

**EL CUERPO COMO MATERIA EXPRESIVA**  
**Una mirada al arte acción en el espacio público**

**VALENTINA RESTREPO SERNA**

**Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales**

**Asesor**

**JULIÁN ZAPATA RINCÓN**

**Maestro en Artes Plásticas**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**MEDELLÍN**

**2020**

**EL CUERPO COMO MATERIA EXPRESIVA**  
**Una mirada al arte acción en el espacio público**

**VALENTINA RESTREPO SERNA**

**Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO**  
**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**  
**MEDELLÍN**  
**2020**

*Dedico esta investigación a las personas queridas de mi vida*

## **AGRADECIMIENTOS**

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mi familia, mi padre Jorge Alberto Restrepo y mi madre Sol Beatriz Serna, dos seres extraordinarios a quienes les estaré eternamente agradecida por su cuidado, amor y respaldo. También a mi profesora y asesora Julián Zapata Rincón cuyas valiosas aportaciones clarificaron muchas inquietudes y ayudaron al satisfactorio desarrollo del proyecto. Finalmente, quiero agradecer a la Facultad de Artes y Humanidades - ITM lugar en donde me forme como profesional, y a los diferentes docentes que hicieron parte de mi proceso académico, por todos los conocimientos impartidos.

Muchas gracias

## TABLA DE CONTENIDO

<b>RESUMEN</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	<b>10</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>13</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>14</b>
<b>1. MARCO TEÓRICO</b>	<b>15</b>
1.1 MARCO REFERENCIAL Y CONCEPTUAL	15
1.2 MARCO HISTÓRICO	17
1.3 MARCO GEOGRÁFICO	20
1.4 ESTADO DEL ARTE	24
<b>2. METODOLOGÍA</b>	<b>28</b>
<b>3. UNA MIRADA CONTEXTUAL</b>	<b>32</b>
3.1 ANTECEDENTES DEL <i>ARTE ACCIÓN</i>	32
3.2 EL ARTE ACCIÓN COMO UNA PRÁCTICA TRANSFORMADORA	37
3.3 ARTE Y ESPACIO PÚBLICO, PARTICULARIDADES DE LA INVESTIGACIÓN	39
<b>4. EL CUERPO COMO TERRITORIO, INTERVENCIONES ARTE ACCIÓN</b>	<b>43</b>
4.1 EL CUERPO COMO TERRITORIO	43
4.2 LA REIVINDICACIÓN DEL CUERPO	44
4.3 EL CUERPO COMO EDIFICACIÓN DE IDENTIDAD	48
4.4 EL CUERPO HABLA	56
<b>5. LOS CUERPOS QUE OCUPAN LAS CALLES. ATLAS EN EL ESPACIO PÚBLICO</b>	<b>60</b>
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>70</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>73</b>

## RESUMEN

*El cuerpo como materia expresiva. Una mirada al arte acción en el espacio público*, es un trabajo de grado que busca hacer una lectura sobre el impacto que generan las acciones de *arte vivo* en el *espacio público* que hicieron parte del proyecto *Acciones Abiertas* del Museo de Antioquia de Medellín (versión 2019). Con el análisis de cuatro intervenciones artísticas ejecutadas en el centro de la ciudad se pudo dar cuenta de la relación artista-obra-espectador como una forma de alteración en la cotidianidad y de la capacidad contenida del cuerpo como herramienta “lenguájica” capaz de expresar pensamientos, sentimientos e ideas.

*Palabras claves:* arte público, arte acción, espacio público, acciones abiertas, cuerpo, intervenciones, espectador.

## INTRODUCCIÓN

Como objetivo general el trabajo propone realizar una lectura sobre el impacto que generan las acciones de *arte vivo* en el *espacio público* que hicieron parte del proyecto *Acciones Abiertas* del Museo de Antioquia de Medellín versión 2019. Propósito que se alcanzará a través de tres objetivos específicos: el primero, contextualizar acerca de la *acción* como manifestación artística en el *espacio público* de la ciudad de Medellín en el marco del proyecto *Acciones abiertas*; el segundo, analizar crítica y teóricamente algunas de las propuestas artísticas del proyecto *Acciones abiertas* en diálogo con los territorios intervenidos; y el tercero, revisar la capacidad contenida en la *acción artística* como provocación del público permitiendo una tensión inesperada en el entorno social intervenido. Tres objetivos que fueron desarrollados en tres capítulos diferentes, con la meta de darle claridad a los planteamientos antes definidos para la obtención de información relevante en la búsqueda de una sustentación teórica.

El desarrollo que se plantea para entender en mayor medida el fenómeno de interés es, en primera instancia y desde el Marco Teórico, hacer una descripción de los conceptos claves que se abordan a lo largo del texto, tales como *arte público* y *espacio público*; también se propone una descripción y reconocimiento del lugar geográfico que enmarcó la ubicación de las obras de *arte acción* a analizar, encabezado por el centro de la ciudad de Medellín, lugar protagónico para entender las dinámicas y las interacciones producidas entre obra-artista-espectador. También se realiza una exposición de dos de los artistas más representativos del centro de la ciudad, el pintor Jorge Alonso Zapata y la artista de *arte callejero* La Dany, dos figuras que permiten desde su trabajo artístico vivir el centro de la ciudad.

El primer capítulo lleva por título: *Una mirada contextual*, realiza un recorrido amplio sobre un fragmento de la historia relevante para entender el nacimiento de la *acción* como manifestación artística, llegando a la década de 1950 en donde se da el surgimiento de diferentes prácticas como el *happening*, *performance*, *fluxus*, *live art*, *action art*, *intervenciones*, *body art*, entre otras manifestaciones que se reconocen bajo el mismo nombre genérico de *artes de acción* o *arte vivo*. Más allá de sus búsquedas exploratorias a partir del cuerpo, lo que realmente pretende el *arte acción* es revolucionar, transformar y combatir las formas tradicionales en que las artes plásticas venían desarrollándose y en esa medida se analizaron algunos de sus “géneros” (*El happening*, *la performance* y *el fluxus*). Después de la contextualización, el capítulo finaliza haciendo una breve introducción al tema de interés, delimitando lo que será considerado para efectos de la investigación *arte público* y presentando las intervenciones que fueron analizadas.

El segundo capítulo lleva por título: *El cuerpo como territorio, intervenciones arte acción*, toma como punto de partida el cuerpo del artista, ya que este se convierte en el soporte por excelencia de su obra y en el insumo elemental con el cual puede experimentar, transmitir, cuestionar, indagar y crear. Posteriormente se hace un recorrido por tres diferentes intervenciones en el *espacio público*, generando además un diálogo con los territorios intervenidos. La primera intervención analizada es de la artista Mari Luz Gil y se titula *Contenedor no binario*; la segunda intervención pertenece a la artista Analú Laferal y se titula *La peregrinación de la bestia*; y la tercera intervención corresponde al colectivo artístico El cuerpo habla, con su trabajo en el *espacio público* titulado *Las Ofelias*. el capítulo es la reafirmación sobre la capacidad del cuerpo como herramienta lingüística capaz de expresar pensamientos, sentimientos e ideas.



El tercer y último capítulo se titula: *Los cuerpos que ocupan las calles*, se analiza la figura del espectador común que en la mayoría de los casos no tiene claro que ese acontecimiento que se está desarrollando ante él, hace parte de una expresión netamente artística. Para las artes que se desenvuelven en la calle, la ciudad no representa una sala de exposiciones que restringe el contacto con el otro, por el contrario, la ciudad constituye un espacio de enunciación, manifestación y expresión, en donde además se hace posible las relaciones entre artistas y espectadores. Son esas relaciones las que se observaron a través de la intervención en el *espacio público* del artista Julio Cesar Salazar, titulada *Atlas*, allí el cuerpo del artista se enfrentó a las diversas respuestas que cada espectador pudo presentar sobre la obra misma, ya que los cuerpos espectadores reaccionan a la obra con base a sus experiencias personales y se convierten en objeto de su propia pulsión, la cual los empuja a llevar a cabo una acción con el fin de satisfacer una tensión interna.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El *arte de acción* es el término que usaremos para referirnos a todo acto que comprende manifestaciones de muy distinto orden y disciplina, pero que tienen en común el acto creador del artista. En una *acción* el cuerpo se convierte en el soporte por excelencia del artista, este representa su motor de producción y con él se pretende crear un lenguaje puro y libre. En ese sentido, el cuerpo tiene la posibilidad de manifestarse a través de su potencialidad intrínseca, aunque también puede recurrir a elementos externos que cumplan la función de nutrir y potencializar la intención de la propuesta expresiva. Este soporte vivo y sensible encuentra dentro sus posibilidades la capacidad de abordar problemáticas de diversas índoles, sin limitar las ideas del artista. Sin embargo, las propuestas vivas tienen una característica indisoluble relacionada con su carácter efímero, es decir, que dicha expresión artística está concebida bajo un concepto de fugacidad en el tiempo, de no permanencia como objeto artístico material e incapaz de ser conservable. Básicamente su existencia y sentido se encuentra en relación directa con el grupo de espectadores que viven y experimentan la obra desde el espacio-tiempo en la cual transcurre. El aquí y el ahora.

En coherencia con lo antes mencionado, una *acción* puede ser llevada a cabo en diversos espacios. Sin embargo, para la elaboración de este trabajo es de vital interés uno en particular, *el espacio público*. Es allí en donde el artista se encuentra con la posibilidad de intervenir en espacios concurridos y cotidianos, apareciendo bajo la mirada de un espectador común, que muchas veces, ni siquiera entiende que “eso” que está aconteciendo ante sus ojos es un hecho artístico. Es en el *espacio público* en donde el artista irrumpe en lo cotidiano con una acción netamente política capaz de afectar y transgredir el entorno.

Con la intención de entender las dinámicas de lo *público* se pretende establecer la importancia de mencionadas intervenciones, no solo desde una mirada crítica con respecto a las diferentes manifestaciones artísticas y su valor expresivo, sino también definiendo su importancia desde el carácter político que asumen y la forma en la que logra definir o resignifican el espacio. El *arte de acción* tiene la capacidad de comunicar y de transmitir una imagen ante el otro, en ese sentido puede ser entendida como un lenguaje capaz de crear un diálogo directo, el cual se produce a partir del intercambio de perspectivas y reacciones. Por esa razón, no es posible determinar con precisión cómo se va desarrollar determinada intervención. Y mucho menos cuándo esta está pensada para aparecer en medio de un espacio poco autocontenido, en donde la obra queda sometida a las, aún desconocidas, posibilidades de interacción.

En el año 2019 la Alcaldía de Medellín, en conjunto con el Museo de Antioquia dio inicio a un evento conocido como *Acciones Abiertas*, un proyecto que tiene como objetivo explorar las experiencias de artes vivas en el espacio público de la ciudad. Desde el 18 de agosto hasta el 16 de noviembre, diferentes propuestas artísticas relacionadas con el cuerpo como medio y soporte, intervinieron en los lugares más representativos del centro de la capital antioqueña. Esta iniciativa que formó parte del programa “Medellín a cielo abierto” le apostaba a que la ciudadanía interactuara con el arte en el espacio público.

El proyecto *Acciones Abiertas* es entonces, una importante iniciativa que enmarca el objeto de estudio de esta investigación en donde diferentes artistas se apropiaron de las calles céntricas de la ciudad para aparecer ante la mirada de los transeúntes que de manera despreocupada transitaban o simplemente hacen parte del sector, con la intención de irrumpir en su cotidianidad haciendo un punto de quiebre. Por esta razón, en el presente trabajo se pretende

entonces conocer los aspectos relacionados a la intervención en el espacio público mediada por acciones vivas, entender sus puntos de quiebre, interacción, diálogo y provocación no solo con quien mira, sino también con el entorno. Todo bajo la mirada de nueve proyectos realizados, que servirán como ruta de análisis en los modos de interrelación que se establecen entre espacio, tiempo, acción y espectador para responder a la pregunta ¿Cómo, en el marco del proyecto *Acciones abierta* del Museo de Antioquia en Medellín, la acción performática interviene y/o transgrede en el espacio público?

## JUSTIFICACIÓN

Responder a esta pregunta es importante ya que va a permitir que los diferentes modos de interrelación que se dan entre la acción performática y su intervención en el *espacio público* dé lugar a la comprensión de esta manifestación dentro del espacio real. La investigación pretende tomar como objeto de estudio el proyecto *Acciones Abiertas* del Museo de Antioquia en Medellín, realizado en el año 2019 desde el mes de mayo hasta diciembre. Con la finalidad de hacer un análisis de alguna de ellas para entender la manera en la que cada acción interactúa con su entorno. Es importante resaltar que estas acciones intervienen en diferentes sectores del centro de la ciudad de Medellín, un lugar con unas dinámicas socio – culturales muy complejas. Espacios heterogéneos en donde convergen todo tipo de personas, de todos los estratos socioeconómicos y con diversas actividades laborales. Son lugares que ponen en evidencia el estado de la ciudad; Y son precisamente esta serie de acciones vivas que permiten extraer información de interés, no solo para centrarse en la recopilación de datos con respecto a las interacciones dadas en las diferentes situaciones planteadas desde lo *público*, sino también para que a través de lo comprendido poder entender la reacción del espectador cuando su espacio es intervenido y de alguna manera transgredido, en el sentido de quebrar con la cotidianidad, provocando reacciones e interacciones a su paso.

## OBJETIVOS

### Objetivo general

- Proponer una lectura sobre el impacto que generan las acciones de *arte vivo* en el *espacio público* que hicieron parte del proyecto *Acciones Abiertas* del Museo de Antioquia de Medellín versión 2019.

