

**Poner
el culo.**

**Arte y
disidencia
sexual en
Colombia**

JUAN BERMÚDEZ TOBÓN

AGROPACIÓN ROJO Y NEGRO

BECA DE CURADURÍA HISTÓRICA 2020

Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia

JUAN BERMÚDEZ TOBÓN

AGRUPACIÓN ROJO Y NEGRO

BECA DE CURADURÍA HISTÓRICA 2020



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

FUNDACIÓN
GILBERTO ALZATE
AVENDAÑO



Carlos Motta,
*Untitled (América
Latina)*, 2016.



Alcaldía Mayor de Bogotá

Claudia Nayibe López Hernández

Alcaldesa Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Nicolás Montero Domínguez

Secretario de Cultura, Recreación y

Deporte

Fundación Gilberto Alzate Avendaño-FUGA

Directora General

Margarita Díaz Casas

Subdirector Artístico y Cultural

César Alfredo Parra Ortega

Equipo Subdirección Artística y Cultural-
Artes Plásticas

Elena Salazar Jaramillo

Carolina Cruz

Edición

María Barbarita Gómez Rincón

Corrección de estilo

María José Díaz Granados M.

Diseño y diagramación

Jimena Loaiza Reina

Créditos fotográficos

Fotografías cortesía de los artistas

Fotografías cortesía Instituto de Visión

Fotografías archivo FUGA

© Juan Bermúdez Tobón

© Fundación Gilberto Alzate
Avendaño

Primera edición, septiembre de 2021

ISBN PDF: 978-958-8471-85-3

—

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

Fundación Gilberto Alzate Avendaño
-FUGA

Calle 10 # 3-16 Bogotá, Colombia

Tel. +57(1) 4320410

Cód. Postal 111711

<https://www.fuga.gov.co>

Este libro podría tomarse como una declaración de cariño hacia mis sobrinos Samuel Mazo Bermúdez y Santiago Bermúdez García. Así mismo, como una muestra de apoyo a todas las personas cercanas a mi círculo familiar y social más inmediato que, valiente y denodadamente, se han declarado como disidentes sexuales.

Contenido

Introducción. **Pág. 12**

1 La representación visual del disidente sexual entre los años setenta y ochenta. Un camino entre la represión, la censura y el destape **Pág. 20**

La construcción discursiva de las locas, los afeminados, las mujeres falsas, los pervertidos morales, los invertidos, los antisociales, los anormales, los desviados, los indeseables, los sádicos, los aberrantes, los desvergonzados, los degenerados, los extravagantes y los esquizofrénicos **Pág. 25**

“¡Dios mío! ¡Esos muchachos de pelo largo han perdido el control!”
Pág. 41

El erotismo de los pobres. El devenir pornográfico en los años sesenta y setenta **Pág. 82**

2 Arte y política más allá de los arquetipos. La politización de lo sexual en Miguel Ángel Cárdenas, Miguel Ángel Rojas y Félix Ángel **Pág. 107**

Antes que artista, homosexual. Las abstracciones pop, las cremalleras y otras provocaciones maricas de Miguel Ángel Cárdenas **Pág. 116**

Los *collages* eróticos de Félix Ángel como dispositivos de enunciación políticos **Pág. 167**

Salir del clóset para ir al cine y luego deambular por la calle. Miguel Ángel Rojas y el desenmascaramiento del homoerotismo **Pág. 204**

La representación fotográfica de los espacios homoeróticos. Un deambular entre las salas de cine, los baños y la calle **Pág. 221**

3

Los hombres no lloran/Los hombres son de la calle/Los hombres en la cocina huelen a caca de gallina/Los hombres fornican con putas... La subversión de las masculinidades en Santiago Monge y Julián Urrego **Pág. 237**

El *remake* de ídolos, los *samplers* visuales, los fotomontajes y los dibujos pervertidos. Un acercamiento a la subversión de la masculinidad en Santiago Monge **Pág.246**

La iconografía del ídolo. Un baile entre la Mujer Maravilla y Madonna **Pág. 250**

Las masculinidades de-generadas **Pág. 277**

Des-bordando masculinidades a través del dibujo en la obra de Julián Urrego. Un paseo entre los niños, las canchas de fútbol y las piscinas **Pág. 286**

4 Sí mismos como otros. Las autobiografías visuales de Juan Pablo Echeverri y Andrea Barragán **Pág. 313**

Yo soy Juan Pablo Echeverri, tú eres Juan Pablo Echeverri, él es Juan Pablo Echeverri, nosotros somos Juan Pablo Echeverri, usted es Juan Pablo Echeverri, ellos son Juan Pablo Echeverri... **Pág. 320**

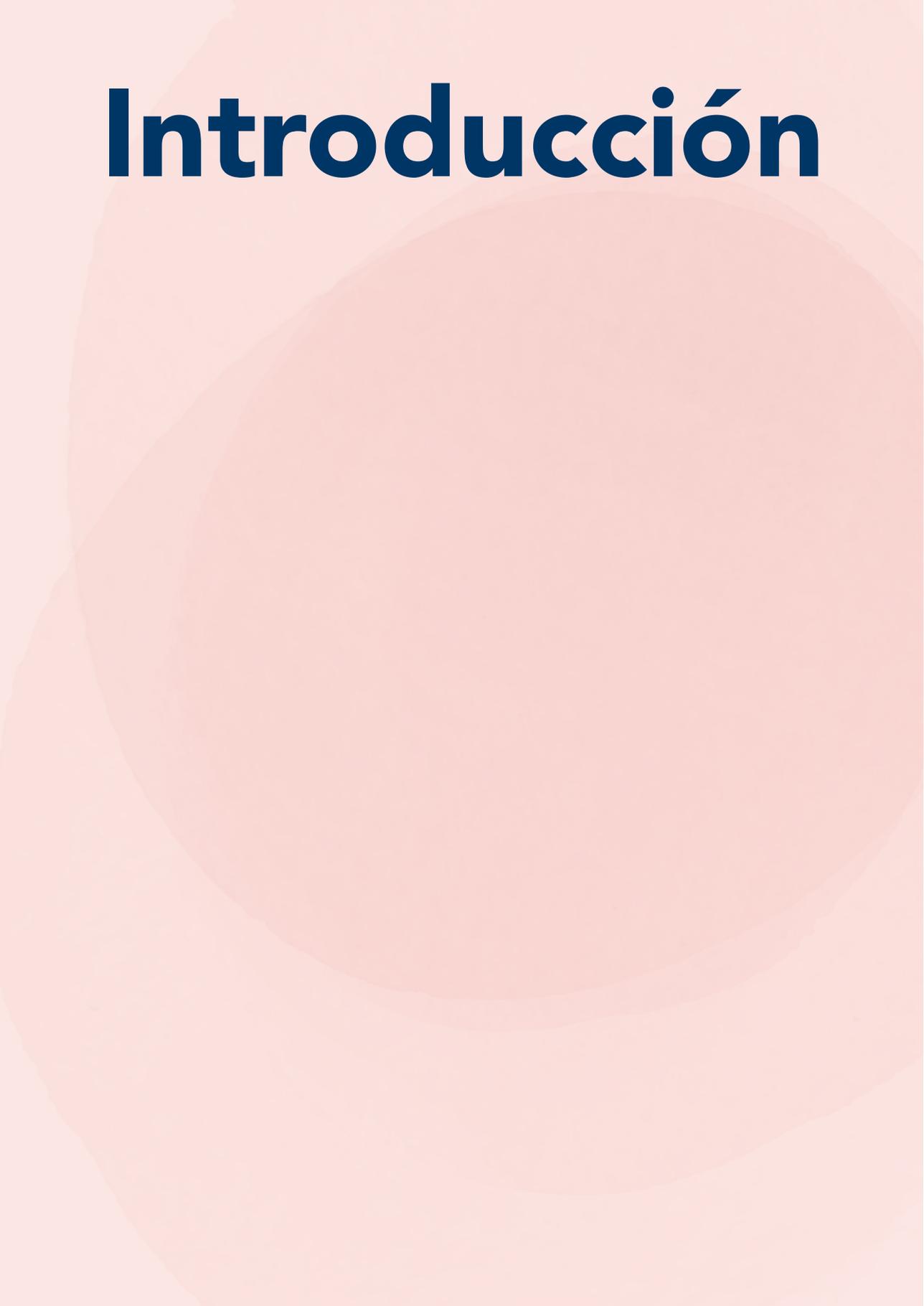
El cuerpo como espacio de disidencia en Andrea Barragán. Un manual de instrucciones para crearse una barba con lentejuelas y practicar *lipsync* **Pág. 350**

5 *Anywhere is My Land*. La excavación en los pasados queer en la obra de Carlos Motta **Pág. 376**

Bibliografía **Pág. 422**

Resoluciones **Pág. 438**

Introducción



En el contexto colombiano el culo tiene muchos significados y significantes e, incluso, se relaciona en el lenguaje vulgar con el acto sexual a través del verbo “culear” o “culiar”. Bajo esta óptica, se entendería como un acto sexual de dominación de un sujetx por otrx, que en el caso de una relación sexual heterosexual no significa tener sexo anal consensuadamente, sino una posible violación: “a ese *man* se lo culiaron”. Desde otra óptica, sin embargo, el verbo culiar indicaría que algo sobrepasó al sujeto que ejecuta una acción o cierta actividad: “Me culiaron en el examen” sería una frase que bien podría sugerir la connotación señalada. O, visto desde otra perspectiva, indicaría arrojo, valentía, denuedo, intrepidez o decisión si la usamos, por ejemplo, para señalar que una persona o grupo social se enfrenta a una situación adversa: “le puso el culo al problema”. Lo que estamos señalando es que el culo y sus posibles conjugaciones verbales —yo culeo, tú culeas, él culea...— remite a diversos ámbitos. El culo es, en muchas ocasiones, un lugar para el prejuicio y la ofensa. Por ello, tiene policía (todo el mundo se cuida el culo) y política (porque es el lugar común donde se construye el machismo, la homofobia y el racismo). Tanto así que el culo está atravesado por variables como la clase, el género, el sexo y la raza. Es clarísimo que no vale lo mismo un culo indígena o afro o de un trans pobre que el culo de un hombre blanco, heterosexual y rico. Sin embargo, más allá del racismo y del clasismo, lo cierto es que el culo es, quizá, el único órgano que rompe con el binarismo tradicional —pene (varón)/vagina (mujer), como modelo de “lo natural”, lo normal y lo armonioso— y nos une a todos como cuerpo: todos tenemos culo, independientemente del sexo, la clase o la raza. Esto explica, precisamente, por qué el culo, como uno de los tantos ejes de producción del placer,

no tiene género, no es ni masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia, próximo al detritus y la mierda, agujero negro universal por el que se cuelan o culean los géneros, los sexos, las identidades y el capital. Entendido desde esta perspectiva, la expresión “poner el culo” funciona como una metáfora política que indica, al mismo tiempo, “poner el cuerpo”, esto es, poner el cuerpo a los placeres normativos, al capital, a las políticas de género binarias, al racismo, a las corporalidades hegemónicas y, por supuesto, a otros cuerpos.

En virtud del contexto señalado, en *Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia*, nos proponemos indagar y hacer visibles algunas propuestas artísticas que asumen el culo como un espacio político donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos y enfermedades. Recogiendo la connotación política de la expresión “poner el culo” y, consecuentemente, de los verbos “culear” o “culiar”, pretendemos actualizar la tradición de experimentación formal ligada a la disidencia sexual en el arte colombiano, una experimentación motivada por la conciencia de que, para dar cuenta de una revolución sexual y social sin precedentes aún en marcha, hay que reinventar los modos de crear y narrar, de articular imágenes y de utilizar los medios artísticos.

La hipótesis que defenderemos y sobre la que pivota el libro es la siguiente: desde mediados de la década de los setenta se produce un inusitado interés en relación con las representaciones del cuerpo, el placer y la identidad del disidente sexual. Es cierto que el cuerpo estaba en el centro de la escena y que tal protagonismo no fue, para nada, exclusivo en la obra de artistas que podríamos clasificar como disidentes sexuales. Sin embargo, y dado que el cuerpo del disidente sexual ha sido el tema más invisibilizado en el ámbito del arte colombiano, el proceso de excavación en sus partes, su funcionamiento y los sentimientos asociados a esa corporalidad abordada por diversos artistas desde mediados de los años setenta hasta el presente produjo un estallido de los constreñimientos que lo ceñían, que condujo a una auténtica emancipación política de

sus representaciones. Como lo que intentamos reconstruir es una historia discontinua e irregular —o, en palabras de Diego Salcedo Fidalgo, la manifestación contestataria más tardía del arte colombiano contemporáneo—, el libro está enfocado no tanto en la construcción de un relato regular, sin sobresaltos o fisuras sobre las propuestas relacionadas con la representación de la diferencia sexual o de género en Colombia, sino a la identificación de un conjunto de acciones, producciones, intervenciones y tomas de posición que nos permitan cartografiar un terreno caracterizado, más que por una historia de relevos, por una actualidad latente de tendencias, corrientes, estilos e ideas superpuestas. Como en todo trazado cartográfico, siempre habrá una reducción de la complejidad de lo vivido, siempre tendrá un carácter parcial y siempre estará marcado de una forma u otra por signos de subjetividad. La premisa de partida será realizar una cartografía ni indiscriminada ni antojadiza, ni muy estrecha en perspectivas o demasiado pretenciosa, pero sí suficientemente holgada como para abarcar una pluralidad y disparidad de prácticas, incluyendo, por lo demás, algunas aportaciones de figuras pioneras que han pasado desapercibidas en otros circuitos.

Nos interesa abarcar un arco temporal dilatado (desde mediados de los años setenta del siglo pasado hasta los inicios del XXI, marcados por la irrupción de un nuevo conjunto de prácticas artísticas y activistas) para contrarrestar la imagen tópica de que los discursos en torno al género no llegaron al arte colombiano sino de forma tardía, en la década de los noventa, como producto de la importación rezagada de “modas” anglosajonas. La investigación que realizamos subraya las peculiaridades del caso, que no puede ser analizado extrapolando, sin más, modelos foráneos. En nuestra opinión, desde los años setenta es posible identificar en la obra de Félix Ángel, Miguel Ángel Rojas y Miguel Ángel Cárdenas una indagación en torno a los placeres sexuales desencajados que cabría describir como protopolítica y que, a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX y las primeras dos del presente siglo, con la consolidación de propuestas y temas más articulados —la dimensión crítica del placer y la sexualidad, el polimorfismo de género, la concepción performativa del cuerpo o la creación de nuevos estilos de relación e intimidad—, se

volverá abiertamente política en artistas como Gustavo Turizo, Flor María Bouhot, Celso Castro, Santiago Echeverry, Fernando Arias, Carlos Motta, Santiago Monge, Karim Estefan, Nadia Granados, Jorge Alonso Zapata, Andrea Barragán, entre otros.

Como todo proyecto de investigación, el nuestro estuvo sometido a una serie de contingencias e impedimentos producidos por el covid-19 que no permitieron que se llevara a buen camino de acuerdo con los propósitos originales. De tal suerte que las pretensiones iniciales de abarcar una gran cantidad de propuestas ligadas tanto al arte como al activismo político-sexual, se vieron absolutamente limitadas. Frente a este panorama, optamos por la complicada decisión de excluir a varios artistas —Gustavo Turizo, Celso Castro, Fernando Castillejo, Flor María Bouhot— con el fin de concentrar la atención tan solo en ocho artistas a cuyas obras y archivos tuviéramos un acceso más expedito y sencillo: Miguel Ángel Cárdenas, Félix Ángel, Miguel Ángel Rojas, Juan Pablo Echeverri, Santiago Monge, Andrea Barragán, Julián Urrego y Carlos Motta. Una vez realizado el proceso de selección, nos enfocamos en encontrar los enlaces estéticos y narrativos entre algunas producciones de estos artistas que, aunque responden a contextos artísticos de gestación diferentes, coinciden en una posición, tanto estética como política, frente a la tradición y el contexto sociocultural del país: ponerle el culo a una doble tradición representada, de un lado, por una iconografía visual que casi nunca consideró al cuerpo disidente y al placer desencajado como susceptibles de representación estética, y, por otro, a una tradición social que los atrapó —y por extensión los criminalizó— en discursos médicos, religiosos o sociales. Así, en lugar de articular los artistas seleccionados bajo la omnipresencia de lo *re* —redescubrimiento, reescritura, relectura, recontextualización, retrospectiva y demás—, tan común en los estudios históricos y curatoriales, elegimos encontrar las posibles “alianzas sintéticas”¹ entre ellos. Es decir, a lo que apostamos es a que el libro funcione

1 La idea de “alianza sintética” es usada por Paul B. Preciado para referirse al tipo de potencialidades que emergen del trabajo intergeneracional (entre artistas, curadores, etc.). En una entrevista con Jesús Carrillo, Preciado asegura

como un lugar donde articular relaciones que no pasen por supuestos vínculos “naturales”. Las relaciones naturales están basadas en la semejanza, la contigüidad y la causalidad, y requieren para su perpetuación de referencias como tendencia artística o presupuestos estéticos comunes. Lo natural es regular, propio de cada uno, hecho sin artificio, territorial e identitario, y es el paradigma que ha regido los relatos del arte desde la modernidad. Lo sintético, sin embargo, es híbrido, relativo, inestable, intuitivo y provisional, y en su condición cambiante permite la emergencia de nuevos nexos y significados. De lo que se trata, en definitiva, es de la diferencia entre identificar relaciones y generarlas; de pensar en la investigación no como la representación de un contexto, sino como una plataforma desde la cual incidir en él, esto es, una investigación como generadora de contexto.

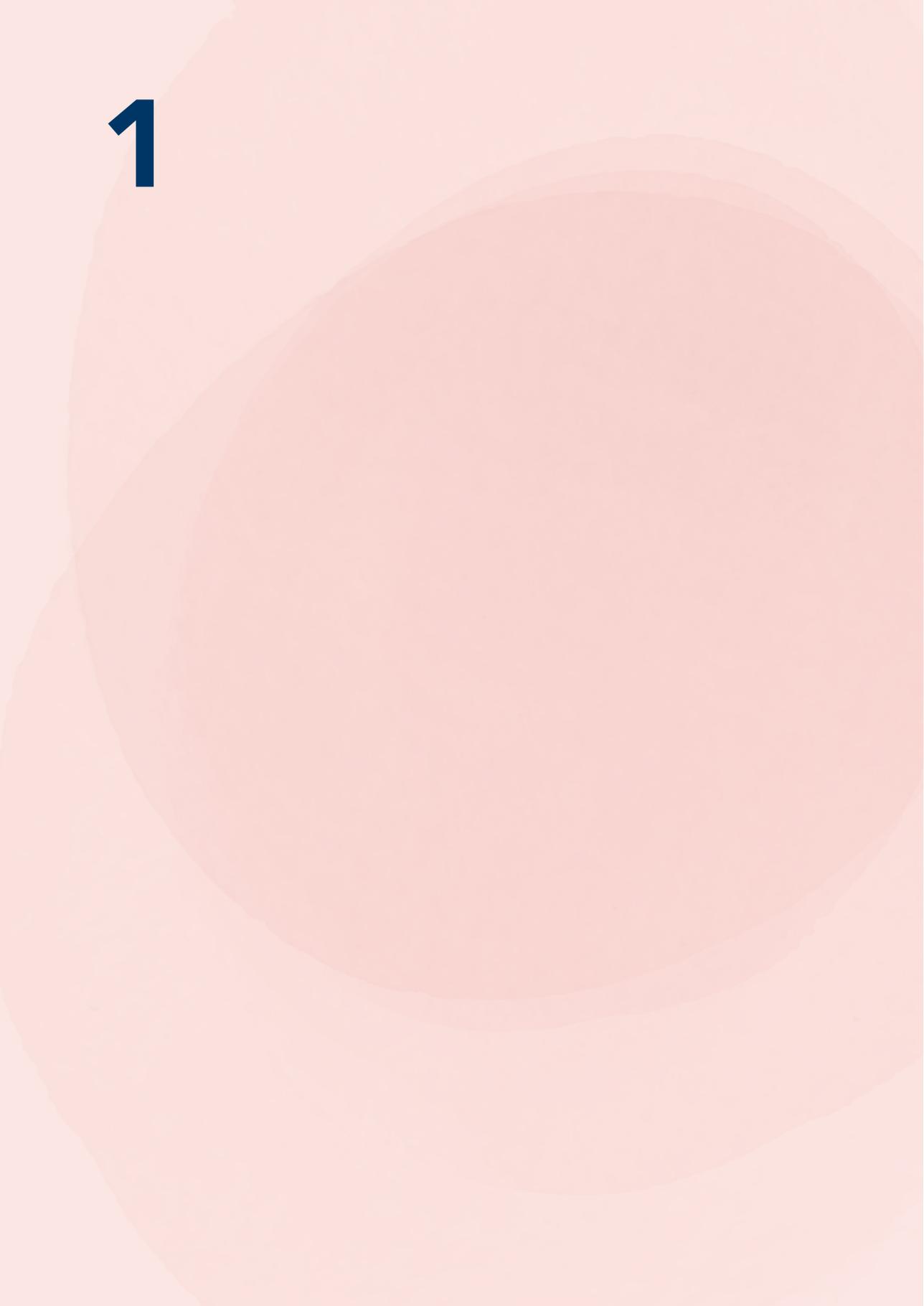
Esta visión participa, en parte, de la convención posestructuralista de que no hay nada en la vida ni en las cosas que avance en línea recta, idea que se cristaliza de manera eficaz en la figura del “relámpago” de Gilles Deleuze: el relámpago, que con su trayectoria en zig-zag es la figura visible que conecta entre sí “conjuntos de singularidades”, que pone en relación

que la “alianza sintética” es una política desnaturalizada, estructurada en torno a vínculos sintéticos de afinidad, de políticas que unen las diferencias, alianzas desde la discontinuidad y no desde el consenso, a través de lo que Chela Sandoval llama “redes de posicionamiento diferencial”. En el arte, el concepto de “alianza sintética” apunta a la necesidad de cuestionar las prácticas curatoriales y artísticas delimitadas por las fronteras de la identidad nacional, sexual o por la disciplina (más allá de reductos identitarios como el arte de mujeres, el arte africano o el arte conceptual). En lugar de afirmar la exclusividad de la historia local de nuestra supuesta periferia, se trata más bien de subrayar la multiplicidad de historias, al mismo tiempo que el carácter híbrido de nuestra propia cultura (un día eje de colonización y hoy margen de Europa). Como señala Ella Shoat, se trata de descolonizar la representación, no solo en lo que respecta a los artefactos culturales (exhibiciones museísticas, cánones literarios, muestras cinematográficas), sino también en términos de las comunidades que se encuentran “detrás” de dichos artefactos y de la construcción de los contextos de recepción, es decir, de la creación de públicos.

“potenciales” que, una vez entran en contacto, pasan a constituir nuevas alianzas y son capaces de generar nuevas realidades (Parnet, 1995: 31). Del mismo modo, en el libro aquí presentado la organizaremos como si de una gran arquitectura atravesada por un sinfín de “relámpagos” o “alianzas sintéticas” se tratara, donde conviven varios niveles de relación entre fenómenos sociales, prácticas político-visuales, artistas o activistas. El potencial del concepto de “alianzas sintéticas”, en efecto, nos permitirá abarcar fenómenos que, aparentemente, no tienen ninguna vinculación con el arte como, por ejemplo, la construcción mediática de los homosexuales como figuras criminales entre los años cuarenta y sesenta, la liberación de las costumbres sexuales en la década de los sesenta, y la emergencia de los jóvenes como actores sociales. Pero también nos ayudará a establecer una serie de tipologías para organizar a los artistas seleccionados.

Durante la investigación contamos con la ayuda de entidades y personas que, de manera desinteresada, nos brindaron su tiempo y su opinión. Agradecemos a la Fundación Gilberto Álzate Avendaño (FUGA) por otorgarnos la Beca de Curaduría Histórica 2020, que permitió el desarrollo del proyecto. Agradecemos a los diversos centros y archivos que nos facilitaron información y cedieron derechos de imágenes, tales como el In-Out Center Archives y el Instituto de Visión. Además, agradecemos a María Wills, Amira Armenta, Annemarie Kok, Tineke Reijnders, Paola Peña, Elena Salazar Jaramillo y, por supuesto, a los artistas: Félix Ángel, Miguel Ángel Rojas, Santiago Monge, Juan Pablo Echeverri, Julián Urrego, Andrea Barragán y Carlos Motta.

1



La representación visual del disidente sexual entre los años setenta y ochenta. Un camino entre la represión, la censura y el destape

Art. 419. La persona que abusare de otra de su mismo sexo, y ésta, si lo consintiere, siendo púber, sufrirán de tres á seis años de reclusión. Si hubiere engaño, seducción ó malicia, se aumentará la pena en una cuarta parte más; pero si la persona de quien se abusare fuere impúber, el reo será castigado como corruptor, según el artículo 430.

Código Penal de 1890 en el que aparece la primera mención que criminaliza las relaciones entre personas del mismo sexo en Colombia.

Art. 323. El que ejecute sobre el cuerpo de una persona mayor de diez y seis años un acto erótico-sexual, diverso del acceso carnal, empleando cualquiera de los medios previstos en los artículos 317 y 320, estará sujeto a la pena de seis meses a dos años de prisión. En la misma sanción incurrirán los que consumen el acceso carnal homosexual, cualquiera que sea su edad.

Código Penal, Ley 95 de 1936, Decreto 2300, mediante el cual se penalizó el homoerotismo en Colombia

Restablézcase la vigencia de los siguientes artículos del Código Penal (Ley 95 de 1936), los cuales quedan así: [...]

Artículo 323, inciso final: En la misma sanción incurrirán os que consuman el acceso carnal homosexual, cualquiera que sea su edad. [...]

Artículo 329: El que destine casa o establecimiento para cometer allí actos homosexuales o autorice a otros para hacerlo, estará sujeto a la pena de uno a tres años de prisión. Esta sanción se aumentará hasta en una cuarta parte si el responsable se propusiere un fin lucrativo. (Presidencia de la República, 1971)

Decreto 522 de 1971 que fijó la orientación a criminalizar en firme la consumación de actos homoeróticos en Colombia

La representación visual del disidente sexual en el arte colombiano se inscribe y toma forma en un proceso complejo que involucra disciplinas, dispositivos de enunciación y estrategias discursivas vinculadas al amplio campo de la cultura y la economía visual de las décadas de los setenta y ochenta. A lo largo de estas dos décadas, en efecto, maduraron distintos procesos que, iniciados entre los años cincuenta y sesenta, contribuyeron a transformar significativamente la imagen que se tenía, no solo sobre el cuerpo disidente, los placeres sexuales desencajados o las identidades travestidas, sino también sobre el rol de la mujer y el hombre con respecto a esferas específicas de acción, esto es, lo doméstico-privado para la primera y, consecuentemente, el espacio de lo público para el segundo. Entre ellos se destaca el incremento de la presencia de objetos impresos ilustrados a partir del desarrollo de procesos técnicos que habilitaron y expandieron la capacidad de multiplicación de imágenes en torno al cuerpo disidente y el placer sexual, que contrastaban con las hegemónicas (cuerpo heterosexual y placer enfocado en la reproducción). Grabados, caricaturas, litografías, fotografías y fotograbados reproducidos en una diversidad de soportes como libros, periódicos, revistas, afiches, folletos o publicidad de cine, fueron diseminando una imagen del disidente sexual —y por extensión de

los disidentes políticos—, de los placeres sexuales desencajados y de las corporalidades, que distaba mucho de la que se tenía en décadas inmediatamente anteriores. No obstante el hecho de que aún en la década de los setenta la homosexualidad era tipificada como un delito en el código de policía¹ y censurada a través de discusiones morales, médicas o sociopolíticas —censuras que se hicieron extensivas a las prostitutas y, posteriormente, a los rockeros—, la imagen del disidente sexual empezó a tener una presencia inusitada en ámbitos diversos de la cultura visual, el arte, la literatura y el espacio público.

