familiares y estructura social colombiana por regiones, para comprender lo que ha denominado *Complejo Cultural Antioqueño o de Montaña* que corresponde con la zona Centro Occidental en donde se ubica Pereira, ciudad donde se realiza AMOR2017 - Salón Traslúde de arte contemporáneo. Dicha tipología familiar de la zona, según la autora de *Familia y Cultura en Colombia*, tiene una conformación que se diferencia de las del resto del país porque fundamentalmente la manera de ejercer el culto y la moral estaban determinantemente ligadas al cristianismo durante la mayor parte del siglo XX, lo que vendría a influir en las relaciones amorosas, el rol de los géneros, la sexualidad, y en general los vínculos al interior de las familias y las comunidades. (Gutiérrez de Pineda, 1968, 277). Ciertamente ha cambiado el culto y la moral a nuestros días. Teniendo como precedente lo anterior y como nos interesa acercarnos a las implicaciones que dicho cambio refleja en el arte contemporáneo encontramos en la relación amorosa y en la creación artística la síntesis de gran parte de nuestro entramado simbólico o cultural y un estado de las cosas en la actualidad que el uso de la tecnología señala.

Poner en relación e interconectar conceptos, como el de la ciudad, el amor y el arte sin perder de vista el contexto espacio temporal en el que estamos, nos implicó comprender al amor y al arte dentro de un mismo acervo estético (valga decir cultural), ambos se rigen por principios similares: son lugares de afectación a la vez que son el resultado de una interacción, en uno y otro hay creación.

Por parte del ejercicio de investigación creación curatorial era necesario diseñar categorías de análisis a manera de experimentación, que permitieran aclarar un campo afectivo e histórico traducido a expresiones artísticas del tiempo actual para encontrar una resonancia con lo histórico como un hecho de citación en ella, de la cual Natalia Gutiérrez comenta lo siguiente, “Una exposición que explora un concepto de estética en diálogo con la cultura, esto es, una

estética que tiende puentes para participar en la construcción de subjetividades y de lazos entre las personas” (Gutiérrez, 2017). Hace posible la construcción de conocimiento participativo por parte de seis figuraciones conyugales que trabajaron sobre aspectos constitutivos de la obra de arte contemporánea, clasificados en las categorías curatoriales que presentamos a continuación.

Mediación

Varía según el periodo histórico y el armazón conceptual y técnico del artista pues depende directamente de la relación entre tecnología y cultura desde la cual se produce. El uso del lenguaje como forma de crear relaciones y afecciones, involucra las narrativas propias de época, por ello, es una característica propia del arte contemporáneo, indagar sobre el medio del que subyace, su materialidad, que incluso viene de diferentes artes.



Figura 2. Las fundas de almohada en la obra de Mario Alejandro Tobar y Paola Andrea Aguirre, titulada “Cartografía de un Sueño”. 2017. Fotografía: Gustavo Toro.

Es oportuno recordar aquí lo propuesto por Rancière en páginas anteriores con relación al “tejido sensible”, cuando hablábamos que a partir de la mediación entre las prestaciones técnicas y los contenidos, producir una unión consciente de ambos en un nuevo campo discursivo. El uso de los medios implica, el conocimiento de los saberes culturales que estos reflexionan, la mediación conlleva a la consciencia y reflexividad del uso técnico y conceptual, lo que permite encontrar una sumatoria histórica de pensamiento en las ideas presentes acerca del significado expuesto, a través de diversas épocas de un asunto de interés estético. Un ejemplo de esto es la obra de Mario Alejandro Tobar y Paola Andrea Aguirre, titulada “Cartografía de un Sueño”, de la que Gutiérrez escribe “En las fundas de almohada y así mismo en sus fotos: imprecisas, de contactos casi imperceptibles, que resultaban como un nuevo camino del álbum familiar que no se queda con la pose sino con el gesto” (Gutiérrez, 2017). La misma

autora señala otra de las obras que se encuentra en ésta categoría curatorial, por parte de Yamile Tafur y Carlos Mario Sánchez, “-Al calor de la cocina-, un lugar donde compartieron sabores, emociones y conversaciones”, una obra que exploró la tecnología del empaque para comida tradicional, y permitía, comprender el saber sobre los sabores, del estado del arte que valida su producción. Ambas obras proponen entender la relación directa del cuerpo con el otro, propiciadoras de sentido de relatos y citación de costumbres culinarias o íntimas que median hoy nuestra cotidianidad y sus formas poéticas y soluciones artísticas para hablar de ello.



Figura 3. Amasijos de platano. Investigación en comida tradicional empacada al vacío. “Al calor de la cocina”, obra de Yamile Tafur y Carlos Mario Sánchez. 2017. Fotografía: Gustavo Toro.