### Objetivos específicos

1. Contextualizar acerca de la *acción* como manifestación artística en el *espacio público* de la ciudad de Medellín en el marco del proyecto *Acciones abiertas*.
2. Analizar crítica y teóricamente algunas de las propuestas artísticas del proyecto *Acciones abiertas* en diálogo con los territorios intervenidos.
3. Revisar la capacidad contenida en la *acción artística* como provocación del público permitiendo una tensión inesperada en el entorno social intervenido.

## 1. MARCO TEÓRICO

### 1.1 Marco referencial y conceptual

El *arte público* se ha convertido en una de las prácticas artísticas más influyentes y relevantes en los últimos años, retomando postulados importantes que se dieron durante las vanguardias sobre la función que debe desempeñar el arte en el contexto social, que lleva en sí la idea de transgresión de los límites establecidos, otorgando nuevas visiones y formas de interpretar el mundo en la contemporaneidad. Las prácticas artísticas hoy, asumen en sus representaciones posturas políticas y de acción social que logran vincularse de manera activa con el público que participa de la acción. Es preciso mencionar que cuando se hace referencia al *arte público*, se hace alusión a cualquier obra de arte bien sea material o de carácter efímero ubicada o realizada en un espacio accesible al público en general. Sin embargo, Felix Duque nos recuerda que no es hasta la modernidad cuando aparece el concepto de lo *público* fruto del espíritu de racionalización de la ilustración, la compartimentación del conocimiento y la imposición de los valores de la revolución burguesa. En relación con lo anterior podemos considerar las manifestaciones de *arte público* como diría Elena Acosta “un potenciador privilegiado de la democratización artística y de la ampliación de las oportunidades de expresión y de reconocimiento de los artistas allende de las puertas del museo” (2017, p. 120).

En ese sentido el *arte público* tiene un vínculo estrecho con el *espacio público* ya que este se convierte en el escenario por excelencia de sus intervenciones y en el vector que conecta las propuestas con los espectadores comunes; será importante definir este término por su relevancia en la investigación y para hacer un correcto uso, análisis y descripción del fenómeno. *Espacio público* es entonces un término compuesto por dos palabras que será preciso separar para

entenderlo en mayor proporción: El *espacio* proviene del latín *spatium* y hace referencia a la parte que ocupa un objeto sensible, la capacidad de un terreno o la extensión que contiene la materia existente; por otra parte lo *público*, que proviene del latín *publicus*, es un adjetivo que permite nombrar aquello que resulta manifiesto, notorio, sabido o visto por todos, y a aquello que pertenece a toda la sociedad y es común del pueblo. El *espacio público* por lo tanto se refiere a un contenedor o un lugar material que es de acceso abierto para la sociedad en general. En una entrevista realizada al antropólogo Manuel Delgado, reconocido por escribir el ensayo “El animal público” define el *espacio público* como “todo aquello que un grupo humano, o también un individuo, reconoce como propio, como apropiado y como apropiable, y en lo que se resume su sentido de la identidad” (Delgado, 2006).

La calle representa a su vez un espacio de identidad, relacionamiento, historia y de animación urbana; su arquitectura y organización no son estructuras que ocurren por casualidad, estas dan cuenta de las dinámicas culturales que se desarrollan al interior del lugar y se evidencian en sus formas de relacionamiento e interacción.

El *espacio público* según Borja “es aquel en donde la sociedad se hace visible” (2000, p. 08). Es en donde las diferentes realidades sociales se manifiestan e interactúan entre sí, siendo una expresión de la diversidad social y cultural que compone las ciudades. No es un espacio vacío e inmóvil, tampoco es un espacio “especializado” al que se ha de ir, como quien va a un museo o un espectáculo. Es en donde las relaciones entre los habitantes, el poder y la ciudadanía se expresan en la configuración de calles, parques, plazas, lugares de encuentro ciudadano y en los monumentos. De ahí su importancia, al ser centros de relacionamiento e integración; sí el *espacio público* está deshabitado, toda una ciudad lo estará.



Hoy en día la ciudad representa un lugar de expresión y manifestación ciudadana, es un espacio de intercambio social y político. Sin embargo, las ciudades también guardan en su interior vastas complejidades que hacen de lo *público* lugares sectorizados y con ciertos códigos que definen quienes pertenecen o no. Esto se da mucho en sociedades con una desigualdad marcada, en donde los espacios son definidos por el tipo de personas que los habitan, se crea entonces una especie de norma que no está escrita pero que sí determina el acceso de quienes lo frecuentan. Es así como, contrastamos las definiciones antes dadas, en donde se plantea lo *público* desde una mirada idealista, una mirada en la que todos convergemos, pero que en la realidad pueden desdibujarse esas definiciones dadas las complejidades sociales de cada lugar.

## **1.2 Marco Histórico**

La ciudad moderna que surge entre finales del siglo XIX y mediados del XX, utiliza el *arte público*, bajo la forma de estatuas heroicas y conmemorativas como forma de memoria y de apropiación simbólica por parte de los ciudadanos. Por medio de los monumentos se buscaba crear dramaturgias y alegorías de la identidad patriótica, basadas en la historia y en la afamada figura del héroe. En 1982 el Concejo municipal, a través de una política pública impulsó la creación y el emplazamiento de patrimonio de *arte público* estimulando la instalación de más de 200 obras durante los 10 años que duró el acuerdo.

La presencia del arte y la escultura pública en Medellín se dispara tras el *acuerdo 36 de 1982* del Concejo municipal sobre obra de arte, producto de la concertación entre diversas entidades públicas y privadas. El acuerdo reglamentario 179 de 1983, que obliga a los constructores a destinar el 70 % del impuesto de construcción al fomento de la creación de

obras plásticas y la financiación de entidades culturales o de patrimonio cultural, etc., mantuvo vigente este impulso hasta ser derogado en 1994. (Echavarría, 2014, p. 260).

La segunda mitad del siglo XX se caracterizó por un cambio tanto en la mirada del artista como en su producción creativa, las nuevas propuestas expresivas se preocuparon por reelaborar con nuevos resultados lo antes planteado por otros. Los movimientos o escuelas limitaban las nuevas formas de crear, caracterizadas por una gran versatilidad y diálogo permanente con otras disciplinas que pueden ser consideradas ajenas al campo netamente artístico. En cuanto al *arte público* escultórico se llegó a un estado de transitoriedad tras la finalización del *Acuerdo 36 de 1982* del Concejo municipal en 1994. Son las nuevas formas artísticas las que van llenando el espacio urbano de la ciudad. Es así como, emergen eventos y propuestas artísticas con una característica particular, lo efímero. En 1981 se realiza el primer coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Urbano en la ciudad de Medellín organizado por el Museo de Arte Moderno, un evento importante y trascendental por marcar las nuevas formas del “hacer” artístico en la ciudad y en donde se comenzaron a tratar de manera colectiva temas tan importantes como: que es el arte no-objetual, cuales son los espacios y materiales no-objetuales, que es arte urbano, que es el arte de las acciones corporales, cuales son las manifestaciones no-objetuales, entre otros temas que le dan apertura a nuevas iniciativas en la ciudad. Este evento marca un momento histórico no solo en la ciudad, ni en el país, sino a nivel latinoamericano, ya que se puede considerar que es la primera vez que Latinoamérica se equilibra con los procesos y manifiestos artísticos que se están dando en el mundo occidental. Es el punto de equilibrio en donde podemos decir que no estamos en una etapa de “atraso” en cuanto a las fases de transformación artística y que las nuevas manifestaciones traen consigo

innovación, postulados relevantes, propuestas y una investigación sobre lo que puede ser una nueva actitud frente al hacer artístico.

Con grandes eventos ocurriendo (coloquios, bienales, exposiciones, importantes críticos escribiendo sobre arte, galerías, etc.) Medellín va camino a convertirse en uno de los epicentros más importantes de Latinoamérica, marcando sucesos transformadores en el campo artístico y dejando una huella en la historia del arte. Es allí, en medio de esa convulsión de cambio que se comienza a redefinir la idea de *arte público* y de piezas urbanas. Las piezas urbanas, definidas por el *Glosario de Arte Público en Medellín (La ciudad de las (casi) 500 esculturas)* son: aquellos formatos que importan más por los procesos que se generan en él que por el objeto mismo que representa, amplían el sentido del tipo de objeto, eventos y actividades que rodean esta estética pública y que no buscan perdurar, sino interpelar al espectador mientras dura su presencia.

El objeto deja de cobrar relevancia, y es así como pasamos de tener una ciudad llena de lugares evocadores por sus monumentos característicos, a una ciudad que fluye a través de las nuevas formas de apropiación de los espacios. Estos cambios que se dan desde la política pública, pero sobre todo desde los nuevos procesos de creación artística, llevan a buscar otras maneras de apropiación de lo público, donde se articulen las nuevas formas de participación ciudadana. Juan Diego Parra afirma que:

La obra no es hija de su tiempo, sino que cada tiempo es hijo de sus obras, pues son ellas las coordenadas que permiten la orientación (calendaría y cardinal) de los pueblos, y con ellas se hace la memoria, son ellas tecnologías del recuerdo que habitan los hábitats para sus habitantes. Esto explica, a su vez, porque la historia del arte no solo es a-cronológica sino

anacrónica: todo arte del futuro -como lo revelaran los impulsos vanguardistas- es primitivista, se dirige siempre al pasado aún no vivido. (2017, p. 60)

### **1.3 Marco Geográfico**

El área geográfica en la cual se desarrolla el proyecto de investigación, es en el departamento de Antioquia más específicamente en el municipio de Medellín, que a la vez figura como su capital. El municipio está dividido por comunas las cuales son unidades administrativas en las que se subdivide el área urbana de una ciudad media o principal del país, que agrupa barrios o sectores determinados. Medellín se divide en 6 zonas, estas a su vez se dividen en comunas sumando un total de 16.

La comuna de La Candelaria será el epicentro de nuestro tema de investigación, hace parte de la zona Centro - Oriental de la ciudad, que comprende además las comunas 8 y 9. Según la página oficial de la alcaldía de Medellín,<sup>1</sup> la densidad de población es baja, situación que en parte se explica por las características mismas del centro de la ciudad, aunque el hecho de constituirse en centro metropolitano, hace que albergue gran cantidad de población flotante, como resultado de las circunstancias propias de las relaciones urbanas que allí se generan, de tipo económico, financiero, cultural y social. Está conformada por los barrios Prado, Hospital Universitario San Vicente de Paúl, Jesús Nazareno, El Chagualo, Estación Villa, San Benito, Guayaquil, Corazón de Jesús, La Alpujarra, Centro Administrativo, Calle Nueva, Perpetuo Socorro, Colón, Las Palmas, Bombona N° 1, Boston, Los Ángeles, Villanueva, La Candelaria y San Diego. Sobresalen en esta comuna múltiples puntos referenciales que van desde centros religiosos como la Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria, la Catedral Metropolitana de

---

<sup>1</sup> Datos obtenidos de la página web oficial de la Alcaldía de Medellín: <https://www.medellin.gov.co>

Medellín, las iglesias Ermita de La Veracruz, San Benito y San Antonio; continuando con edificaciones de interés general como el Edificio Coltejer, el Hotel Nutibara y otros más; de tipo residencial se destacan las torres de Marco Fidel; y es importante destacar equipamientos socioculturales como el Museo de Antioquia, Teatro Pablo Tobón Uribe, Teatro Metropolitano, Centro de Exposiciones y Convenciones Plaza Mayor, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe.

Después de haber presentado las características generales dispuestas por la Alcaldía de Medellín que describen a *grosso modo* la distribución, los barrios que componen la comuna y los lugares representativos y conmemorativos que se encuentran en el centro de la ciudad; vale la pena profundizar un poco más en lo que realmente representa este lugar, resaltando los contextos sociales que se encuentran entre sus calles, muros, monumentos y arquitectura; las personas que lo habitan y las maneras de interactuar en él. El centro sin lugar a dudas representa un espacio lleno de ambivalencias que serán de gran importancia resaltar para entender en mayor medida la forma en la que es percibido y apropiado por quienes lo habitan.

Cuando se habla del centro de la capital antioqueña, se habla de un lugar con unas dinámicas tan diversas como complejas, es un espacio que como su nombre lo indica, marca el núcleo, la zona principal de toda una ciudad; Allí están los edificios de Gobierno municipal y departamental, la Dirección de impuestos, el Instituto Geográfico Agustín Codazzi, el Palacio de Justicia y otras entidades estatales que representan la zona Administrativa de la ciudad. En su amplio territorio también nos encontramos con la zona comercial, un sector atiborrado de locales, centros comerciales, establecimientos de toda índole, tamaño y forma; son recintos que se van extendiendo a lo largo y ancho de la comuna, creando pequeños callejones repletos de productos y servicios, consolidándose como un epicentro económico en la ciudad.

Habiendo trazado en el párrafo anterior dos de las características más visibles o quizá más comunes desde una mirada ajena y tímida a lo que se considera representativo del centro de la ciudad, nos enfrentamos con otras particularidades que también componen la imagen de realidad que lo abarcan. Este territorio es además un lugar de recepción de migrantes, desplazados por violencia o pobreza, personas excluidas, estigmatizadas e invisibilizadas. El centro constituye una alternativa singular para aquellas personas que por alguna razón han sido marginadas de la sociedad, brindándoles un lugar que hace posible su existencia. Es paradójico pensar que una de las zonas más concurridas de la ciudad se convierte en el lugar perfecto para el anonimato de quienes sobreviven de maneras alternativas. Eso que hoy puede ser nombrado como “la otra cara del centro”, es ese personaje antagónico que fractura tajantemente la hegemonía de lo antes descrito para marcar contrastes que ponen a tambalear al resto de la sociedad.