Algunas situaciones preeminentes tanto visuales como políticas ilustran la presencia del cuerpo disidente: 1) la emergencia del homosexual como sujeto específico en el ámbito público y la creación de espacios para el encuentro homoerótico entre las décadas de los cuarenta y sesenta; 2) el posicionamiento de la juventud como un actor sociopolítico, cultural y erótico; 3) la circulación de una cultura visual subterránea de pornografía hetero y homosexual o, mejor expresado, la sexualización de la cultura gracias a la proliferación de crónicas gráficas, cartillas y revistas de alto contenido

1 En 1970, el presidente Carlos Lleras Restrepo, mediante decreto de ley y en uso de sus facultades extraordinarias, derogó el inciso segundo que penalizaba el acceso carnal homosexual y que convertía las relaciones sexuales entre adultos del mismo sexo en una contravención que se castigaba con uno a tres meses de arresto. Sin embargo, solo unos meses después, el electo Misael Pastrana Borrero, en igual uso de sus facultades extraordinarias dio marcha atrás al decreto y volvió a incorporar la homosexualidad como delito. El decreto no solo restablece la vigencia de los artículos del Código Penal de 1936 que contemplaban la homosexualidad como una infracción sociojurídica, sino que también le confiere a la policía la potestad para vigilar cualquier conducta sospechosa de ofensa a la moral pública. Como era previsible, todo ello permitió que las fuerzas policiales establecieran en las principales ciudades del país una serie de tácticas para ejecutar persecuciones en donde se sospechara la presencia de homosexuales: lugares apartados y oscuros, teatros, baños y cualquier rincón en el afán de aprehender a los delinquentes morales en pleno acto transgresor. Solo hasta 1981 se despenalizó la homosexualidad, año en el que ya se registran varios acercamientos a este tema desde el arte y la cultura visual.

erótico que circularon en las principales ciudades del país y que fueron el “preámbulo” de muchas de las propuestas artísticas que tomaron al disidente sexual como objeto de representación visual a mediados de los setenta. De manera breve, aludiremos a estas iniciativas visuales, editoriales o performática-sociales que, en contra de la opinión dominante en torno a las estrategias para experimentar el sexo y el placer,² disputaron la esfera y la opinión pública, advirtiendo cómo el cuerpo y ciertas formas de ocupar o incidir en dicho espacio generaron potentes enclaves de politización, de invención arquitectónica y de experimentación subjetiva. A lo que apostamos es a demostrar que las representaciones visuales del disidente sexual que irrumpieron a principios de los setenta en las artes visuales y en el activismo político-sexual tomaron forma en un ambiente en donde el sexo se había vuelto un asunto de discusión pública en artículos de prensa que reclamaban una educación sexual desligada de recriminaciones morales; en donde la imagen y el discurso pornográfico habían inundado el mercado en diversos soportes (literatura, revistas o cine); en donde los jóvenes se aventuraron por senderos más arriesgados en términos estéticos y sexuales, probando los límites de lo permisible a partir de la música (rock y salsa) y, por tanto, generando desde los movimientos corporales del baile una forma de conquista y cortejo con fines sexuales; y, por último, en donde el homosexual, la loca, la mujer falsa, el afeminado, el mariquita o el cacorro fueron sacados de las entrelíneas de la historia sexual para construirlos como criminales, corruptores de la juventud y asesinos.

2 Más allá de sus notables diferencias, quienes ocuparon el poder desde la década de los cuarenta —por no decir desde periodos precedentes— hasta mediados de los ochenta e, incluso, hasta la promulgación de la Constitución de 1991, consideraron peligrosos ciertos cambios en las costumbres familiares, de género y sexuales, en tanto atacaban la idea de una nación católica y sus pilares morales. El ideal familiar que el Estado promovía desde la Constitución de 1886 era el de una pareja unida legalmente, con roles de género claramente diferenciados —varón proveedor y mujer abocada al hogar y la maternidad— y una familia numerosa educada en los valores del catolicismo.

La construcción discursiva de las locas, los afeminados, las mujeres falsas, los pervertidos morales, los invertidos, los antisociales, los anormales, los desviados, los indeseables, los sádicos, los aberrantes, los desvergonzados, los degenerados, los extravagantes y los esquizofrénicos³

Solo encuentro un animal para comparar a estos degenerados y sinvergüenzas de nuestro tiempo: es el cerdo. Este cuadrúpedo se la pasa por ahí por doquier escarbando la tierra con su hocico cuando no comiéndose sus propios excrementos. Gusta de los pantanos y lodazales inmundos donde se revuelca entre el cieno putrefacto, entregando en ello su placer y deleite.

“Guayaquil un antro”, *Sucesos Sensacionales*, 2 de junio de 1962.

Desde mediados de la década de los cuarenta, hasta finales de los sesenta, la censura de los medios de comunicación les permitió a los presidentes del momento —Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez, Roberto Urdaneta Arbeláez, Gustavo Rojas Pinilla, Guillermo León Valencia, Carlos Lleras Restrepo y Misael Pastrana Borrero— controlar la circulación de ideas políticas y de propuestas culturales que cuestionaran tanto al Estado centralista y de vocación confesional como al ideal de familia que tenía como pilar no solo al matrimonio monógamo (heterosexual), sino también una clara división de los roles de género: un varón proveedor y una mujer, madre, ama de casa y una descendencia numerosa educada en los valores de la cristiandad. Si bien es cierto que desde la década de los treinta la censura era un dispositivo de control indispensable, después de 1948, con el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, se incrementó sustancialmente casi como un proceso correlativo a la persecución política por asuntos partidistas, los conflictos por tierras, el bandolerismo

3 Estos son algunos de los calificativos más frecuentes usados en la prensa sensacionalista de los años sesenta y setenta para referirse a las personas con inclinaciones homoeróticas.

social y político, las formas de resistencia campesina, los movimientos de masas y la difusión de nuevas formas de expresión sexual o de disfrute del placer erótico.⁴

Con diferentes acentos y modulaciones, el país padeció un aire de intolerancia que redundó también en el plano de las ideas políticas, las creencias religiosas y en diversas prácticas culturales (cine, literatura, arte). En aras de atacar ideologías no cristianas se persiguió no solo a la izquierda marxista, sino al liberalismo, a la masonería, a los grupos protestantes y a todos aquellos que se fugaban de la norma heterosexual dominante. En las grandes ciudades —sobre todo en Bogotá, Medellín, Cali, Tunja o Popayán— se desarrolló una cruzada de moralización que obstaculizó la creatividad artística e intelectual (Archila, 1995). Ello explica, justamente, la censura de periódicos y libros, cultos no católicos atacados, estatuas

4 En la tesis “Discrepar en tiempos de autoritarismo: censura de prensa en el régimen de Gustavo Rojas Pinilla”, presentada en la maestría en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, Sergio Mahecha Jaimes asegura que en la década de los cuarenta la censura se estableció por medio de los decretos 1632, 1633 y 1634 de 1944. A la par, otros decretos como el 1900 de ese mismo año, imponía sanciones pecuniarias a lo que se consideraba “delitos de prensa”, y se facultaba al gobierno para clausurar o multar aquellas publicaciones consideradas como perjudiciales para el orden público. Además, la normativa no se limitó a la vigilancia de la prensa: las llamadas de particulares a larga distancia, la correspondencia privada y las comunicaciones postales fueron objeto de control. De acuerdo con Mahecha Jaimes, en esta misma normativa se decretó que el director general de la Policía Nacional sería el encargado de la censura periodística en Bogotá. Los gobernadores, intendentes o comisarios tenían el poder para censurar en el resto del territorio nacional. No obstante, las normas que legitimaban tal injerencia no podían desconocer la libertad de prensa. La Ley 29 de 1944 se posicionó como la normativa por antonomasia de los “límites” que poseía el ejercicio de la prensa dentro de la libertad que propugnaba el Estado colombiano. En su artículo 1° fijaba: “La prensa es libre en tiempos de paz, pero responsable con arreglo a las disposiciones de la presente Ley” (Juriscol, Ley 29 de 1944). La norma no solo consignaba los requisitos que toda publicación periódica debía tener para que pudiese circular, sino que también ordenaba que todo dueño o encargado de un establecimiento tipográfico debía enviar al ministro de gobierno, al gobernador y al alcalde copias de “todo libro, folleto, revista, hoja volante, grabado” (Juriscol, Ley 29 de 1944). La omisión de esta disposición traía como consecuencia una multa pecuniaria de 20 a 100 pesos, e incluso se podía castigar con el arresto.

o pinturas con desnudos mutiladas, cines y teatros prohibidos.⁵ Mientras tanto, desde las esferas oficiales se apoyaba una nueva evangelización católica que incluía el refuerzo del matrimonio religioso, los retiros espirituales masivos y demás ritos de la iglesia.

En lo esencial, las estrategias de censura, presentadas como campañas de moralización, tenían un propósito abierto en dos direcciones complementarias: de un lado, solidificar los valores religiosos tradicionales y el lugar de la familia como institución fundamental de la sociedad colombiana, y, por otro, enfrentar lo que se consideraba la degradación cultural y moral de la sociedad (comunistas, ateos y homosexuales) y, en especial desde los grandes conflictos universitarios de la década de los cincuenta, a la juventud, fuertemente asociada por los sectores conservadores a una sexualidad más liberal y con menos prejuicios. Esta exacerbación de campañas de censura y, por consiguiente, de marcado sesgo religioso en contra de formas de sexualidad más abiertas a la diferencia, la expresa elocuentemente Guillermo Correa en *Raros. Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980*, con las siguientes palabras:

5 Sin embargo, durante estas décadas, la censura no puede reducirse a las evidencias empíricas o los datos más verificables (clausura de periódicos como sucedió con *El Tiempo* en 1955 por orden de Gustavo Rojas Pinilla). En la comprensión de la verdadera dimensión de la censura es imperativo considerar otras incidencias, más sutiles, menos manifiestas, pero mucho más importantes, en tanto implicaron un modo peculiar de comportamiento: la autocensura con efectos represivos a nivel político y cultural. En este último campo, por ejemplo, la censura operó impidiendo que algunas figuras del sector artístico difundieran o promocionaran una determinada obra, libro o evento. De un lado, algunas imprentas y editoriales se vieron obligadas a subordinar su actuación al ideario político, patriótico, moral y religioso del presidente de turno, con la finalidad de ganar confianza para poder subsistir conservando su carácter de entidad privada. Ello supuso, entre otros efectos, que el editor —que era normalmente quien realizaba los trámites de presentación de la obra a la censura— realizara una censura previa a la oficial y guardara los recaudos de no presentar ningún texto que levantara las sospechas del censor estatal. De otro lado, la crítica periodística se encontraba a menudo mediaticada por grupos de presión de hecho, de existencia formal algunos e informal otros, íntimamente relacionados con los medios de difusión de prensa y radio, y con el poder político-religioso.

Durante el siglo XX, por más de siete décadas, podría señalarse que en observación a la práctica instituida de “no saber”, la historia cultural del sexo es la historia de una práctica ignorante y tensa enredada en los silencios institucionales que buscaron con esfuerzo reducirlo en su publicidad, borrarlo del conocimiento y ausentarlo de los intereses sociales. Por tal razón, con cada esfuerzo de volver el sexo un tema abierto y pedagógico se organizó siempre una liga de defensa y bloqueo a su difusión. Esto estableció como protocolo que, en simultánea con las posibles discusiones sobre su enseñanza, se organizara siempre una liga de defensa a la moral pública bajo exigencia de silencio y negación. A modo de ejemplo, obsérvese el debate frente a la educación sexual en 1970 que anima nuevamente a la conformación de un grupo de damas de la capital del país y de diversas ciudades, autoproclamadas como defensoras de la moral y las buenas costumbres. Para argumentar su rechazo y censura de la educación sexual, son focalizadas otras estrategias de censura, mediante campañas nacionales contra la difusión de películas y programas de televisión cuyos contenidos consideraban “obscenos”, los cuales constituían material pornográfico lesivo para la moral y la buena educación. Las “distinguidas” damas buscaron prohibir todo contenido que hablara de sexo o que insinuara su presencia; en este esfuerzo, el cuerpo desnudo era suficiente para connotar el acto incómodo de nombrar la inmoralidad del sexo. Si durante la década de los treinta la incipiente discusión en la prensa frente a la educación sexual despertaba los ánimos airados de las madres tachándola de una acción suicida, durante los sesenta y setenta, la prensa, el cine, la televisión, la literatura, las revistas y otros espacios claves de difusión de ideas fueron considerados como los males modernos responsables de la degradación humana de las ciudades y causantes del envilecimiento del individuo. Para estos nuevos males, los ánimos de censura desempolvaban viejas leyes contra la obscenidad, códigos de policía y amplias estrategias de persecución. (Correa, 2017: 76-79)

Justamente por ello, la persecución y la censura se articularon contra cualquier manifestación sociocultural o individual que expresara el disfrute

del erotismo y la sexualidad bajo parámetros diferentes a los tradicionales (la reproducción), y contra los placeres desencajados y los disidentes sexuales (travestis, homosexuales, lesbianas). Contrario a lo que sucedió durante las dictaduras en Brasil o Argentina, en donde existieron organismos específicos de censura y planes declarados o dedicados explícitamente a este particular, en el país las acciones estuvieron divididas en varios organismos, incluso con superposición en sus funciones. De esta manera, el Estado “delegó” la punta de lanza de esta labor en actores e instituciones —policías, médicos, juristas, sacerdotes o periodistas— que intentaron modular el cuerpo y la sexualidad mediante programas de educación, campañas profilácticas, censura de publicaciones “obscenas”, la regulación de la prostitución, entre otras. Es decir, apelando a las leyes, a los discursos médicos, a las sanciones morales-eclesiásticas y a la policía, entre finales de los años cuarenta y principios de los setenta se implementaron en el país diferentes acciones dirigidas a controlar un territorio (el amplio territorio de la sexualidad humana) que percibían que cambiaba con las nuevas posibilidades que ofrecía el anonimato de ciudades en crecimiento, con el influjo de corrientes literarias que proclamaban el sentido del placer como un derecho (el nadaísmo y el “hippismo”) y con la visibilidad creciente de prácticas e identidades sexuales disidentes. Explicado de forma esquemática, la estrategia que se diseñó, a pesar de la alternancia de gobiernos, consistió en crear un “sistema de representación”⁶ que estableciera no solo los procesos de clasificación y circulación de la imagen erótica o información en torno a movimientos de liberación sexual, sino también lo que era públicamente decible y aceptable. Siguiendo este “sistema de representación”, se modeló estética e ideológicamente lo que era “legítimo” y “normal” en términos erótico-sexuales y, por tanto, se ordenó la experiencia política en una cierta concepción del mundo, esto es, un Estado confesional fundado sobre la unidad familiar como eje fundamental. En otras palabras, se construyeron y naturalizaron todas las representaciones que, a manera de ideología,

6 Este concepto lo retomamos del artículo Matices estéticos y comunicativos de la gráfica en la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla (Solórzano, 2016).

orientaran ciertos valores y visiones del mundo, mientras ocultaban, descalificaban o manipulaban otras.

En este contexto, no es sorprendente que, entre finales de los años cuarenta y mediados de los setenta, las comunidades erótico-sexuales cuyas actividades no encajaban en la idea de un Estado confesional —promovido en la Constitución de 1886 y defendido durante gran parte del siglo XX por figuras políticas vinculadas, ante todo, al Partido Conservador— fueran objeto de intensa persecución. Los homosexuales, junto con las prostitutas, padecieron purgas y cazas de brujas en las ciudades más importantes del país: desde batidas y detenciones hasta escarnios públicos y asesinatos. Visto en perspectiva, lo que se desató fue una histeria erótica dirigida a perseguir y someter al silencio y la clandestinidad a las personas que no vivieran bajo la norma de la *heterosexualidad obligatoria*.⁷ Esto explica precisamente las razones por las cuales los actos sexuales fueron evaluados según un sistema jerárquico que permitía justificar y diferenciar los legítimos de los ilegítimos en términos éticos, sociales y religiosos. En la cima de la jerarquía erótica estaban solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo se situaban los heterosexuales monógamos no casados y las mujeres solteras. Situadas en el borde de la aceptación se ubicaban las prostitutas, pues si bien transgredían sus roles de madres procreadoras, satisfacían los deseos de los hombres. Y al borde de la respetabilidad —dependiendo de la clase social a la que perteneciera— o al margen de ella, estaban los

7 Este concepto lo acuña Adrienne Rich en un texto titulado *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1985). Partiendo de una gran riqueza y variedad de fuentes, Rich va elaborando un retrato minucioso y detallado de lo que ella considera uno de los instrumentos clave del poder masculino para seguir imponiendo y conservando su control sobre la existencia y la historia de las lesbianas: la heterosexualidad obligatoria. Desde esta perspectiva, propone reevaluar este concepto con el propósito no solo de que las mujeres escapen del patriarcado, sino también la literatura feminista que, desde su consideración, funciona bajo un paradigma obligatorio heterosexual. En este texto asumimos el concepto de heterosexualidad obligatoria bajo una de las connotaciones que le confiere Rich: un dispositivo político para modelar conductas sexuales y determinar lo que es lícito o ilícito a nivel erótico.

homosexuales, las locas, los maricas, los mariposos, los cacorros, etc.⁸ Bajo esta perspectiva, el hombre necesariamente debía ser heterosexual y reproductor, razón por la cual no podía presentar atisbos de debilidad en el carácter (característica esta asignada a la buena mujer y a los maricas) que pudieran vincularlo con comportamientos afeminados. El binarismo cultural que asignaba a la mujer el espacio doméstico, el trabajo manual dentro de la casa y el pudor ante el goce sexual, y al hombre el espacio público, el trabajo intelectual o manual (siempre que este no fuera en la casa sino en la fábrica) y la preocupación por sostener el honor de su esposa, estaba instalado con tal fuerza que, romper con estos esquemas tradicionales de organización-clasificación suponía, de facto, enfrentarse a un monstruo bicéfalo —compuesto por las cabezas del poder político y la Iglesia— que había logrado normativizar la forma del goce y excluir todas las sexualidades minoritarias. Si ser prostituta implicaba enfrentarse a un escenario menos favorable, declararse homosexual era no llegar siquiera a eso o, en el mejor de los casos, exponerse a la presunción de ser portador de una enfermedad mental, a la ausencia de respetabilidad, a la criminalización del comportamiento, a las restricciones de movilidad físico-social y a sanciones policiales o jurídicas. Las raíces de la fuerza de este estigma se encuentran en la tradición religiosa⁹ y en los presupuestos conservadores definidos en la Constitución de 1886, pero la mayor parte del contenido esgrimido entre las décadas de los cuarenta y setenta fue resultado de consideraciones médicas,

8 Esta pirámide de clasificación sexual la hemos extraído y adaptado de la que traza Gayle Rubin en *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* (1984), referido al contexto de los Estados Unidos.

9 Para Gayle Rubin (1984), la mayor parte de la tradición cristiana, siguiendo a San Pablo, clasifica al sexo como algo en sí pecaminoso. Puede redimirse si se realiza dentro del matrimonio para propósitos de procreación, y siempre que los aspectos más placenteros no se disfruten demasiado. A su vez, esta idea descansa en la suposición de que los genitales son una parte intrínsecamente inferior del cuerpo, mucho menos sagrada que la mente, el “alma”, el “corazón” o, incluso, la parte superior del sistema digestivo. Tales ideas han adquirido ya una vida propia y no dependen solamente de la religión para su supervivencia.

higienistas y, sobre todo, de la prensa que sirvió como receptáculo de todos los discursos de poder y control.

Así, conforme empezaron a ejercerse formas de marginalización de los sujetos homoeróticos, también comenzaron a circular discursos en instancias del poder —la religión, la medicina, la educación, la legislación, la política formal y los medios de comunicación— que normalizaban dichas prácticas discriminatorias. En el país, desde la década de los cuarenta, la prensa habló de forma explícita —como nunca antes lo había hecho— de la vida singular de un conjunto de individuos (los homosexuales), de sus relaciones cotidianas, de sus formas de vestir y de los lugares ruidosos y “peligrosos” donde habitaban. En esta representación de la cotidianidad de las “alteridades periféricas”, varios grupos sociales fueron estereotipados y clasificados. Las prostitutas aparecían plasmadas en los periódicos como figuras transgresoras de la función principal de las mujeres (la procreación), que rompían el sosiego de las calles con su manera grosera de comportarse, y que vivían en lugares hacinados de marginales (consumidores de la yerba maldita o marihuaneros), los cuales, frecuentemente, eran denunciados por los periodistas como focos de inmoralidad y enfermedad. Con la misma obsesión, los periódicos de aquel entonces hablaban de los desviados sexuales (homosexuales). Así como las prostitutas, fueron catalogados como “perdidos para la sociedad” que se apartaban de la normalidad biológico-religiosa y sufrían de una “enfermedad epidémica”. El desviado sexual, es decir, su figura periodística, amenazaba de contagio a los incautos y estaba a un paso, menos quizás, de los ladrones y criminales. Por esta razón, los discursos periodísticos funcionaron a la manera de un dispositivo político enfocado en la “regulación” del orden desde el plano discursivo, esto es, en grandes promotores de la disposición normativa a través de la defensa de las instancias de control social (el trabajo, la familia, el matrimonio, los partidos políticos tradicionales, etc.) y el sometimiento al escarnio público de las nuevas “clases peligrosas”: homosexuales, indígenas, negros, campesinos, prostitutas, pobres,

vagos, jugadores o consumidores de chicha.¹⁰ Debido a la notoria influencia que ejercían los discursos religiosos, médico-psiquiátricos y políticos en los medios, será bajo la forma de peligro, desgracia, patología, foco de inmoralidad y perversión, como aparecerán los homosexuales en la prensa desde finales de los años cuarenta hasta bien entrados los sesenta del siglo XX.

Diversos diarios de circulación regional y nacional —*El País, Crisol, Occidente, El Colombiano, Sucesos Sensaciones*— se erigieron como paladines de la moral colectiva en el país a través de editoriales, noticias y artículos en los que construyeron públicamente la imagen de personajes

10 La persecución contra las alteridades marginales en Colombia a principios del siglo XX responde, en cierta medida, a las prácticas higienistas que pretendían encerrar, perseguir, disciplinar y normalizar a ciertos sujetos considerados como inferiores. En *La Ciudad en cuarentena: chicha, patología social y profilaxis* (2002), los historiadores Óscar Calvo y Marta Saade aseguran que, desde la consideración de las élites colombianas, la inferioridad étnica era uno de los argumentos fundamentales que explicaban la reiterada incapacidad de Colombia para constituirse en un país civilizado. Aparentemente, las clases populares sufrían de una enfermedad que degradaba aún más su raza mestiza, los embrutecía progresivamente, los volvía violentos y criminales, y le causaba otros males a su salud física y mental. Justamente por ello, en los pasillos de los hospitales y las salas de conferencias desfilaron los principios evolucionistas de Herbert Spencer y Charles Darwin, los discursos racistas de la escuela de antropología criminal dirigida por Cesare Lombroso y los acomodados estudios craneométricos de Paul Brocca (Calvo y Saade, 1998: 57). La extrapolación de estos principios evolucionistas e higienistas generó un discurso de segregación y dominación colonialista, basado en una amañada clasificación de los individuos y las sociedades, que colocaba en el ápice de la jerarquía social a la “raza blanca” —léase la clase dirigente y burguesa— en tanto modelo ideal o superior entre la especie humana, y a los mestizos, negros e indios —o sea todo el pueblo— en la pirámide más baja. De acuerdo con Calvo y Saade, durante los primeros años del siglo XX, el deseo por transformar la dotación racial y las prácticas sociales del pueblo escenificó un conflicto social y político emanado de los deseos progresistas del Estado colombiano. Las élites políticas aplicaron las nociones que desde finales del siglo XIX se habían apropiado selectivamente de la experiencia europea y que significaban, dentro de la realidad nacional, la existencia de una raza enferma y de una mano de obra poco eficiente (p. 53).

ambiguos —hombres ataviados con vestidos de mujeres, artificiosos y disfrazados que se valían del engaño para delinquir o para ocultar sus atributos biológicamente anómalos— a la interpretación social y arropados por cierto manto de peligrosidad. Dicha noción de “peligrosidad”, construida en la prensa, significaba que las “personas desviadas” de la moralidad sexual dominante (heterosexualidad obligatoria) debían ser consideradas por la sociedad al nivel de sus virtualidades y no de sus actos, esto es, no por las infracciones efectivas a una ley, sino por las virtualidades de comportamiento que estas representaban.¹¹ Es decir, se les declaraba peligrosos de antemano por los hechos futuros: la penalidad no se atenía a los acontecimientos, sino a lo que los “desviados sexuales” pudieran hacer, estuvieran en capacidad de hacer o presuntamente quisieran hacer. Eso significa que el control no podía concentrarse en manos del poder judicial, sino que debía diluirse en una serie de poderes laterales, al margen de la justicia, tales como la policía y toda una red de instituciones de vigilancia y corrección. Cabía a estas instituciones desempeñar una función que no era castigar las infracciones del criminal nato, sino vigilar, corregir, denunciar las virtualidades del comportamiento de una multitud de individuos socialmente peligrosos, que podían llegar a contagiar al “buen hombre de familia” y al hombre soltero heterosexual, con su modo de malgastar el tiempo, y a los ciudadanos en general con las enfermedades que se transmitían en la promiscuidad de los lugares infectos donde vivían. Desde luego, los periódicos nacionales encarnaron bien este cometido al presentar a los “desviados sexuales” en los términos propuestos por dicha noción de peligrosidad.

11 En *Homofobia y agresiones verbales. La sanción por transgredir la masculinidad hegemónica en Colombia, 1936-1980* (2008), el historiador Walter Bustamante afirma que con el cambio del derecho clásico al derecho positivo en el tránsito del siglo XIX al XX, los individuos empezaron a ser juzgados no a partir de los actos, sino en virtud de su aparente peligrosidad, situación que condujo a que fuera lícito o necesario investigar sus antecedentes, su personalidad y su constitución biopsíquica. Según opina Bustamante, la penalización de los actos homoeróticos en el Código de Penal de 1936 se justificó a partir del derecho positivo porque al “consumarse el acceso carnal homosexual”, los sujetos expresan la peligrosidad de la cual se debe proteger la sociedad (p. 113).