Forma-fondo

En el arte contemporáneo tal vez no hay separación entre la forma y el fondo, pero sí una intención que tiende por uno u otro según el acervo estético-creativo, el contexto o el campo enunciativo del arte desde el cual surge. Se trata de aquello que no se ve en un primer momento de interacción e interpretación pero que está ahí, es una tensión sostenida por la mediación, el fondo de la obra es el gran discurso, permite la interacción condensada en la forma.

La citación trae consigo la evocación de estadios tecnológicos y conceptuales, forma-fondo de algo ya existente, para que sea superado en alguna medida. Valorar eso de lo cual se parte para otorgarle un nuevo sentido implica revisar su sintaxis y semántica, ésta actitud de interacción hace posible revertir concepciones obsoletas así como enmendar discursos y formas inestables. La vitalidad que ocupa, lo conversacional en el campo del arte se abona gracias a sus producciones de diversas épocas (Rogoff, 2008). Es posible entonces discurrir desde lo propuesto acerca de las formas y los contenidos como práctica curatorial, al ser en sí misma un hecho conversacional con artistas que en perspectiva exacerbaban el marco de su momento histórico.

Esto se puede explicar en que la redimensión de los grandes relatos va de la mano del nexo entre tecnología y arte, pues según Weibel, ejemplifica como “La imagen ha mutado para convertirse en un mundo de eventos controlado por el contexto” (Weibel, 1999, 53). Esto representa entonces una apropiación del discurso, dado por el desarrollo cognitivo de los usos tecnológicos, siendo motivo fundante, de la construcción participativa de conocimiento, al cual nos hemos referido desde el giro educacional de la declaración de Bolonia, que permea lo curatorial según Irit Rogoff y que creemos depende en parte del desarrollo informático al preguntarse por el papel del otro desde la instauración de sistemas de interacción social.



Figura 4. Puente de la obra “*Conexiones simultáneas para tiempos distantes*” por Georgina Montoya y Ryan Cross. 2017. Fotografía: Gustavo Toro.

Dos ejemplos de la desestructuración de los relatos los presentamos desde las obras “*Conexiones simultáneas para tiempos distantes*” por Georgina Montoya y Ryan Cross quienes según Gutiérrez, construyen “un video-puente entre reconocimientos mutuos al inicio del amor, a partir de las palabras de dos caminantes que se encuentran” (Gutiérrez, 2017). Sobre el puente se proyecta un audiovisual en el que las tomas de los pies de los artistas recorren el puente de esquina a esquina, ejercicio que se dimensiona con el audio que debajo del puente hace resonar la estructura del mismo, con palabras en inglés y español, acompañadas a los movimientos de los pies. La segunda obra “*Vestigios de adhesión periférica*”, consta de dos prendas de vestuario en velcro que en sus lados contrarios evidencian la situación de apego y desapego en el amor, sostenidas por miles de hilos realizada por Gabby Maéche y Kyle Devkalion quienes obtuvieron el premio del salón, decisión de los jurados invitados. Ambas obras dialogan con el espacio arquitectónico de la sala de exposición, lo que hace evidente en el fondo de las propuestas, soluciones formales a la configuración del relato en el lugar, práctica instalativa e hiperestética al presentarse como un nuevo cuerpo de significado en el contexto pereirano.



Figura 5. “*Vestigios de adhesión periférica*” por Gabby Maéche y Kyle Devkalion. 2017. Fotografía: Gustavo Toro.

Distracción

Esta categoría tiene que ver con el plano de interpretaciones, la subjetivación que hace el espectador que asiste a ver una obra artística. En el intersticio del encuentro, sin embargo existen las posibilidades de que la interpretación no sea una constante uniforme. “El espectador es un traductor en tanto que el idioma del artista o del creador no puede ser comunicado según la lógica de transferencia directa de lo idéntico o de relación causa y efecto –esa sería, según Rancière, la lógica (embrutecedora)-, sino que necesita de una traducción particular, y cada una será necesariamente una interpretación personal y diferente. (Hamilton, 2010, 23)