Es el centro un lugar en donde convergen todo tipo de personas, en donde se vuelve normal ver a los *encachacados* yendo a tempranas horas de la mañana a sus oficinas ubicadas en los monumentales edificios de La Alpujarra; los cientos de comerciantes atendiendo sus locales, ofreciendo productos a todo pulmón mientras compiten con promociones, música y ruido con los demás negocios, convirtiéndose en una batalla aguerrida por la conquista del público; la aglomeración de personas flotantes que van al centro solo cuando requieren hacer una diligencia, compra particular, visita, movilidad o turismo; también es normal ver a los trabajadores informales que se ubican a lo largo y ancho del sector, con sus negocios improvisados situados en las aceras peatonales, el viaducto del metro o los callejones; los habitantes de calle que encuentran en el centro una “guarida”, un lugar que a pesar de estar la mayor parte del tiempo colmado de personas permite su existencia, aunque es importante

mencionar que en condiciones sumamente críticas. Al caer la tarde-noche el centro se va transformando, se va convirtiendo en otro espacio totalmente diferente al que se puede percibir en la mañana o en la tarde. Los almacenes comienzan a bajar sus persianas, las oficinas terminan su horario laboral, la multitud de visitantes se comienza a disipar, permitiendo un recorrido más “tranquilo” por las calles. Sin embargo, el centro nunca duerme, en la noche se despierta otro tipo de ambiente, uno en donde los cuerpos expuestos y en oferta aparecen recibiendo a un sin número de clientes clandestinos, ocultos en la oscuridad de la noche; las plazas de vicio son otro tipo de negocio que jamás descansa, pero que en la noche se hace evidente su presencia; los cuerpos festivos, los cuerpos del delito, los cuerpos menguados y los cuerpos rotos hacen parte del paisaje nocturno.

Cuando escuchamos el famoso refrán: “todos los caminos llevan a Roma” en Medellín, todos los caminos llevan al centro y en una ciudad que padece enormes complejidades sociales, este espacio se convierte en el reflejo, en la evidencia de cómo las diversas formas de vida de una localidad habitan de manera indiferente en un mismo espacio. El centro rompe con cualquier ideal o expectativa de ciudad, si hacemos una comparación ligera, los centros de las grandes ciudades del mundo como los son: Nueva York, Londres, París, Tokio, Hong Kong, entre otras, encuentran en sus zonas céntricas las partes más distinguidas, renombradas, populares y en esa misma lógica las más costosas de la región, son las más apetecidas para vivir, ya que se convierten en sinónimo de estatus. En Medellín el centro, por lo menos hoy, no representa esa clase de imaginario, es por el contrario un lugar lleno de evocaciones arquitectónicas que sugieren la presencia de un pasado próspero pero que hoy son la representación de una ciudad que se debilita día a día gracias a procesos de gentrificación caracterizados por hacer efectiva la transformación urbana de un barrio implementado como

estrategia la revalorización para atraer a pobladores de más alto perfil, con mayor capacidad adquisitiva.

Según *El laboratorio de cartografía crítica* lo que busca la gentrificación es el abandono total o parcial de un determinado sector por parte del Estado; para así, acrecentar la estigmatización, con el objetivo de que ese lugar sea reconocido como una zona problemática; permitiendo de esta forma que los grandes grupos inmobiliarios compren a bajos costos las propiedades o los terrenos, para finalmente aumentar el costo de vida y el valor del suelo, desplazando a su paso las poblaciones más vulnerables que antes permanecían en el área. Todo en sí consolida un plan, una confabulación que busca favorecer a los grandes empresarios exponiendo a los menos favorecidos y permitiendo que ciertas zonas de la ciudad se vayan “descomponiendo” por el olvido, para que con el tiempo los inversionistas se apropien de ellas expulsando a las personas que habitaban el lugar. A esto se le suma la falta de oportunidades e incapacidad de los gobernantes pero ofrecerle a sus habitantes mejores condiciones de vida.

#### **1.4 Estado del arte**

Uno de los artistas que se ha encargado de retratar el centro de la ciudad, es Jorge Alonso Zapata, un pintor antioqueño que guarda relación estrecha con su entorno y lo utiliza como fuente de inspiración, investigación y creación. Sus obras hablan de un sector del centro llamado Barbacoas, considerado en la ciudad como “zona roja”, en donde la ilegalidad, las fiestas pesadas, las personas humildes, las prostitutas y la presencia de travestis son parte del panorama matutino. Siendo esas realidades las que despiertan el interés del artista por narrar las historias de los personajes que habitan el lugar, visibilizando así sus diversos contextos. Zapata

---

<sup>2</sup> Página web: <http://cartolabmed.blogspot.com/p/gentrificacion.html> El laboratorio permite una experimentación de técnicas de lectura geográfica y territorial, cartografiando la ciudad en los discursos y las prácticas de los agentes del Estado, los privados, y las comunidades, en múltiples dimensiones.



evidencia en sus obras la existencia de las personas que sufren y sobreviven en condiciones adversas, haciendo uso en su gran mayoría de la calle, de las zonas públicas y de los alrededores, logrando una conquista democrática de lugares que rechazan abiertamente su participación en la sociedad.



Figura 1. Jorge Alonso Zapata “Nuevos horizontes”, 2014, Acrílico sobre tela

Zapata ha documentado por décadas los acontecimientos que se dan en el centro de la ciudad con una mirada despojada de todo prejuicio que le permite representar la realidad de una manera cercana, rebotante y llena de vitalidad. Sus pinturas, collages, ensamblajes y objetos son un documento, un archivo histórico que preserva un esquema sociocultural que no quiere ser reconocido, aceptado o recordado ya que se opone a los ideales de vida pretendidos por una sociedad tradicional como la nuestra.



Figura 2. La Dany - foto tomada de la página Memoria Visible

Cuando se trata de hablar sobre propuestas artísticas en el *espacio público* de la ciudad de Medellín, es preciso mencionar a La Dany. Una artista sin igual, que cada domingo se ubica en el Parque Bolívar justo después de la misa vespertina de la Catedral Metropolitana para presentar el show más extraño e irreverente que se pueda presenciar. Sus espectáculos, no hay otra forma de llamarlos, se caracterizan por estar colmados de objetos que La Dany adquiere gracias a donaciones o a través del “pulguero”, un espacio de la ciudad ubicado en los bajos del metro entre los límites de la Plaza Botero y la estación Prado, distinguido por ser un lugar comercial popular en donde cientos de comerciantes se sitúan para vender artículos de toda índole. En sus presentaciones es posible ver: maletas, peluches, monitores de computadora, micrófonos, botellas, pelucas, espejos, telas, televisores, calaveras, etc. todo un cadáver exquisito de objeto con apariencia un tanto desprolija, pero que toman relevancia cuando La Dany los ocupa y en medio de su monólogo comienza a llenarlos de un sentido casi vital, pues son ellos personajes que dialogan con sus osadas “palabrotas” creando un mundo de posibilidades dentro de la actuación.

La creatividad de La Dany para desarrollar situaciones es admirable, todo en la presentación confabula a su favor, nada en su entorno está preparado (asistentes, clima, espacio, tiempo) más todo se adapta con una gran facilidad, haciendo de cada muestra un evento único. Es preciso aclarar que si bien la presentación se realiza en un contexto poco autocontenido, La Dany siempre llega con su presentación preparada, las escenas y los objetos son organizados antes de cada aparición brindando un orden que muchas veces pasa desapercibido por la flexibilidad de la puesta en escena, donde cada suceso puede ir modificando lo antes dispuesto, creando nuevas narrativas que interactúan y se desarrollan de acuerdo a las variables del lugar.

La Dany se ha presentado en el Parque Bolívar desde hace por lo menos treinta años, pero su trayectoria artística suma más de cuarenta. Es reconocida a nivel local, nacional e internacional por sus vulgares y exageradas actuaciones que dejan al público perplejo reviviendo historias de amores trágicos, familias disfuncionales, secuestros, violaciones, asesinatos, infidelidades, malandros, brujería, etc. La Dany va narrando a su manera esas historias que se encuentran en un plano de realidad desgarrador y entre risas, aplausos y bulla va describiendo las complejidades de vivir en una ciudad como Medellín. Ella es una artista, una contadora de historias profesional que se apropia de los espacios del centro para trabajar, crear y conectarse con numerosas personas que cada 8 días están atentos de ir a verla o se encuentra con transeúntes desprevenidos que no pueden continuar su camino sin parar un momento para admirarla.

## 2. METODOLOGÍA

La investigación sobre el impacto que generan las acciones de *arte vivo* en el *espacio público* que hicieron parte del proyecto *Acciones Abiertas* del Museo de Antioquia en Medellín, será desarrollada a través de la investigación cualitativa, ya que se centra fundamentalmente en la comprensión de los fenómenos estéticos, sociales y culturales abordados desde elementos exploratorios y vivenciales, ayudando a identificar conceptos promisorios y descriptivos, en donde se considerará el fenómeno estudiado y sus componentes. Este tipo de investigación cualitativa, permanece lejana a la búsqueda de magnitudes numéricas y a la conjugación de generalidades. Para así, realizar el registro narrativo de un fenómeno situacional.

Para la realización de esta investigación se recurrirá al método de la hermenéutica como base esencial para la correcta interpretación y comprensión de los textos de estudio. Se tendrá en cuenta el horizonte propuesto por el filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1960), quien en su libro *Verdad y método*, la denominada teoría de la verdad, la cual parte de la observación, comprensión e interpretación de los textos de manera sistemática y asumiendo a la vez una postura crítica. Además, menciona que el ejercicio de la interpretación debe evitar la arbitrariedad y limitaciones que surgen debido a los hábitos mentales, para así centrar la atención en las cosas por sí mismas, es decir, en los textos. De los componentes más importantes a la hora de leer un texto está el comprender el asunto, lo que presupone que el texto tiene la capacidad de expresar sus ideas de manera correcta y verdadera. Sin embargo, esta idea se complejiza cuando al extraer la opinión del autor, generamos la nuestra. De ahí parte la interpretación, la cual se basa entonces en preconcepciones que irán siendo corregidas a medida que se comprueba su falta de adecuación a las cosas mismas.

Con base a los planteamientos de Gadamer, se pretenderá hacer una revisión de fuentes teóricas, las cuales serán escogidas por su pertinencia y aporte en la investigación a tratar. Con ese material documental se busca generar un diálogo entre los diferentes autores, en los que se deberá enmarcar el interés por el Espacio Público como lugar de diversidad e interacción social, pero además como un espacio en donde la ciudadanía y el poder político convergen. También, se busca crear relación con una de las expresiones artísticas modernas de mayor impacto social, el Arte Vivo. La conexión documental que se desea enlazar entre ambas temáticas, espera comprender la capacidad que tiene las Artes Vivas en el marco del proyecto Acciones Abiertas del Museo de Antioquia para generar un impacto tanto en lo artístico, como en lo político y social.

La metodología que se establecerá para realizar la investigación es el estudio de caso. Para ello, será importante hacer énfasis en el análisis que realiza la académica en marketing Sylvie Chetty, quien es citada en uno de los artículos publicados en la revista “Pensamiento y gestión” de la Universidad del Norte, en donde indica que el método de estudio de caso es una metodología rigurosa adecuada para: 1. investigar fenómenos en los que se busca dar respuesta a cómo y por qué ocurren, 2. permite el estudio de un tema determinado, 3. permite estudiar los fenómenos desde múltiples perspectivas y no desde la influencia de una sola variable, 4. permite explorar en forma más profunda y obtener un conocimiento más amplio sobre cada fenómeno, lo cual permite la aparición de nuevas señales sobre los temas que emergen. Con esto en mente, es posible determinar que el estudio de caso conforma el medio más idóneo para tener una aproximación directa con el objeto de estudio, que en este caso particular está representado en las acciones de Arte vivo desde el Espacio Público en la ciudad de Medellín. Para que, a partir del acercamiento con los proyectos generados a través de Acciones

Abiertas del Museo de Antioquia, se pueda dar respuesta a las incógnitas referentes a la investigación, además de generar exploraciones desde diferentes puntos de vista, para así poder recopilar datos que contribuyan a la explicación del fenómeno.

Con el fin de garantizar la validez de la investigación, será importante acceder a múltiples fuentes de datos. Esto permitirá verificar si los datos obtenidos a través de las diferentes fuentes de información guardan relación entre sí, o sí por el contrario difieren; de esa manera vamos obteniendo un espectro más amplio del fenómeno explorado con información profunda que proponga un diálogo crítico. Para ello, será esencial contar con diferentes instrumentos y medios efectivos para la recolección de los datos, tales como: entrevista personal no estructurada, entrevista personal estructurada, encuestas por cuestionarios, observación directa estructurada, observación directa no estructurada, revisión de documentos y de datos estadísticos relacionados con el fenómeno estudiado, entre otros.

Además, será pertinente con el fin de realizar una correcta interpretación de lo que representa el impacto de las Artes Vivas en el marco de lo público; es de suma importancia añadir otra categoría de análisis metodológico, que permita indagar mucho más a profundidad sobre esta forma de comunicar desde el cuerpo. La semiología es la rama encargada del estudio formal de los signos y es la herramienta metodológica más adecuada para la comprensión, interpretación y significación de este fenómeno, ya que la expresión corporal se da en un marco de sistema de signos, los cuales son establecidos por un determinado orden sociocultural, en donde se enmarcan códigos de comunicación. Por esta razón, mencionada metodología servirá para comprender los lenguajes sociales que se ocultan bajo la apariencia de los objetos portados y cuya lógica organizativa sólo puede ser revelada al descubrir los entramados ideológicos. Con esta claridad, será importante acotar que esta metodología no cuenta con una estructura

establecida que dictamine los pasos a seguir para su correcta ejecución. Su validez radica en la capacidad que tiene para develar a través de operaciones tales como interpretativas, lingüísticas y de observación, para después hacer una deducción de lo percibido, que equivaldría a la experiencia del sujeto de análisis.