Citaremos cuatro notas de prensa publicadas en la década de los sesenta que ilustran las estrategias usadas en la construcción discursiva del sujeto homoeróticamente inclinado como un criminal.¹² En una nota publicada el 18 de abril de 1963 en *El Crisol* (Cali), titulada “Siete invertidos anti-sociales caen en poder de la autoridad”, se puede evidenciar el uso de varias categorías tendentes a la construcción de un criminal:

Siete *pervertidos homosexuales* que fueron aprehendidos en los alrededores del juzgado Oriental, vistiendo prendas de mujer y fomentando escándalos públicos, fueron condenados por el Inspector 7 de Policía Municipal de la Plaza Central de Mercado señor Arístides Mesa Díaz y su Secretario Mariano Ricaurte a noventa días de trabajo forzado en la colonia penal de Alaska, en providencia ejecutoriada ayer en la mañana. Los siete elementos *degenerados* por tan *aberrantes vicios* y por consumo de “Yerba Maldita” responden a los nombres de... (*El Crisol*, 1963) (énfasis agregado)

Aquí no solo se está hablando de sujetos homosexuales, sino de prácticas corporales y de apropiación de los espacios que subvierten los roles asignados a los hombres de la época. Se sanciona no especialmente la “conducta sexual”, “el deseo sexual entendido como erótica”, sino el deseo de usar el cuerpo contra-norma y, por tanto, por proponer puestas en escena que subvierten la lógica binaria. Además de sancionar penalmente a los detenidos, se les somete al escarnio social más usual en la época: la exhibición, la burla y la vergüenza, en tanto se identifican los nombres

12 Solo referenciaremos unas cuantas notas que nos permitan ilustrar las estrategias usadas en la prensa para la construcción del homosexual como un criminal. Al respecto, sobre este particular, los investigadores Walter Bustamante, Guillermo Correa y Joseph Rodrigo Mejía Ama han realizado importantes análisis de la prensa sensacionalista de la segunda mitad del siglo XX en el país, en los que se pone de manifiesto que el interés de los medios de comunicación se enfocó, no en identificar una práctica sexual específica, sino en construir e identificar a un personaje afeminado, ataviado, delicado, carente de fuerza y virilidad, cuya peligrosidad radica en su astucia y capacidad de engaño. Las notas de prensa que reseñamos las extrajimos de artículos y libros de estos tres investigadores.

de las personas que fueron detenidas. El 5 de marzo de 1960, el diario *El País* (Cali) publicó otra nota titulada "Equipos de homosexuales", dirigida en esta misma dirección de criminalizar la diferencia sexual con diversos apelativos que fluctúan entre el insulto y la burla:

Equipo de *homosexuales*, detenidos por la policía [...] Estos sujetos que visten los atuendos típicos de su *extravagancia sexual*, fueron puestos a órdenes del inspector de policía de la plaza central de mercado, doctor Arístides Mesa Díaz. Los *excéntricos* que fluctuaban en edades de 19 a 24 años, cayeron en poder de las autoridades en la zona de tolerancia. La mayoría se hallaba libando licores y bailando la "una con una" al son de música afrocubana. Un portavoz de la policía dijo: "Tenemos que librar a la ciudad de esta *plaga*". Los *extravagantes*, al ser interrogados por las autoridades sobre sus nombres propios, dijeron: "yo me llamo La Madreselva... yo la Pispireta... y yo la Maria Félix... y yo la Toña La Negra. (*El País*, 1960) (énfasis agregado)

Estas dos notas reducen a los sujetos homoeróticamente inclinados exactamente a lo que de ellos se decía de manera coloquial: criminales, corruptores, desviados, transgresores, etc. Nada se puede saber acerca de lo que realmente fueron, de lo que hicieron, de lo que sentían. De hecho, los transformaron en sujetos sin habla y les atribuyeron marcas corporales o alguna evidencia física o trazo de carácter compartido con el grupo, sirviéndose siempre de una comparación despreciativa. Es decir, los discursos periodísticos de aquel entonces no solían investigar sobre la vida de los individuos que tomaban como objeto, solo observaban sus cuerpos y sus movimientos. No actualizaban el acontecimiento con sus protagonistas o con otras fuentes. Solo se interesaban por verificar si los "desviados sexuales" habían "transgredido" las normas en materia sexual y moral. Pese a ello, sí había una preocupación constante por examinar su entorno, las condiciones de insalubridad de los lugares en los que vivían, las escenas de inmoralidad que protagonizaban en los lugares que frecuentaban, y de revelar su ubicación precisa, como se puede observar, por ejemplo, en una nota titulada "Guayaquil: un centro de corrupción

y delincuencia" aparecida en *Sucesos Sensacionales* (Medellín), el 20 de mayo de 1960:

Forman estos sujetos en Guayaquil una legión de verdaderos *antisociales*. Se les ve desde tempranas horas de la noche en los alrededores del cruce San Juan Bolívar, ostentando vestimentas propias de mujer y fomentando los peores escándalos, sin que hasta ellos llegue la acción de las autoridades. Los hemos visto en los cafés aledaños a los teatros Medellín y Granada en orgiásticas liberaciones y bailando entre sí, sin hacer caso al paso de la policía que cuando de batidas se trata la emprenden únicamente contra las miserables mujeres que den escándalo o no, son llevadas al permanente. Hay explicación posible, de que en las batidas que son tan necesarias en Guayaquil, solamente se tenga en cuenta a esas damiselas y no a aquellos *perversos* adultos y menores, estos sí una verdadera vergüenza en nuestro medio. Pero no son tampoco esos *depravados* los únicos *degenerados* merecedores de ser conducidos a la permanencia cada que haya batidas. Hay otro tipo de *perversos* que esconden su crápula moral bajo las apariencias de ser correctos caballeros y hombres que no carecen de ningún título de masculinidad. (*Sucesos Sensacionales*, 1960)

Además de describir un lugar de alta concentración de homosexuales en Medellín, la nota no duda en fabricar imágenes frente al sujeto extraño/simulador a partir de una serie de articulaciones que toman como referente la ilegibilidad y confusión de la performatividad del género, aspectos sobre los cuales se instalan rasgos delincuenciales y formas anormales. Más aún, no solo los construyeron como parias sociales y personajes abyectos, sino también como instigadores y "educadores" de su mal comportamiento. No es, pues, sorprendente que, desde su actitud vigilante, los periodistas difundieran la idea de que el homosexualismo era un mal hábito que se podía aprender y, por tanto, sugerían que existían "escuelas" dedicadas a este propósito, tal como lo muestra la noticia "Escuela de homosexualismo", del 27 de julio de 1969, publicada en *El País* de Cali:

Se reveló oficialmente para *El País* que las autoridades descubrieron en la ciudad un establecimiento dedicado exclusivamente a inducir a menores de edad, hombres y mujeres, al homosexualismo. [...] se le conoce con el nombre del Caracol Rojo, en este antro aparecen menores de edad de ambos sexos que reciben instrucciones sobre actos inenarrables. (El País, 1969)

En las notas de prensa anteriores es evidente que los discursos descalificadores y la mayor parte de los arrestos, torturas y extorsiones que realizaba la policía se enfocaron, sobre todo, en las imágenes corpóreas, las situaciones y las posiciones sociales de las personas con inclinaciones homoeróticas de capas sociales bajas. Ello explica las razones por las cuales entre las décadas de los cuarenta y setenta, la prensa describiera a los homosexuales señalando todo el tiempo su origen social y sus vidas, apelando a calificativos que, debido a su uso constante, se volvieron comunes y normales a nivel social. Para su censura moral, en los titulares y en el cuerpo de las notas destacaban los términos invertido, antisocial, anormal, desviado, pervertido, indeseable, sádico, aberrante, depravado, desvergonzado, degenerado, extravagante y esquizofrénico. La política del estigma, por tanto, se centró particularmente en los “invertidos” de la clase popular y a ellos dirigió todos los dispositivos de control y regulación. En las clases altas se presentaron casos de homosexuales que fueron detenidos, pero a menudo la prensa los reseñó como indocumentados con el fin de ocultar su verdadero nombre.¹³

13 Sobre esta forma de ocultar la identidad de posibles personajes reconocidos por su origen social y, por tanto, sobre el sesgo de clase que operaba en las batidas y las persecuciones, una nota de prensa titulada “Batida contra antisociales en la zona negra”, publicada en *El País* en 1968, es bastante ilustrativa: “En una batida realizada por la policía, especialmente en la ‘zona negra’ de esta capital fueron capturados 24 vagos e indocumentados. [...] Lo anterior hace parte de una campaña que ha desplegado la policía de esta ciudad para contrarrestar la acción del Hampa criolla que al parecer ha regresado a sus andanzas, cometiendo un sinnúmero de robos, hurtos y actos contra la moral” (El País, 1968: 6). Esto explica las razones por las cuales se fabricó la noción de una homosexualidad negativa en oposición al vicio del hombre adinerado (Correa, 2017: 218). De esta forma, mientras la prensa se interrogaba e, incluso, se mostraba preocupada por los homosexuales de élite para que estos no envilecieran su imagen social, su

Así, la prensa, en tanto receptáculo de los discursos médicos y jurídicos, presentó a los homosexuales como la diferencia absoluta y, en ese sentido, los concibió como cuerpos anómalos, esto es, cuerpos que abandonaban el espacio de la norma corpórea y transgredían los límites sociales, morales, naturales, culturales o jurídicos (Torres, 2008: 17). Esta relación de la prensa —y, por extensión, de los dispositivos de poder— con los disidentes sexuales estuvo marcada por la ambivalencia. En los discursos médicos, jurídicos y periodísticos estos constituían la *diferencia absoluta* (el cuerpo anómalo o la alteridad incomprensible), pero no eran reconocidos como ciudadanos en sentido estricto. Lo relevante de la política de la persecución fue la paradoja que conllevó. De tal suerte que los escarnios mediático-periodísticos frecuentes contra los disidentes sexuales entre las décadas de los cuarenta y setenta en Colombia, les dieron visibilidad pública —según la prensa sensacionalista de la época era necesario hacerlo debido a que había maricas por todo lado y su propagación era incontrolable—, aunque desde una perspectiva negativa. Esa representación despreciativa de los disidentes sexuales constituyó la “primera vez”¹⁴ que se hicieron visibles, aunque esto no necesariamente implicó que se configuraran como sujetos dignos de interlocución política.

representación estuvo exenta de asociación con el crimen y la delincuencia, no se sospechaba en ellos ausencia de razón o de humanidad, el vicio podía marcarlos, pero no lograba arrastrarlos al fango de la monstruosidad. Por eso, al “denunciarlos” en modo genérico se podían resguardar sus identidades personales, situación totalmente contraria al homosexual marginal, al cual se le llamaba con nombre propio y se le vinculaba con el crimen y la delincuencia.

14 En *Raros*, Guillermo Correa asegura que, en las primeras cuatro décadas del siglo XX, se construyó una especie de panóptico o “arquitectura carcelaria” desplegada en todos los frentes posibles para la sanción y sujeción estricta de las mujeres, pero ligeramente laxa —a falta de un mejor término— para el control de las inclinaciones homoeróticas. Bajo esta óptica, tanto la mujer casta y pudorosa dispuesta para el matrimonio y la familia, como la mujer prostituta alojada en el margen de la tolerancia social, se convirtieron en el centro de observación y discusión moral, situación que redundó en la relativa invisibilidad de los homosexuales en la primera mitad del siglo XX. Esto explica, además, las razones por las cuales el dispositivo de la sexualidad en Colombia, desde finales del siglo XIX hasta la década de los cuarenta, en su intención de confiscar el saber frente al sexo y regular los placeres carnales como

La configuración de los homosexuales en tanto interlocutores válidos sobrevino, curiosamente, por la misma época, pero no desde un sector político del Estado o de la prensa. Los homosexuales fueron reconocidos en su corporalidad performática y en su diferencia sexual en la literatura y el arte que transitó entre los años sesenta y setenta. De un lado, desde finales de los años sesenta, en la literatura empezaron a aparecer personajes travestidos o con identidades sexuales difusas en las obras de Manuel Mejía Vallejo (*Aires de tango*, publicada en 1973), Andrés Caicedo (*¡Que viva la música!*, publicada en 1977), Albalucía Ángel (*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón y Misiá señora*, publicadas en 1975 y 1982, respectivamente) o Marvel Moreno ("La peregrina", "La noche feliz de Madame Yvonne", "Ciruelas para Tomasa", "El perrito", "Barlovento", entre otros cuentos). Con diferente modulación y acento en estas propuestas narrativas, como bien lo demuestra Daniel Balderston, se propusieron construcciones sexo-genéricas inestables, que repudiaban los imperativos de una heterosexualidad obligatoria y se regodeaban en los cruces entre géneros, clases, edades y orientaciones sexuales. También en las artes visuales aparecieron personajes marginales y ambiguos sexualmente en las obras de Umberto Giangrandi, Oscar Jaramillo, María de la Paz Jaramillo y Fernell Franco, artistas que asumieron un tema poco explorado en el arte colombiano, con excepción de las imágenes producidas por Débora Arango, quien, desde 1940, ya había entablado un "diálogo" visual con la marginalidad sexual presente en las zonas urbanas. De otro lado, desde finales de los años cincuenta irrumpen con fuerza los jóvenes como

garantía de reproducción de la sociedad y dominio de la moralidad, instituyó una suerte de mecanismo contradictorio que sustraía del cuerpo de la mujer el placer carnal, y buscaba producir una imagen espejo de la virgen María como mujer casta, cuyo destino sexual solo estaba orientado a la procreación, en lo posible abstraída de todo placer fangoso, mientras con el hombre las miradas cada vez se volvieron menos restrictivas y la prostitución se convirtió en una institución de desahogo y en medida de salud mental, recomendada incluso por algunos médicos o periodistas (Correa, 2017: 187). Pese a que los discursos morales parecían condenar por igual la prostitución y la homosexualidad, en lo cotidiano las prácticas de vigilancia y control se detenían en la mujer prostituta, lo que explica de paso las innumerables iniciativas para ilegalizarlas, perseguirlas y separarlas a lo largo del siglo XX, mientras con el disidente o desterrado sexual se optó por una suerte de invisibilidad publicitaria y una indiferencia moral y policial por casi medio siglo.

un actor social que transformará radicalmente la forma de asumir el sexo y la identidad sexual. Desde la moda, la música, la literatura o el simple hecho de comportarse en la calle, jóvenes de las principales ciudades del país se aventuraron por senderos más arriesgados en términos estéticos y sexuales, probando los límites de lo permisible. Una de las mayores manifestaciones juveniles de la ruptura con las tradiciones morales de las generaciones que les precedieron fue la tendencia al unisexo o a una integración de los sexos, manifestada en cierta homogeneidad en los vestidos y en los hábitos: *jeans*, cabello largo o al rape para ambos sexos, hicieron que se hablara en la prensa de una feminización masculina y de una masculinización femenina que estaba atacando a buena parte de la juventud nacional y mundial.¹⁵

“¡Dios mío! ¡Esos muchachos de pelo largo han perdido el control!”¹⁶

Hippie significa “ser dentro”, comprender, sentir algo. Se es *hippie* cuando uno se separa de una persona. Se es *hippie* místico cuando se inspira en Buda, Jesucristo o Francisco de Asís. *Hippie* subterráneo cuando se absorbe un concierto de jazz y se fuma un tiquete de marihuana para viajar por el subconsciente: sin ropas, mostrándose tal como se es, sin hábitos que confundan los sexos. El estilo *hippie* nació en Estados Unidos con imitación en todo el globo.

“Sexo, amor y marihuana”, texto escrito por Antonio Ibáñez para la revista *Cromos* el 25 de septiembre de 1967.

15 Al respecto es recomendable el artículo *La crisis de la masculinidad*, publicado en la revista *Cromos* en noviembre 10 de 1969.

16 Frase pronunciada por un oficial del ejército de Alamogordo, Nuevo México, después de la explosión de la primera bomba atómica en julio de 1945. La frase fue retomada como título del presente ensayo, de uno de los epígrafes que abren el primer capítulo del libro *Todo lo sólido se desvanece en el arte. La experiencia de la Modernidad*, de Marshall Berman (1988).

En la ciudad de San Francisco. "Hippieland" comprende un sector de unas quince manzanas, en donde ya proliferan cientos de pequeños negocios e industrias sicodélicas. El corazón bullicioso de esta área es justamente el cruce de las calles "Haight y Ashbury" en donde el incienso, el aroma de café express y el humo de alguna yerba importada forman una especie de "fog" del que suele cubrir en las mañanas el monstruoso puente del Golden Gate.

"Los *hippies*: última locura alucinante", texto escrito por Zucardo Hineirosa para la revista *Cromos* el 30 de octubre de 1967.

Estos dos textos, publicados por *Cromos* en septiembre y octubre de 1967, además de evidenciar la presencia del hippismo en el país, también permiten inferir el surgimiento de un nuevo actor social, político y cultural que sería de capital importancia en el cambio de la moral sexual y la sociabilidad en la década de los setenta en Colombia: los jóvenes. La aparición de este nuevo actor social respondió, entre otros factores, a la alta concentración de la población en las principales ciudades del país debido al desplazamiento de grandes masas de personas que llegaban huyendo de la violencia que afectaba las zonas rurales, muchos de ellos jóvenes que oscilaban entre los 15 y 25 años. En el periodo intercensal 1951 y 1964, según registran los censos de la época, se multiplicó significativamente la cantidad de habitantes en las principales ciudades del país. Un número de 43 hijos por cada 1000 habitantes anualmente, y de 5,5 hijos por mujer. Esta realidad se vio reflejada en la pirámide poblacional de 1964, donde la proporción de habitantes menores de 15 años en ciudades como Medellín, Barranquilla o Cali era del 43,7%, contra un 36,2% en 1951.

Caricatura de Henry Laverde Pineda, publicada el 2 de marzo de 1973 por la revista *Cromos*, que caracteriza el modo de vida y la apariencia de los *hippies*.



Henry 70

—Y cuál es el programa de ustedes?
—Pedimos una sociedad más igualitaria!

Como era previsible, la explosión demográfica juvenil provocó gran preocupación en las instituciones de control y orden de la sociedad —la Iglesia y la policía—, tanto por el comportamiento de las nuevas generaciones como por el control de la natalidad¹⁷ y la creación de espacios propicios para este grupo. Resulta así paradójico que, a pesar de la censura, los diferentes gobiernos que se alternaron durante el Frente Nacional (1958-1974) —momento histórico en el que emergen los jóvenes como actores socio históricos y políticos— tuvieran que otorgar “espacios de libertad” y, por tanto, mostrarse “permisivos” con las exigencias de esta nueva colectividad. Así, por ejemplo, mientras Laureano Gómez y Lleras Camargo intentaban imponer un ordenamiento político para acabar con el desangramiento de los campos colombianos, Jimmy Reisback transmitía por medio de las ondas radiales de Nuevo Mundo¹⁸ las primeras melodías de *rock and roll*, *rhythm and blues* y un poco del *twist* norteamericano. Incluso, uno de los mayores exponentes del *rock and roll* norteamericano y padre de los rockeros colombianos, Bill Haley, se presentaba con su agrupación *Bill Haley and the Dominoes* en un escenario improvisado para estos eventos, el teatro Jorge Eliécer Gaitán, que con algunas dificultades alcanzaba a cumplir con las demandas de la juventud nacional (Cepeda, 2008: 315). Coincidencia o no entre el establecimiento

17 La creación de Profamilia en 1965 y del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) en 1968 son muestras claras de la necesidad de atender estas situaciones sociales en el marco de unos cambios demográficos, de valores, tradiciones y costumbres en los diferentes estamentos de la sociedad.

18 Gracias a la radio, el *rock* hizo presencia en Colombia. La música emitida por la radio nacional iba desde el repertorio clásico hasta la música tropical, pasando por los boleros y las rancheras. El *rock* encontró un pequeño espacio en la radio bogotana gracias a Jimmy Reisback, quien en 1957 inició las transmisiones de un programa de música moderna —como también se le llamó al *rock* en un principio—. Dicho programa se realizó bajo el formato de *disc-jockey* entre las once y las once y media de la noche, y allí se transmitían las canciones de *rock* más difundidas en Estados Unidos. Reisback recién había llegado a Bogotá de estudiar en Estados Unidos, y bajo el brazo traía discos de Elvis Presley, Buddy Holly, Chuck Berry y Little Richard, entre otros. Sobre el surgimiento del *rock* en el país y, por tanto, de la importancia de Jimmy Reisback, se recomienda el texto *Bogotá: epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975* de Umberto Pérez.

del Frente Nacional y la apropiación del *rock* por parte de los “rockeros” colombianos, los años que corren entre 1958 y 1974 fueron los que presenciaron la adopción y apropiación, por parte de un puñado de jóvenes, del fenómeno cultural más importante del siglo XX y que mayor influencia tuvo en el cambio de la moral sexual: el *rock*.

Si bien es cierto que el *rock* fue un fenómeno exclusivamente urbano que se desarrolló debido al interés de algunos jóvenes que contaban con los medios económicos y el capital cultural para su difusión —y por tal motivo podría asegurarse que se trataba de un fenómeno de las clases sociales altas—, no es menos cierto que este movimiento musical canalizó sentimientos nacionalistas que encontraron un lugar en la mentalidad de muchos jóvenes pertenecientes a todas las clases sociales y con diferentes tipos de formación educativa. Por ello, no es fortuito que en un país con niveles altos de segregación (social, política, racial y sexual), la propuesta cultural del *rock* revistiera de inmediato visos políticos y, al mismo tiempo, nacionalistas, porque, de un lado, ofreció alternativas al imperialismo cultural norteamericano mediante la recuperación de elementos autóctonos de las culturas prehispánicas y, de otro, en las narrativas de las canciones comenzaron a ocupar un lugar importante personajes olvidados por la historia tradicional como el campesino, el negro, el indígena o el empobrecido obrero urbano. En las canciones *Don Simón* y el *Indio Lloro* del grupo Génesis, este proceso de reivindicación de personajes marginales socialmente es bastante elocuente:

Don Simón es el tallador. Siempre que trabajas corre por tu frente el sudor, siempre que trabajas corre por tu sangre el calor. Don Simón. Don Simón, tallador, hombre del trópico y de color. Don Simón, tallador, es el tallador, su silencio es su mejor canción. Don Simón, tallador. (Génesis, *Don Simón*)

El indio llora sus tierras, el indio llora con pena, el indio llora sus tierras, sus tierras que son ajenas, el indio llora con pena, que son ajenas. En las montañas del indio se oye un extraño cantar, es la

nostalgia de siglos que se comienza a escuchar. (Génesis, *El indio llora, Yakta Mama*)

A través de estas canciones de Génesis y de otras compuestas por agrupaciones como Malanga, La Columna de Fuego o La Banda Nueva no solo es posible rastrear una modificación de las estructuras del discurso juvenil, sino también definir el perfil político de los jóvenes y su imaginario nacional. El resultado fue la creación de un estilo de *rock* más atento a las desigualdades sociales, las injusticias del sistema y, en general, a las problemáticas locales que afectaban notoriamente al resto de la sociedad: libertades políticas limitadas, violencia sistemática en el campo y persecución contra la diferencia en cualquiera de sus manifestaciones (sexuales, raciales y políticas). Es decir, aunque los músicos locales se acogieron a los presupuestos estéticos de una tendencia musical foránea tuvieron la destreza de enfocar las composiciones desde una perspectiva regional o local. Bajo esta óptica los indígenas, los migrantes, los negros y todos aquellos que portaban un elemento diferenciador en términos sociales o sexuales, se incorporaron a los imaginarios juveniles y se convirtieron en el motivo de composición del *rock* de las generaciones jóvenes de los años sesenta y setenta. Estas y otras particularidades hacen que el movimiento rockero impulsado por los jóvenes distara mucho de ser un epígono de lo sucedido en otros lugares del mundo o una simple copia. En la práctica, aunque estuvo muy lejos de lograr un cambio radical (este es un pecado común al hippismo en general) sí fue un movimiento de cierta importancia en la circulación de productos culturales foráneos que refrescaron y enriquecieron notablemente la cultura local. Con los rockeros llegó el llamado *rock ácido* y muchos de los músicos de la era del *go-go* se alienaron en nuevas bandas. El molde básico no eran The Beatles, sino las nuevas agrupaciones británicas de *blues rock* (Cream, John Mayall, Traffic) y el *rock* norteamericano que renacía gracias a las bandas californianas (The Doors, Jefferson Airplane y un largo etcétera) y, por encima de todos, Jimi Hendrix:

La referencia obligada ya no eran necesariamente Los Beatles y el sonido *beat* de Liverpool. Nuevos sonidos propagados desde Londres y San Francisco hablaban de la psicodelia, el *rock ácido*, el *soul*; eran los

tiempos de la Gran Conciencia Universal [...] Los nuevos héroes eran Cream, Jefferson Airplane, Traffic, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Joe Cocker [...] Y el hippismo comenzó a apoderarse de las calles. *Hippies* ricos y *hippies* pobres comenzaron a compartir un deseo un tanto difícil de llevar a cabo, pero no por ello loable y digno de todo nuestro respeto: cambiar el mundo. Y la mejor manera de intentarlo era decirle no a la sociedad: responder a un exceso de odio con un exceso de amor [...] Comenzaron los conciertos en los parques; de Nueva York llegó Manuel Quinto, quien editó el inolvidable *Olvídase*, periódico *underground*; los nadaístas, guiados por La Maga, entraron en contacto con el nuevo movimiento y Pablus Gallinazus irrumpió como una especie de Bob Dylan sabanero. Esta época coincidió con el advenimiento de un importantísimo movimiento teatral de vanguardia encabezado por el grupo La Mama, mientras que Bernardo Salcedo y Norman Mejía escandalizaban con su obra en los salones nacionales de arte. (Arias, 2006: 203)

Como forma cultural, el rock inicialmente atravesó fronteras de clase y de género, y ayudó a los y las jóvenes a construir un sentido de pertenencia generacional que conectaba sus prácticas de ocio y consumo —los bailes o las líricas de las canciones— con las de sus pares de edad alrededor del país y Latinoamérica. De ahí precisamente que quienes reaccionaron ante la llegada de este género musical señalaran dos cuestiones críticas: por un lado, los supuestos peligros que el nuevo género musical implicaba para la moral sexual de la juventud¹⁹; por otro, la amenaza para las

19 Para los miembros de la Iglesia católica, los políticos y hasta algunos periodistas, la responsabilidad de la perturbación de la moralidad y la sexualidad residía en el consumo de drogas y, específicamente, de la marihuana. Bajo su argumentación, como los jóvenes estaban intoxicados y no podían ser racionales ni seguir normas, la solución era sencilla para los conservadores, pero aterradora para los *hippies*. Tenían tres opciones: ir a parar a alguna estación de policía, ser reclusos en una clínica mental o retirarse del *hippismo*. Muchos descartaron abandonar su línea de pensamiento contestatario, y entre la cárcel y la clínica, preferían ir a una estación, ser golpeados, detenidos y motilados. Pero no todos tenían una elección. Varios jóvenes terminaron reclusos en centros de reposo donde fueron analizados, encerrados y tratados como

“tradiciones” nacionales en torno al amor, la familia, los símbolos patrios, la religión, entre otros. Así lo demostraban algunos artículos periodísticos que parecían dar argumentos, no para entender las causas del movimiento, sino para recriminar, señalar y juzgar a los jóvenes. Citaremos dos artículos sobre este particular, publicados en la revista *Cromos* en 1970 y 1971, bajo los títulos “¿A dónde va la juventud?” y “Multitudes juveniles”, respectivamente:

La juventud no quiere la herencia —escribe Fernando Soto Aparicio en el primero de los artículos—. No la necesita: la repudia. Desea establecer a tono con la época unas leyes nuevas; una religión diferente basada en el concepto personal, en la idea individual; un sistema político más ágil que constituya una especie de país mundial con similares posibilidades para todos, sin fronteras ideológicas y económicas y unas costumbres que no consulten con los viejos códigos [...] El sexo puede tomarse como una puerta de escape. Una salida momentánea, se deja a un lado la realidad (los prejuicios, los convencionalismos, el temor al pecado), y se penetra en un mundo orgiástico en donde sólo tiene la validez la epidermis, los tendones, los nervios. [...] Ya el sexo ha perdido su encanto, su breve aureola de misterio. (Soto Aparicio, 1970)

enfermos con desequilibrios psicológicos. Una de las historias más impactantes de los centros de reposo fue la de Luis Fernando Córdoba y Beatriz Uribe. Él era un músico muy reconocido por la similitud de su voz con la del cantante estadounidense Bob Dylan y por ser uno de los integrantes de Young Beats. Ella era hija de una de las familias más adineradas de Bogotá. Junto con sus dos hermanas, una de ellas María Victoria Uribe (La Toya), ingresó en el movimiento *hippie* que se tomaba las calles de Colombia. Los dos fueron recluidos por sus familiares en clínicas. Entraban y salían con mucha frecuencia, pero sin lograr los resultados esperados. En una de esas estadias en la clínica, Luis Fernando Córdoba y Beatriz Uribe se conocieron y sostuvieron su último romance hasta que murieron los dos, en medio del encierro, las drogas y los choques eléctricos, lo que los convirtió en una versión psicodélica y patética de *Romeo y Julieta*.

El segundo artículo, escrito por el periodista conservador Carlos Delgado Nieto, presenta el mismo tono crítico con las formas de experimentar la vida y el placer que proponen las multitudes rockeras:

Tenemos pues que la apreciación de estas multitudes juveniles, no de los signos de los tiempos actuales, se presenta bastante compleja: hay allí al mismo tiempo gandhismo y acción, espíritu de destrucción y culto de paz, las flores y el amor; hay también inclinaciones hacia la vida primitiva o naturista (que algunos practican en remotas cuevas) y a novísimos productos de laboratorio como el LSD. Hay igualmente, y en grandes cantidades, exhibicionismo, hasta el punto que parece concebir el amor, no como algo para practicar y sentir sino para mostrar. (Delgado Nieto, 1971)

Las ideas de degeneración y desorden moral estructuraron parte de las críticas que el *rock* recibió inicialmente, críticas todas que se tradujeron en la persecución y detención de cualquier personaje vinculado a este movimiento musical. El relato de algunas de estas persecuciones permitirá ilustrar la aparente peligrosidad que representaban las prácticas musicales y las estéticas festivas de los jóvenes para el Estado y la Iglesia.²⁰ En 1968, El Escarabajo Dorado, una tienda de música abierta en Bogotá por los hermanos Marín (Horacio, Alberto y Gonzalo), enfocada en la comercialización de productos rockeros, organizó un concierto en el Teatro La Comedia con la participación de Glass Onion y Siglo Cero. El evento estaba programado para las horas de la tarde, las entradas se habían vendido en su totalidad y el lugar estaba abarrotado. Antes de comenzar, los oficiales de policía llegaron al teatro aduciendo que el evento contravenía la norma y por tal razón era necesario suspenderlo. Los hermanos Marín atendieron el requerimiento de clausura, no sin antes avisar a la concurrencia *hippie* que el concierto se realizaría unas horas más tarde y la información sobre el mismo sería difundida a través de un correo de

20 Estos episodios se recrearán y parafrasearán a partir de la tesis "*hippismo criollo*" presentada por Milena Ramírez Carreño en 2009 para optar al título de Periodista en la Pontificia Universidad Javeriana.

voz a voz. La multitud presente se dispersó para congregarse en un bar ubicado en la calle 53 con carrera 13, mientras la Policía se quedó vigilando la entrada del Teatro La Comedia.