Creemos que el intersticio es la intención del artista tendida sobre su obra, su manera de poner un puente de comunicación efectivo, directo o ambivalente y subjetivo. La distracción es el elemento que subvierte la propia naturaleza de la obra, la cuestiona, la contrasta y por ello mismo la reafirma mediante la irrupción de una pregunta algunas veces puede provenir del público: *¿Qué hace eso ahí, en la obra?* La distracción puede llegar incluso a subsumir la totalidad de la obra, o puede mantenerse discreta, pero aun así presente; implica ruido, remanso, descanso, ambigüedad y contradicción. La distracción extrapola el sentido de la obra, contiene movimiento que conduce a una variable de sentidos que encuentran definiciones por las particularidades de las interpretaciones. “Un movimiento de traslación es un cambio de posición entre imágenes –digamos imágenes, puesto que todavía no podemos utilizar otras palabras-. Por ejemplo *A*, que estaba en el punto *a*, viene al punto *b*. Un movimiento de traslación es un desplazamiento en el espacio. Hemos visto que, al nivel del plano de inmanencia, en el que estamos, los movimientos de traslación son difusiones, propagaciones en todos los sentidos y en todas las direcciones”. (Deleuze, 1982, 81)



Figura 6. “Entropía y efigie del encuentro” por Sebastián Cabello y Marina Pulido. Intervención del espacio público en la ciudad de Pereira. 2017. Fotografía: Gustavo Toro.

Potencia

Tiene que ver con la articulación de una obra de arte en todos sus aspectos constitutivos, representa su grado de solidez. Es indicativa de la relación que una obra establece con su creador, en tanto pueda o no cobrar aliento por sí sola, es decir, la figura originaria (el artista) gestiona en la obra una totalidad íntegra, una vitalidad autosuficiente, una universalidad que contiene casi un sentido autónomo, por lo que esto nos refiere a cierta conciencia de la obra, un saber innato encriptado, que se va presentando conforme los tiempos: a las tradiciones y las novedades, y logra pervivir. “Este universo diegético tiene un estatuto ambiguo: es a la vez el que engendra la historia y le sirve de apoyo, y hacia el que ésta remite (por eso decimos que la diégesis es “más amplia” que la historia). Toda historia particular crea su propio universo diegético, pero a la inversa, el universo diegético (delimitado y creado por las historias anteriores, como en el caso de un género) ayuda a la constitución y comprensión de la historia”. (Aumont, 1996, 144)

“*Nada anuda tanto como un nido*” fue el título de la obra de Viviana Ángel Chujfi y Álvaro Hoyos Baena, nacidos en las década de 1950 y 1960, quienes justificaron la producción de un nido tejido en ramas de citronela, bajo el rótulo de esta categoría de la siguiente manera:

“Creemos que nuestra obra tiene relación con la categoría Potencia al estar construida entorno al concepto del amor y del nido, este último como forma básica de la naturaleza que permite acercarse para tener una experiencia directa con la obra. La citronela, una planta que es considerada tradicionalmente como sanadora y limpiadora, refuerza este diálogo haciendo consciente el sentido del olfato, remitiéndonos al origen. Los nidos los relacionamos conceptualmente con la figura del toroide, en el cual se expresan los fenómenos básicos y universales”. (Ángel, Hoyos, 2017)

Esta exploración sobre la forma del toroide dota de un carácter universal, que hace que ella sea o pueda llegar a ser, en el tiempo y en las interpretaciones. Las cualidades universales que experimenta el ser humano sobre esta figura es un *estetograma* y plantea el plano accesible de una obra, que entendemos a manera de hipótesis, tiene que ver con el hecho de que en la obra devenga sensible: el sentimiento de amor tiene forma sensible, en este caso toroidal, es decir, de nido. Además, la obra ancla, la experiencia primigenia de sensación del nido, una forma básica para la vida y todo lo que puede representar al espectador, con la experiencia olfativa, que tanto establece conexiones con la memoria.



Figura 7. “Nada anuda tanto como un nido” por Álvaro Hoyos y Viviana Ángel. 2017. Fotografía: Gustavo Toro.

El elemento potente en la obra de arte es entonces un lugar susceptible de ser llenado u ocupado, en la medida en que sea accesible y permita interacción, entendiéndose como afectación de los sentidos, donde media lo sensible. “la acción sufrida que es retenida por la parte inmovilizada, es decir por el órgano de los sentidos, permitirá gracias al intervalo una respuesta consistente en una acción nueva, una respuesta adaptada”. (Deleuze, 1982)

CONCLUSIONES: LA CURADURÍA COMO ÁMBITO DE NUEVAS EXPEDICIONES

La curaduría crítica ofrece un diálogo que supera los límites meramente expositivos de un museo o una institución. Permite re-pensar figuraciones de varios tipos, no solo relacionales —en términos jerárquicos y culturales—, a demás de los que se refieren a los discursos del arte. Es aquí, pues, donde la curaduría encuentra sentido, al pensar sobre sí misma y reflexionar acerca de su papel dentro del juego de relaciones por el que propende, ya que el ejercicio curatorial es una forma de conectar el sentido de lo creativo y novedoso con lo formalmente establecido. Por ello precisamente es un escenario de tensión: encausa la subjetivación de símbolos, reconoce y trabaja partes elementales de una estructura social edificada. En este sentido, nuestra curaduría plantea un espacio de

reconocimientos de la relación amorosa: el arte y el amor tienen ya unos campos enunciativos diferentes a los de otras épocas, y es, por tanto, materia de estudio desde el lenguaje y, en general, desde todos los campos del conocimiento, incluso aquellos soportados en los más novedosos avances tecnológicos.