En este sentido, las etapas del análisis inductivo de información cualitativa quedan resumidas en los siguientes conceptos:

- Recopilación y codificación de los datos teóricos (aplicación del método hermenéutico para la comparación de textos teóricos)
- Recolección de la información (trabajo de campo. Metodología: estudio de caso).
- Estructuración y organización de los datos.
- Conceptualización y explicación del problema (metodología: análisis semiótico).
- Elaboración de monografía.

### 3. UNA MIRADA CONTEXTUAL

#### 3.1 Antecedentes del *arte acción*

En este subnivel se pretende realizar un recorrido breve, amplio y poco específico sobre un fragmento de la historia relevante para entender el nacimiento de la *acción* como manifestación artística. Con la intención de hacer un paneo, un recorrido fugaz que nos brinde un panorama general de cómo ha evolucionado a lo largo de los últimos años la representación y concepción del cuerpo, bajo la mirada del artista moderno.

Tomando como referencia el libro *Arte moderno 1870 - 2000* de la editorial TASCHEN (2016) se pretende realizar este mapeo elemental que ponga de manifiesto esos antecedentes relevantes en el nacimiento del *arte de acción*. Para ello será crucial ubicarnos en el punto de quiebre, en ese momento histórico en donde el mundo vuelve a encontrarse en un estado de transformación. La modernidad, comienza en el siglo XVIII con la industrialización y la Revolución francesa generando cambios tan radicales y contundentes que lograron alterar todos los ámbitos de la vida social, este fue un periodo en el cual se dieron rupturas profundas con las viejas tradiciones y comenzó una etapa de renovación en la historia, tanto desde la ciencia como en el arte.

El inicio puntual de la modernidad en el arte comenzó en el año 1863, en el momento en el que Édouard Manet pintó *Almuerzo campestre* y *Olimpia*, quien empieza a manifestar en esta y sus otras pinturas formas que desafiaron al academicismo por las pinceladas sueltas, el tratamiento de la luz y sus figuras aparentemente inacabadas. Pero además, por incluir en el cuadro el cuerpo desnudo de una mujer sin pretensiones simbólicas o clásicas, esta vez el artista proyectó la imagen de un cuerpo vivo, un cuerpo real, percibido desde una experiencia



personal. Esto fue considerado en su momento histórico como algo irreverente y profanador, pero determinó el inicio del cambio en la mirada creadora del artista. Pocos años después el *impresionismo* dio lugar a todo un movimiento revolucionario, en donde los artistas se desligaron de toda estructura o código establecido para dar libertad a la expresión individual; y de allí en adelante se desplegó toda clase de tendencias artísticas, con diversas búsquedas, posturas e ideologías. Pero que, sin lugar a dudas permitieron la exploración y la evolución de la expresión individual. Es así como la historia del arte se alteró, dejando atrás los modelos e ideales antes establecidos, marcados en gran medida por la representación mimética, academicista e idealizada, para explorar decididamente nuevas formas de crear, analizar y ampliar los límites del medio artístico, desde la pintura, la escultura, hasta la instalación, el arte conceptual y por supuesto el *arte de acción*.

Las vanguardias históricas se dieron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, fueron entonces un conjunto de movimientos artísticos, o “ismos”, que surgieron como reacción a un orden previo. Lo que las vanguardias van a trabajar es la subjetividad de la obra, el objeto artístico cambia y se transforma en una búsqueda encaminada hacia el *yo*, representando la liberación del espíritu creativo. También, estará ligado a un carácter experimental tanto desde los elementos compositivos (materiales, soportes, palabras, sonidos) como la búsqueda de la originalidad con una esencia política, anarquista y revolucionaria, marcada en gran medida por la creación de manifiestos, eventos y activismo. De esta manera, surgen diferentes ismos como negación a la pintura tradicional y como búsqueda de la existencia misma “el arte por el arte”. Entre los movimientos más relevantes tenemos el *futurismo*, *dadaísmo*, *cubismo*, *constructivismo*, *surrealismo*, *suprematismo*, *rayonismo*, *expresionismo*, *realismo* etc; diversas corrientes y fundamentos estéticos, pero con

denominadores comunes como el abandono de las formas figurativas y búsquedas a favor de la abstracción.

En el periodo de las vanguardias ya se evidenciaban actos que pueden considerarse como precursores del *arte de acción*, unos inicios que más adelante se convertirán en movimientos y manifestaciones establecidas. Asociado en gran medida con el teatro, se trae a colación el evento de ópera al estilo futurista llamado *Victoria sobre el sol (1913)*, importante porque pretendía subrayar los paralelismos entre el texto literario, la partitura musical y el arte de la pintura. Se considera relevante este suceso ya que el pintor suprematista Kazimir Malévich se encargó de diseñar tanto el vestuario de los participantes como el escenario del evento. Su estilo, caracterizado por las siluetas geométricas bidimensionales, pretendía eliminar todo indicio visual del mundo conocido para que así el espectador pudiese disfrutar de la experiencia de la no objetividad. En esta ocasión, como en muchas otras, Malévich se aleja del lienzo para crear obras móviles hechas de materiales moldeables como el cartón, idóneo para adaptarse de manera adecuada al cuerpo y así fungir como vestuario. Los trajes daban la apariencia de armaduras que deformaban la estructura de un cuerpo reconocible, sus elementos creaban el efecto de alargar y reconfigurar con ciertas abstracciones las extremidades, creando personajes únicos, extraños y surrealistas. En este ejemplo puntual, se logra evidenciar una etapa de experimentación en el arte, el lienzo ya no es el único medio desde las artes visuales con el cual se pueda comunicar, la pintura comienza a expandir sus límites y a proponer desde el vestuario y la escenografía formas de ser admirada. Los trajes creados por Malévich tienen como soporte, como caballete, el cuerpo de quienes los emplean configurando una nueva puesta en escena, en donde el movimiento corporal dialoga con las formas, creando en cada oscilación una nueva figura, un nuevo lenguaje.



Figura 3. Kazimir Malévich: Diseños de vestuario para “Victoria sobre el sol”, 1913

Otro antecedente del *arte acción* se remonta a junio de 1920, cuando, en Berlín, se inauguró la Primera Feria Internacional Dadá en la galería de Otto Burchardt. Fue un evento que reunió a los principales exponentes del movimiento, llegando a presentar alrededor de 200 obras. Su importancia radica, por una parte, en el clima de provocación que se vivió, manteniendo un fuerte tono político, contestatario y antimilitarista (es importante recordar que las vanguardias se dan en un periodo entre guerras) escandalizando al público burgués, hasta realizar una propuesta expositiva irreverente desde su distribución espacial, recorrido e interacción. Heartfield, uno de los organizadores del suceso, en el anuncio de la Feria según el portal web Artehistoria titulado *La primera feria internacional dadá* dijo lo siguiente “El movimiento dadá conduce a la desaparición del mercado artístico”. Desde ese momento histórico ya se generaban discusiones de alto alcance en donde se cuestionan los criterios artísticos conservadores y burgueses. Sus postulados radicales y agresivos abrieron las fronteras del arte ante otros modos de expresión, lo que terminó siendo su mayor aportación. Dadá fue la antesala de lo que hoy

denominamos *arte conceptual* y brindó las bases teóricas y prácticas para propuestas artísticas como el *arte acción*.



*Figura 4.* Primera Feria Internacional Dada, 1920. Izquierda a derecha: Raoul Hausmann, Hannah Höch (sentada), Dr. Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen (sentado), George Grosz, John Heartfield.

Desde comienzos del siglo XX ya se empezaban a visualizar propuestas que terminarían desencadenando todo un mundo de posibilidades desde el arte. prepararon el terreno de lo que llegaría años después, a mediados del siglo con el *arte acción*, *minimalismo*, *arte conceptual*, *land art*, *arte povera*, entre otras expresiones. Las vanguardias fueron las encargadas de abrir la mirada estrecha de quienes estaban acostumbrados a contemplar, más no ser figuras activas y críticas. Es así como abrieron las fronteras para que los artistas contemporáneos pudieran experimentar con libertad el medio, creando diálogos multidisciplinares y propuestas alternativas, únicas y democráticas.

### 3.2 El arte acción como una práctica transformadora

Desde finales de la década de 1950, el cuerpo como soporte, lugar, material, e instrumento de creación cobra relevancia, dándose el surgimiento de diferentes prácticas como el *happening*, *performance*, *fluxus*, *live art*, *action art*, *intervenciones*, *body art*, entre otras manifestaciones que se reconocen bajo el mismo nombre genérico de *artes de acción* o *arte vivo*. Más allá de sus búsquedas exploratorias a partir del cuerpo, lo que realmente pretende el *arte acción* es revolucionar, transformar y combatir las formas tradicionales en que las artes plásticas venían desarrollándose. Se creó entonces una expresión libre y pura, sin condición alguna, incapaz de privatizarse o venderse; sin valores comerciales, que no pudiera ser explotada o mercantilizada (la antítesis del pop art), que lograra evitar a los arrogantes intermediarios que constantemente hostigan el medio artístico. El *arte de acción*, se convierte en todo el sentido de la palabra en una oposición a esa “*policía cultural*” término empleado por el artista y escritor Jean-Jacques Lebel (1966) en su libro *El happening*, que cree que tiene la capacidad o la competencia para determinar que sirve o no sirve, que es bueno o malo, que está bien hecho o mal hecho. Es así como aparece con su esencia transformadora, deconstruyendo las barreras que por años el arte estableció en la relación sujeto-objeto, en donde las dinámicas pasivas, de un respeto casi sacro, casi absurdo, se evidencian en el arte en una representación contemplativa, alejada de quien mira, ajena a cualquier intención de interacción o dinamismo. A continuación, se expondrán algunas formas de las *artes acción* más reconocidas del medio, no porque sean más importantes, sino porque reúnen las características generales que identifican a este género.

*El happening* se convierte en un referente crucial, ya que propone una experiencia que no se focaliza en los objetos, sino que parte de la provocación, intervención e improvisación. Su

principio artístico, es el de producir una obra que permita la participación de los espectadores, obligándolos a abandonar su posición de sujeto pasivo para convertirlos en sujetos activos y participativos dentro de la obra de arte. Se caracteriza por ser un evento de carácter efímero por lo que requiere de la fotografía o el video para guardar registro de lo propuesto y además suele irrumpir en la cotidianidad, por lo que es comúnmente realizado en lugares públicos, esa característica de imprevisibilidad y de participación espontánea hace que el acto en sí, sea completamente único e irrepetible, de ahí que sea considerado como un arte puro. Jean-Jacques Lebel (1966) escribe

El happening hace intervenir en el mito la experiencia directamente vivida. El happening no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en realidad. Tal actitud postula un lazo profundo entre lo vivido y lo alucinatorio, lo real y lo imaginario. Justamente, es la conciencia de este lazo lo que los enemigos del happening no pueden tolerar, porque ello podría amenazar los mecanismos de defensa que han alzado, como una jaula, alrededor de su propio psiquismo (p. 19).

*La performance* por su parte lo constituyen las *acciones* de un individuo o un grupo. Son una manifestación de libre expresión en donde el artista actúa como medio y soporte que se expone y comunica con quienes presencian la obra. Como es característica general de las *acciones vivas*, esta está determinada por un tiempo específico, espacio determinado y el cuerpo como soporte. El artista abandona las dimensiones del lienzo y la longitud del cuadro para explorar el medio de expresión y comunicación universal, el cuerpo, y a partir de él reflexionar sobre sus propias capacidades y limitaciones, crear poéticas, narrativas e imágenes que le permitan manifestarse desde su potencia intrínseca.

El *fluxus* hace parte de las primeras propuestas de *arte acción*, consolidándose oficialmente entre 1961 y 1962, sus intervenciones plantean una naturaleza multidisciplinar en donde la música, las artes plásticas y visuales, la literatura, la poesía y la acción con el cuerpo dialogan para crear un contenido fluido (*fluxus* proviene del latín y significa fluir) capaz de navegar entre diferentes conocimientos para generar exploraciones en tanto al arte, la creación, la materia, el tiempo, los soportes y medios. Sus campos de acción y su influencia son tan extensos que no es preciso definir este movimiento como algo concreto, específico y determinado. Algunas propuestas van desde lo que reconocemos como acontecimientos de carácter público o privado hasta conciertos, objetos, revistas de artistas y libros. El *fluxus* por lo tanto pone a prueba los límites del arte y cuestiona las problemáticas que más se ven a discutir entre la década de los sesenta y setenta, proponiendo debates acerca del rol del artista, el arte como institución y el estatus de la obra.

### **3.3 Arte y espacio público, particularidades de la investigación**

Esta investigación se preocupa por resaltar el impacto que genera el *arte acción*, también conocido como *arte vivo* en el *espacio público*. Por esta razón, se considera importante delimitar lo que para esta investigación será considerado *arte público* ya que se pueden presentar algunas confusiones de carácter terminológico más adelante. El proyecto teórico está enfocado en un “género” específico, el cual definiremos como: cualquier manifestación artística que emplee el cuerpo como medio y soporte al momento de emprender una *acción* ya sea de carácter individual o colectiva en el espacio urbano, llevadas a cabo en colaboración con instituciones públicas o privadas, que en este caso exclusivo está relacionada con *Medellín a Cielo Abierto*, un programa de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín que buscó dotar de sentido el territorio urbano en alianza con instituciones culturales, entre ellas

el Museo de Antioquia con la propuesta *Acciones Abiertas*. Todo con la pretensión de insertar el arte a la vida y generar una ruptura en la cotidianidad, alterando la forma en que se habitan los lugares comunes. Es importante resaltar el hecho de que existen diversas formas de intervención urbana más allá de la descrita al inicio del párrafo y estas pueden emplear desde las denominadas Bellas Artes modernas que incluyen: pintura, escultura, literatura, danza, música, arquitectura, y desde el siglo XX el cine; hasta las nuevas propuestas que plantean una transformación formal y conceptual del arte. Para efectos de la investigación, como ya lo mencionamos, nos ocuparemos de un determinado tipo. Sin embargo, resaltamos el hecho de que no son las únicas formas de habitar desde el arte lo *público*. Beatriz Elena Acosta afirma que:

Desde tiempos de las vanguardias históricas, el arte más que la creación de cosas bellas es la expresión de las circunstancias de la vida y de las posibilidades creativas que esas condiciones permiten y reclaman. Así, un acercamiento a su devenir actual implica el desapego de categorías estéticas tales como bello, agradable, sublime, pintoresco, elegante o interesante [...] (2017, p. 129).