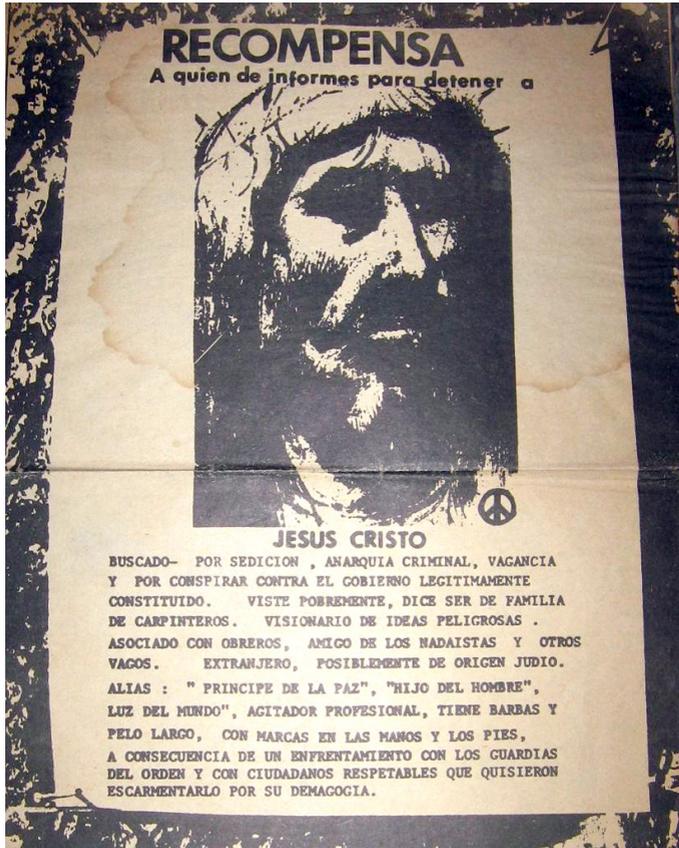
El 1 de diciembre de 1969, un grupo de egresados de la Universidad Nacional llamado La Mancha organizó una exposición de pintura promovida por los hermanos Marín en El Escarabajo Dorado con el propósito de rendirle un homenaje al guitarrista de los Rolling Stones, Brian Jones, quien había muerto el 3 de julio de 1969 por una sobredosis (razón por la cual la exposición llevó el nombre de "Mariposas para la tumba de Brian Jones"). Inicialmente, el evento no revestía en apariencia ninguna peligrosidad para el orden y la moral pública, pero a raíz de una carta que el poeta nadaísta Jotamario Arbeláez le envió a Emilio Urrea, a la sazón alcalde de Bogotá, invitándolo a la exposición a fumar marihuana, la censura policial se arrojó, nuevamente, sobre los jóvenes y los *hippies* por medio de una redada y una serie de detenciones.

En mayo de 1972, los hermanos Marín se vieron envueltos por tercera ocasión en una situación que la prensa calificó con apelativos altisonantes: irrespetuosa, insolente, desvergonzada e inmoral. En el local de El Escarabajo Dorado imprimieron un afiche en el que aparecía una imagen de Cristo sacada de la revista *El Topo*, a la cual le pusieron un mensaje contestatario en el que califican al Hijo de Dios como un sedicioso sobre el que pesaba una recompensa por delitos ligados al anarquismo y la vagancia. El éxito en ventas del afiche fue de tal magnitud que suscitó pronunciamientos de figuras como Álvaro Gómez Hurtado (a la sazón director del periódico *El Siglo*), Alfonso López Trujillo (vicario de la arquidiócesis de Bogotá) y el director del F2, quienes decidieron levantar una denuncia penal contra los hermanos Marín por ultraje y profanación de símbolos religiosos. El 1 de junio del mismo año llegaron a las puertas del almacén dos hombres que se identificaron como miembros del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) preguntando por Horacio Marín. Una vez salió de su taller de impresión, fue informado de una denuncia que tenía en su contra por la publicación de los afiches y, en consecuencia, se le notificaba que debía acompañar a los miembros

del DAS sin una explicación del lugar en el que iba a estar. Después de buscarlo durante horas, Gonzalo y Alberto encontraron a su hermano detenido en una estación de policía de la calle 40 con carrera 13, acusado por Guillermo Wilches, comisario de policía encargado en el momento, de subversión. Al reclamar por el encierro arbitrario, la policía respondió deteniendo también a Alberto y conminando a Gonzalo a retirarse. Al día siguiente, el periódico *El Tiempo* publicó una noticia titulada "2 presos por cartel" en el que se afirmaba que los Marín habían sido detenidos no solo por ridiculizar a Jesucristo, sino también por violar el artículo 314 del Código Penal que rezaba lo siguiente:

El que por menosprecio o vilipendio destruya, derribe o de cualquier manera ultraje públicamente objetos destinados al culto o símbolo de cualquier religión permitida y el que con el mismo propósito injurie y agravie al ministro de dichos cultos, por su carácter de tal, estará sujeto a la pena de dos meses a un año de arresto y a la multa de veinte a quinientos pesos. (*El Tiempo*, 1972)

El 3 de junio, además de ser trasladados a la cárcel La Modelo, Gonzalo, el único de los hermanos que no fue detenido, recibió una llamada del candidato a la presidencia general Gustavo Rojas Pinilla. Él y su grupo de trabajo le ofrecieron los servicios de un jurista y le pidieron el afiche que posteriormente fue publicado en el periódico oficial de la campaña conocido como *Alerta*. A los tres días los hermanos Marín fueron liberados gracias al poder del candidato-militar.



Afiche vendido por El Escarabajo Dorado en 1972.

Concierto de Hope en Lijacá, 1968.







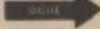
Concierto de *Hope*
en Lijacá, 1968.

ANCON: Festival Polémico

Por TIMMY

FUE precisamente la región más recatada y tradicionalista de Colombia la que se escogió para sede del primer 'festival hippie' con proporciones monumentales que se lleva a cabo en Sadamérica.

Hubo quejas en la prensa de grupos de padres, de educadores, y el arzobispo dijo que si hubiera sabido a tiempo que se pensaba llevar a cabo tan escandaloso programa lo hubiera impedido. En este rincón del mundo



3

Páginas de prensa que reseñan el Festival de Ancón de 1971.

que lo bordean, unos cuantos casos de intoxicación por exceso de drogas, y nada más. No hubo el desfile de heridos a cuchillo y bala que son producto acostumbrado de cualquier festejo colombiano.

San Pedro, auncuando melenudo él también, rehusó su colaboración. La lluvia pertinaz convirtió al parque de Ancón en un lodazal, y las abruptas aproximaciones en peligrosas pistas de patinaje.

De noche se añadía frío al barro, y las 'fogatas del amor' no bastaron para calentar, ni mucho menos para secar a los mal alimentados asistentes.

La música muy buena, y el equipo de amplificación magnífico.

Entre los hippies, muy pocas caras alegres, pero aun menos disgustadas. Lo común es una mirada apacible y seria, un poco bovina, o quizás de santo, yo no sé. Parecen estar distantes, en otro mundo, en trance. De vez en cuando se emocionan y se lanzan frenéticamente a la danza, haciendo a forma de aprobación el símbolo de la V con los dedos. Para ellos significa paz. No habían nacido cuando Churchill lo hizo famoso como promesa de victoria bélica durante la guerra. ●





Fotografías de asistentes al Festival de Ancón en 1971.

No obstante las persecuciones y los señalamientos de la prensa, el movimiento rockero y las estéticas juveniles asociadas a este género musical se abrieron camino con una fuerza inusitada en un evento, igualmente arropado por el escándalo, que marcó un punto de inflexión en la historia sociocultural del país al convertirse en el símbolo de algunas de las luchas que esta generación emprendió: el Festival de Ancón, realizado los días 18, 19 y 20 de junio de 1971, en el recién creado parque municipal de Ancón, perteneciente a la ciudad de Medellín, pero ubicado en jurisdicción del municipio de La Estrella. Por primera vez los jóvenes se pudieron expresar libremente y ser ellos sin censura de ninguna clase, durante tres días de música, naturaleza, paz, amor libre y marihuana.²¹ El hecho de que el festival hubiera sido realizado por jóvenes pensando en jóvenes le dio un toque especial, pues lo alejaba de las pretensiones comerciales con que la empresa privada y los publicistas habían realizado eventos para la juventud. Gonzalo Caro, Carolo (22 años) y Humberto Caballero (20 años), los organizadores de este encuentro musical, concibieron el evento solo para diez agrupaciones, pero durante los tres días se presentaron aproximadamente veintitrés: Los Monstruos, Generación de Paz, Los Flippers, La Gran Sociedad del Estado, la Banda del Marciano, Stone Free, Fraternidad y otros singulares nombres que aparecieron en escena interpretando temas que por lo general fueron improvisados en el acto.²² Al evento concurrieron jóvenes de todo el país: Cali, Bogotá,

21 En Colombia hubo algunos antecedentes de este tipo de conciertos. En Bogotá, en 1970, se realizaban algunos conciertos, y en Medellín, los antecedentes inmediatos fueron los conciertos Milos a go-gó, realizados en 1966 y 1967, censurados fuertemente por la Iglesia. Sin embargo, no tuvieron el impacto y la cobertura de Ancón.

22 Gonzalo Caro y Carlos Bueno, en su libro *El Festival de Ancón un quiebre histórico*, publicado en 2001, ofrecen una buena recopilación documental de artículos publicados en la época sobre el festival, lo mismo que textos escritos exclusivamente para ese libro por personas que participaron en este. Hoy, esta obra se constituye en el acercamiento más veraz a lo que el festival fue y a su significado en la sociedad colombiana.

Pereira y otras partes; incluso atrajo la visita de algunos viajeros *hippies* estadounidenses y canadienses. Muchos llegaban en caravanas de buses adornadas con banderas del movimiento *hippie*, del Partido Comunista o con dibujos alusivos a la liberación sexual y el amor libre. La apertura hacia la libertad se declaró, incluso, antes de que el evento se llevara a cabo a través de una inscripción impresa en la boletería que se vendió por un valor de 13 centavos: “No consuma nada más de lo que su mente le permita”. Esta frase ofrece una idea de la intención directa que Carolo y Humberto Caballero tenían en mente: un espacio para la convivencia, la libre expresión sexual de los asistentes y, por supuesto, el consumo de marihuana, hongos, cacao sabanero, cocaína, píldoras de seconal y hasta LSD, sustancias administradas por muchos de los jíbaros que expendían drogas en Guayaquil, Las Camelias, La Bayadera y demás sectores estigmatizados del centro de Medellín. Al final, todos los que disfrutaron de ese delirio estaban tan extasiados que no se querían ir. Carlos Álvarez, percusionista de Los Flippers, Malanga y La Planta, recuerda que muchos de los asistentes se fueron a rematar en las calles, parques y plazas aledañas al lugar donde se desarrolló el evento (Bueno y Caro, 2001: 67). Más aún, ocho días después del evento, el DAS expulsó a los *hippies* de esta ciudad, y los habitantes indignados del Valle de Aburrá destituyeron a Álvaro Villegas, el alcalde que otorgó el permiso para realizarlo.²³

23 Para asegurarse de que la fuerza pública no dañara la fiesta, lo primero que hicieron Gonzalo Caro y Humberto Caballero, los organizadores, fue conseguir el apoyo del alcalde Álvaro Villegas Moreno, de filiación conservadora, quien lo inauguró personalmente en compañía de su esposa e hijos. Debido a la presión de la prensa, la Iglesia y el Partido Conservador, el alcalde fue destituido tan pronto terminó el festival y los *hippies* fueron expulsados por el DAS de la ciudad. Una de las críticas más furiosas la hizo el cura Fernando Gómez Mejía el 20 de junio, después del festival, en el programa de radio *La Hora Católica*: “El alcalde autorizó a los millares de *hippies* a que nos invadieran con una arrolladora avenida de fango putrefacto para que abofetearan con sus manos sucias el rostro de la ciudad, para que invitaran a los niños a ser maleducados, ruines, perversos y para que incitaran a la juventud a embriutarse en el mundo del amor libre y de los estupefacientes destructores y enervantes. La insólita conducta del alcalde lo priva de toda autoridad moral y cívica para continuar rigiendo los destinos de Medellín, la ciudad culta, honorable y digna, espera su renuncia. No le faltará qué hacer en la república de los *hippies*, donde será acogido por una salva de aplausos y coronado como

Muy al contrario de lo que podría pensarse, el Festival de Ancón no surgió espontáneamente. La génesis de un evento de estas proporciones estaba conectada con la línea de pensamiento estético-libertaria abierta desde finales de los años cincuenta por uno de los movimientos más influyentes en la contracultura colombiana: el nadaísmo. Gonzalo Caro, uno de los personajes detrás de la organización del evento, militaba en este movimiento y conocía los constantes llamados a la subversión del orden establecido mediante el humor, la ironía y la irreverencia que promovían Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia, Eduardo Escobar, etc. Al margen de la consideración de algunos estudiosos de la literatura actuales que califican al nadaísmo con adjetivos como ingenuo, cándido o ridículo, lo cierto del caso es que, desde una perspectiva histórica que permita construir vínculos entre fenómenos en apariencia desconectados, este movimiento es ineludible en la historia que convirtió a los jóvenes en actores sociopolíticos y sexuales importantes en la década de los sesenta en Colombia.

Desde su primer manifiesto, publicado en Medellín en 1958 y distribuido en un congreso arquidiocesano, quedaron claras las bases iconoclastas sobre las que se pretendía fundamentar dicho movimiento. En él hablaron de una nueva estética en la poesía, de negar como falsa toda verdad reconocida, de comprometerse con la rebelión y la protesta frente al orden establecido y las jerarquías dominantes. Criticaron a los sistemas educativos por el atraso cultural y la mediocridad espiritual que vivía el país (Escobar, 1992: 19). Llamaron a los jóvenes de esa generación a que se les unieran y advirtieron que después de ellos no quedaría una fe intacta, ni un ídolo en su sitio. Sin embargo, el texto que, desde nuestra consideración, condensa mejor los presupuestos del movimiento es *Somos geniales, locos y peligrosos* (1961) porque no se agota en la rebeldía literaria, sino que se arriesga a hacer un “ajuste de cuentas histórico” señalando

el rey de la turba delirante de vagos y degenerados que hablan con voz entrecortada, miran con ojos cansados de marihuana y disputan a los animales inmundos el fango y la yerba maldita” (citado por Bueno y Caro, 2001: 96).

nombres activos en la política nacional en las décadas de los cincuenta y sesenta, a quienes hacía responsables de la violencia que azotaba al país o, como puede inferirse del texto, de nuestro fracaso histórico:

no somos católicos:

porque dios hace quince días que no se afeita.

porque el diablo tiene caja de dientes.

porque san juan de la cruz era hermafrodita.

porque santa teresa era una mística lesbiana.

porque la filosofía de santo tomás de aquino está fundada en dios y dios no ha existido nunca.

porque somos fieles descendientes de los micos de darwin.

porque en el infierno no hay fogones westinghouse sino pailas trogloditas remendadas por los gitanos. Y a nosotros nos gusta condenarnos confortablemente al estilo yanqui.

no somos católicos por respeto a nosotros mismos:

porque en colombia son católicos el tuso navarro ospina, el general rojas pinilla, laureano gómez, mariano ospina perez, rafael maya, darío echandía, josé gutiérrez gómez, alberto lleras, silvio villegas, pablo j. echavarría, tulio botero salazar, javier arango ferrer, fernando gómez martínez, manuel mejía vallejo, otto morales benítez, félix henao botero, carlos castro saavedra, abel naranjo villegas, nuestros padres, las prostitutas, los senadores, los curas, los militares, los capitalistas.

TODOS, menos los Nadaístas

ustedes ya atentaron bastante contra la libertad y la razón. ahora les decimos: ¡BASTA!

basta de inquisiciones, basta de intrigas teológicas. basta de sofismas. basta de verdades reveladas, basta de morales basadas en el terror de Satanás.

basta de comerciar con la vida eterna. basta de aliarse con dictaduras militares y burguesas. basta de asistir al banquete de la Andi. basta de viajar en "Cadillacs" último modelo. basta de catolicismo...

¡BASTA!!! ¡EL DIABLO NO EXISTE!!!

ustedes fracasaron. ¿qué nos dejan, después de 50 años de "pensamiento católico"? Esto: un pueblo miserable, ignorante, hambriento, servil, explotado, fetichista, criminal, bruto. ése es el producto de sus sermones sobre la moral, de su metafísica bastarda, de su fe de carboneros. ustedes son los responsables de esta crisis que nos envilece y nos cubre de ignominia

Las acciones escandalosas de los nadaístas comenzaron desde la aparición de su *Primer Manifiesto*, publicado por la Tipografía Amistad en Medellín en el año de 1958. La noche siguiente a la publicación, armados de brochas y tarros de pintura, los jóvenes poetas embadurnaron varias de las paredes de la ciudad con un letrero que marcó su presentación en sociedad "¡viva el nadaísmo!". Desde ese momento, la ciudad se enteró de su existencia y los moralistas trataron de contrarrestar su influencia entre los jóvenes de la Bella Villa. Más adelante, como una muestra simbólica de su desprecio por la formación académica recibida en el país, quemaron sus bibliotecas personales en la Plazuela de San Ignacio, frente a la Universidad de Antioquia, que por esos años todavía funcionaba en el Paraninfo. Para completar y calentar los ánimos de poetas y escritores colombianos, pegaron carteles fúnebres anunciando la muerte de la poesía colombiana (Escobar, 1992: 8). Como parte de un sabotaje organizado al Congreso de Escribanos Católicos reunidos en Medellín a comienzos

del año 1961, bombardearon con papeletas de asafétida y yodoformo a los asistentes, entre ellos personalidades tan importantes como el propio gobernador Ignacio Vélez Escobar. De esta acción no salieron tan bien librados y el peso de la ley, que siempre estuvo tras ellos buscando una oportunidad para hacerles pagar sus afrentas, consiguió atrapar a Gonzalo Arango, quien fue recluido en la penitenciaría municipal de La Ladera, tal como lo relata en *Memorias de un presidiario nadaísta*. El siguiente acto de escándalo con el que prendieron definitivamente las alarmas morales en la ciudad, el mismo que los dio a conocer en el mundo por la cantidad de periodistas internacionales que cubrían el evento atacado, lo cometieron durante la ceremonia de clausura de la Gran Misión, ese magno evento religioso realizado en la ciudad y preparado cuidadosamente durante más de un año. A la media noche del 9 de julio de 1961, durante la misa con la que se ponía fin al evento para los hombres en la Basílica Menor, un grupo de aproximadamente cinco nadaístas fingieron recibir la hostia de comunión, las guardaron en libros para, posteriormente, pisotearlas a la salida de la Iglesia. La acción no solo casi le cuesta la vida a Darío Lemos, uno de los nadaístas, también les valió la persecución y el señalamiento, que en últimas era lo que buscaban. El arzobispo de Medellín por esos años, monseñor Tulio Botero Salazar, declaró en un documento publicado el 11 de julio de 1961, que “el autor o autores, tanto intelectuales como materiales de la profanación sacrílega perpetuada en la hora y día ya indicados serán excomulgados con censura especialísimo modo reservada a la Sede Apostólica a la cual deberán recurrir para la absolución” (*El Correo*, Medellín, julio 11, 1961). El hecho causó revuelo en los días posteriores, varios nadaístas fueron detenidos por el DAS y llevados a la cárcel de La Ladera.

Aunque los manifiestos y las acciones que llevaron a cabo ofrecen una imagen del movimiento y, sobre todo, de sus propuestas para dinamitar el dique de la moral-sexual, en *Nadaísmo 70*, la revista que fungió como órgano de difusión del movimiento, es posible rastrear posiciones más consistentes en relación con el arte, la política y el sexo. Fundada en 1970 en Bogotá, doce años después de lanzado el primer manifiesto, *Nadaísmo 70* constituyó el inicio de una experiencia de comunicación

artístico-literaria que instauró vías de acceso a asuntos de diversa índole que eran excluidos de los medios de comunicación tradicionales. Por ello, en las páginas de la revista afloraron prácticas de resistencia artística e iniciativas de afirmación de identidad que acentuaron la necesidad de constituir instancias expresivas desde diferentes temáticas y subjetividades, principalmente ligadas a la defensa de los derechos humanos, la difusión cultural, el periodismo alternativo, las identidades sexualmente diversas y el creciente movimiento asociado a grupos sindicales, feministas, estudiantiles y campesinos.

Desde una transversalidad de discursos,²⁴ *Nadaísmo 70* se proyectó como un lugar de mediación a través de la generación de espacios de intercambio entre una vasta red de sectores sociales, políticos y culturales. Dentro de ese territorio de intercambios que definió una zona periférica en el campo cultural colombiano, la revista contribuyó a la gestación de un *ethos* cultural disidente con respecto al dominante, de marcado sesgo conservador.²⁵ Así, más que una publicación en sentido tradicional,

24 Los temas abordados en *Nadaísmo 70* se dividen en tres grupos diferenciados: la historia intelectual, centrada en la actividad de los grupos literarios del país; la historia de las ideas enfocada en los sistemas de pensamiento de la época; y la historia cultural en donde los sistemas de representación visual cobran toda su importancia: fotografías, dibujos, caricaturas, etc.

25 Esta afirmación requiere matizarse a fin de evitar generalizaciones arbitrarias. En la década de los setenta se fundaron muchas revistas instigadas por el mismo espíritu de *Nadaísmo 70*. Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, como bien lo demuestra Álvaro Acevedo Tarazona en el texto *¿Revolución cultural en Colombia?: Impresos y representaciones, 1968-1972*, se difundieron, sobre todo entre los jóvenes universitarios o con intereses intelectuales, una multiplicidad de revistas enfocadas en un discurso revolucionario cuyos objetivos estratégicos consistían, por una parte, en contrainformar, es decir, negar con argumentos toda la información que la prensa oficial presentara como la verdad de los hechos; y, por otra, definir el papel de los trabajadores culturales así como difundir una estética revolucionaria. De acuerdo con Acevedo Tarazona, aunque revistas como *Aleph*, *Flash: fogonazo informativo*, *Trocha*, *El Correo del Llano*, la *Revista de la Confederación General del Trabajo*, *Perijá* y *Alternativa* carecían de secciones especialmente dedicadas a corregir y desmentir a la prensa oficial, todas publicaban constantemente artículos en los que, de hecho, estas tareas se llevaban a cabo

la revista funcionó como una suerte de red que enlazó tradiciones intelectuales y grupos de actores diversos, pero también fungió como un refugio para actividades experimentales, devenidas contraculturales en el contexto represivo de la época. Así, por ejemplo, en sus páginas se conectaron el *rock* con la revolución política, las propuestas literarias con las formas de vida alternativa, la sexualidad libre y la moralidad impositiva de la religión, la guerra de Vietnam y las persecuciones que sucedían durante el Frente Nacional. Muchos de los textos publicados en la revista, además de conectar estos episodios de la historia, también revestían cierta "peligrosidad" al promover ideas incendiarias en contra del sistema. En muchos artículos mostraron sus simpatías con la revolución socialista y con figuras ligadas a ella: Régis Debray, el Che Guevara, Fidel Castro, Salvador Allende, Jean-Paul Sartre, Ernesto Cardenal, Evgueni Evtushenko, etc. A través de textos escritos por dichos autores y reproducidos en la revista, o reseñados por los escritores nadaístas, se aludía a temas álgidos de las décadas de los sesenta y setenta: la revolución popular, la liberación femenina, la necesidad de transformar los medios de producción capitalista, el compromiso del artista (poeta, escritor, pintor) con la política o la situación internacional en el marco de la Guerra Fría. No obstante este compromiso con ideas de filiación socialista, en la revista también existió un espacio para el disenso y, por tanto, para la crítica contra los excesos del autoritarismo, incluyendo los del estalinismo:

La juventud mundial está asfixiada en esta era nuclear. Los viejos sistemas idealistas se han derrumbado y sus errores se han pagado con dos guerras. La revolución mata. El orden mata. El terror mata. El ateo niega a Dios. El teísta afirma su existencia, y por esa querella hacen una guerra santa. Hay un paredón totalitario, hay patíbulo

(Acevedo, 2013: 100). Si bien algunas lo hicieron de manera sistemática y otras de forma irregular, ninguna en todo caso se abstuvo de criticar, de poner en duda o de contradecir lo que señalaban los medios oficiales de información.

legalizado, persecución, campos concentracionarios, manicomios, presidios, confesionarios, pilas bautismales, muladares, silla eléctrica, silla turca, etc. Que la libertad con pan... que el pan sin libertad... que les tiramos una bomba, gringos de mierda... que nosotros les tiramos dos... bolcheviques de mierda... ¡Pummm! ¡Puummm! ¡Pumumunnn! ¡Viva la revolución! (Nadaísmo 70, núm. 1: 13-14)

Esta posición crítica con el poder, pero al mismo tiempo contradictoria en términos políticos, llevó a los nadaístas a exaltar una serie de personalidades polémicas que, desde su consideración, encarnaban la contraparte de los valores capitalistas, entre los cuales estaban, por citar solo tres, Nat Turner, Cassius Clay y Charles Manson: "Queremos expresarnos como Cassius Clay en el Madison Square Garden. Es decir, a golpes, para que la gente nos entienda y nos ame" (Nadaísmo 70, núm. 1: 19). La figura del boxeador evocada por los nadaístas tuvo diversas connotaciones culturales para la época. Cassius Clay fue declarado culpable al no participar en la guerra de Vietnam y su nombre apareció con frecuencia en las páginas de esta publicación, con el objeto de reforzar las ideologías de insurrección que este personaje encarnaba: la oposición a la guerra, el orgullo negro frente al *apartheid* o las luchas racial-políticas. El discurso contra el sistema capitalista también encontró su más profunda contradicción en Charles Manson, una figura que erigieron como el símbolo transgresor de los valores del *establishment* estadounidense:

"¿Cómo podemos llegar a abatir el Establecimiento? No podemos hechizarlo, ya he tratado de hacerlo, he tratado de salvarles. No han querido escucharme. Ahora debemos destruirlo" [...] En nombre de los ángeles indios Pielrojas y los demonios negros pielesnegras exterminados por el fascismo blanco encapuchado de la Casa Blanca. En nombre de la NASA el PENTAGONO la ONU la OEA el NEW YORK TIMES la GENERAL MOTORS el terror de la CIA y la POLICIA y toda la MIERDA encementada de USA, etc...Y en nombre del Honor Americano y de la Muerte: maten al "hombrecillo" que oraba por Nosotros en el monte de los olivos de Topanga. Para la democracia de América da lo mismo que la víctima se llame Jesús, José, Mary,

Manson, y que el suplicio sea cruz, bala, río, electricidad. Ante todo el dólar y la Gran Sociedad. (*Nadaísmo* 70, núm. 4: 28-30)

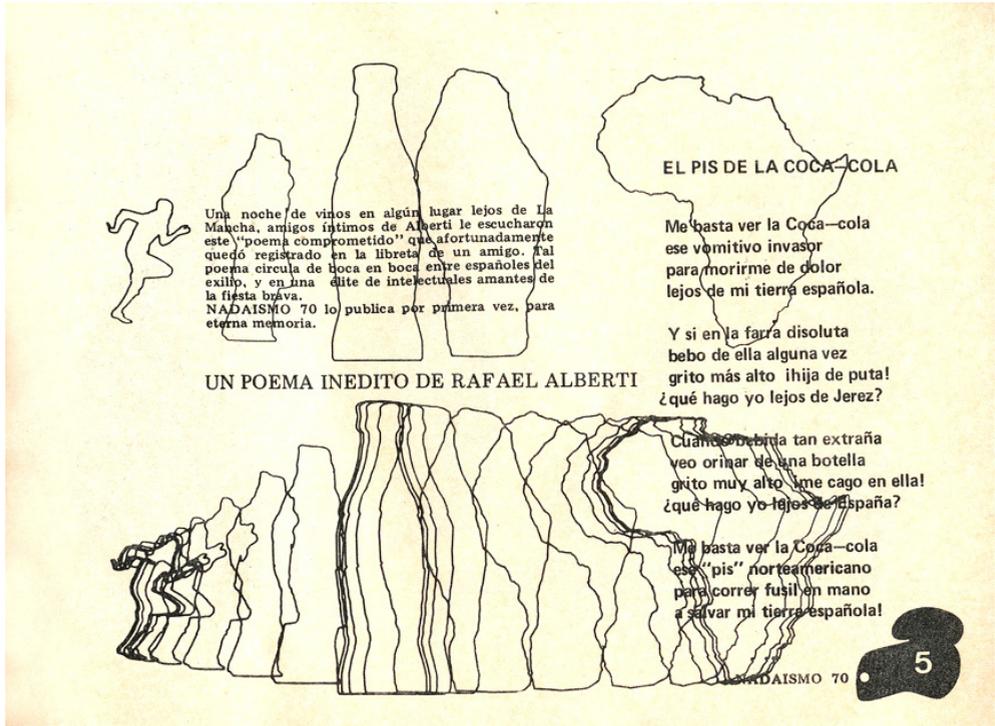
No solo mediante manifiestos, proclamas o diatribas políticas se expresaron respecto a la situación política de las décadas de los sesenta y setenta. Casi como ningún movimiento de la época en Colombia, en *Nadaísmo* 70 el lenguaje visual (representado en dibujos, fotografías y caricaturas) fue asumido como un testimonio ocular de los acontecimientos históricos. A través de las caricaturas abordaron personajes, retrataron realidades de contextos, hechos, instituciones o grupos particulares, pero también esgrimieron una crítica a los estamentos de poder. El propósito no radicó solamente en producir un efecto risible, sino también, en generar una reflexión a través de frases, símiles, hipérboles o metáforas que representaran la realidad sociopolítica del país o del extranjero, y los diferentes estilos de vida que surgían entre los años sesenta y setenta (el sexo libre, el hippismo, el rock y, por supuesto, el propio nadaísmo). Así, por ejemplo, las caricaturas que acompañan la crónica *Planas: crimen sin castigo* acerca de Rafael Jaramillo Ulloa,²⁶ publicada en *Nadaísmo* 70, núm. 5, se presentan como una suerte de crítica a la pervivencia del colonialismo de los pueblos nativos mediante planes —representados en la tortura y el asesinato— encaminados a la expulsión de sus territorios ancestrales. En la caricatura que abre la crónica se representa a un sacerdote subido en una escalera crucificando un indígena. El religioso viste una sotana atada con un fajín que sostiene, al mismo tiempo, un arma y una camándula. En el suelo, justo al lado de la cruz donde está el indígena crucificado, se encuentran arrojados una biblia y sobre esta un rifle, mientras que en el fondo se vislumbra un barco que remite a las carabelas

26 Líder de una guerrilla indígena que se formó en Planas (Meta) finalizando la década de los sesenta para combatir a los colonos (de tierras y los de la Iglesia) y al propio ejército colombiano. La crónica de Gonzalo Arango denuncia las torturas a las que fueron sometidos los indígenas que formaban parte de la guerrilla o que simpatizaban con ella, así como el seguimiento que el Gobierno nacional y la Iglesia le dio a los hechos. La crónica fue publicada en *Nadaísmo* 70, núm. 5, y viene acompañada de unas fotos y caricaturas que sirven de apoyo o complemento de lo narrado.

españolas que conquistaron América. En otra caricatura publicada en la misma crónica se representa a una mujer indígena que protege a un menor del disparo del arma de un militar y del obturador de una cámara fotográfica. Ambas emiten el mismo sonido: CLICH.