Validar el campo de la experiencia estética en términos de creación e investigación para poder sustentar nuestras categorías, constituye un esfuerzo exploratorio y educativo que, a través del arte, busca sensibilizar al público acerca del ámbito de los sentimientos y las afectividades, sus transformaciones en las relaciones sociales y sus procesos de largo aliento, pues este estudio bien puede servir para analizar un estado del arte. Se retroalimenta de correlatores; jurados y crítica de arte de reconocida trayectoria nacional e internacional que, provenientes de otras ciudades del país, permiten comprender desde afuera los alcances de la curaduría en el estado del arte nacional.

La curaduría problematizó la figura institucional de la beca al proponer un tema de interés y su posterior desarrollo desde el panorama de las verdades y subjetividades periféricas; si bien los artistas que trabajaron en la curaduría tienen un amplio reconocimiento, también se debe señalar que la particularidad de trabajar en parejas y colectivos problematiza la figura de autor en la modernidad y, al mismo tiempo, desde sus relaciones afectivas, señala el valor que el Estado promueve por políticas de inclusión —en este caso de género—, al ampliar la convocatoria de participación a cualquier forma asociativa amorosa, lo que hace visible nuevas maneras de relacionarse. Establecer la curaduría como una práctica hiperestética desde su estructura conceptual y formal provee desde las categorías curatoriales, la metodología que posibilita la interacción con la institución municipal, los artistas y el público, lo que en definitiva hizo posible presentar modificaciones sustanciales a los saberes de quienes intervinieron en dicho proceso.

El alcance del proyecto curatorial a miles de personas del municipio, logrando sus objetivos propuestos de dinamizar los valores atribuidos a la producción de arte contemporáneo en el municipio, posibilita además la inclusión de nuevas perspectivas y convergencias de nuevos métodos, “La libertad del arte significa también libertad de métodos” (Weibel, 1993, 50). Que permiten comprender la ciudad desde nuevas formas de producción estética en la posmodernidad, “El arte y la ciencia se encuentran y convergen en el método de construcción social”. (Weibel, 1993, 51)

Jurados y críticos nacionales valorarán con posterioridad la importancia en el ámbito nacional de un proyecto local o periférico como el aquí presentado. Como afirma la crítica de arte Natalia Gutiérrez “En una ciudad como Pereira se

plantea desde hace rato una reflexión antropológica y plástica, inventiva, protagónica”. (Gutiérrez, 2017)

REFERENCIAS

- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. (1996). *Estética del cine, espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Editorial Paidós.
- Nicolás Bourriaud. *Postproducción*. Adriana Hidalgo editorial. Buenos aires.
- Gilles Deleuze. 1982. *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*. Editorial Cactus: Buenos Aires.
- Gérard Genette. 1989. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Ediciones Taurus. España.
- Natalia Gutiérrez. *AMOR2017*. 24, 3 (Mazo 2018), <http://www.mauriciorivera.com/amortraslude.html>
- Virginia Gutiérrez de Pineda. 1968. *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá. Coediciones de Tercer Mundo y departamento de sociología universidad nacional.
- Patrick Hamilton, Mónica Carballas, Guillermo Machuca. 2010. *Video otra vez, Once muestras de video arte contemporáneo*. Ediciones metales pesados. Santiago de Chile.
- Álvaro Hoyos, Viviana Ángel. 2017. *Memorias de la curaduría Amor2017*. 15, 3 (Marzo 2018), <http://www.mauriciorivera.com/amor%20memorias.pdf>
- François Jacob. 1982. *El juego de lo posible*. Grijalbo. Barcelona.
- Claude Lévi-Strauss. 1997. *El pensamiento Salvaje*. FCE. México
- José Luis Pardo. 1988. *Las formas de la exterioridad*. Pre - textos. España.
- Jacques Rancière. 2011. *Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*. Ediciones Manantial. Buenos Aires.
- Irit Rogoff. 2008. *Turning*. 14, 3 (Marzo 2018), <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>
- Carlos Scolari. 2013. *Narrativas Transmedia, Cuando todos los medios cuentan*. Deusto. Barcelona.
- Peter Weibel. 1999. *La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica del arte y la ciencia*. En: Claudia Giannetti, *Arte Facto & Ciencia*. (pp. 43-54). Fundación Telefónica. España.