En ese contexto es importante explicar que no es lo mismo hacer referencia a *arte público* que a *arte urbano*. Si bien parecen términos semejantes, el primero hace alusión a todas aquellas obras que cuentan con el apoyo de la Administración Pública, mientras que el segundo hace referencia a la contracultura, es decir, que se caracteriza por hacer oposición a los valores ideológicos y culturales instaurados en determinada sociedad, ejemplo: los *grafiteros*. Cabe señalar que nuestras Instituciones Estatales han intentado vincular desde sus programa gubernamentales a esos jóvenes artistas que hacen parte de movimientos *underground* con becas y estímulos de creación que los asocie a sus campañas o proyectos de intervención



urbana. Si bien, son propuestas que desde una mirada superficial pretenden abrir escenarios para la producción de arte y la vinculación de la ciudadanía a proyectos culturales; asimismo tienen como finalidad controlar y regular las prácticas clandestinas de *arte urbano*, también conocidas como *arte callejero* con la finalidad de evitar el “uso indebido” del *espacio público*, o mejor dicho, para impedir la creación de contenidos políticos, críticos y contestatarios, que pongan en tela de juicio los “métodos” empleados por entidades públicas o privadas. Beatriz Elena Acosta escribe que:

En las ciudades actuales podemos ver la metamorfosis de las formas de expresión plasmadas en los muros de sus calles y de sus plazas: se ha pasado de un arte público proclive a estar al servicio de los Imperios o de los Estados a un arte público que da cuenta de los desaciertos de la política y que, en muchos casos, la resiste de manera directa. Medellín no es la excepción (2017, p. 117).



Figura 5. Guía Acciones Abiertas. Recuperado: Museo de Antioquia

El proyecto *Acciones Abiertas* enmarca el núcleo de la investigación ya que serán algunas de las intervenciones efectuadas en este evento, las que permitirán realizar reflexiones sobre la relación arte - espacio público - espectador, y que posibilitará responder a la inquietud sobre cómo estas participaciones ciudadanas logran afectar, alterar y provocar el *statu quo*. *Acciones Abiertas* es un proyecto compuesto por trece propuestas de artes vivas como performances, happening y disciplinas asociadas que involucran la calle y el cuerpo, además, se evidencia a través de estas *acciones* los acontecimientos urbanos que comprometen los diversos contextos sociales del centro de la ciudad, permitiendo hacer una exploración más profunda sobre el arte en relación con el entorno.

Para efectos de la investigación se explorarán cuatro intervenciones desarrolladas en el *espacio público* del centro de la ciudad y realizadas en el marco del proyecto *Acciones Abiertas*: *Contenedor no binario* de Mari Luz Gil, *La peregrinación de la bestia* de Analú Laferal, *Las Ofelias* del colectivo El cuerpo habla y *Atlas* de Julio César Salazar.

#### 4. EL CUERPO COMO TERRITORIO, INTERVENCIONES ARTE ACCIÓN

El cuerpo del artista es el soporte por excelencia de su obra, este se convierte en el insumo elemental con el cual puede experimentar, transmitir, cuestionar, indagar y crear. El cuerpo no solo es el medio por excelencia para la elaboración de una *acción*, sino que también representa el producto, el resultado final de un trabajo corporal, caracterizado en muchas ocasiones por poner a prueba la resistencia, la concentración y la condición física del artista. El *arte acción* le permite al artista explorar desde su propio cuerpo para crear nuevos lenguajes, resignificar y crear una nueva definición de sí.

##### 4.1 El cuerpo como territorio

Tomando como punto de partida las palabras enunciadas por el antropólogo David Le Breton, quien en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* define que “La existencia del hombre es corporal” (2002, p. 7). Se acepta y recalca que la existencia humana no es comprensible sin la estructura física que representa el cuerpo, dependemos netamente de la materia para habitar, para Ser, para vivir, y en ese sentido, es el cuerpo el que posibilita la configuración del sujeto. Con lo anterior, se puede afirmar que todas las actividades realizadas por el hombre son corpóreas, es decir, no son posibles sin el cuerpo, empezando por las relaciones humanas, en donde se encuentran dinámicas como la comunicación, la socialización, la relación con el medio natural o el entorno, hasta las relaciones intrapersonales (habilidad que permite que una persona pueda conocerse a sí misma y comprender su propia manera de actuar, sentir y pensar), la capacidad de desarrollar procesos mentales que posibilitan la resolución de diversas situaciones; razonar para establecer conceptos y obtener conclusiones, entre otras. Todo, absolutamente todo está mediado por el cuerpo y las partes que lo componen.

El cuerpo es entonces un lugar para crear, hacer, pensar y sentir; para desarrollar habilidades sociales e individuales vinculadas al autoconocimiento, al manejo de emociones, a la resolución de conflictos y a la mediación; también es un lugar para la memoria, en donde se insertan los recuerdos vividos, las experiencias compartidas, los hallazgos y aprendizajes; el cuerpo es un lugar físico, un territorio geográfico demarcado por un espacio-tiempo; es lugar de reivindicación, de orden, de derechos; pero además de todo, el cuerpo es un territorio político capaz de cuestionar o poner en tela de juicio las categorías sociales que pretendan instaurar una cierta “normalidad”, un cierto orden hegemónico dominante, como clasificar por niveles o etiquetas lo que significa el Ser humano (género, sexo, sexualidad, clase social, origen étnico, entre otros).

En consonancia con lo anterior, se cita la afamada frase del filósofo griego Aristóteles “El hombre es un ser social por naturaleza”, para mencionar que si bien poseemos una dimensión individual en donde se hace posible el desarrollo de la personalidad o del Ser, también se está inmerso en otra dimensión, la social, en donde se convive con otros cuerpos y en donde además, se está mediado por una estructura o código de comportamiento que busca (desde una mirada superficial) hacer posible la coexistencia. No se puede concebir al hombre sin el lazo de la comunidad, ambos componentes son indisolubles y hacen parte de esa característica esencial para la comprensión de la humanidad.

## **4.2 La reivindicación del cuerpo**

La licenciada en Artes Plásticas y tecnóloga en diseño industrial Mari Luz Gil, participó en el proyecto Acciones Abiertas versión 2019 con su *acción performática* titulada *Conetenedor no binario*. Una intervención artística en el *espacio público* que problematiza la visión binaria

que se tiene acerca del cuerpo y que está ligada a ese constructo social que busca normatizar, estandarizar y clasificar las formas en que nos debemos percibir. Mari Luz, desde su propuesta expresiva cuestiona esa visión heteronormativa que se tiene del cuerpo, y a través de la creación de un traje antropomorfo configurado con materiales elásticos, voluminosos y transparentes, logra fundir entre tela los cuerpos de varios *performers* para crear uno solo. Un cuerpo, un contenedor que en su interior aloja la diversidad, la diferencia, la humanidad. La *acción* no mostraba rostros, ni comprendía identidades particulares, no habían nombres, ni etiquetas que permitieran reconocer con claridad lo que en él aguardaba, era una sola estructura que recorría pausadamente las calles céntricas, desde el Museo de Antioquia, pasando por la iglesia de La Veracruz; templo católico con más de 200 años de historia que recibe diariamente la visita de cientos de fieles en el nombre de Cristo, pero que justo a las afueras de la estructura sagrada, ahí, en medio de su plazoleta se encuentran las prostitutas del sector invitando a todos los feligreses y transeúntes que recorren las calles céntricas de la ciudad a tener un momento para la seducción, el placer y el deleite de la carne. Cuerpos expuestos y en oferta permanecen a la vista en las calles de La Veracruz, lugar en donde lo mundano y lo divino convergen día a día en la configuración de una zona que se presta para: elevar súplicas por la salvación de la vida, invocar el espíritu divino e implorar por las promesas redentoras del sexo, la lujuria y el libertinaje en todas sus manifestaciones. A una cuadra de la iglesia se encuentra la estación del metro Parque Berrio y a su alrededor una cincuentena de moteles. Este paisaje aparentemente antagónico e incompatible no es extraño a la cultura paisa, la cual, entre sus rituales populares acostumbra echarse la bendición antes de cometer un delito. El recorrido de la *acción performática* continúa hasta llegar al Parque de las Luces por todo Carabobo como si fuera una especie de procesión, a la cual se van sumando espectadores interesados y curiosos por el

acontecimiento. Se divisaba a través de la malla transparentosa de la tela, algunos rasgos íntimos: piel, genitales (pene y vagina) y pechos, envueltos en una sola y misma carne, aislados de cualquier tipo de catalogación. Era como si ese contenedor de carne y hueso sugiriera una sola humanidad, una que aguarda en su mundo la diferencia, la variedad y la diversidad.

Ese traje o, mejor dicho, ese lastre, impedía el recorrido libre, cómodo y confortable de ese cuerpo extenso, irregular y formado de fragmentos vivos. Este tejido compuesto de fibras textiles, mismas que se utilizan para fabricar las prendas de vestir, ha estado presente en todas las sociedades humanas que se denominan “civilizadas” y hace parte de su experiencia cotidiana. El vestuario es comprendido como un requisito para el ingreso a la vida social, en vista de que el hombre se viste antes de hablar, comer, trabajar, bailar, caminar o dormir; es también un elemento que ha tenido por siglos la capacidad de generar reconocimiento, diferenciación y en ese sentido, segregación social; el vestido ha logrado cumplir un rol protagónico entre las sociedades humanas, las cuales basan su percepción y criterio de las personas conforme a lo que proyecta su imagen visual, básicamente el cuerpo toma significado en la medida en que se oculta, se exhibe o se resalta. La *acción* realizada por Mari Luz pone en relieve esa carga simbólica que trae consigo el vestuario, el cual, se convierte en un medio de clasificación, ostentación, discriminación y jerarquización social. Tal y como indica Clara Tapia en su investigación sobre los *Modos de pensar el arte acción desde la indumentaria*:

Las intervenciones que utilizan la prenda para significar o reforzar el significado de la acción que el performer realiza. En este caso, la prenda posee un valor iconográfico que abona a la construcción de una imagen o un rol rápidamente identificable por todos los participantes de la performance. Permitiendo la circulación y el entendimiento de un repertorio de representaciones socialmente establecidas (2014, p. 6).



Figura 6. Registro intervención *Contenedor no binario* de Mari Luz Gil. Fotografía tomada por Julián Zapata

Las intervenciones realizadas en el *espacio público* siempre van a tener un componente de incertidumbre, ya que, al estar sometidas a la mirada de transeúntes desprevenidos, no es posible determinar cuál será la reacción de quien presencia la obra. En una entrevista realizada por la plataforma virtual *Venga y pare oreja*, la artista Mari Luz menciona que “cuando se interviene en el espacio público con algo diferente, el espectador se puede sentir agredido” y es esa misma sensación de provocación la que puede propiciar una intervención repentina e inesperada, hasta el punto de conseguir que la *acción* sea modificada por completo. Cuando se exponen temas sensibles ante el otro, se pueden generar momentos de tensión que pongan en riesgo las pretensiones del artista.

Los cuerpos que permanecían abrazados por esa malla transparente con tonalidades que iban del rosado al violeta, dejaba ver desde su tersura las características íntimas y eróticas del Ser. Con la piel y los genitales medio expuestos, la artista y su equipo de trabajo se enfrentan, o mejor dicho, se exponen a miradas curiosas y morbosas a gestos indeseados y de extrañeza. Lo

paradójico del asunto, según narraba Mari Luz en la entrevista realizada por la plataforma virtual, era que los espectadores, sobre todo aquellos que se perciben “muy varones” se acercaban a las siluetas que consideraban femeninas para, de una manera molesta, grotesca y desagradable contemplarlas, pero, cuando se percataban que en esa misma carne habían penes, tomaban distancia y cambiaba por completo el gesto, casi que en un acto de desaprobación y malestar, poniendo de manifiesto ese pensamiento machista que concibe el cuerpo de la mujer como objeto de deseo, de conquista y apropiación, pero cuando son interpelados con otros rasgos distintivos de la masculinidad se cuestionan la *mirada*. Mari Luz logra desde su intervención destacar que en la diversidad todos estamos representando, resaltando el hecho de que no solo se es un contenedor de carne y hueso distintivo, etiquetado y previamente designado, sino que ante todo somos una misma carne, una misma humanidad.



Figura 7. Registro intervención *Contenedor no binario* de Mari Luz Gil. Fotografía tomada por Julián Zapata

### 4.3 El cuerpo como edificación de identidad

En esa lucha por la reivindicación del cuerpo y la edificación de identidades individuales libres se encuentra la *acción performática con danza* de Analú Laferal, travesti herbívora de la



ciudad de Medellín dedicada a la investigación independiente, es profesional en Ciencia Política con Máster en Estudios Culturales y Artes Visuales. Su intervención realizada en el *espacio público* fue titulada *La peregrinación de la bestia*, una propuesta artística crítica, contestataria, desobediente y colectiva, pero además con tintes claramente políticos que ponen de manifiesto la violencia, el prejuicio y segregación que por años han tenido que padecer las personas LGBTIQ en el departamento de Antioquia, siendo esta también, una de las zonas del país en donde más homicidios se presentan contra aquellos que tienen una orientación sexual o identidad de género que se salen de las normas tradicionales.