Caricatura publicada
en *Nadaísmo 70*,
núm. 5.



Poema visual
publicado en
Nadaísmo 70,
núm. 3.

new map of

AMERICA del SUR



Dibujo publicado en
Nadaísmo 70,
núm. 8.

Nadaísmo 70 se abrió a considerar asuntos de la geopolítica internacional y, específicamente, de la injerencia de Estados Unidos tanto en Latinoamérica como en otras latitudes. Sobre el particular cabe mencionar dos caricaturas que guardan cierta relación compositiva: el desvío de imágenes, textos o hechos concretos con el fin de poner de manifiesto no solo el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y el papel que en ella tiene el arte, sino también reutilizar esa misma imagen para un uso político. *El Pis de la Coca-Cola*, en primera instancia, es una imagen particular pues más que una caricatura en sentido estricto se trata de un poema visual de Rafael Alberti que, según reza la leyenda, recorrió los círculos de comunistas y anarquistas que huyeron de España tras la guerra civil de 1936. Este se compone de tres imágenes: en la parte superior izquierda se ve la silueta de un hombre en movimiento que, en virtud de este, va asumiendo la forma de una botella de Coca-Cola. En la parte inferior izquierda, la misma silueta se transforma en el mapa superpuesto de América del Sur.

Y en el tercer dibujo se vislumbra el mismo mapa sin divisiones geopolíticas, pero con el poema de Alberti sobrepuesto con una clara intención de criticar a uno de los productos que mejor representa la invasión imperial de Estados Unidos: la Coca-Cola. En *New Map of América del Sur*, en segunda instancia, se vuelve a retomar el mapa de América del Sur, pero con una particular alteración: el mapa no está conformado por los países de la región y por sus respectivas divisiones políticas, sino por 17 estados de Estados Unidos y multinacionales con sedes principales allí: Oregon, Shell; Montana, Gillette; South Dakota, Coca Cola; Iowa, Ford; New York, Life, etc.²⁷

Nadaísmo 70 también sirvió como plataforma para la recepción de propuestas diferentes en torno al erotismo, el amor homoerótico, las identidades

27 El primero publicado en *Nadaísmo 70*, núm. 3 y el segundo en *Nadaísmo 70*, núm. 8.

travestidas o los cuerpos anómalos. Estos temas fueron abordados de forma directa en fotomontajes de algunas de las portadas o en fotografías de su interior, pero también de forma tangencial en frases breves, notas periodísticas, dibujos, correos de lectores e, incluso, en imágenes de la publicidad. Sin desconocer sus diferencias formales, estos fragmentos de discursos, en conjunto, permitieron abordar un objeto escurridizo y turbio: la diversidad de formatos en los que se presenta la sexualidad humana. Las tres últimas ediciones de la revista son las que presentan una inclinación más clara hacia temas erótico-sexuales con la publicación de algunas obras de Hernán Díaz, Omar Rayo y Rafael Moure, que presentaban sin ambages ni mediaciones moralistas el cuerpo desnudo y el sexo. En primera instancia, en la edición *Nadaísmo 70*, núm. 6 se publicaron nueve fotografías de Hernán Díaz de una pareja teniendo relaciones sexuales o, en palabras del texto que acompaña las imágenes, de una pareja rindiéndole un tributo al amor. Mientras estudiaba fotografía en Westport (Connecticut) a finales de la década de los sesenta, Díaz se propuso rescatar de la oleada de la pornografía uno de los temas más humanos y, curiosamente, que más constreñimientos morales ha tenido en la historia: el acto sexual. Para ello, no apeló a artificios técnico-poéticos o accesorios acomodados, sino que captó la escena al natural:

Estas fotografías fueron tomadas en 1966. Las escenas carecen de cualquier adorno o artificio. Siempre he creído que al fotografiar una mujer desnuda no debe ocultarse su rostro, mucho menos si es bella, y muchísimo menos si está plenamente consciente de su belleza. Las fotos de modelos desnudas con parte de su anatomía en lo oscuro, siempre me han parecido hipócritas y vergonzantes [...] Cuando tomé estas fotos me propuse rescatar de entre la oleada pornográfica el más bello y difícil de los temas: el acto del amor. (Díaz, *Nadaísmo 70*, núm. 6: 27)

Si bien es cierto que en la forma de representar el desnudo Díaz se superdió aquí a la tendencia tradicional que lo mostraba desde una perspectiva o posición *voyeur*, no es menos cierto que no fundamentó la serie fotográfica en una justificación moral, sino en una problematización de

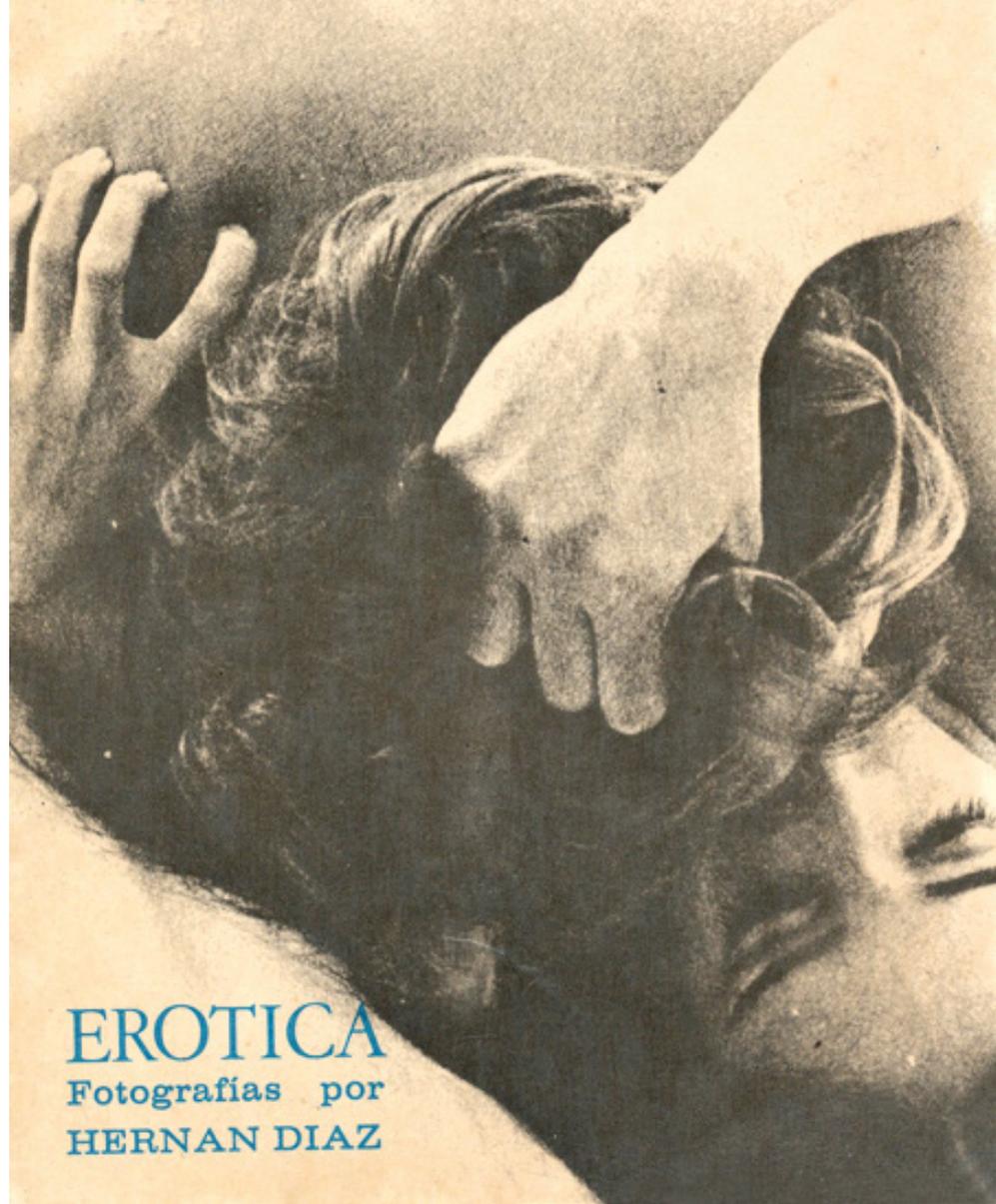
la mirada y, consecuentemente, en una representación del deseo desde una línea experimental. Es decir, el desnudo podría asociarse aquí con la lujuria, pero también con la feminidad, el atractivo de la anatomía humana y la belleza de un acto simple y profundo: el sexo. Conceptualmente cercana a esta propuesta, en el número siguiente de la revista —es decir, en *Nadaísmo 70*, núm. 7— aparecen unos intaglios eróticos de Omar Rayo que responden a la matriz básica de toda su producción: figuras abstractas y planas concebidas a partir de círculos, cuadrados o rectángulos interrelacionados para crear composiciones asimétricas controladas. En ocho intaglios, acompañados por un texto poético de Águeda Pizarro, se advierte una mujer y un hombre en diversas posiciones sexuales: besándose, rozándose, acariciándose sin ningún atisbo de pudor o, simplemente, consumando el acto sexual a través de la penetración y el sexo oral. Y, finalmente, *Nadaísmo 70*, núm. 8, la edición que clausuró la revista, publicó unas fotografías de Rafael Moure de torsos, abdómenes y piernas entrecruzadas de dos hombres desnudos solazándose mutuamente en lo que se presume es una relación homoerótica. La serie se compone de cinco fotografías en blanco y negro: una muestra el abdomen de un hombre desnudo; otras dos captan a un hombre recostado que deja ver su vello púbico, e incluso, en el claro oscuro, parte de su pene; y en las dos restantes se recrea una relación sexual homoerótica que se infiere de las posiciones de los cuerpos: uno detrás de otro y las piernas trenzadas por el placer.²⁸

28 La publicación de estas fotos indica el talante plural de *Nadaísmo 70* en cuestiones relacionadas con el homosexualismo. Así, por ejemplo, un apartado de la edición núm. 3 de 1970, titulado "El perverso San Genet se confiesa", escrita por Elmo Valencia, representa una verdadera declaración de intenciones en materia sexual. Respecto al homosexualismo se lee lo siguiente: "La homosexualidad coloca al homosexual más allá de límite y por esa razón lo obliga a desafiar los valores sociales. La feminidad contenida en la homosexualidad cubre al joven y tal vez lo hace más bondadoso. Cuando el Concilio Ecuménico se hallaba reunido en Roma, vi un programa de televisión desde el Vaticano. Unos cuantos cardenales fueron presentados; dos o tres eran insignificantes y sin sexo. Aquellos que les gustaban las mujeres eran lánguidos y ansiosos. Solamente uno de ellos que parecía homosexual se mostraba bondadoso e inteligente" (*Nadaísmo 70*, núm. 3, 1970: 27). En esta misma edición, además, se publicó una fotografía realizada por François Dolmetsch,

No obstante estar realizadas bajo técnicas diferentes, tanto las fotografías de Díaz y Moure como los intaglios de Rayo, lejos de proyectar una visión neutra y no sublimada del desnudo y de la sexualidad, presentan la dimensión carnal y erótica del “cuerpo real”, que se plasma sin pantallas protectoras, sin velos representativos. Además indican que, aunque *Nadaísmo 70* —y, por extensión, el nadaísmo— no impuso un cambio en las conductas sexuales y en la forma de concebir las relaciones homoeróticas, sí amplió la información existente y legitimó ciertas transformaciones. La publicación de estas obras y de otras más, como efecto buscado o impensado, situó en la arena pública temas que habían estado confinados a la privacidad de las alcobas, los confesionarios y los consultorios médicos. En este contexto, *Nadaísmo 70*, con su carácter abierto, serio, de fácil circulación y lectura, y estimulante de las relaciones entre los redactores nadaístas y su público juvenil, se erigió en un producto editorial propicio para la apertura de temas y autores, para la inclusión de textos de diversa índole y procedencia, para una circulación relativamente amplia —al menos entre los círculos artísticos, académicos e intelectuales de las principales ciudades del país— y, no menos importante, para la validación y exposición de asuntos problemáticos en términos morales y políticos, entre ellos, por mencionar dos de gran interés en el presente texto: la reivindicación de una sexualidad más abierta a la diferencia y el reconocimiento de placeres sexuales desencajados como los que se representan en la pornografía o el arte.

de una mujer negra desnuda que mira lascivamente con uno de sus pechos al descubierto.

NADAISMO



EROTICA
Fotografías por
HERNAN DIAZ



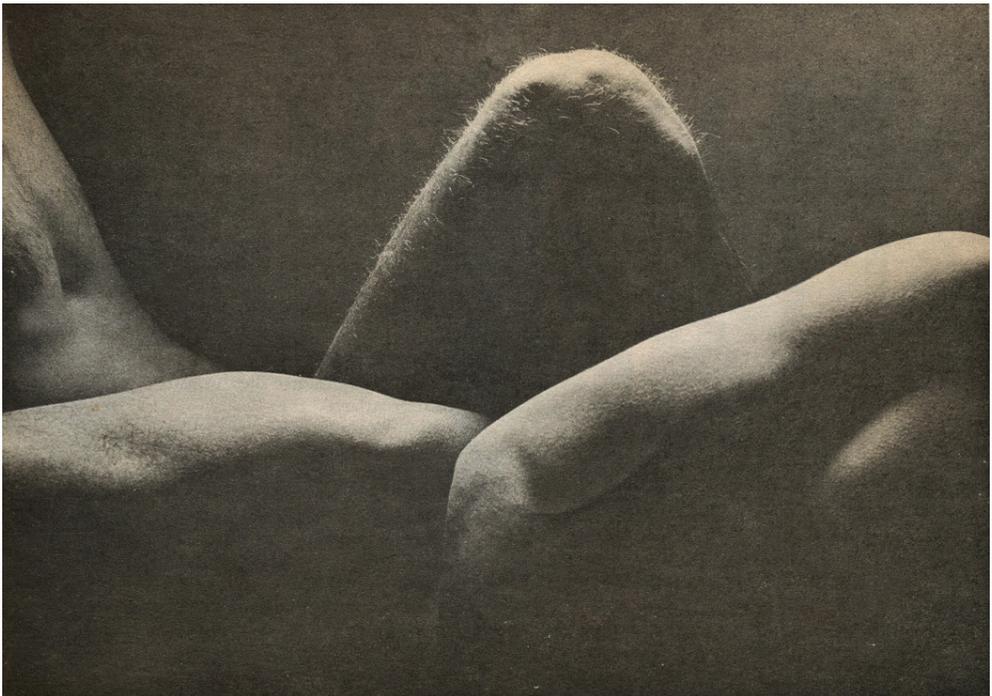
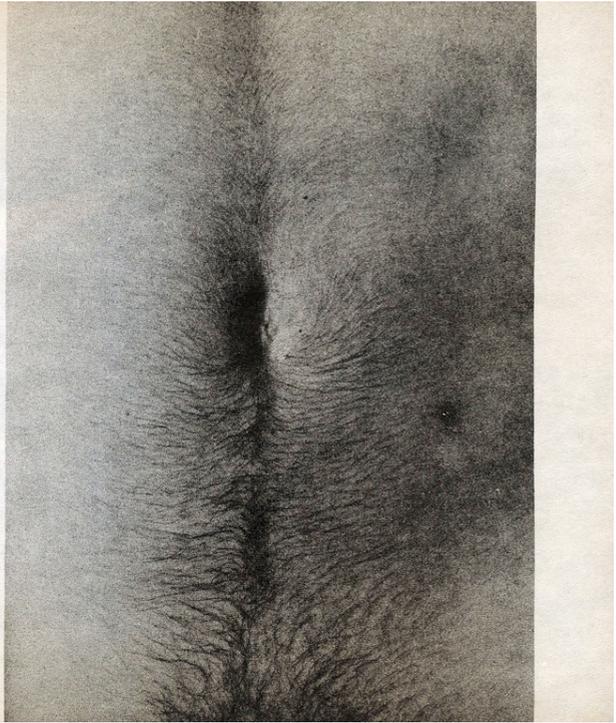
Fotografías de Hernán Díaz publicadas en la edición núm. 6 de *Nadaísmo 70* de 1971. Aunque las fotos no aluden a la disidencia sexual, sí representan un verdadero episodio de liberación en una época que asumía el sexo como algo pecaminoso.



Poemas:
Constantino CAVAFI

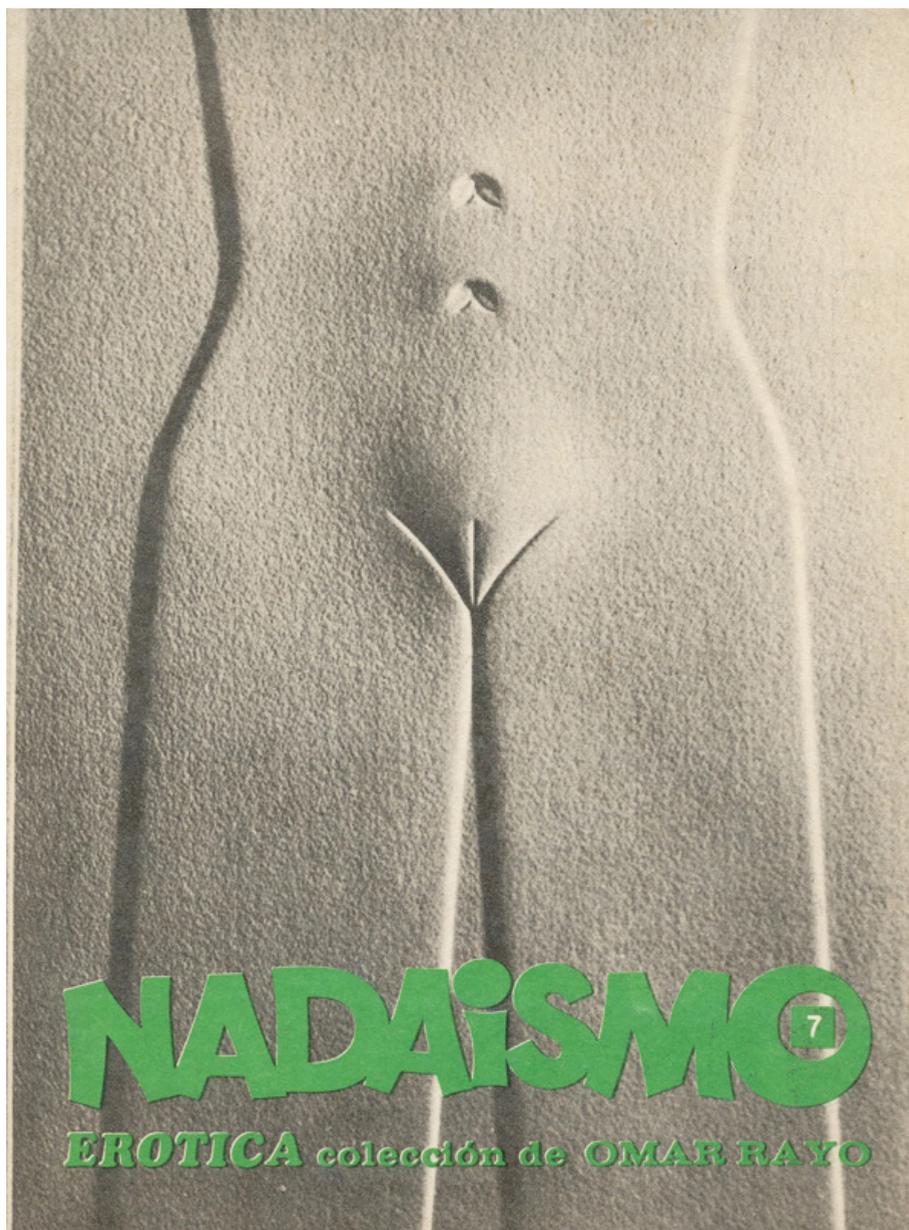
Fotografías:
Rafael MOURE

Traducción del griego por
Amílcar Osorio

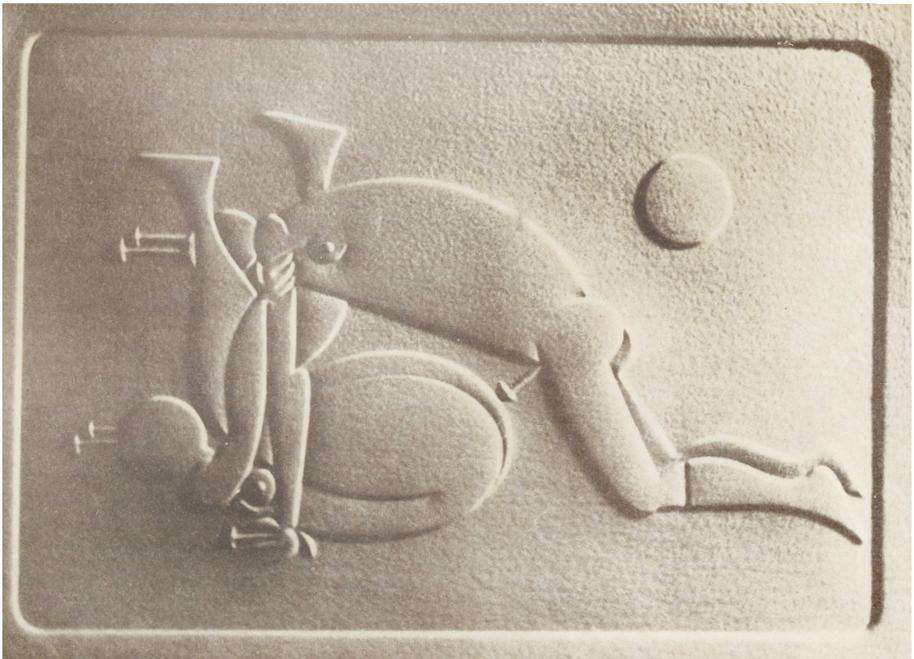




Fotografías de Rafael
Moure publicadas en
Nadaísmo 70, núm. 8.



Portada de
Nadaísmo 70, núm.
7, dedicada a los
intaglios eróticos de
Omar Rayo.



Intaglios de Omar
Rayo publicados en
Nadaísmo 70, núm. 7.

El erotismo de los pobres. El devenir pornográfico en los años sesenta y setenta

*El erotismo es la pornografía vestida de Dior,
o el erotismo de los pobres.*

Declaración del cineasta José Luis Berlanga a la revista *Fotogramas*,
5 de mayo de 1988.

A pesar de los obstáculos puestos por el contubernio entre la Iglesia y los partidos políticos tradicionales contra la existencia pública de los homosexuales y la agenda de temas sexuales en los medios de comunicación, la sociedad colombiana de las décadas de los sesenta y setenta se fue abriendo cada vez más a un diálogo sobre lo prohibido y lo incómodo que representaban temas de este tenor. Ante las ambigüedades y la falta de seguimiento de muchas disposiciones, algunas publicaciones sortearon la censura y pusieron en escena tópicos tabú, brindando información y habilitando debates. Las editoriales no eludían la publicación de libros que abordaran los conflictos en torno al sexo, siempre que se hiciera con la retórica del decoro y de la discreción: apelar a metáforas de la naturaleza, emplear sobrentendidos y eufemismos, puntos suspensivos, cambios de focalización, alusiones mitológicas, entre otras (Jaramillo, 1992). También, los discursos de la sexualidad gozaban de cierta aceptación siempre y cuando vinieran de las ciencias médicas y contaran con una legitimación y una autoridad que les granjeara permisividad social. Así mismo, las narrativas e imágenes del erotismo tenían lugar entre las páginas de algunas revistas y en la publicidad de cigarrillos que se exhibía en los cines o se distribuía en calendarios.

No es gratuito que lo sucedido a principios de los setenta en Colombia haya sido calificado como una especie de destape, término que hace referencia a la exposición más o menos velada, más o menos abundante de contenido erótico en el arte y los medios de comunicación. Aunque casi siempre se tradujo en mostrar exuberancias femeninas, y se destacó sobre todo en el cine extranjero que se exhibía en el país, el destape fue un

fenómeno que invadió todas las áreas del entretenimiento y del ocio en Colombia. Avanzando con tímidos pasos, el destape se extendió sobre todo tras la finalización del Frente Nacional en 1974. Primero fueron los senos, sin mostrar los pezones; después los pezones, después las nalgas, finalmente los desnudos frontales, que provocaron al mismo tiempo alborozo e indignación. Si algunas publicaciones avanzaban en el aspecto político —*Aleph*, *Flash: fagonazo informativo*, *Alternativa*—, otras aprovechaban la discreta relajación “moral” para introducir cada vez más centímetros cuadrados de piel desnuda en sus portadas e, incluso, formas diferentes de concebir la sexualidad. En la revista *Cromos*, por mencionar una que gozaba de gran circulación nacional, el erotismo tomó diversas formas, siempre desde un enfoque de seducción mesurado, algunas veces atrevido dado el contexto, pero enfocado siempre en el género femenino. De acuerdo con los estudios realizados por la historiadora María Carolina Cubillos Vergara, una mirada a la revista *Cromos* permite comprender las imágenes divergentes entre la figura tradicional de la mujer y las nuevas perspectivas sobre su rol, así como la forma en que se intentó conciliar ambas posiciones. Como un reflejo de la redefinición feminista de la identidad y del papel de la mujer en la década de los sesenta, los espacios destinados a la publicidad —dominados en gran parte por los productos de belleza femeninos y el vestuario— promocionaron su propia versión comercial de la mujer liberal a través de la figura de una mujer narcisista, sensual y consciente de su belleza física, que alcanza seguridad, posición social y el amor de un hombre por medio del realce de su belleza física con medios artificiales tales como el maquillaje, las cremas, los productos de higiene personal, entre otros (Cubillos, 2014: 219). En contraposición a la “mujer narcisista” apareció tímidamente su versión opuesta encarnada en las mujeres profesionales y trabajadoras, quienes lideraron un movimiento casi siempre silencioso con respecto a su condición de sujetos activos de la sociedad. Igualmente, en esta modalidad se incluyeron los testimonios y las columnas centrados en la promoción de los temas feministas relacionados con la liberación de la mujer que estaban en boga en Estados Unidos y los países más desarrollados de Europa, además de otros temas ligados como la educación femenina y las implicaciones de la transformación de su condición civil y política. Sin

embargo, nuevamente la figura relacionada con la “liberación femenina” se difuminó en una nebulosa de funciones asignadas a su rol, que conciliaron las dos versiones femeninas, en cuanto destacaron simultáneamente los ideales de mujeres profesionales, junto con los prototipos tradicionales de mujer madre y de esposa dulce, afectuosa y femenina.

El cambio, por tanto, no surgió de una revolución, y durante algún tiempo siguieron perviviendo estructuras propias de la censura. Por eso no se produjo un brusco viraje en los usos y las costumbres de la sociedad. Al contrario, esta circunstancia favoreció que durante años se mezclaran permisividad y represión, muchas veces de forma aleatoria y dependiendo de las circunstancias concretas en cada caso. La legislación fue modificada varias veces en un corto periodo de tiempo, y su aplicación fue a veces confusa y contradictoria. Lo que sí estaba claro era que hablar de libertad significaba hablar de política y de sexo, materias ambas que inundaron las páginas de las publicaciones impresas, las pantallas, los escenarios y el ambiente cotidiano.