Haciendo una revisión de las cifras otorgadas por la organización *Colombia Diversa* (2020), organismo enfocado en la defensa de los derechos humanos de las personas LGBT, entre años 2015 y 2019 se presentaron 405 homicidios en el país, siendo Antioquia el departamento que presenta las cifras más altas con 118 casos.

No hace muchos años el código penal colombiano de 1936 tipificaba las conductas homosexuales como un delito, siendo antes consideradas una enfermedad que alineaba a las personas de sus conductas “naturales”. En aquel momento, la medicina incurría en la realización de procedimientos médicos experimentales que ponían en riesgo la integridad física y mental de los “pacientes” al ser unas prácticas crueles, inhumanas y despiadadas; esto solo con la intención de corregir esa desviación de la moral; al descubrir que no se puede corregir lo incorregible, con la Constitución de aquel entonces, ya no fueron considerados enfermos, sino criminales, y en esa misma lógica se criminalizaban a todos aquellos ciudadanos que tenían una orientación sexual diversa, salvaguardando a esa masculinidad hegemónica característica del orden heteronormal. Durante años e incluso en la actualidad la discriminación, el sexismo y la homofobia han sido aceptadas socialmente como un mecanismo para proteger las buenas

costumbres y para preservar esa doble moral tan característica de las sociedades judeocristianas, como las nuestra, las cuales cuestionan el amor de una pareja del mismo sexo, pero aceptan, tapan y protegen delitos tan mezquinos como la pederastia de sacerdotes católicos, tal y como lo denuncia el periodista Juan Pablo Barrientos en su libro *Dejad que los niños vengan a mí*. No es hasta 1991 con la reforma realizada a la Constitución Política de Colombia, en la cual se explicitó que la homosexualidad ya no era un delito, por medio de dos artículos específicos:

Artículo 13. Todas las personas nacen libres e iguales ante la ley, recibirán la misma protección y trato de las autoridades y gozarán de los mismos derechos, libertades y oportunidades sin ninguna discriminación por razones de sexo, raza, origen nacional o familiar, lengua, religión, opinión política o filosófica.<sup>3</sup>

Artículo 16. Todas las personas tienen derecho al libre desarrollo de su personalidad sin más limitaciones que las que imponen los derechos de los demás y el orden jurídico.<sup>4</sup>

Este fue el primer gran paso que se dio en Colombia para visibilizar a una población que por largos años estuvo segregada y discriminada. Por supuesto que la implementación de estos dos artículos no desdibujan el pasado castrador y destructivo de una sociedad que hizo todo lo que estuvo a su alcance para castigar la diferencia. Sin embargo, sí es la legitimación de una lucha por la igualdad de los derechos, la posibilidad de elegir y la aceptación de la diferencia. La población LGBTIQ ha librado batallas importantes y lo continúa haciendo, pues es un camino largo en donde se debe de-construir prejuicios para nuevamente construir con base a la empatía, el respeto y la capacidad de aceptarnos como cuerpos que pueden edificar su propia identidad.

---

<sup>3</sup> Artículo 13. Constitución Política de Colombia, 1991.

<sup>4</sup> Artículo 13. Constitución Política de Colombia, 1991.



Figura 8. Registro intervención *La peregrinación de la bestia* de Analú Laferal. Recuperada: Museo de Antioquia

La *acción performática* fue realizada el 9 de noviembre del 2019 en horas de la noche, en el Parque Mon y Velarde justo en la importante plazuela de la Catedral Metropolitana de Medellín, situada en la zona céntrica de la ciudad en el barrio Villanueva, al costado oriental del Parque Bolívar, cerca de la calle conocida como Barbacoas, el Machete o calle del Pecado, importante sitio de encuentro nocturno para la población LGBTIQ. Con un acto polémico que generó gran curiosidad y controversia no solo en los espectadores desprevenidos que se encontraron con la intervención, sino también, en la ciudadanía al publicarse fotografías, videos, reportajes y noticias sobre el evento, generando un sin número de opiniones e inquietudes.

Durante la noche un grupo de artistas cubrieron sus rostros y se vistieron totalmente de negro, con trajes que iban desde túnicas que tapaban por completo el cuerpo, en una especie de rememoración de la indumentaria usada por los verdugos medievales, con cadenas de especial grosor que recorrían el contorno de sus siluetas mientras caían azotando y rasguñando los suelos de la catedral (hay quienes consideran las limitaciones de las iglesias como espacios

sacos). Sus cadenas generaban sonidos penetrantes, agudos y abrumadores reproduciendo la sensación de estar en medio de una celda, de un espacio metálico, frío y abarrotado, tal y como su materialidad. También, había quienes portaban trajes pequeños, con bandas, ligeros y botas de cuero o cuerina que cubrían el cuerpo desnudo de quienes permanecían en el anonimato, pero cuyas voces retumbaban por todo el sector, pues se escuchaba de manera amplificadas y repetitiva una especie de aullido, de grito, de gruñido que decía “Nunca olvidamos, reencarnamos. Nunca olvidamos, reencarnamos”, “Somos la bestia, maricas rabiosas cobrando venganza”, “Venimos del dolor de las travestis asesinadas y nunca lloradas”.

Los cuerpos que permanecían al interior de la *acción* simulaban los movimientos corporales de animales, de figuras antropomorfas encadenadas que caminaban, gateaban y se arrastraban por el suelo con ferocidad, de esos movimientos emanaba una bestia cuadrúpeda compuesta por dos cuerpos que evocaban la mítica figura del centauro. Mientras en el centro se había formado una circunferencia que en el mundo del esoterismo u ocultismo es considerada como una técnica de invocación. Según el libro de Franz Bardon titulado *La práctica de la evocación mágica* se menciona que:

Un círculo mágico, puede servir para varios propósitos. Puede ser usado para evocación de seres o como protección en contra de influencias invisibles. No se necesita en todos los casos ser dibujado o colocado en el suelo. Puede ser también dibujado en el aire con un arma mágica, como la espada mágica o el bastón mágico, bajo la condición que el mago está completamente consciente de la cualidad universal de protección, etc. (1958. p, 17).

Los elementos que compusieron la *acción performática* tenían semejanzas con algunas prácticas características de la magia ritual. Sin embargo, no estaba asociada a ningún tipo de ritual satánico o vinculado a alguna secta como la quisieron etiquetar algunos medios de

comunicación como el canal regional Teleantioquia, que en su noticiero matutino advirtió que podría tratarse de una ceremonia diabólica, desconociendo la procedencia de la intervención que no solo estaba asociada al Museo de Antioquia con su proyecto Acciones Abiertas, sino que además, estaba financiada por la Alcaldía de Medellín con su programa Medellín a Cielo Abierto. La polémica de la obra también se desató cuando el presidente de Fedegán (Federación Colombiana de Ganaderos) José Félix Lafaurie realizó un trino en contra de la puesta en escena y su directora Analú Laferal, en donde escribió: “Anoche al frente de la iglesia del Poblado (Medellín) un grupo de encapuchados estuvieron haciendo rituales satánicos, ‘13’ días antes del paro. ¿Coincidencia? El número 13 simboliza rebelión / rebeldía” una publicación completamente descontextualizada y arbitraria que permite evidenciar la cultura puritana, conservadora, hipócrita y fanática de nuestra región.

Tanto José Félix Lafaurie como el importante canal regional Teleantioquia pusieron al descubierto sus intereses patriarcales que buscan la aniquilación y erradicación de la diferencia tachando a las propuestas libres, creativas y transformadoras como amenazantes y subversivas, creando a su vez desinformación y manipulando a quienes les siguen. No contento con ello, Lafaurie incrimina en el mismo trino la propuesta artística señalándola de peligrosa por apoyar el paro nacional que se celebró el 21 de noviembre de ese mismo año, si bien una cosa no tiene que ver con la otra, es importante resaltar que esta se trató de una movilización social que reclamaba el cumplimiento de los Acuerdos de Paz, y marchaba en contra la corrupción, la reforma laboral, las privatizaciones, la corrupción, entre otras razones legítimas. Esta es solo una muestra que permite evidenciar que los grupos hegemónicos siempre van a tratar de deslegitimar con mentiras y engaño las voces de quienes exigen el cumplimiento de sus derechos.



Figura 9. Registro intervención *La peregrinación de la bestia* de Analú Laferal.

Entre toda la controversia que generó la *acción*, también se suman los comentarios de los feligreses quienes preocupados por la supuesta ceremonia satánica, diabólica o luciferina (como se le quiera llamar) comentaron que por eventos así “el país está como está”, cinismo que pretende responsabilizar de todas las complejidades sociales, políticas y económicas del país a un evento artístico que por el contrario pretende poner ante la mirada del otro, todo el dolor y tristeza a la que han estado sometidas las personas que no se ajustan a los modelos sociales, corporales, sexuales e identitarios que propone el sistema tradicional. Fue además, una intervención pública que reafirma la doble moral católica, quienes en muchos casos prefieren defender la iglesia como institución, pero cuando se trata de defender los derechos de quienes son vulnerados voltean la mirada con desaprobación y prejuicio. En una entrevista realizada a la artista Analú Laferal por Noticias Caracol cuenta que:

Decidimos construir entonces una manera de poner esos dolores en lo público, a través de esta acción que es un cruce de tres lugares: El primero, la movilización social. En segundo

lugar, plantea un ejercicio de cómo poner el arte como un medio para hacer denuncias políticas, no la política tradicional, sino por las políticas sexuales que siguen prohibiendo la existencia de muchas personas trans, lesbianas y gays. El tercero es hacer algo que yo pienso que es fundamental y es como los artistas que estábamos construyendo la obra hacemos que nos sirva para sanar y trascender circunstancias y emociones personales individuales y ahí si se quiere si podría ser un ritual, pero es un ritual de sanación (2019).

Cabe resaltar que la performance está directamente vinculada con el arte conceptual y en ese sentido puede tener manifestaciones tan diversas como poco definidas, este es el caso de la intervención concebida por Analú Laferal, una propuesta artística que desde su investigación y conceptualización juega con elementos propios de rituales mágico-religiosos, pero que en su sentido, proyección y justificación plantea toda una manifestación crítica referente al dolor y sufrimiento que un gran número de personas padecen en la actualidad, y no a un rito de dudosa procedencia o con fines sombríos como se quiso mostrar. Se entiende entonces que la propuesta visual que planteó Laferal junto con su equipo de trabajo, hace parte de un lenguaje que sirvió como medio para expresar los sentimientos de agobio que por mucho tiempo han afectado la libre construcción de la personalidad, y además, se efectúa una fuerte denuncia pública que pone de manifiesto la violencia que hoy continúa siendo ocasionada por los prejuicios y claramente por la incapacidad de entender las diferentes realidades del otro.

Cuando se está inmerso en una sociedad tan tradicional, que le cuesta trabajo aceptar la diferencia y construir con base al respeto, el arte llega a cumplir un papel fundamental a la hora de poner sobre la mesa temas determinantes capaces de comunicar esas verdades que para muchos son incómodas, logrando a través de una propuesta visual atravesar las fronteras socioculturales del entorno en el que estamos inmersos. El *arte acción* no está concebido como

una manifestación pasiva, pensada para ser contemplado o admirado desde una posición cómoda y neutral, sino que por el contrario, está ideado para cumplir un papel activo en medio de los diferentes contextos sociales, interviniendo (en este caso particular) en lo *público*, para que desde una postura reflexiva se puedan generar debates que posibiliten la exposición de ideas y de diferentes posiciones u opiniones. Es necesario que el arte incomode y en ese mismo sentido sea capaz de ubicarnos en otro estadio que nos confronte con problemas reales desde lo social, político y económicos.

#### **4.4 El cuerpo habla**

Este apartado toma el nombre del colectivo artístico *El Cuerpo Habla*, un grupo que en su hacer está enfocado en tres direcciones diferentes: la primera es pedagógica con propuestas prácticas, tales como: talleres, seminarios, cursos y conferencias; la segunda es netamente artística con la realización de performances en los que constantemente se está indagando sobre la carne como acontecimiento en la ciudad de Medellín y acerca del cambio de los paradigmas en el arte del siglo XX, que ha dado lugar a la expansión de conceptos como el cuerpo, la representación, la resistencia y la fabulación; y el tercer enfoque es investigativo, dirigido a la creación de documentos académicos.

*El Cuerpo Habla* también hace parte de la lista de artistas y colectivos que participaron en el proyecto *Acciones Abiertas*, con una *acción performática* titulada *Las Ofelias*, nombre y concepto que toman del texto teatral de Heiner Müller *Máquinahamlet* (1977). La intervención tuvo lugar en la *Fuente de la vida (Tentación del hombre infinito)*, una de las obras más reconocidas y emblemáticas del maestro Rodrigo Arenas Betancourt (1971 -1974). Se sitúa en el barrio Suramericana ubicado entre las calles Pichincha y Colombia, a orillas de una canalización y cerca de la estación del metro que lleva el mismo nombre del sector. Ese lugar



distinguido por ser un espacio verde, rodeado de altos árboles y parques, representa uno de los sectores más selectos de la zona centro occidental de la ciudad al estar configurado por torres de apartamentos construidas en un principio por *Suramericana de Seguros* y concebidas, desde sus orígenes, para la clase media-alta de Medellín. El barrio Suramericana fue entonces el escenario que acogió al colectivo artístico *El Cuerpo Habla*, quienes realizaron una *acción performática* en donde hombres y mujeres se sumergieron en unas urnas de cristal.