Al convertirse el sexo, el erotismo y las “sexualidades ilegítimas” en objetos de preocupación, de análisis, de vigilancia y de control, la censura logró intensificar el deseo por el mismo, atizando su potencial atractivo. El propio juego de la transgresión hacía que los placeres perseguidos, culposos, fueran a la vez hostigados y deseados. Este contexto de época, signado por una industria cultural en crecimiento, la proliferación de revistas con publicidad erótica femenina, la emergencia y consolidación de un mito que aunaba juventud y rebeldía, junto a la censura y la represión, crearon las condiciones de producción de una cultura visual pornográfica surgida entre los años sesenta y setenta. A lo largo de estas dos décadas empezaron a circular en los principales centros urbanos del país revistas, crónicas gráficas y literatura de alto contenido sexual, pero también películas triple X exhibidas en algunas salas de cine. Este fenómeno respondió, en gran parte, a una serie de factores políticos, sociales y culturales que escapan a una mirada exclusivamente enfocada en lo sexual. La violencia sistemática del campo desplazó a miles de personas de las áreas rurales a la ciudad, que trajeron consigo el imaginario rural

que les singularizaba. De ahí que se produjeran, de un lado, territorios o ámbitos simbióticos donde se expresaron situaciones o actividades inherentes a lo urbano y a lo rural, y, de otro, nuevos imaginarios y roles que trastocaron los lugares para el esparcimiento y el comercio del placer y el sexo. En un lapso relativamente corto, la renovada clase popular de las ciudades más grandes del país fue incorporándose y apropiándose de nuevos espacios en los que lo sexual, lo musical y el disfrute simbolizaron un nuevo modo de existencia.

También habría que considerar que, después de una invisibilización naturalizada del cuerpo y del enmudecimiento de sus placeres, apareciera en estos años una necesidad inusitada de afirmación de este que, paradójicamente, se manifestó de manera clandestina en la cultura popular en crónicas gráficas para adultos y revistas pornográficas importadas de Argentina, Venezuela, Panamá, España y Estados Unidos. En los primeros años de la década de los sesenta, en efecto, circularon en los corredores comerciales del centro de Medellín, Cali o Bogotá revistas como *Rico Tipo*, *Mata Ratos*, *Cachondeo a Tope*, *Can Can*, *Hermelinda Linda*, *Pimienta!*, *Sólo para hombres*, *Penthouse*, *Contacto*, *Playboy*, *Biblioteca Sexual Ariel* y *Hustler*, pero también las crónicas gráficas *Belzeba*, *La hija del demonio*, *La Doctora*, *Cementería*, *La Insaciable*, etc. A pesar de todas las resistencias, era inevitable que el sexo se volviera comercial, pues las reglas del mercado no prohibían venderlo ramificado en diferentes líneas o especialidades.²⁹ La sexualidad se dotó, entonces, del estatus de

29 Nos referimos a la prostitución que proliferó entre las décadas de los cincuenta y sesenta en las denominadas "zonas de tolerancia", entendidas estas como espacios donde se podían mantener controladas, reguladas y vigiladas prácticas como la prostitución (heterosexual y homosexual) y el consumo de sustancias psicoactivas. Algunas veces fueron eliminadas en tanto que atentaban contra la moral y las buenas costumbres, pero luego volvían a aparecer como una necesidad, pues las prácticas, en vez de extinguirse, pululaban de nuevo en zonas diferentes de las ciudades. Lo comprendido como "zona de tolerancia" era el espacio físico de la ciudad donde se "admitían", oficial o socialmente, prácticas que escapaban a la norma pero que en muchos casos se habían constituido como "males necesarios" aun cuando la moral estaba "expuesta".

un “negocio particular” que se adquiría y al que se daba cumplimiento siguiendo normas bien establecidas. Y puesto que el sexo tocaba precisamente el margen de la moralidad pública, la pornografía rápidamente reveló ser un muy buen negocio, como cualquier otro comercio que ocupa las fronteras sociales de lo legítimo y de lo criminal. Desde muy temprano trazó un circuito o red en kioscos, puestos de revistas ambulantes, zaguanes, casetas y, en general, lo que se ha denominado como los “correderos del Centro”, en los que se comercializaban fácilmente revistas y novelas pornográficas. Es decir, la sexualidad escapó de los anaqueles privados y de los bares de prostitutas y contaminó las calles como si este fuera su ambiente natural. De repente estaba en todas partes y, por tanto, parecía no existir refugio que no fuese vulnerable a su influencia. De ahí precisamente la necesidad de ser cazada, confiscada, quemada, pero la consecuencia más desalentadora de esta empresa persecutoria era que antes de destruirla había que definirla, caracterizarla y revelar su naturaleza de una manera tan pública que el solo esfuerzo por exterminarla acabaría por redundar en su publicidad y en el embrujo que ejercía. Así lo expresaba, por ejemplo, un artículo publicado en *El Crisol* en 1968:

Lo que a nosotros nos admira no es tanto que haya individuos que viven exclusivamente del mercadeo de la pornografía, con libros marginales, revistas, estampas, almanaques, grabados, colecciones, fotos, láminas, etc., que colocan por millares entre las juventudes de los dos sexos y un poco también entre unos cuantos viejos verdes [...] Lo que es más admirable, es que nuestra sociedad —que se dice cristiana a carta cabal— no se haya querido dar cuenta de la podredumbre que se ha colocado por todas partes, y nada haya hecho por desterrarla o contenerla. Basta con salir a los tendidos o ventas de publicaciones que existen en cualquier parte, y en sus principales calles y plazas, en los sitios de vecindad de colegios y de templos, para enterarse cómo se venden, se cambian, se alquilan, se facilitan y en todas formas se divulgan las más abyectas publicaciones del crudo y bochornoso sexualismo impúdico, y cómo las señoras, las señoritas, las niñas, los jóvenes, los hombres maduros, aunque no

las adquieran, las ojean, las miran y se ríen por lo bajo, si acaso alguien los está viendo. (*El Crisol*, 1968, núm. 6099: 10)

El problema verdadero era la publicidad misma, la permeabilidad de la cultura nacional con respecto a las imágenes pornográficas. Una vez que el proceso se puso en marcha, resultó infructuoso cualquier intento de clasificar una cierta categoría de representaciones con el propósito de prohibirla o de impedir que circulara. Por eso, la pornografía se propagó de manera irresistible y floreció en proporción directa a su persecución, y de paso su producción, circulación y consumo masivo propiciaron inusuales fenómenos. Y es que la incursión en el espacio público de material clandestino convertido en producto masificado supuso la implementación de un novedoso aparataje técnico que propulsó regímenes visuales sobre lo deseable a través de una parcelación de la mirada: zonas del cuerpo de las que se presumía generaban placer y encuadres corporales que se privilegiaban sobre otros (Gutiérrez, 2013: 54). El cuerpo, entonces, se volvió una construcción performativa, una elaboración sensualista de sus partes como centros de deseo y catalizadores del momento sexual.

La historia de la distribución de la pornografía en Colombia tiene varios episodios y es más heterogénea de lo que a simple vista parece. No se trató de un fenómeno evolutivo en el que un material publicado superó a otro en virtud de su calidad técnica o por las fotografías a color o el diseño de sus carátulas. Nada de eso sucedió en el país. Lo que aquí se produjo fue un consumo de material pornográfico extranjero que arribó casi de manera simultánea: desde novelas gráficas de una o varias páginas y las revistas en gran formato hasta las películas triple XX. La producción de material pornográfico nacional, exceptuando por supuesto los libros de Hernán Hoyos que circularon desde 1968, empezó en 1976 y 1980, años en los cuales Mauricio Vásquez y Edgar Roberto Escobar fundaron *Bárbara-Bárbara* y *Cuerpos*, respectivamente. El material distribuido de mayor consumo en la década de los sesenta fueron las pequeñas crónicas gráficas de pocas páginas dedicadas a ilustrar relatos por medio de dibujos obscenos o de historias narradas en viñetas en una sola página, tal y como sucedía con *Cementeria*, *Belzeba*. *La hija del demonio*, *La*

BELZEBÁ

LA HIJA DEL DEMONIO



la Traición de Isabel



Desde finales de los años setenta comenzó a circular esta versión española del cómic italiano *Belzébá*, que narra la historia de un demonio medieval travestido adicto al sexo.

BELZEBÁ

LA HIJA DEL DEMONIO



la Cabeza de Bezeba



Doctora, La Insaciable, El Trompa, Dorina. La ingenua explosiva, Hospital Militar, Águila Salvaje, El Patrón Pescado, Ulula, la mujer lobo, Naga la maga, El Ópalo Funesto, Sukia, Lady Hardor, Zora la vampira, Rápida Carrera, La otra cara de la luna, Deseo Vicioso, entre otras más. La lógica de estas novelas gráficas era altamente sencilla, pero revolucionaria: una trama que servía como pretexto para mostrar cuerpos desnudos y actos sexuales de distinto tipo ejecutados por demonios travestis (*Belzeba. La hija del demonio*), mujeres ninfómanas (*La Insaciable, Ulula, la mujer lobo*), soldados con inclinaciones homoeróticas (*Águila Salvaje*) o una mujer futbolista (*La Copa de los Pechos*). Pese a que formalmente respondían a un mismo esquema, en estas y otras novelas gráficas que circularon en el país existía una voluntad explícita de representar la mayor cantidad de temas posibles a partir de estilos figurativos diversos. Así mismo, las viñetas no ocultaban nada de los aspectos y los momentos físicos ligados a la actividad sexual, por el contrario, mostraban los órganos reproductivos (masculinos y femeninos) sin atisbos de pudor y, lo más importante aún, se apoyaban en la base de los deseos prohibidos del lector, quien podía finalmente verlos materializados en la hoja de papel. También el pequeño formato y la escasa calidad de las hojas —que determinaban, por lo demás, sus precios— evidencian que el objetivo de estas publicaciones apuntaba a un público que no estaba interesado en la narrativa, sino exclusivamente en las imágenes porno-eróticas. La pornografía en estas novelas gráficas estuvo tan impregnada de comedia, de drama o de relatos policíacos que, a veces, parecía más un asunto de simple entretenimiento que de obscenidad.

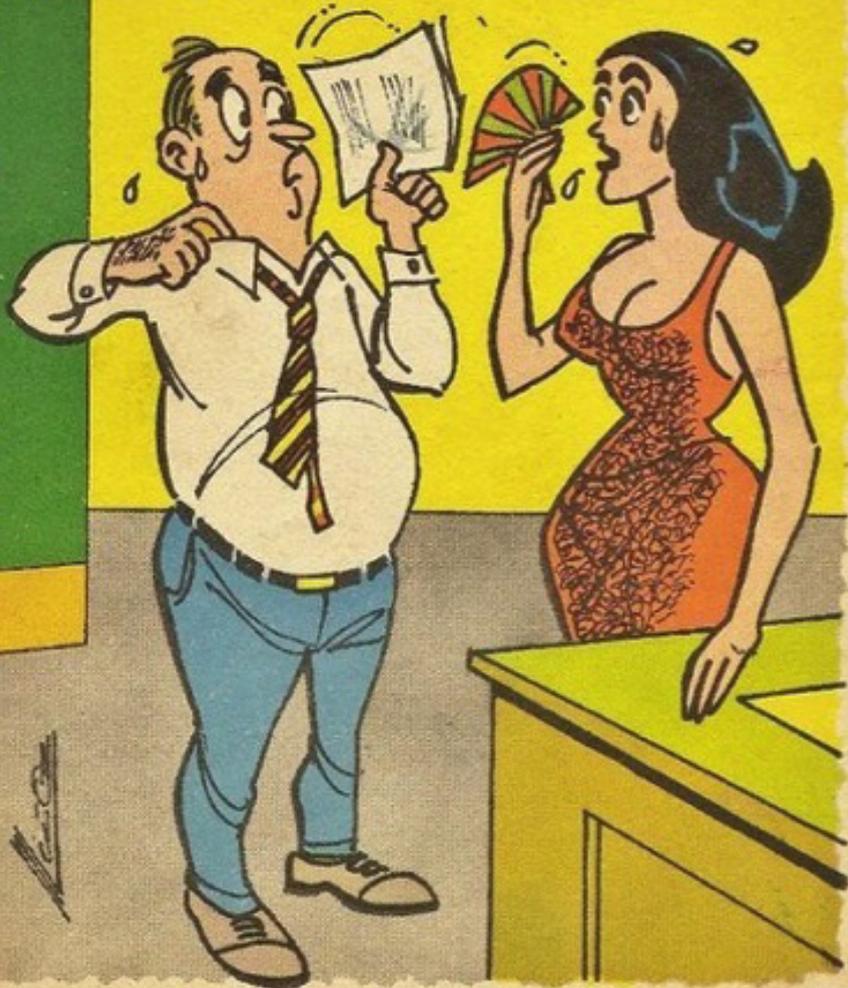
Carátula de la revista *el Gallo Pelon*, edición 260 de 1961.



EL GALLO PELON

Año 8 No. 260 Caracas, martes 18 de abril de 1.961 Bs. 0.75

8 años mamando mejor El Gallo



--¡Caray...! ¿Por qué hará tanto calor?
--Debe ser porque la cosa está que arde...



Caricaturas que aparecían en la revista *Rico Tipo*, una publicación argentina de contenido erótico que circuló ampliamente en el país en los años sesenta y setenta.



—¡Qué gracia!... ¡Cómo no se va a bañar
Lolita si tiene la malla del año pasado!...

CUERPOS. ^{MP}

MAGAZIN EROTICO MENSUAL PARA HOMBRES Y MUJERES, EXCLUSIVAMENTE ADULTOS. AÑO I. No. 2.

#10370 Pza. 9

COLOMBIA: \$ 500.00

OTROS PAISES: US\$ 3.00 O SU EQUIVALENTE



**FOTOS EROTICAS DE
MODELOS NACIONALES**

UN MUNDO DE SEXO

EL CLUB DE CUERPOS

NARRACIONES, ARTICULOS, HUMOR...

ESCANDALOSAMENTE COLOMBIANA

Primer número de *Cuerpos*, una revista fundada en 1980 que marcó el inicio de una industria pornográfica nacional en expansión.

Simultáneamente a estas publicaciones circularon revistas que incluían textos sobre política, artículos sobre “intereses masculinos” (es decir, viajes, deportes y motor), reportajes fotográficos y humor gráfico de mujeres desnudas o en poses “sensuales”. Aunque de diferente origen —*El Gallo Pelón* (Venezuela), *Telefilm prohibido* (México), *Can Can* (España)— casi todas las revistas que circularon en la época se crearon bajo la influencia de *Playboy* (1953) y *Rico Tipo* (1944). De la revista norteamericana, de un lado, adoptaron la incorporación en sus páginas de abundantes muestras de humor gráfico e incluso historietas. Hugh Hefner, el fundador de la revista, incluyó en su cabecera a grandes autores que durante años trabajaron en series exclusivas para *Playboy*, como Harvey Kurtzman y Will Elder con su *Little Annie Fanny*. La inclusión de humor dibujado permitía traspasar algunos límites que todavía la fotografía no podía tratar, y bajo la pátina del humor se mostraban más partes del cuerpo, más posturas y más actitudes que cruzaban los límites de lo aceptable. De la revista argentina, de otro lado, asumieron las convenciones del lenguaje del cómic en la representación de las mujeres: chicas con trajes mínimos y una anatomía *sui generis* de cuerpos exuberantes apoyados en pies microscópicos y puntiagudos. Las chicas de Divito —nombre con el que se les denominó en referencia a su creador Guillermo Divito— se hicieron muy famosas entre los lectores masculinos colombianos por su físico sensual y estilizado, de pequeña cintura, amplias caderas y busto generoso. Más que ninguna otra revista, *Rico Tipo* marcó un punto de inflexión en la circulación de imágenes erótico-pornográficas en Latinoamérica. Al aparecer desde mediados de los años cuarenta, circuló mucho antes que otras publicaciones —incluso las norteamericanas— e influyó en la difusión de cierto

humor picaresco y, ante todo, de un modelo anatómico —que visto desde la perspectiva del presente resulta cuestionable— y en una línea de vestimenta particular. En ese sentido, por tanto, fue una revista absolutamente urbana en el registro de tipos, modas, decires y costumbres. Así lo expresa, por ejemplo, Alan Pauls en un texto introductorio a una compilación de las novelas gráficas de Guillermo Divito:

Como toda moda, las chicas no impusieron solamente un modelo de ropa sino de físico. Había que tener cintura finita, y así creció la venta de trusas que ceñían el cuerpo [...]. Las casas de modas publicaban sus avisos en *Rico Tipo* con dibujos del mismo Divito, lo que funcionaba ya como una identificación absoluta entre humor y moda [...]. Lo que las chicas exaltaban siempre era lo moderno. Las chicas funcionaban del mismo modo que los avisos publicitarios: a través de la creación de un modelo imaginario. Podemos decir que el proceso fue el siguiente: Divito dibujaba inicialmente a las chicas apenas con humor, de a poco ve que los rasgos que él crea con fines puramente humorísticos, o para exaltar el *sex-appeal* de sus personajes, son tomados literalmente. Entonces Divito completa la cadena buscando deliberadamente imponer ciertos modelos, buscando también, como sus lectoras, lo moderno. Este ir y venir entre la realidad y el dibujo, no es algo que sólo se nota ahora a la distancia: en su momento se tenía muy clara conciencia de que el límite entre la influencia de Divito sobre la moda o de la moda sobre Divito era muy borroso. (Pauls, 1993: 22)

Todo el fenómeno Divito —la revista, el humor erótico, incluso la moda que propuso y generó— se concentró casi simbólicamente en las chicas, dibujadas y concebidas por y para el deseo masculino. Las Chicas de Divito, que así se las nombró siempre, fueron el símbolo y la marca de fábrica de *Rico Tipo*.³⁰ En su representación no hacían nada, simplemente estaban

30 La figura de Fulanita, otro de los íconos pornográficos de la novela gráfica latinoamericana, aparecida en la revista semanal humorística *El Gallo Pelón*, se inspiró en las mujeres de Guillermo Divito.

ahí, cada vez más estilizadas, altísimas y curvilíneas, y dispuestas a que la mirada masculina las desvistiera hasta donde fuera posible. Siempre sonrientes, puro ojos, piernas interminables y cintura mínima, comentaban desde el ocio y con despreocupada malicia las torpezas e ingenuidades de novios y pretendientes. Tanto en *Rico Tipo* como en otras revistas de la época, el modelo femenino no fue, precisamente, uno que instigara la revolución femenina. En los chistes donde aparecían mujeres (la inmensa mayoría de ellos) su papel consistía en servir de mero reclamo sexual para el lector masculino. Aparecían desnudas o con ropa escasa y ajustada, antes/durante/después del acto sexual, o en actitudes sugerentes. El que el varón apareciera muchas veces como un pánfilo dominado por el apetito sexual no disimulaba el hecho de que la liberación sexual, tal y como aparecía representada en estas fantasías humorísticas, estaba siendo encaminada, sobre todo, como indicaban estas publicaciones, “para hombres”. Además, todo en el diseño apuntaba al placer masculino: una historieta o una fotografía que encabezaba el número, luego un relato ilustrado protagonizado por una “heroína” femenina y después historietas protagonizadas por celebridades (“El griego de oro y Jacqueline”, “Marilyn el símbolo del sexo”) o por series de reconocidos dibujantes de comic erótico. La parte central estaba ocupada por varias fotos a todo color de chicas semidesnudas, con el título “Las chicas de...” y el nombre de una ciudad significativa del mundo (por ejemplo, “Las chicas de Ámsterdam”).

A medio camino entre *Playboy* y *Rico Tipo*, en 1976 surgió *Bárbara-bárbara*, la primera revista que publicó pezones y vaginas sin tapujos en Colombia. Curiosamente, la revista no surgió vinculada a ningún movimiento artístico literario o a algún pornógrafo local —como sucedió con *Cuerpos* (1980) y Édgar Roberto Escobar— sino a Doña Bárbara, un bar ubicado en la calle 81 con carrera 11 de Bogotá, donde tocaban *jazz* y *rock* los viernes en la noche y las meseras eran todas mujeres universitarias. Como señala Dora Franco: “En esos años, la vida más interesante de Bogotá estaba en Doña Bárbara, Pinks y Oma, tres bares divertidos de jóvenes no tan intelectuales como El Cisne. En el primero, las niñas eran viajadas y tenían algo de recorrido. Es de ese mundo de donde sale *Bárbara-bárbara*” (2008). El mundo al que se refiere Dora Franco en la entrevista es

uno en donde se comenzaba a separar la sexualidad del matrimonio y la procreación de las relaciones sexuales; un mundo donde las relaciones sexuales se experimentaban antes del matrimonio y por fuera de él y, por tanto, en el que se daba una paulatina sexualización de la publicidad y los nacientes medios de comunicación. El bar no solo le prestó parte de su nombre a la publicación, sino que fue donde se gestó todo, pues a pesar de que Mauricio Vásquez —fundador tanto del bar como de la revista— abrió una oficina, era en Doña Bárbara donde tenían lugar consejos de redacción informales entre él en calidad de director, con Dora Franco³¹ como directora de arte y Bernardo Rozo como director comercial. No obstante los cambios en materia sexual que estaban transformando las concepciones en torno al sexo, el desnudo y el cuerpo, aún persistían presiones y censuras:

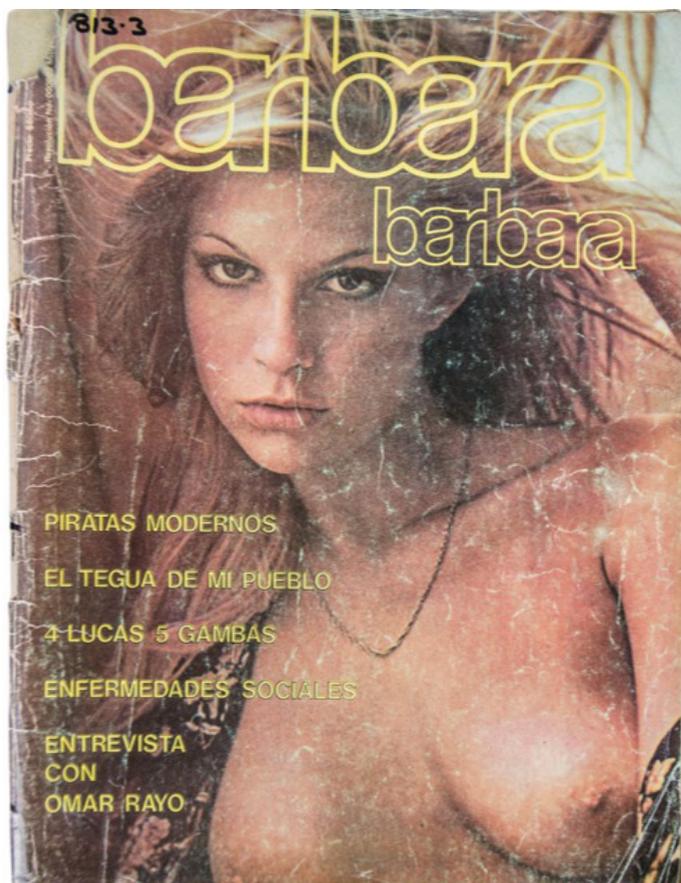
A mí se me abrieron los ojos pensando que era imposible porque el país, cosa que después se evidenció, no estaba preparado —afirma

31 En el momento de abrir la revista, Dora Franco ya gozaba de cierto reconocimiento por haber posado desnuda en unas fotografías que le realizó Abdú Eljaiek en 1968. La historia que rodea la realización de este desnudo es particularmente elocuente del cambio que se estaba produciendo en ese momento en el país, pero también de la resistencia que este generaba. Eljaiek era muy amigo de Eduardo Mendoza Varela, a la sazón director de Lecturas Dominicales de *El Tiempo*. A él le fascinaban sus fotos y las publicaba con frecuencia, algo que generó cierto resquemor con los fotógrafos de ese medio. En una visita que realizó el fotógrafo a la casa del periodista en La Candelaria descubrió entre las cosas de este último una colección de desnudos de los años veinte del siglo pasado de modelos muy reales, gordas y vestidas de manera cursi y llamativa. En ese descubrimiento surgió la idea de hacer una serie fotográfica de desnudos naturales. Sin embargo, el problema era encontrar una modelo. Hasta ese momento en el país nadie había realizado un desnudo, o no que se conociera con tanta fuerza. Dora Franco estaba buscando a alguien que le hiciera las fotos de unos collares que estaba vendiendo su hermana y le propuso a Eljaiek que las hiciera. En lugar de las fotos de los collares surgieron las fotografías del primer desnudo femenino publicado en medios en el país. Después de ser publicadas en la *Revista Diners*, las fotos fueron expuestas en el Centro Colombo-Americano en 1968 y luego en el Club Escorpión. Muchas personas criticaron a Dora Franco en ese momento, la acosaban de prostituta en la calle. A la salida del Centro Colombo, incluso, la abuchearon y le tiraron tomates.

Bernardo Rozo en una entrevista—. Yo no hablaba inglés y no conocía la cultura norteamericana; mucho menos esa revista. Pero Mauricio sí: él vivió allá muchos años en EE.UU. y era una persona que conocía mucho, educada. Yo pensaba que la revista era solo fotografía de desnudos, pero Mauricio me mostró que la línea editorial era acompañarlos con textos inteligentes de periodismo serio con autores de talla. Así, a mí me quedó sonando a pesar del alto costo. Él invirtió ahí la plata de su restaurante. Tomamos una casa en la 81 entre novena y once. Ahí montamos la revista, decoramos la casa y celebrábamos permanentemente. (Roza, 2008)

Los números que alcanzaron a circular eran un compendio de notas en su mayoría bien escritas sobre temas variados: entrevistas a grandes personajes como Ómar Rayo o Lucas Caballero, cuentos costumbristas, un relato en primera persona sobre la cárcel La Modelo, una guía sobre enfermedades venéreas o una historia sobre la supuesta conexión de Howard Hughes con el escándalo de Watergate. Contaba con plumas reputadas como las de Daniel Samper Pizano, Eduardo Escobar, José Luis Díaz-Granados o Germán Espinosa, junto a otras menos conocidas. Es decir, los tres socios fundadores no querían que *Bárbara-bárbara* se agotara en el chiste chabacano y fácil, sino que tuviera un contenido de calidad con escritores de talla, temas interesantes e inteligentes, desnudos sofisticados, un grupo de anunciantes determinado, un diseño moderno y con la premisa de que todo lo publicado debía ser inédito, incluso la publicidad. Sin embargo, eran las chicas las que sobresalían. Entre las 114 páginas de cada ejemplar había tres sesiones con modelos diferentes. La fotografía en la mayoría de los casos era la icónica Patricia Uribe, asistida en la producción por Dora Franco. Más aún, en las sesiones solo se usaba lo básico: no había luces profesionales, ni sets ni estudios. Siempre se hacían en la casa de algún conocido. A pesar de la escasez de recursos, el resultado eran fotografías artísticas, muy bien logradas, en momentos en que las técnicas de retoque digital eran inexistentes. Por las páginas de *Bárbara-bárbara* pasaron las mujeres realmente arriesgadas, como la propia Dora Franco, la modelo y bailarina Nydia Bahamón, Siemke (hija del por entonces embajador de Holanda en Colombia), Clemencia Salgado,

Lisa Gómez (quien, además, fue la primera colombiana en aparecer en *Penthouse*), la española María Dolores Bautista, entre otras.



Portada del segundo número de *Bárbara-Bárbara* con Lisa Gómez, una modelo colombo-americana que ya había aparecido en *Penthouse*.

Una muestra del arrojo de las mujeres que aparecían en la revista fue una escena que Nydia Bahamón, por entonces mesera de Doña Bárbara, protagonizó en una sesión de la revista con fotografías que sugerían una escena lésbica entre ella y María Dolores Bautista (Pardo, 2008).

Según Franco y Rozo, la gente hacía filas para comprarla junto con una línea de accesorios que sacaron, pero el proyecto se cayó en la cuarta edición. El fracaso inevitable llegó porque quienes la hicieron parecieron esforzarse en incluir meticulosamente todos los ingredientes que en la época hacían inviable una publicación. No solo era el hecho de que no hubiera un equipo comercial detrás, sino que con chicas desnudas y una línea editorial abiertamente liberal (en el sentido estricto de la palabra) no muchos valientes se atrevían a pautar. Entre el puñado de anunciantes que desoyeron los prejuicios de la época estaban Renault, cigarrillos Lark, Suzuki, Fiat, Pimm's, Radio Fantasía, Trattoria Bistró, cigarrillos Hidalgos, cuya presencia no deja de ser sorprendente vista desde hoy. Primero vino el cierre de la revista. Se desvaneció silenciosamente sin que nadie lo lamentara y sin siquiera haber provocado el escándalo generalizado que uno esperaría. Luego llegó el cierre del bar y, para muchos, de una época:

Vender la revista fue muy difícil. Las empresas, apenas nosotros les presentábamos el proyecto, abrían los ojos y se preguntaban mil veces si su marca podía ir al lado de pornografía tipo *Playboy*. La revista costaba 80 pesos, que es lo mismo que pagar hoy 12 mil pesos, así que en punto de venta era difícil ganar plata. Los anunciantes no nos ayudaron por dos razones: por el tipo de revista y porque era un proyecto incipiente, así que no sabían si era exitoso o no. Tan difícil fue, que nos tocó regalar publicidad: la mayoría de los avisos que hay en las 4 ediciones fueron gratis. Eso, con el compromiso de que, si nos iba bien, ellos pautaban. Pero a pesar de que nos fue muy bien en punto de venta, los anunciantes nunca se atrevieron a pautar en forma. Nunca hubo apoyo de las agencias ni los anunciantes, tal vez porque la gente no estaba preparada. Nosotros no alcanzamos a recibir algún peso de la distribución, porque teníamos que pagar muchas cosas, y cuando llegaron los pocos pesos restantes, la revista

ya se había acabado. Recuerdo que llegaron muchos marimberos, gente que vendía marihuana y tenía mucha plata, a ofrecernos dinero para apoyar el proyecto, pero todos nos negamos: Mauricio nos contó y todos dijimos que no, que podíamos solos. (Roza, 2008)

Al margen de las críticas que puedan esgrimirse contra el papel pasivo de *Bárbara- bárbara* en relación con la defensa de un rol más activo de la mujer o del disidente sexual, lo cierto es que, desde cierta perspectiva, la revista —y por extensión las revistas y las crónicas gráficas que circularon en el tránsito de los años sesenta a los setenta— agrietó el pudor que existía en materia sexual en el país al poner de manifiesto que las “perversiones” sexuales no existían (el lesbianismo mostrado en una serie de fotos de *Bárbara-bárbara*, la masturbación, el desnudo), que no había actos reprobables en la cama o fuera de ella, que solo unas leyes y una mentalidad obsoletas podían considerar punibles las más atrevidas manifestaciones del erotismo. La circulación de material pornográfico fungió, en cierta medida, como un arma incruenta en una revolución sexual pacífica. Tan pacífica que acaso no se trató de una revolución. Las revistas de pornografía no se presentaron en ningún momento como publicaciones de ruptura, no preconizaron el sexo en grupo del nadaísmo ni el amor loco de los surrealistas. El sexo de las revistas porno fue —como lo definía Eco refiriéndose a *Playboy*— carne satinada. La mujer que ocupaba el desplegable central era una joven bruñida, bien peinada, bien maquillada, de rostro cándido y mirada limpia, de tetas grandes sin hipertrofia, de vello púbico (que por cierto no comenzó a aparecer hasta 1967) discreto y fino, de nalgas generosas sin celulitis, de suaves piernas bien torneadas, de axilas cuidadosamente depiladas y desodorizadas, de alegres pezones inocentes. Gordas, enanas, despechadas, escurridas y otras “anormales” quedaban, por supuesto, excluidas del satinado paraíso de papel. Porque, obviamente, las revistas porno no cuestionaban el rol de las mujeres en su relación sexual con los hombres. Mujeres más libres y más bellas, sí, pero para hombres más felices que después de trabajar duro debían disfrutar intensamente de una paja. La mujer era un artilugio comercial.

Gracias a esta nueva forma de habitar el cuerpo en su dimensión sexual surgió, no solo la identificación femenina con el cuerpo-carne, sino también un retroceso del pudor sexual. Es decir, comenzó un vuelco progresivo desde una feminidad asociada a la maternidad y al discurso de lo doméstico, hacia una feminidad corporal asociada a lo que desde los años sesenta se entendía como la libertad sexual. Este transcurrir de las mujeres desde un cuerpo-templo a un cuerpo-carne fue capturado en los diversos medios de comunicación y, por supuesto, en las revistas pornográficas —entendidas como un escenario privilegiado del cuerpo femenino— que dieron cuenta, a través de su forma de capturarlo, de las transformaciones de los discursos, las prácticas y los imaginarios. Adicionalmente, el material pornográfico creó una profunda ruptura en las representaciones de la sexualidad y de los cuerpos. Por primera vez reprodujo actos sexuales no simulados, efectuados de forma estereotipada por profesionales y liberados de toda relación afectiva o personal. Por otra parte, al pasar de una fase relativamente subterránea de principios de los años sesenta, a la masificada de mediados de los setenta, el material pornográfico se transformó en consumo de masas, y la oferta se diversificó y amplió los límites de lo aceptable. La felación, que antes era una audacia, se convirtió en un paso obligado en la relación sexual. Los fetiches y las posiciones insólitas ya no se consideraban transgresoras, sino normalizadas (Sohn, 2006: 106).

De la misma manera, los gestos y las palabras —cargadas bajo el peso de la prohibición— empezaron a utilizarse en la cotidianidad y los medios de comunicación: pene, vagina, sexo vaginal, penetración, orgasmo, felación o mamada. La liberación del lenguaje sacó a la sexualidad de la clandestinidad y favoreció audacias crecientes en el dormitorio. En este sentido, por tanto, la circulación de material pornográfico “liberó”, en primera instancia, a la sexualidad de la dominación que sobre esta ejercía el discurso médico y religioso, y, en segunda instancia, le confirió legitimidad a las manifestaciones más vulgares (comunes) del placer, pero no por ello menos reales, al volcar la mirada sobre el reconocimiento del cuerpo desnudo y el disfrute del sexo sin fines reproductivos. Este punto de vista permite generalizar otro argumento no menos tradicional en favor

de las transformaciones que trajo consigo la circulación de material pornográfico: su calidad de escuela de técnicas eróticas, quebrantadora de inhibiciones sexuales, desmitificadora del dogma monogámico, fuente de gratificación hedonista. El carácter didáctico de la pornografía parece difícilmente cuestionable (y las cortapisas censoras no hacen más que confirmarlo), de modo que no sería aventurado afirmar que la extensión social de técnicas como la felación o el sexo anal deba bastante a la didáctica de la escuela pornográfica que las revistas y las novelas gráficas implementaron. No es pues sorprendente que, pese a su indudable halo ilegal, pueda ser considerada como uno de los fenómenos que determinaron el perfil de la cultura de masas contemporánea, no solo por las implicaciones que tuvo en el campo de la imagen, la visualidad y la percepción, sino porque, de manera harto paradójica, redefinió las expectativas, las necesidades y las prácticas que rondaban los imaginarios sobre la sexualidad. Tal constatación conlleva una verdad más acuciante: las imágenes que viabilizó la pornografía fundamentaron, en cierta medida, la construcción cultural del placer de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta en las principales ciudades del país.

2



Arte y política más allá de los arquetipos. La politización de lo sexual en Miguel Ángel Cárdenas, Miguel Ángel Rojas y Félix Ángel

Hasta ahora el arte en Colombia ha sido simplemente un divertimento para las clases altas. La función del arte actual debe ser primordialmente social [...] Un arte, consecuentemente, con más relación con las preocupaciones y problemáticas de nuestra sociedad, y más coherente también con las características de esta definición al respecto de la función del arte.

Respuesta de Eduardo Serrano a la pregunta formulada por la revista *Flash* en 1971 acerca del compromiso de los intelectuales y artistas con el cambio político y social.

El equívoco hábilmente difundido por la reacción de que solo el arte revolucionario contiene un mensaje político, la división arbitraria que ha dividido entre un "arte puro" y un "arte político", son falacias destinadas a demeritar todo arte que intranquilece a los explotadores, que concientice a las masas e impulse la lucha por la revolución [...] Pero la premisa idealista de "el arte por el arte" está sobradamente desvirtuada. Todo arte pretende deliberadamente o involuntariamente hacer constataciones sobre datos reales,

es respuesta y producto de la realidad social, de las condiciones políticas, de las ideas predominantes, sea cual sea la clase que lo origine [...] Aún en obras cuya forma es sosa y están supuesta o aparentemente desprovistas de todo mensaje, el autor no puede sustraerse de su particular concepción del mundo y quiera que no, la consigna.

Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, 1975.

Las dos citas que sirven como epígrafes al presente capítulo no solo sugieren que la relación entre el arte y la política se presentaba como un imperativo en algunos sectores artísticos en la década de los setenta, sino también que en esa necesidad de implicar al arte en procesos sociopolíticos convergían personajes que, a nivel ideológico o partidista, no coincidían en lo más mínimo. Esta discusión, con diferentes acentos y modulaciones, involucró a todos los sectores culturales —los editores de las revistas, artistas, escritores, poetas y dramaturgos— en la labor de definir el papel que el arte tenía que desempeñar en el contexto de la revolución proletaria, así como en la difusión de los productos de una nueva estética con implicaciones sociales. Así, la discusión en torno a los efectos sociales y políticos reales del arte apasionó a toda la generación de los años sesenta y setenta pese a que, para muchos de ellos, era un hecho que en Colombia no se comprendía en absoluto lo que sus artistas e intelectuales hacían debido al analfabetismo, al conformismo, al consumismo de cultura barata, a la alienación producida por el sistema o a la falta de inteligencia y sensibilidad:

La clase popular es analfabeta, no tiene acceso a los medios de comunicación; la clase media está asfixiada en su propio conformismo, en el afán arribista de ascender sin importarle los otros estamentos, se alimenta de las porquerías culturales de una sociedad de consumo groseramente importada, como todo lo nuestro; la clase dirigente carece tanto de sensibilidad como de inteligencia, de visión de la realidad como de instrumentos nacionales efectivos, está alienada a

igual que toda la sociedad que oprime, a un sistema de falsos valores artísticos, culturales [...]. Las inmensas mayorías ignorantes no sienten ni entienden las posiciones estéticas y aun, las políticas de sus "artistas", no entienden sus pinturas, sus "creaciones". No importa que sea una obra que "refleje los mitos de una clase y sus contradicciones", no importa que el artista anhele "cuestionar su alienación y la del pueblo oprimido" [...]. Nada de eso comprenden y ni siquiera saben que existe. (Flash, 1971: 17)

Pese a las suspicacias y los cuestionamientos, los intelectuales y artistas no eludieron la discusión referente al papel social y político que debían jugar. El vestigio más claro de este hecho quedó plasmado en un extenso informe publicado por la revista *Flash* en noviembre de 1971, en el cual se presentaban las opiniones de 22 intelectuales y artistas nacionales de gran renombre en el momento: Alejandro Obregón, Enrique Grau, Clemencia Lucena, Diego Arango, Santiago Cárdenas, Jorge Elías Triana, Ana Mercedes Hoyos, Nirma Zárate, Tiberio Vanegas, Pedro Alcántara, Carlos Granada, Alfonso Quijano, David Manzur, Galaor Carbonell, Eduardo Serrano, Augusto Rendón, Pedro Acosta Borrero, León de Greiff, Carlos José Reyes, Luis Alfonso Escobar, Enrique Santos Calderón y, por supuesto, Gabriel García Márquez. En aquella publicación, la revista había decidido preguntarles a estos personajes de la vida cultural si consideraban que "la clase intelectual colombiana" participaba "en el cambio social", o si, por el contrario, se beneficiaba "con la miseria" del pueblo. Como la pregunta los ponía ante una disyuntiva, todos entendían que en el fondo se les preguntaba por su compromiso con la revolución; y como esa era la "moda" de la época, muy pocos lo negaron abiertamente, pues la mayoría defendía con entusiasmo la idea del compromiso social y político total con las capas marginadas y revolucionarias.

No obstante este acuerdo inicial, por denominarlo de alguna forma, los artistas adoptaron posiciones diferentes respecto a cómo establecer tanto el compromiso con una estética revolucionaria como con las causas de amplios sectores sociales. Mientras unos asumieron el descontento y las propuestas de cambio de ciertos colectivos, participando incluso desde

la militancia de partido, otros defendieron la autonomía y libertad creativa sin cortapisas. Alejandro Obregón defendería, junto a David Manzur y León de Greiff, la tesis del “arte por el arte”. Obregón señalaría tajantemente que el artista debía ocuparse tan solo del arte: “Se le ha dado demasiada importancia al arte en Colombia. Todo niño consentido se vuelve histérico. La función del artista en Colombia es hacer arte. Y punto”. David Manzur consideraba su obra como una respuesta “a ciertos interrogantes del subconsciente” para los cuales no tenía “otro lenguaje que el puramente visual”, razón por la que su obra se presentaba “entonces como un aparato de ingeniería, o como una enorme tela de araña, o como una extraña máquina para no hacer nada, la que por no hacer nada es arte”. Y la misma era la opinión de León de Greiff: “la función de todo artista creador ha sido la de crear de acuerdo con su propio temperamento y espíritu [...]. La función del literato De Greiff seguirá siendo hacer la poesía greifiana hasta el año 2000” —sentenciaría altivo—.

Todos los demás defendieron una posición radical. Así, por ejemplo, para Clemencia Lucena, “la función del artista en Colombia” —independientemente de sus propósitos y deseos subjetivos— no era otra que “revelar y desatar la lucha de clases a nivel ideológico” (Flash, 1971: 16). Ana Mercedes Hoyos opinaba que el artista en Latinoamérica debía “tomar conciencia de su realidad e insistir en representarla dentro de sus posibilidades de expresión, para así dejar de ser un seguidor segundón de los colonizadores de turno” (p. 21). Nirma Zárate señalaba que el artista debía abandonar su posición de privilegio y afrontar la realidad, esto es, “terminar con todo tipo de arte idealista con el cual se defiendan los intereses de una clase” y ponerse “al servicio de las clases trabajadoras y consecuentemente producir un arte de masas” (p. 19). Pedro Alcántara reconocía, por su parte, que al artista de su tiempo se le presentaba “una responsabilidad ineludible, la de participar activamente y a fondo en la vida de la sociedad que lo rodea. Ya no más como simple espectador” (p. 22). Carlos Granada tenía también muy claro que el “artista dentro de una sociedad de clases y dentro de una cultura clasista [era] una manifestación que sirve para sostener los valores ideológicos de la clase burguesa que detenta el poder con lo cual quedaba claro que la mayoría de las

veces, el artista era tan solo un “instrumento para sostener la estructura de poder burgués y ayudar a perpetuar un sistema de opresión y explotación y, a su vez, de negación y falsificación de los verdaderos valores culturales de una nacionalidad, convirtiendo el arte en una categoría que prostituye su verdadera función”(p. 22). Alfonso Quijano, pese a que reconocía que hasta ese momento los intelectuales y los artistas colombianos no cumplían con una función específica, recomendaba que tanto unos como otros intentaran “despertar la sensibilidad y la conciencia de las gentes” (p. 23). Similares eran las posiciones de Galaor Carbonell, Eduardo Serrano, Gabriel García Márquez, Luis Alfonso Escobar, Enrique Santos Calderón o Augusto Rendón: “la de tomar partido [...] ante la cosificación o arte de masas que solamente una sociedad enajenada como es la capitalista puede ofrecer al grueso público” (p. 23).

La imperiosa necesidad de vincular el arte y la política tuvo como trasfondo la publicación del libro *La Violencia en Colombia (1962-1963)* que pretendía, entre otros propósitos, servir de plataforma académica y expresión de denuncia para revelar etnográfica y sociológicamente las manifestaciones de la violencia endémica y sistemática que el país había vivido en las primeras décadas del siglo XX y que se incrementaron tras el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán en 1948.

El conocimiento de las crónicas sobre la violencia causó profundo impacto en múltiples sectores de opinión y la publicación de *La violencia en Colombia* de Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna en 1962, puso a la luz pública un dramático acercamiento a los hechos que conmocionaron al país en la década anterior. Los sesenta no fueron entonces años de calma y conformismo social, sino que las secuelas de la violencia y la resistencia a la aceptación de una hegemonía política compartida por los integrantes del Frente Nacional crearon las bases para el desarrollo de un arte testimonial fuertemente enraizado en la gráfica colombiana del periodo. (Pini, 1987: 60)

Además de suscitar una profunda indignación social, los testimonios recogidos por los investigadores y las fotografías del libro —deformaciones,

mutilaciones y cuerpos de niños y mujeres inertes— marcaron profundamente a una generación de artistas de los años sesenta que no solo se volcó a la creación de propuestas testimoniales, sino que también suscitó una profunda transformación en la representación del cuerpo en el país. Solo en el momento en que se documentó la Violencia, el cuerpo apareció de un modo más explícito al debilitarse las restricciones del decoro que lo enmudecían, situación que posibilitó que los artistas representaran sus aberturas y sus fragilidades más allá de esa vieja economía expresiva de lo apropiado, hecha de limitaciones y de prohibiciones.¹ Bajo esta influencia se produjeron obras como *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón; o los trece grabados de la serie *La Violencia* (1964) de Luis Ángel Rengifo, que constituyeron un álbum acompañado de textos del *Popol Vuh*; *Caos 63*, *Mataos los unos a los otros*, *Genocidio o Santa Barbara* (1963) de Augusto Rendón; *La cosecha de los violentos* (1968) o *La última cena* (1970) de Alfonso Quijano; *La horrible mujer castigadora* (1965) o *No disparen más que estamos muy heridos* (1962) de Norman Mejía; *Tus sueños no tendrán fronteras* (1964) o *El martirio agiganta a los hombres raíz* (1966) de Pedro Alcántara.² Estas obras y

1 Parece paradójico que la Violencia haya permitido en el arte y en la literatura la expresión de un cuerpo enmudecido. No es casual, entonces, que solo hasta la década de los setenta comience a difundirse la literatura porno y se organice la primera exposición de arte erótico (sobre los trabajos de Luis Caballero y Darío Morales) gracias a la labor de Eduardo Serrano, director de la Galería Belarca.

2 Las propuestas políticas surgidas a lo largo de los años sesenta, y cuyo trasfondo estuvo definido por las crónicas de la violencia difundidas por *La Violencia en Colombia* (1962) se caracterizan, de acuerdo con Ivonne Pini y Carmen María Jaramillo, por la implementación de técnicas y lenguajes visuales adecuados para la difusión pública y masiva de imágenes múltiples —sobre todo el grabado— y por el carácter testimonial de las obras. Bajo esta perspectiva, técnicas como el grabado se asimiló a una herramienta revolucionaria de carácter político porque permitió vincular el arte con ámbitos sociopolíticos específicos y ofreció la posibilidad de representar problemáticas de personas del común o marginales a los discursos del poder que, de otra manera, no se hubieran evidenciado. En este sentido, como bien lo aseguran las investigadoras mencionadas, los grabados también operaron como testimonio, es decir, como una modalidad de relato a la que se acudía ampliamente en

otras más que se crearon en el tránsito entre los años sesenta y setenta —realizadas sobre todo por Clemencia Lucena, Taller 4 Rojo, Gustavo Zalamera, Antonio Caro, entre otros— abarcaron cinco tópicos especiales: ataque frontal a la historia oficial, búsqueda de una nueva interpretación de la realidad, recusación a los principios de la cultura burguesa, defensa de la revolución socialista y configuración del papel histórico de los trabajadores culturales. Todos, de una u otra manera, se mostraban interesados en aquello que hacía referencia a estos dos ámbitos (arte y política) de la realidad sociohistórica: la revolución cubana, los movimientos socialistas de América Latina, el movimiento de Mayo del 68, la expansión del movimiento *hippie* norteamericano o la difusión de nuevas formas de compromiso sociopolítico. Y en ese hecho muchos artistas cumplieron una función importantísima al difundir las ideas sobre las cuales se erigía la necesidad de vincular la creación artística con la realidad política del país. Algunos se centraban en el movimiento obrero-estudiantil; otros difundían y comentaban las obras más importantes de la ideología revolucionaria (marxismo, leninismo, maoísmo, trotskismo, guevarismo); unos se concentraban en el conflicto armado (sus causas, su desarrollo y su futuro), o comentaban agudamente los graves conflictos políticos, sociales, económicos y culturales que otras naciones experimentaban, así como las consecuencias globales que este tipo de conflictos acarrearían consigo; otros, finalmente, se encargaban de difundir a través de propuestas plástico-visuales los principios de una nueva teoría estética: la estética de la izquierda revolucionaria.

El análisis crítico de la realidad inmediata ocupó por entonces buena parte de la producción artística. Ya no se trataba solo de experimentar con materiales, sino también de hacer conscientes los nuevos comportamientos en

la época, en virtud de develar las voces procedentes de las víctimas o de los testigos y no de las fuentes oficiales causantes en buena parte de los sucesos —como en los periodos de la violencia liberal-conservadora o del Frente Nacional— a los que los artistas aludían en sus obras (Pini, 1987; Jaramillo, 2012).

el arte. Por ello, se puso en tela de juicio no solo la idea de la autonomía del artista, sino también la concepción del arte como un espacio autosuficiente, con sus propias leyes, que podía o no tener referentes externos. La relación con el entorno se reformuló al plantearse la posibilidad de manejar la noción de lo real según perspectivas diversas, todas válidas. De manera similar a lo que acontecía en otras regiones del continente, en Colombia la noción de cultura cambió, se amplió, dejó de estar referida al elitismo excluyente de la "alta cultura" y le dio paso a miradas que valoraban lo popular. La intención, por ejemplo, de manejar materiales variados y eclécticos, considerados "no estéticos", aprovechando sus cualidades expresivas, supuso valorar la pobreza del medio y condujo al descubrimiento de nuevas dimensiones y estrategias aún no experimentadas. La aparición de esa experimentación, la fijación de la mirada en lo desechable, en la basura, en lo efímero, aportó cambios, más que como una convicción arraigada, como una reacción al exceso de represión y encierro que se había vivido en el medio artístico (Pini, 2005: 205). Y no se cuestionaba solamente el lenguaje artístico tradicional, sino también sus espacios expositivos, razón que explica por qué muchos trabajos se trasladaron a lugares públicos, buscando involucrar al espectador en otra perspectiva. En esa estrategia hubo un cambio significativo con respecto a lo que había acontecido en el arte político de la década de los sesenta. Y el cambio no se dio solo en cuanto a las nuevas técnicas a las que se acudía: se dio, fundamentalmente, en la forma de abordar el problema. La idea de testimonio dejó de ser explícita, como lo había sido en trabajos anteriores, y se planteó un análisis más sutil de las relaciones entre lo político y lo personal.

Estas nuevas relaciones entre arte y política, menos estructuradas y sistemáticas, es posible rastrearlas en las obras de Miguel Ángel Cárdenas, Félix Ángel y Miguel Ángel Rojas, artistas que dieron un giro de un arte de *crítica al poder-en-representación* (el poder político) a la *crítica de las representaciones-de-poder*, es decir, al análisis y desmontaje de todas aquellas codificaciones autoritarias y represivas hechas sistema y orden que sujetaban la sexualidad humana a unos fines específicos (la reproducción), el placer a unos códigos coercitivos y el cuerpo a unos protocolos de decoro y medida.

Alejados de las discusiones políticas de la época, pero sin desconocerlas en lo más mínimo, Cárdenas, Rojas y Ángel concibieron una forma novedosa de articular la relación entre el arte y la política sustentada sobre las interacciones entre la dimensión crítica del placer y la sexualidad, el polimorfismo de género, la concepción performativa del cuerpo o la creación de nuevos estilos de relación e intimidad. Si en muchas propuestas artísticas surgidas por este mismo periodo el problema de lo sexual se trató de forma individual —por ejemplo, en algunos desnudos de José Rodríguez Acevedo y Luis Caballero, o en las pinturas eróticas de Marta Elena Vélez o las *femme fatale* de Javier Restrepo—, dejando el ambiente social como una especie de trasfondo, en el “arte político” que surgió con estos tres artistas a mediados de los años setenta sucedió lo contrario: lo sexual se conectó políticamente con lo familiar, lo religioso, lo económico y el espacio público. Aquí el arte y la política no estaban vinculados por una cercanía ideológica, es decir, por una obra cuyo tema es político o por el grado de “compromiso” asumido por su artista con la realidad social (como sucedía con el Taller 4 Rojo y cierta gráfica política de la época). Si este fuera el caso, para que el arte fuera político debería intervenir en esa otra esfera, la de la política, incorporando su discurso, sus representaciones, sus estrategias, sus enunciados, su definición de amigos y enemigos. En las obras de Miguel Ángel Cárdenas, Félix Ángel y Miguel Ángel Rojas lo político en el arte designa una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno conectando varias esferas: lo social, lo cultural, la identidad sexual, el género, la exclusión sexo-racial. Es decir, designa una práctica crítica que reformuló el nexo entre arte y política fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos.

Comprender las relaciones entre arte y política que establecieron Cárdenas, Rojas y Ángel resulta problemático si se considera que estas no fueron, en lo absoluto, lineales ni unidireccionales. Si bien desde la investigación artística se ha considerado en general que esas relaciones obedecían a las influencias que el contexto político ejercía en las producciones

artísticas —o a la influencia de “determinantes externos” como bien los denomina Andrea Giunta— en estos tres artistas es preciso considerar otras variables que no surgieron de una vinculación partidista o de una propuesta de cuño sociológico que explicara las desigualdades, inequidades e injusticias del mundo —un patrón que fue arquetípico en algunos artistas de la época tanto en Colombia como en Latinoamérica—, sino de un modo más complejo e, incluso, siempre móvil e inestable, porque dependía de las normas sociales, culturales y políticas de un momento dado, y de las relaciones que se establecían entre ellas. Justamente por ello, en las obras de los tres se configuró un arte político que cuestionó el orden normativo sexual tanto por la representación de una temática y un discurso específicos como por la forma de su propia construcción.

Antes que artista, homosexual. Las abstracciones pop, las cremalleras y otras provocaciones maricas de Miguel Ángel Cárdenas³

Ser pintor joven es cosa peligrosamente fácil en Colombia. Le hace falta al hombre joven lo más importante para desarrollar una personalidad seria: la obligación de luchar para salir del anonimato y la dificultad de alcanzar un nombre con alguna mínima resonancia dentro de las listas del arte en el país. Aquí estamos “a caza” de los jóvenes: los necesitamos, los inventamos. Vemos en ellos la única posibilidad de que no se extinga una familia pequeña y valiosa, la familia de los pintores [...] La juventud sigue siendo el motor que pone todo en movimiento en la actual exhibición de Miguel Ángel Cárdenas Rodríguez. Auténticamente joven, su obra avanza en cada muestra individual o colectiva, y avanza a saltos. En tres años ha salido del arte figurativo y ha ingresado en la abstracción. Pero no se trata, tampoco, de una inconsiderada turbulencia que no tiene tiempo de reflexionar; el primer riesgo grave, que es copiar

3 No mencionaremos la totalidad de las obras de Miguel Ángel Cárdenas que abordan el asunto sexual y el calentamiento. Nos concentraremos en los ensambles y en algunos de sus *performances* y videos.

a los "maestros" que lo rodean, lo sortea bien. No hay rastros en sus telas de Ramírez Villamizar, ni de Villegas, ni de Judith Márquez, sino más bien la huella de una corriente de arte abstracto europeo que ha inventado una concentración de formas a manera de espigas dorsales de un cuadro, o que se dedica a aglomerar en un espacio una serie de planos quebrados muy dinámicos y anárquicos [...] Creo en él porque compruebo que sigue la trayectoria lógica, que edifica de los cimientos para arriba, y porque comprendo que no trata de falsear ni de apresurar su proceso. Caso extraño, no estamos esta vez ante un falso maestro, sino ante un pintor verdaderamente joven.

Palabras escritas por Marta Traba sobre una exposición de Miguel Ángel Cárdenas en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1960

Estas palabras, escritas por Marta Traba y publicadas con el título "Un pintor verdaderamente joven" en la revista *Semana* con ocasión de una exposición de Miguel Ángel Cárdenas en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1960, permiten ubicar el lugar que ocupó este artista en el panorama artístico en la segunda mitad del siglo XX en el país y, más específicamente, la relación que entabló con la crítica colombo-argentina. A sabiendas de la "terquedad furibunda" que caracterizó las apreciaciones estéticas esgrimidas por la María Eugenia de la pintura colombiana,⁴ la relación

4 Con esta expresión, un sector de la prensa y del arte de la década de los sesenta calificaba a Marta Traba. Este calificativo apareció por primera vez en un texto publicado en *El Espectador*, escrito por el artista Ignacio Gómez Jaramillo bajo el título "La señora Marta Traba es una especie de María Eugenia de la pintura colombiana". Al nombrarla con este nombre querían sugerir que las apreciaciones de la crítica argentina eran homologables a las que expresaba María Eugenia Rojas, la hija del general Rojas Pinilla, en el ámbito político. Es decir, apreciaciones arbitrarias y dictadas más por el apasionamiento que por el rigor. Sin embargo, no eran las opiniones de Traba las que estaban motivadas por el acaloramamiento, sino las del propio Gómez Jaramillo. En 1960, la colombo-argentina reseleccionó a los artistas que habían sido seleccionados para la Bienal de México y excluyó a un número considerable, entre ellos a Pedro Nel Gómez, Cecilia Porras, David Manzur y, por supuesto, a Gómez Jaramillo.

entre ambos empezó relativamente armoniosa y motivada por circunstancias fortuitas. Tras titubear y luchar con su familia que lo instigaba a estudiar una carrera que le granjeara réditos, Cárdenas se inclinó por las artes, no sin antes incursionar en la arquitectura inspirado por los diseños que veía en la revista *Life* que tenía su padre en El Espinal. Así que, motivado por las clases y por una serie de dibujos y lecturas que realizó en su reclusión de un año y medio en el Hospital San Carlos debido a una fuerte tuberculosis, el joven aspirante a artista decidió aprovechar las posibilidades que le ofrecía Bogotá a mediados de los años cincuenta. Comparada con otras ciudades latinoamericanas que vivían para la fecha procesos importantes de transformación e internacionalización artística, la capital del país parecía no ofrecer mayores incentivos. Sin embargo, una mirada más atenta a los pequeños acontecimientos, y no tanto a los panorámicos, pondría de manifiesto otra realidad. Si bien es cierto que después de El Bogotazo y el golpe militar de Rojas Pinilla, la vida cultural de la ciudad se trastocó, en esta aún sobrevivían y reactualizaban importantes enclaves culturales: en los cafés del centro —El Windsor, el San Moritz, El Pasaje o El Automático— se dio una intensificación de la vida intelectual y cultural a través de discusiones de diverso tipo que eludían las censuras de la prensa y la policía; en 1957 no solo se reabrió el Salón Nacional de Artistas tras un receso de cinco años como consecuencia de la coyuntura política del país, sino que también se produjo un reemplazo en la selección de jurados pues desde este año fueron figuras informadas en arte (críticos o historiadores) y no personalidades renombradas de las altas esferas sociales, políticos o miembros de la Iglesia; a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, Hans Ungar, Casimiro Eiger, Karl Buchholz y Adalbert Meindl, desde sus galerías y librerías particulares, permitieron la proliferación de muestras gráficas y la presentación de obras de artistas modernos destacados en el campo internacional (Klee, Kandinsky, Mondrian, Arp y Kokoschka, entre otros) que sin duda tuvieron incidencia en la formación de los artistas locales.