*Figura 10.* Registro intervención *Las Ofelias* del colectivo El Cuerpo Habla. Recuperado: Colectivo El Cuerpo Habla

Las urnas de cristal fueron adecuadas con un sistema especial de flotación para permanecer por largas horas sobre el agua de la fuente, los cuerpos contenidos en ese espacio restringido, fueron llevados por la corriente sobrenadando y haciendo un recorrido fortuito dentro de la estructura. Como toda *acción artística*, la fabricación de las urnas requirió de unos ensayos previos para asegurar su correcto funcionamiento, por esa razón, se realizaron pruebas para mejorar las cualidades estructurales de las urnas y para determinar aspectos técnicos como: materiales, capacidad de peso, tamaño, diseño, etc. Los ensayos previos sobre el agua fueron

realizados en la fuente *El hombre creador de energía* (1968) también esculpida por el escultor colombiano Rodrigo Arenas Bentacourt, ubicada al interior de la Universidad de Antioquia.

Por largas horas, los integrantes del colectivo se mantuvieron al interior de las urnas flotantes, cuya estructura sólo permitía la estancia de un solo cuerpo, con prendas livianas y ligeras. Su interior era hermético, sellado y estrecho por lo que reducía la movilidad de quienes permanecían en su interior. La *acción* se llevó a cabo a las 4:00 de la tarde, hora en la que aún el sol es intenso provocando la acumulación de calor espeso en los participantes, quienes además, comenzaron a desdibujarse, opacarse y desaparecer con el chorro de aire húmedo que salía de sus cuerpos y que iba empañando las vidrieras del contenedor. Su respiración y movimientos pequeños eran los únicos que permitían saber que aún estaban ahí, su aliento que nublaba la mirada del espectador hablaba de un sujeto, de una vida que permanecía en un estado de reposo en medio del agua. Con una duración de tres horas, la *acción* implicó no solo un esfuerzo físico, sino también mental: el espacio reducido, la poca oxigenación, la incapacidad de moverse, pararse o sentarse; el agua y sus movimientos sutiles pero constantes, el sol, el calor y adicional, encontrarse en medio de toda esa intervención en una urna a solas, encerrado con los pensamientos, fobias y temores.



Figura 11. Registro intervención *Las Ofelias* del colectivo El Cuerpo Habla.

El cuerpo ha sido a lo largo de la Historia del Arte objeto de representación, los artistas se han preocupado por estudiarlo, entendiendo sus dimensiones, estructura, geometría, movimientos, etc. Con la finalidad de conseguir la imitación más fidedigna de acuerdo a la percepción que se tiene del mismo, con base a su momento histórico. El cuerpo como representación artística tiene tanta historia como las pinturas paleolíticas. Sin embargo, es a partir de mediados del siglo pasado que la idea del cuerpo como *medio* de expresión toma fuerza en el campo de las artes visuales y se comienza a explorar las posibilidades corpóreas, para generar propuestas que transgredan los límites del arte convencional.

*El cuerpo habla* es la reafirmación sobre la capacidad del cuerpo como herramienta “lenguájica” capaz de expresar pensamientos, sentimientos e ideas. Desde una mirada sensible ante las expresiones artísticas, el cuerpo funge como material plástico, como instrumento de creación a través de su poder expresivo y comunicativo, el cuerpo se convierte en una pieza sensible que se dispone en el espacio como signo en tanto que es la más maleable de las materias significantes, el cuerpo es el objeto y es medio, es punto de partida y punto de llegada. Es la herramienta de comunicación por excelencia.

## 5. LOS CUERPOS QUE OCUPAN LAS CALLES. *ATLAS* EN EL ESPACIO PÚBLICO

Las *acciones performáticas* o de *arte acción* que se desarrollan en el *espacio público*, se someten a la mirada de un espectador casual, común, que en la mayoría de los casos no tiene claro que ese acontecimiento que se está desarrollando ante él, hace parte de una expresión netamente artística. Para las artes que se desenvuelven en la calle, la ciudad no representa un museo, un fondo, un telón, una escenografía o una sala de exposiciones que restrinja, limite o coarte el contacto con el otro, por el contrario, la ciudad constituye un espacio de enunciación, manifestación y expresión, en donde además se hace posible las relaciones entre artistas y espectadores.

El espectador representa un papel fundamental en cualquier propuesta artística que se desarrolle o articule en el *espacio público*, pues son sus reacciones las que determinarán el progreso o ejecución de la misma. El artista cuando está preparando su intervención: conceptualiza, planea, crea, configura y además, puede estipular ciertas particularidades de la obra, como lo son: lugares, recorridos, horarios, objetos, entre otras propiedades que le brindan a la *intervención* cierto guión o estructura técnica. Sin embargo, el artista jamás podrá prever con exactitud la reacción que los espectadores tendrán al momento de ver ese acontecimiento, pues es un arte pensado para irrumpir en lo cotidiano como una invasión que altera el orden urbano desde una propuesta física pero también simbólica, pues siempre habrá una intención, un descubrir, una pregunta o inquietud que sustentara el motivo de la *acción*, y en ese mismo sentido, cuando se lleva a cabo un proyecto que irrumpe en la mirada del otro y lo hace partícipe de un momento específico con una propuesta diferente, esa *recepción y percepción visual* puede a su vez sentirse como una agresión, como un asalto o acorralamiento. El

espectador siempre será ese gran interrogante al momento de efectuar una propuesta en el *espacio público*, ya que las reacciones pueden ser tan diversas como espectadores hayan al momento de la intervención, y son esas dinámicas, las que finalmente se encargan de completar y de llenar de sentido la obra, que encuentra su vitalidad en la posibilidad de transformar el espacio con un evento capaz de marcar, transmitir, cuestionar, indagar o retar al otro. Luis Manuel González desarrolla en su artículo titulado *Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio público* esa relación obra-ciudad:

En la obra, la acción traza un plano que contiene aquello que muestra y otro de aquello que significa: una acción no es una imagen que está ahí, un registro visual, o una unidad plástica que se expresa sólo como contenedor plano o contenido sin cuerpo, se trata de un modo necesario para apropiarse de la presencia de la ciudad. De allí que la naturaleza de lo performativo recurra a la memoria como entidad que completa lo que está ausente y evidencia la capacidad intuitiva del sujeto sin la presencia del objeto. Es la naturaleza de la memoria. Esta condición hace que el espacio adquiera sentido dentro del tejido social, construyendo una realidad simbólica en la que pretender edificar una dinámica espacial desde la neutralidad o la abstracción pura, sería ingenuo (2011, p. 61).

Cuando un artista define un itinerario, este se convierte en una intervención única e irrepetible que encuentra su sentido vital justo en el momento en el que se desarrolla la *acción*, después de ese momento, lo único que quedará será el recuerdo de quienes participaron de la obra de manera directa o indirecta y de los registros (fotografía, video, texto, ilustración) que se realizaron al instante en el que transcurría la obra. El *arte acción* tiene como característica indisoluble el carácter efímero de la obra, por esa razón su potencia expresiva se encuentra en la capacidad que tiene para imprimir en el espacio nuevos aportes y significados. Cuando una

*acción* irrumpe genera toda una propuesta de sentidos simultáneos, que convierte a la ciudad en un ambiente significativo que le permite a los espectadores llenarla de significado, es decir, el significado de la acción no es revelado sino hasta la interpretación de un determinado intérprete. Sergio Garza Orellana amplía lo antes mencionado en su texto *El Símbolo significativa*.

El arte en este momento, un instante antes de la interpretación de un lector, es algo totalmente libre, pues, ni aunque el artista quisiera, le puede asignar un significado a priori a su propia obra. El arte se emancipa de su creador, y en la *thesis*, se convierte en parte de una construcción cultural de la cual nadie es dueño. La pieza se eleva más allá del significado y se vuelve un significativo puro, que en cualquier momento es susceptible de significación (s.f., p. 16).

En la medida en que se entiende que como seres humanos se es también *lenguaje* (por lo menos desde la parte consciente ya que nuestras experiencias se realizan desde el lenguaje, y es a través de él que damos sentido a nuestra existencia) es posible comprender que cuando se llena de sentido una *acción* o se define una determinada intervención desde una interpretación personal, en ese caso, se está haciendo una apropiación de la obra, y desde ese nivel de conquista se pueden emitir juicios de valor, pues ahora se cumple el rol de autor, de intérprete y de creador que llena de significado lo que ve. Se sabe que el artista visual tiene la capacidad de proyectar una imagen ante el otro, pero es el espectador el que tiene la facultad de hacer una lectura personal de la obra, y en ese sentido la coexistencia de significaciones y elementos simbólicos diferentes también son parte de la obra.

En esa revisión del *arte acción* como una forma de provocación del *espacio público*, se encuentra la intervención del artista Julio César Salazar titulada *Atlas* y realizada en el marco

del proyecto *Acciones abiertas* versión 2019. Tanto el nombre como la obra hacen referencia a la mitología griega, en la que un joven titán fue condenado por Zeus a sostener el cielo sobre sus hombros. Salazar toma como referencia esta historia mítica y configura toda una propuesta visual en la cual él se pone en los zapatos del gran titán para sostener de una manera simbólica el mundo sobre sus hombros. Crea entonces, una esfera comestible de gran tamaño con un peso que sobrepasaba los 10 kilogramos, fabricada de chocolate, maní, cereal, arroz soplado, entre otros alimentos que configuraban una representación deliciosa del mundo, con sabores dominantes y atractivos. Esta esfera fue concebida para permanecer sobre los hombros del artista durante el tiempo que durará la intervención en el *espacio público*.

La propuesta se desarrolló en la comuna 10 La Candelaria, en la Plaza Botero, justo al frente del Museo de Antioquia, en la zona centro-oriental de la ciudad, un escenario que desde lo *público* alberga miles de transeúntes. Es un sector de paso que conecta con emblemáticos lugares de la ciudad como el Edificio Coltejer, el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, la Catedral Metropolitana de Medellín, la Iglesia de la Candelaria, entre otros espacios representativos. También se ubica a una cuadra de los bajos del metro, zona de comercio informal en donde trabajan unas mil doscientas personas quienes surten todo el viaducto del metro con artículos de diversa índole que bajan en carretillas desde Laureles, El Poblado, Itagüí, Boston. Como se mencionó al inicio del párrafo, la comuna de La Candelaria contiene gran cantidad de población, pero vale la pena resaltar que esta es una población flotante, lo que quiere decir que tienen una alta movilidad geográfica, como son los estudiantes universitarios, las comunidades foráneas, los turistas, los participantes de grandes eventos de masas (procesiones, ferias, grandes espectáculos deportivos, musicales o culturales), los usuarios de transportes urbanos de gran escala, etc. Este tipo de población no se asienta en el lugar, pero sí

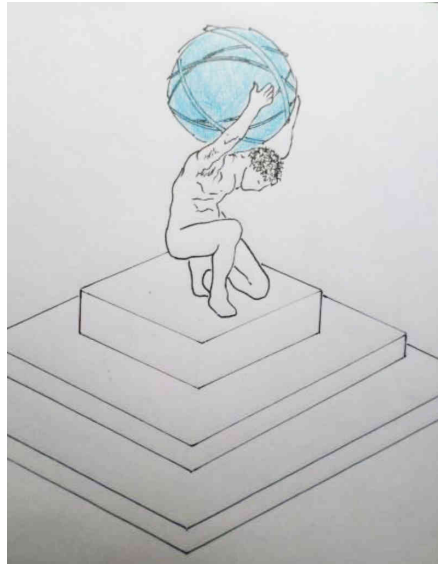
tiene la facultad de generar una gran demanda de puestos de trabajo. Sin embargo, la densidad de población en esta zona es realmente baja, situación que en parte se explica por las características mismas del centro, cuyas dinámicas socioculturales tienen altas complejidades, siendo este un lugar singular para las personas que han sido excluidas, estigmatizadas e invisibilizadas.

En una entrevista inédita realizada al artista Julio Cesar Salazar para la realización de esta investigación, relató que cuando pensó en la ubicación de la intervención artística, había considerado que se podía ejecutar en la plazuela de la Iglesia la Veracruz, a una cuadra del Museo de Antioquia. Sin embargo, cuando fue a visitar el lugar para realizar la estructura y planeación de la obra se percató que el olor que emanaba del sector era desagradable por el uso que le dan los habitantes de calle a la fuente de la iglesia como baño público, lo mismo que a los alrededores. El pensar que esa esfera de comida iba estar en tal escenario desabrido, lo llevó a replantear la idea original y pensar la intervención en otro lugar del centro, justo en la Plaza Botero. Una zona abierta que no presentaba las desventajas del mal olor, pero que sin lugar a dudas está inmersa en las dinámicas habituales del centro de la ciudad.

Con un traje que hacía alusión a la representación griega de Atlas, Salazar salió desde el Museo de Antioquia hasta la Plaza Botero cargando sobre sus hombros una circunferencia comestible como símbolo del mundo y llevando a cuestas una especie de capa / armadura fabricada de cientos de cucharas de madera. Con paso firme pero pausado caminó hasta la plaza y se ubicó sobre una estructura que hacía las veces de pedestal. Allí se puso sobre una rodilla y dejó caer el peso de la esfera sobre el cuello, espalda y hombros, mientras se sostenía de un bastón que le permitió mantener el equilibrio en esa posición difícil. La intervención comenzó a las 2:00 de la tarde y estaba pensada para tener una duración de tres horas, finalizando de esta



manera a las 5:00 p.m. Sin embargo, como nada está definido en la esfera de las intervenciones de *arte público*, fueron los espectadores quienes cambiaron el desarrollo antes concebido de la obra.



*Figura 12.* Registro intervención *Atlas* del artista Julio Cesar Salazar. Recuperado: Museo de Antioquia

Poco después de iniciada la intervención, los espectadores se percataron que esa esfera que reposaba sobre los hombros del artista, era comestible y que estaba dispuesta en el espacio para que quienes quisieran, pudieran acercarse a ella para probar sus alimentos, sabores y texturas. Una vez esta información fue aceptada por el público se generó una respuesta que Salazar no había imaginado ni estipulado en sus ensayos y preparación.

El cuerpo del artista se enfrenta a las diversas respuestas que cada espectador pueda presentar sobre la obra misma. En este caso, Salazar, Atlas o la persona que permanecía de rodillas sosteniendo la pesada esfera, fue olvidada por complemento y anulada bajo las multitudes que se acercaron con desenfreno para probar, comer y devorar esa esfera de enormes proporciones. El cuerpo que permaneció por largos minutos enterrado en la muchedumbre, no

sucumbio ante el peso de quienes se abalanzaron sobre él, pero sí reveló el hambre, la voracidad, los deseos de engullir y tragar que persistía en los espectadores, que ahora eran miembros activos de la obra. *Atlas* fue una obra que en su génesis pretendió articular inquietudes ligadas al estar en el mundo y los modos en que nos relacionamos con lo espiritual, la comunidad y el planeta mismo. Estas inquietudes buscaban proponer una *acción* capaz de cuestionar las formas de relacionamiento en que el humano va en contra de sí mismo y de su entorno, principalmente con la producción de basuras plásticas, producto del consumo promovido por el capitalismo exacerbado.

*Atlas* fue una obra que desde concepción y puesta en escena estuvo pensada para conquistar, fascinar e iniciar al otro, proponiéndole adoptar una actitud libre e indefinida frente al acontecimiento, configurando una conexión física entre artista y espectador. Cabe resaltar que lo que una *acción artística* propone es la ruptura de los roles clásicos que antes sostenía el arte, en donde el espectador y el creador tienen una línea divisoria que no permite su interacción y en donde el hacer artístico está pensado para ser admirado y contemplado, más no para activar, interpelar o envolver al público en un aura de creación-participación.



*Figura 13.* Registro intervención *Atlas* del artista Julio Cesar Salazar. Fotografía Valentina Restrepo Serna

Los cuerpos espectadores reaccionan a la obra con base a sus experiencias personales y se convierten en objeto de su propia pulsión, la cual los empuja a llevar a cabo una acción con el fin de satisfacer una tensión interna. El performer, en este caso Julio Cesar Salazar, constituye una imagen que habla y propone a través del cuerpo, él interactúa consigo mismo pero espera que exista un colectivo que acepte su reto y decida participar de él. Durante la intervención de *Atlas* en el *espacio público*, los espectadores tuvieron como primer acercamiento acordonar el cuerpo del artista, con un sentimiento expectante por lo que pudiese pasar. Con mirada tímida, curiosa y discreta se fueron vinculando al suceso sin atreverse, Salazar sabía desde su experiencia y conocimiento que el público común muchas veces no sabe que eso que está aconteciendo frente a sus ojos se trata de una puesta artística-participativa, por esa razón dispuesto en el lugar personas que conocían de antemano las pretensiones de la obra, para que fungieran con infiltrados o mejor dicho, como colaboradores; ellos estuvieron encargados de activar la *acción* mostrando desde su gestualidad la intención de los elementos dispuestos en el

espacio. Se encargaron desde un principio de tomar las cucharillas de palo (que formaban una especie de armadura) para insertarlas en la esfera y probar un poco de los alimentos que la componían. Una vez el público común vio la posibilidad de participar de la obra, se aglomeraron al lado del artista y comenzaron a comer, en un principio se preocuparon por tomar la cucharillas como instrumento, pero entre más personas iban llegando aparecía el deseo de acaparar, de tomar para cada uno la mayor porción posible, las cucharas fueron olvidadas y apareció la garra que rasgaba las capas de comida para ser engullida. Los espectadores que al inicio de la intervención se acercaban tímidamente, ahora se comportaban como cazadores hambrientos devorando a su inocente presa.

El arte visto como una rama de las humanidades no pretende a través de sus intervenciones o manifestaciones: humillar, ofender o agredir al otro, por el contrario, el arte desde su esencia siempre va querer resolver preguntas, cuestionar, expresar, manifestar, interpretar, interpelar etc. Es siempre un ejercicio de reconocimiento y en esa misma lógica, *Atlas* aparece como una obra que pretendió exponer esa necesidad que tiene el hombre por acaparar, por desear las cosas aun pasando por encima del otro, los hombres tienen la tentación de pensar que la naturaleza es de su propiedad, una posesión que se puede explotar al propio gusto y de la cual no se debe dar cuenta a nadie, es una voracidad insaciable la que está llevando a la especie humana a su propia destrucción. De una manera metafórica Salazar, quien encarna desde su propuesta al mítico titán *Atlas*, manifiesta esa imagen crítica del hombre zampando literalmente todo lo que lo circunda.

Como fue mencionado en párrafos anteriores, la manifestación se realizó en Plaza Botero, un sector de la ciudad con unas condiciones sociales que se definieron como complejas, este contexto sirvió además para visualizar el hambre, visto no desde la metáfora del mundo, sino en

un estado permanente en donde hay carencia de alimentos e inseguridad alimentaria para miles de familias en la ciudad. Las obras de arte tienen la facultad de develar también hechos que quizá nos estaban contemplados al momento de su preparación pero que terminan visualizando al otro que también se hace partícipe del momento. En palabras de Luis Manuel González:

Este modo de ser de la lúdica del arte de acción apuesta por una verdad que exhorta al espectador al reconocimiento propio y del otro, a través de la auto representación que tiene lugar en presencia de los jugadores, quienes asumen el rol de representar para y por el juego (2011. p, 70).



*Figura 14.* Registro intervención *Atlas* del artista Julio Cesar Salazar. Fotografía Valentina Restrepo Serna

## 6. CONCLUSIONES

En conclusión, la aparición del *arte acción* en el siglo XX es la consecuencia de una cantidad de cambios e innovaciones que se habían estado desarrollando en el campo del arte desde la modernidad, momento histórico que representa un punto de quiebre y transformación en el modelo de vida social. La aparición del performance, el happening, el body art, entre otras manifestaciones que se reconocen bajo el mismo nombre genérico *artes de acción* o *arte vivo*, que logran superar la visión antigua del arte mimético para proponer unas búsquedas exploratorias a partir del cuerpo, siendo este el soporte por excelencia del artista, quien encuentra en lo corpóreo un instrumento, un lugar y material de creación.

En el texto se resaltó que el artista que desarrolla una *acción* puede acudir a otros objetos externos con la finalidad de potencializar o complementar la propuesta visual, la cual se puede llevar a cabo en un lugar autocontenido como: museos, galerías, casas culturales, sales expositivas, o como fue desarrollado en la investigación, en *espacios urbanos* en donde el cuerpo del artista es sometido a la mirada de un espectador común que muchas veces no sabe que eso que se está desarrollando frente a él es una intervención de carácter artístico.

El espectador encuentra un rompimiento en la rutina al momento en el que se enfrenta a una intervención que acontece de manera inesperada a su alrededor, este se ve invadido y confrontado a lo desconocido, y en esa misma perspectiva es la curiosidad la que en un principio lo lleva a interesarse por el suceso. La obra por su parte espera ser vista y tiene como expectativa causar un impacto en el territorio intervenido, sus intenciones pueden ser tan diversas como convicciones hayan.

En el desarrollo de la investigación también se encontró que el espectador cumple un papel más trascendental que el de una figura contemplativa o que simplemente es abordada de manera repentina por una intervención artista. Lo que propone el *arte acción*, además de configurar una propuesta expresiva capaz de cuestionar, interpelar y fracturar el comportamiento habitual de los lugares mediados, es también involucrar de manera activa a quienes son abordados por el hecho, el público entonces, pasa de ser un mero receptor pasivo de una obra ya concluida, a intervenir activamente en ella y su influencia puede modificar y cambiar el rumbo de la propuesta inicial planteada por artista. Se lleva al espectador a un estado de participación en la cual él funge también como autor, en el sentido en que tiene la capacidad de redefinir la obra con su implicación.

Esa relación que se da entre autor-obra-espectador es de incertidumbre ya que el artista, si bien puede preparar el desarrollo de su intervención, asumiendo aspectos técnicos como lugar, hora, fecha, vestuario, elementos a requerir, etc. Él en definitiva no podrá determinar con exactitud el desarrollo de la propuesta, más aún cuando es llevada a un espacio poco autocontenido como la calle, en donde se va a enfrentar a tantas reacciones como espectadores haya en el lugar. Manuel González (2011) menciona que “El arte como correlato de lo urbano es un lenguaje con cambios paralelos a la concepción de las ciudades, a sus ritmos y pulsiones, a sus materialidades contemporáneas, a sus movilidades y contingencias plenas de interacciones”. En ese sentido la *acción* comprende la ciudad como un escenario expositivo de la plurivocidad, es decir, que es un discurso polisémico en donde se generan diversas interpretaciones a partir de lo que despierta la obra en cada espectador.

Fue posible hacer esta lectura gracias al análisis de cuatro obras diferentes realizadas en el marco del proyecto *Acciones Abiertas*. Esta observación permitió dar cuenta de las diferentes

interacciones que se dieron en el *espacio público* de la ciudad de Medellín, mas puntualmente en su centro y evidenciaron la relación con el entorno intervenido, los espectadores, que a su vez, son transeúntes y la obra. Estas lecturas se hicieron a partir de la comprensión sobre la existencia del hombre como un asunto netamente corpóreo y como el cuerpo se convierte en el lugar para crear, hacer, pensar y sentir. Desde una mirada sensible ante las expresiones artísticas, el cuerpo funge como material plástica, como instrumento de creación y comunicación, el cuerpo es el objeto y el medio, es punto de partida y punto de llegada. Es la herramienta de comunicación por excelencia.

Habiendo concluido la revisión de las diferentes intervenciones en el *espacio público* y habiendo reflexionado sobre el arte, el cuerpo y el entorno, se considera pertinente ahondar más en el rol del espectador en el arte, para resolver otro tipo de preguntas como ¿existe la obra de arte sin el espectador? ¿Es el espectador una figura tan inocente como quizá se quiso precisar en este trabajo? ¿Puede el espectador entender más sobre la obra que el mismo artista? La atención suele estar puesta en la obra, su forma de provocar es espacio urbano y su interacción con el otro. Pero sería significativo hacer un análisis mucho más profundo sobre el rol del espectador como punto focal, y como su mirada también tiene una fuerza transformadora y creadora. ¿El espectador es también artistas?



## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, B. E., Rojas, M. & Parra, J. D. (2017) *Mitópolis, Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público*. Medellín Colombia. Recuperado de: <https://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/mitopolis/index.html#p=4>
- Arte Historia. (s.f.). *La primera feria internacional dada*. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-primera-feria-internacional-dada?fbclid=IwAR0pnZs4IFCxFZUREL6hecnHLDnxwkLWicAMj4wpe6dsz7my5KskrXbNkxs>
- Bardon, F. (1995). *La práctica de la evocación mágica. Instrucciones para invocar seres espirituales de las esferas que nos rodean*. Madrid. Recuperado de: <http://circulodebruja.com/libros/La-Practica-de-La-Evocacion-Magica-por-Franz-Bardon.pdf>
- Borja, J. & Muxí, Z. (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona.
- Breton, D. (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Francia. Recuperado de: <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/le-breton-david-antropologia-del-cuerpo-y-modernidad.pdf>
- Delgado, M. (2006). *Sobre antropología, patrimonio y espacio público*. Revista Austral de Ciencias Sociales. Recuperado de: <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n10/art04%20-%20copia.pdf>
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid. Recuperado de: [file:///E:/ITM/Investigacion%202/Felix\\_Duque\\_Arte\\_Publico\\_y\\_Espacio\\_Polit.pdf](file:///E:/ITM/Investigacion%202/Felix_Duque_Arte_Publico_y_Espacio_Polit.pdf)

Echavarría, J., Flórez, L., Mesa, C., Montoya, J. y Xibillé, J. (2014). *Patrimonio de arte público en Medellín La ciudad de las (casi) 500 esculturas*. Medellín, Colombia. Recuperado de: <https://patrimoniomedellin.gov.co/wp-content/uploads/2018/02/Patrimonio-de-arte-publico-en-Medellin-Ensayos.pdf>

EcuRed. (s.f.). *Performance*. Recuperado de: <https://www.ecured.cu/Performance>

Gadamer, H. (1960). *Verdad y método*. España. Recuperado de: [http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Gadamer-Verdad-y-metodo-vol-1%281%29\\_0.pdf](http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Gadamer-Verdad-y-metodo-vol-1%281%29_0.pdf)

Garza, S. (1986). *El símbolo significante*. Terreón, Coahuila. Recuperado de: <http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias39/a39elsimbolo.pdf>

González, L. M. (2011). *Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano*. Cali, Colombia. Recuperado de: [file:///C:/Users/valenrpos/Downloads/Dialnet-ArtesDeAccion-3736212%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/valenrpos/Downloads/Dialnet-ArtesDeAccion-3736212%20(1).pdf)

Jacques, J. (1966). *El happening*. Francia. Recuperado de: <file:///E:/ITM/Investigacion%202/El%20happening,%20libro.pdf>

Laboratorio de cartografía crítica. (2014). *¿Qué es la gentrificación?* Recuperado de: <http://cartolabmed.blogspot.com/p/gentrificacion.html>

Martínez, C. *El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica*. Revista “Pensamiento & Gestión”, núm. 20, julio, 2006, pp. 165-193  
Universidad del Norte Barranquilla, Colombia

Noticias Caracol. (2019). *Habla creadora de 'La Peregrinación de la Bestia', obra denunciada como ritual satánico*. Entrevista. Recuperado de: <https://noticias.caracol.com/antioquia/habla-creadora-de-la-peregrinacion-de-la-bestia-obra-denunciada-como-ritual-satanico>

Raso, P. A. (2016). *El cuerpo, una visión a través del arte*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Tapia, C. y Camezzana, D. (2014). *Los performers vestidos: Modos de pensar el arte acción desde la indumentaria*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.10515/ev.10515.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10515/ev.10515.pdf)

Werner, H. (ed.) (2016). *Arte moderno (1870-2000): Del impresionismo a la actualidad*. Editorial: Taschen