Entre la cantidad de fenómenos que acontecían en Bogotá a mediados de los años cincuenta, dos sobresalen por encima de los demás por la importancia que tuvieron en la formación y discusión artística. En primera

instancia, en 1956 la artista Judith Márquez fundó la revista *Plástica* con el fin de renovar la crítica de arte en Colombia y dar a conocer entre los artistas nacionales, propuestas y tendencias de diversas latitudes. Desde una cierta perspectiva, la revista *Plástica* se constituyó en una tribuna del primer arte abstracto que se realizó en Colombia, la cual informó sobre su desarrollo en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Por la misma razón, asumió la vocería de su generación artística y abrió sus páginas para el debate esclarecedor. La discusión sobre los fundamentos del arte moderno se vio enriquecida con contribuciones de algunos de los más importantes teóricos e historiadores del arte como Herbert Read, Wilhelm Worringer, György Lukács, Lionello Venturi, Gillo Dorfles, Michel Ragon, Adolfo Salazar, Margarita Nelken, Jorge Romero Brest, José Gómez-Sicre, Carlos Franqui, Eugenio Barney Cabrera y Gabriel Giraldo Jaramillo, entre tantos otros. Artículos como “Abstracción y americanismo” del pintor mexicano Carlos Mérida se publicaron con exclusividad para *Plástica*, mientras que muchos otros fueron traducciones de artículos tomados de revistas tan prestigiosas como *Prisme des Arts*, *Contemporary British Art*, *Cahiers d’ Art*, *Canadian Art* y *Domus*. Pero, además de las ideas que sobre los movimientos artísticos y estéticos escribían reconocidos historiadores y críticos, en *Plástica* también se escucharon la voz y las opiniones de los artistas. En artículos y entrevistas se podía apreciar el pensamiento y las opiniones de Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Diego Rivera, Emilio Pettorutti, Joaquín Torres García, José Luis Cuevas, Fernando de Szyszlo, afirmando su peculiar visión del arte y del mundo.

En segunda instancia, en 1954 arribó al país Marta Traba —después de trabajar con Jorge Romero Brest en *Ver y Estimar* y de estudiar Historia del Arte en La Sorbona de París— con el propósito de conformar un núcleo de intelectuales y estudiosos atentos al devenir artístico nacional e internacional, que pusiera en contacto las manifestaciones del arte plástico con el público capaz de apreciarlo. Este propósito lo desplegó en diversas críticas publicadas en el periódico *El Tiempo* (e *Intermedio*, nombre que adoptó este diario durante el tiempo que recibió censura bajo la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla entre febrero de 1956-junio de 1957) y en las revistas *Estampa*, *Cromos*, *Plástica*, *Mito*, *Semana* y *La*

Nueva Prensa. En estos medios estuvo vinculada en calidad de crítica de arte, pero en *Prisma*, revista fundada por ella y otras figuras del mundo artístico, fungió como directora y editora, una labor que le permitió tomar decisiones más arriesgadas. La revista *Prisma* constituyó una etapa más en el camino vital de Marta Traba, pues se ubicó entre dos momentos de su actividad pedagógica y divulgadora. A comienzos de 1956, los medios de comunicación del Estado contaban con el concurso de dos de los más destacados críticos de arte: Casimiro Eiger realizaba crítica de arte en la Radiodifusora Nacional, mientras que Marta Traba lo hacía en la recién fundada Televisora Nacional, bajo los auspicios del gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla. Sin embargo, unos meses después de haber sido contratados, el Estado renunció a los servicios de ambos críticos, situación que condujo a Casimiro Eiger a las ondas hercianas de la emisora HJCK, y a Marta Traba a dictar cursos, bajo el auspicio de la empresa privada, sobre arte moderno y del Renacimiento con un éxito que sobrepasó las expectativas más optimistas. Precisamente, la revista *Prisma* podría concebirse como una extensión o, mejor aún, como una materialización de estos intereses colectivos, como lo cuenta la misma Marta Traba en una entrevista que ofreció en la prensa a principios de 1957: “[Los integrantes de] este grupo lejos de recibir pasivamente las clases, presentaron sus dudas, plantearon problemas, discutieron y se mostraron tan interesados en el arte como preocupados por su falta de información” (Pachón Castro, 1957: 12). En su proyecto pedagógico, *Prisma* se enfocó en varias líneas. Primero, una serie de artículos dedicados a los diversos estilos artísticos: “El cubismo, ideas y realizaciones” (Inés Correa de Quintero), “Resumen de las principales creaciones artísticas de la época del barroco” (Kitty de Preminger), “El Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada” (Gabriel Giraldo Jaramillo), por mencionar solo algunos. Segundo, la presentación de temas monográficos:⁵ la simbiosis del

5 A título ilustrativo cabría mencionar los siguientes números de *Prisma* dedicados a temas monográficos: El primer número de la revista se dedicó al papel de la pintura en el movimiento Bauhaus; el número dos a la Bienal de Venecia; el número cuatro a las versatilidades que presentaba el dibujo; y, finalmente, el número cinco a las principales obras del Rococó.

arte religioso en el arte moderno, el dibujo, el arte abstracto, etc.; sin embargo, por fuera de los monográficos también abordaban otros temas: la escultura cubista, el arte norteamericano, el arte europeo de la década de los cincuenta, el arte industrial de Oriente, la tapicería, los objetos de liturgia, las construcciones arquitectónicas, etc. Y, por último, una serie de reseñas de las exposiciones más importantes que se llevaban a cabo en Bogotá. Pese a durar apenas un año, *Prisma* fue un espacio fundamental al servir como una especie de bisagra que permitió la articulación del debate intelectual alrededor de las artes plásticas y las nuevas formas plásticas que estaban empezando a emerger. Además, ofreció un elemento vinculante: los alumnos que asistían a las clases con Marta Traba podían publicar en las páginas de la revista.

Esta última posibilidad y, sobre todo, el poder que investía a la colombo-argentina para promover y potenciar carreras artísticas fueron, precisamente, las motivaciones que condujeron a Miguel Ángel Cárdenas a matricularse en un curso que ella iba a dictar en 1957 en la Universidad de los Andes. La asistencia a este curso, pese a que apenas duró un semestre, marcó un punto de inflexión en su carrera y formación artística. En las clases no solo conoció a Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Jean Dubuffet, Karel Appel, Yves Klein, Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Mark Tobey, Alberto Greco, Rómulo Macció, Joan Brossa, Joan Miró, los expresionistas abstractos norteamericanos, etc., sino que también comprendió que la pintura se estaba transformando en una práctica expandida e intertextual.⁶ Después de transcurridos tres meses y de superar, por supuesto, el temor y la admiración reverencial que suscitaba Traba, el incipiente artista la invitó a tomar un té y de paso a ver algunas acuarelas que estaba realizando:

6 En *Miguel Ángel Cárdenas: Imágenes de un video artista* (2017), de Amira Armenta, y en la entrevista que le concedió a Sebastián López con ocasión de la exposición “Una breve historia del video arte en Holanda” (2003) en el Reina Sofía se evidencia que, pese a la modestia que mostraba al presentarse como “artista en transición”, la formación de Cárdenas en historia del arte era muy sólida, incluso reconocida por artistas y curadores holandeses que lo conocieron cuando recién había llegado a los Países Bajos en 1962.

No habían transcurrido tres meses del curso cuando el alumno se atrevió a invitar a la profesora a tomar el té, pero antes quería que ella fuera un momento a su habitación porque quería mostrarle sus últimas acuarelas [...] Una vez en el cuarto, abrió las carpetas y las fue extendiendo cuidadosamente para que ella pudiera apreciarlas bien. Las rodillas le temblaban del susto, no solamente por lo que ella fuera a decir, conociéndola como la conocía, alguien sin pelos en la lengua para decir lo que pensaba, sino por el hecho de encontrarse en su habitación a solas con la diva. Cuando ella miró la primera acuarela abrió los ojos todo lo que pudo, se los restregó y dijo:

—No puedo creerlo, ¡has hecho una interpretación de Severini sin copiarlo! (Armenta, 2017)

Fue de tal magnitud la sorpresa de Marta Traba con las acuarelas de Cárdenas que inmediatamente le sugirió exponerlas en una sala de la Biblioteca Nacional. Después de esta primera exhibición, comenzó un periplo expositivo que lo llevó por la Biblioteca Luis Ángel Arango, El Museo Zea de Medellín, la Galería La Tertulia de Cali y dos veces al Concurso Guggenheim del Museo Nacional. Entre 1957 y comienzos de 1962, cuando viajó a Europa, realizó diez importantes exposiciones, de las cuales cuatro individuales, y suscitó diversos comentarios en periodistas que reseñaron sus obras en periódicos como *El Colombiano*, *El Espectador*, *El País*, *El Tiempo* y la revista *Semana*. Lo que muchos artistas no lograron o que incluso les costó mucho más tiempo, Cárdenas lo alcanzó en solo cinco años: el reconocimiento de Marta Traba —reconocimiento que implicaba, por lo demás, que el *establishment* del gusto expusiera y comentara su trabajo— y, sobre todo, la inscripción de su nombre en esa narrativa histórica que la crítica colombo-argentina delineó para el arte colombiano de las décadas de los cincuenta y sesenta. Desde que fundó la revista *Prisma*, Traba ejerció un protagonismo en la consolidación de una primera generación de artistas cuya obra estaba en plena consonancia con el arte moderno internacional, y que estaban en la línea que ella defendía y representaba. Por ello se enfrentó con decisión contra la estética del arte de contenido social —a nivel latinoamericano representada en el

muralismo mexicano y en el ámbito colombiano en las obras de Pedro Nel Gómez, Marco Ospina, Alipio Jaramillo, etc. — que, en su opinión, había desviado al quehacer artístico de su camino, enredándolo en asuntos de carácter ideológico-político que mataban la creatividad y anulaban al artista. A esto respondió que el arte nacionalista predominante en Latinoamérica y Colombia en los años treinta estuviera asociado, de acuerdo con la narrativa de Marta Traba, con la demagogia y, sobre todo, salpicado de estrofas, himnos y gestos heroicos, que no contribuyeron en nada a la elaboración de nuevos esquemas.

Las actitudes de esta generación que estoy citando resultan incontestables. ¿Por qué los resultados son siempre discutibles y en la gran mayoría de los casos, desastrosos? Porque en el arte no basta tener una actitud ni es suficiente la voluntad de crear. Es preciso tener talento, poder de invención formal, buen gusto para relacionar los colores, eficacia para componer, destreza para dibujar, necesidad de decir, en cada caso, cosas personales e intransferibles. Esto le faltó a la generación a la que estamos aludiendo. Le faltó en bloque sensibilidad, buen gusto, capacidad creadora. Le faltó disciplina, modestia, crítica. (Traba, 1961: 77)

Al mismo tiempo que atacó el arte de la generación de los años treinta, Traba apoyó de manera entusiasta a la generación de artistas de los cincuenta y sesenta. En estas dos décadas, en efecto, se fue preparando el cambio de rumbo en las artes visuales marcado por un relevo generacional y por una serie de discusiones en torno a la naturaleza del arte abstracto. Adicionalmente, se agudizó la tensión representada por aquellos artistas vinculados a las denominadas propuestas americanistas, que mantenían vigente el nacionalismo artístico con un lenguaje cercano al muralismo mexicano, a la manera de Pedro Nel Gómez, y los seguidores de la orientación abstracta representada por un grupo apadrinado por Marta Traba entre los cuales figuraban Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, etc. En medio de numerosas polémicas y enfrentamientos con artistas y críticos de la década de los cincuenta —Ignacio Gómez Jaramillo, Aristides

Meneghetti, Pedro Restrepo Peláez, entre otros— la crítica argentina se empeñó en dos propósitos complementarios: de un lado, establecer una demarcación categórica de las diferencias en el terreno de los preceptos estéticos entre los dos grupos, y, de otro, propiciar la búsqueda de valores para renovar lenguajes que ya comenzaban a consolidarse en un grupo emergente donde podrían señalarse, entre muchos otros, los nombres de Beatriz Daza, Bernardo Salcedo, Alberto Gutiérrez, Feliza Bursztyn, Carlos Rojas, Beatriz González, Norman Mejía, Santiago Cárdenas, Alberto Gutiérrez, Álvaro Barrios, Clemencia Lucena, Delfina Bernal y Miguel Ángel Cárdenas. En este grupo de artistas se comenzó a advertir un desplazamiento de la noción de arte moderno con respecto a la que manejaban artistas de la década de los cuarenta. Más específicamente, en ellos se perfiló un debate entre propuestas superpuestas y contradictorias en torno a la heterogeneidad del arte abstracto que supuso una articulación de diferentes estrategias: trabajos que incorporaban elementos extrapictóricos tomados casi siempre de la realidad cotidiana y otros que provenían del pop y el nuevo realismo y que habían cuestionado las premisas y el carácter elitista adoptado por la abstracción más reciente. No obstante las diferencias entre artistas tan diversos, todos compartían una matriz común ligada a un proceso de recontextualización de la imagen:

Al observar los trabajos de la generación de relevo se puede inferir que el planteamiento que actuó como soporte en la producción de artistas como Feliza Bursztyn, Beatriz Daza, Miguel-Ángel Cárdenas, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Beatriz González, Norman Mejía, Alberto Gutiérrez y Álvaro Barrios entre otros, fue la recontextualización; tomaron elementos propios de un entorno cotidiano, social o político y los ubicaron en el campo estético, confiriéndoles un nuevo sentido. El resultante de esta operación lo constituyeron obras compuestas de fragmentos adyacentes agrupados sin una aparente coherencia lógica o trabajos con narrativas ordenadas a partir del uso de elementos de procedencia diversa. (Jaramillo, 2012: 107)

Con diferentes acentos y modulaciones, en muchos de estos artistas apadrinados por Marta Traba se evidenció un interés por catalizar una

reactivación del *collage*, al que añadieron un sin número de posibilidades. Ahora no se trataba simplemente de la acción de “cortar y pegar”, en el sentido de recontextualizar fragmentos raptados, sino de una transformación de estos. Es decir, la creación artística se orientó hacia la transformación e integración de lo plagiado; más que la reubicación o descontextualización, se buscó la transformación, integración y fusión. De ahí, precisamente, que como estrategia tanto crítica como lingüística la recontextualización implicó una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, de su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizaron las imágenes y los objetos que circulaban tanto en la cotidianidad como en el arte mismo. Así, moviéndose en un universo de productos, de formas preexistentes, de señales ya emitidas o itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideraron el campo artístico como un “museo” con obras que sería preciso citar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como un espacio repleto de imágenes y objetos que se podían utilizar.⁷ En cierta medida, lo que pretendían era descender de la torre de marfil desde la cual los artistas precedentes proponían imágenes descontaminadas, gracias a la asepsia provocada por una mirada centrada en el repliegue interior o en el mundo subjetivo. Para lograr este objetivo utilizaron como matriz el concepto de *collage*

7 En este proceso de recontextualización hay varios desarrollos interesantes que salen a relucir. Primero, los artistas establecieron un diálogo más afín con el nuevo realismo francés que con el movimiento pop estadounidense. Tal afinidad, como bien lo sugiere Carmen María Jaramillo en *Fisuras del arte moderno en Colombia*, tuvo origen quizás en la recesión económica que vivió Colombia hasta finales de la década, similar a la de los europeos de la posguerra y nada comparable con la explosión de opulencia y consumismo que servía de marco al pop en Estados Unidos (Jaramillo, 2012: 108). El clima de pesimismo y desorientación que vivió Francia en la década de los cincuenta se corresponde de manera más apropiada con la realidad política de Colombia marcada por la inestabilidad y la violencia.

aplicado desde una práctica híbrida (informal, pop, abstracta) que abrió la puerta a la movilidad de los medios y a la ampliación del imaginario visual, gracias a la diversidad que está en la base de aquel: la simultaneidad de técnicas, desde lo hecho a mano hasta la imagen reproducida mecánicamente, la inclusión de materiales extraplásticos y la incorporación de textos escritos.

Contrariamente a muchos artistas de la década de los sesenta, Cárdenas no necesitó para nada controlar la abstracción paso a paso, como fue el caso de Guillermo Wiedemann o Armando Villegas. La abstracción fue para él una evidencia desde el momento en que decidió convertirse en artista, y esta se desarrolló en armonía con las experiencias figurativas que llevó a cabo, como novicio, a principios de los años cincuenta cuando pintaba animales o figuras de botánica y zoología mientras estudiaba en el colegio en su pueblo natal. Consciente de que su formación técnica y teórica era absolutamente limitada, una vez radicado en Bogotá Cárdenas decidió darle un sentido histórico a sus inquietudes y búsquedas estudiando intensamente a pintores renombrados —sobre todo a Hans Hartug—, al informalismo catalán (Lluís Bosch, Manolo Millares, Antoni Tàpies), al cubismo y al futurismo. Entre 1955 y 1957, años en los que asistió a cursos de pintura impartidos por Luis Linares y Manuel Hernández en la Escuela de Bellas Artes, y de historia del arte con Marta Traba, Cárdenas consolidó un estilo abstracto personal, trabajando con el pincel y la espátula para dotar de significado a los planos de color, y compuso “rompecabezas” de formas y bordes bien definidos que dialogaban con lo geométrico sin llegar a ser ni racionales ni arbitrarios. En esta etapa, la composición del color en su obra se derivaba directamente de la relación instintiva⁸ del artista con el mundo que le rodeaba, incluida la naturaleza,

8 En una entrevista con el periódico *El Tiempo*, realizada con motivo de su exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1959, cuando tenía solo 25 años, Cárdenas explicó que había llegado al arte abstracto de alguna manera intuitiva, como resultado de sus experimentos con el color, el ritmo y las nuevas formas. También reconoció al cubismo y al futurismo como los movimientos de vanguardia que más influyeron en su proceso artístico, debido a su capacidad de “detener el objeto en el tiempo y el espacio y conferirle una

que a menudo era un motivo primario. Abrazó la paleta de la naturaleza sin favorecer ningún tono predominante, y la diversidad de tonos que usó iba desde el azul claro hasta el negro y el caramelo en contraste, hasta el característico amarillo tostado que aparecía en el fondo de muchas de estas pinturas. Sin bien es cierto que estas primeras obras presentaban una gran factura técnico-formal y estética, aun en este momento Cárdenas se autodefinía como “un artista en transición”. Con el estudio del arte abstracto y de los principios del futurismo, intentó armarse contra sus incertidumbres sobre su identidad artística, pero muy pronto empezó a sentirse atado por su adoración casi supersticiosa hacia estos movimientos. Así, entre 1960-1961 decidió abandonar temporalmente todos esos ejercicios y se fijó con inusitado interés en dos corrientes que había estudiado ampliamente en las clases con Traba: el dadaísmo y el nuevo realismo francés.⁹ Mediante la influencia de ambos movimientos alejó su obra temporalmente —porque retomaría la pintura en años posteriores— de las percepciones de la composición pictórica tradicional del espacio (sección áurea, perspectiva, relación fondo-figura, representación

esencia geométrica”. “En la pintura abstracta”, añadió, “solo se toma lo que es esencial para la composición. Lo más importante es dar forma al sentimiento, para que puedas mejorar el contenido emocional estético”.

- 9 El nuevo realismo tuvo difusión a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en la prensa, razón que podría explicar por qué muchos artistas lo conocían y referenciaban. En las *Lecturas Dominicales* del diario *El Tiempo* se publicó en 1960 un artículo del crítico norteamericano John Canaday titulado “Su corazón pertenece al dadaísmo”, que presentaba y criticaba esta corriente de neodadaístas que se hacían llamar nuevos realistas. En el mismo año se publicó otro artículo titulado “Extrañas tendencias del arte moderno”, que aludía a *Homenaje en Nueva York*, de Jean Tinguely, quien se autodefinía como “ingeniero del azar”. El escrito hacía referencia también a las estrategias de Yves Klein de ubicar las telas en el piso y de usar a las mujeres desnudas como pinceles. Adicionalmente, en los primeros años de la década de los sesenta, la revista *Espiral* publicó dos artículos de Pierre Restany, el crítico más cercano al grupo de nuevos realistas franceses: “El arte moderno, lenguaje internacional, lírico e irracional” en 1961, y “Crisis de la pintura abstracta” en 1964. Es curioso observar la simultaneidad en la divulgación de las ideas en los medios de comunicación franceses y locales, pero lo más asombroso es apreciar que en ese momento se publicaran artículos acerca de un movimiento apenas emergente.

del movimiento y discontinuidad del espacio-tiempo) para conducirla por un camino compartido con otros artistas colombianos del momento: la apropiación de objetos de uso cotidiano o fragmentos de realidad exterior (papel, madera, objetos, etc., ajenos al material artístico), pegados o ensamblados en el espacio de lo representacional. A lo que apostaba era a reivindicar el mundo del fragmento, la mezcla heteróclita de elementos dispares, de inscribir la realidad de una manera más enfática, al tiempo que redoblar su ataque contra la función figurativa del arte que, junto a Marta Traba, estaban librando tanto Cárdenas como otros artistas contemporáneos a él. Este cambio se tradujo en una serie de propuestas denominadas *Anti-pinturas* (1961), realizadas con anjeos de alambres tal como se usa en arquitectura —en reemplazo del lienzo tradicional—, mediante el sencillo procedimiento de dibujar con cemento sobre malla metálica de diversos calibres, para obtener nuevas texturas y efectos. Las *Anti-pinturas* traslucían la materia y el color de los muros sobre los cuales se exponían, constituyendo una perfecta integración del espacio real con la superficie plástica.¹⁰ La incorporación del espacio “vivo” como un material artístico respondió no a un abandono del arte abstracto sino, por el contrario, a una profunda comprensión de los principios que lo sustentaban.

Si bien es cierto que, a pesar de su cualidad no referencial, la abstracción se le presentó en un principio a Cárdenas como una forma única de expresar su naturaleza interior y su esencia como “hombre libre”, debido a la censura y la impugnación social sobre los placeres homoeróticos, se vio obligado a acudir a otras instancias, quizás menos evidentes, para canalizar sus deseos y pasiones. Como bien lo deja claro Amira Armenta, desde muy pequeño luchó con su condición homosexual y, por tanto, contra los impulsos que la reprimían. Sin embargo, pese a la censura social sobre el cuerpo homosexual y a la recriminación familiar —sobre

10 Muy al contrario de lo que podría esperarse, las *Anti-pinturas* fueron bien recibidas por la prensa y, sobre todo, por los espacios expositivos. Una muestra de ello es que fueron expuestas en Cali, junto a otras de sus obras, y en la sala Vásquez Ceballos de la Biblioteca Nacional.

todo del padre— por salirse de lo normativo, la homosexualidad empezó a manifestarse a comienzos de los años cuarenta en su gusto por el baile y por los atuendos de figuras femeninas del mundo del espectáculo:

Miguel se lucía bailando el mambo en las fiestas del San Pedro por las que El Espinal es conocido en el país, además era capaz de imitar perfectamente el movimiento de caderas de Carmen Miranda, la muy sexy artista brasilera cuyas películas y canciones eran en esos años un éxito en todo el mundo. Una vez para una fiesta de navidad en el Club Social de El Espinal, tendría él entonces unos quince años, bailando el mambo con otros amigos, los sacaron de la fiesta porque al director del club le pareció que lo que hacían era indecente. No sería la última vez que la manera de bailar de Miguel suscitase cierto malestar. (Armenta, 2017)

Las evocaciones a la pasión y el desborde musical, y lo excesivo de sus movimientos corporales, tildados de obscenos, constituyeron las marcas con las que Cárdenas se presentó públicamente como homosexual siendo aún adolescente. El baile se inscribía, desde la perspectiva moralista que rodeaba al artista, como un acto corporal subversivo, asociado, como ritual social, a una forma de conquista y cortejo con fines sexuales.¹¹ La elección del baile como una primera forma de afirmación sexual no fue casual o arbitraria. De hecho, fue una constante a lo largo de su vida. En Bogotá, mientras estudiaba artes y, posteriormente en Europa, Cárdenas encontró que el despliegue del ritmo, las variaciones de la velocidad o la intensidad del golpe promovían una apertura que llevaba su cuerpo por senderos más arriesgados en términos estéticos y sexuales.¹²

11 Muchos años más tarde, siendo ya un artista consagrado en los Países Bajos, durante una fiesta en el Stedelijk Museum de Amsterdam, al director del museo le pareció que no era muy recatada la manera como Michel Cardena bailaba el mambo, la rumba y la guaracha con la artista Coosje van Bruggen, la futura esposa de Claes Oldenburg.

12 Esta decisión de Cárdenas también tiene una explicación de corte histórico. A diferencia de otras experiencias estéticas, el cuerpo no aparece aquí como

El baile por sí mismo no bastaba para que Cárdenas afirmara su homosexualidad. En los años sesenta, tras el surgimiento del *twist* y su proliferación con Harold, Oscar Golden, Los Yetis, Los Speakers, Los Ampex o El Ballet de Katty, sobre el baile cayeron los censores de la Iglesia católica advirtiéndole sobre los peligros que entrañaban las “danzas frenéticas” respecto a la moral sexual dominante. La “histeria colectiva” que persistía en el país en materia sexual sembró en Cárdenas la idea de exiliarse. En 1961 se trasladó de Colombia a Barcelona, con una beca otorgada por el Ministerio de Educación y la Unesco, que cubría los gastos de su formación en técnicas de pintura y grabado al fresco. Con la beca podía optar entre ir a París, Nueva York o Barcelona, pero no dudó en escoger esta última ciudad porque presentaba una proliferación de pintura abstracto-formalista y una de las escuelas más importantes en gráfica del continente: la Escuela de Artes Gráficas de la Universidad de Barcelona. Una vez en la ciudad condal, en Cárdenas se renovó ese espíritu denodado y atrevido que lo distinguió desde joven. Inicialmente, empezó a visitar galerías y museos con el propósito de aprender la tradición informalista. Tan pronto “agotó” el circuito de galerías y museos catalanes, decidió viajar a Francia, motivado por ese embrujo que la Ville Lumière seguía ejerciendo sobre muchos artistas. En París encontró propuestas que ya referenciaba (nuevo realismo) y otras novedosas: el arte povera (Piero Manzoni, Jannis Kounellis, Pino Pascali), la pintura reducida a su soporte (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier) y, paradójicamente, muchos artistas latinoamericanos —Antonio Berni, Julio Le Parc, Marta Minujín,

un apéndice o accesorio de un yo que se percibe fundamentalmente como entidad mental o como “interioridad”. Tampoco se trata de un cuerpo que está únicamente consigo mismo, como una unidad cerrada en sí misma, sino interactuando con otros de diversas maneras. En los comportamientos habituales de la vida cotidiana suele existir rigidez y solidez, cuestiones que en el contexto musical se tienden a “desarticular”. El baile produce una alteración profunda del cuerpo y del grupo. El propio cuerpo, estimulado por el sonido, los roces y los movimientos, redefine sus contornos al encontrarse con otros: se desdobra, difiere, varía, vuela o viaja. Si el cuerpo es una suerte de frontera o umbral que experimentamos, por ejemplo, a través de la piel, la interacción en el baile promueve que esas fronteras sean puntos de encuentro y contacto, incluso ciertos límites tienden a desvanecerse y, más que un agregado de cuerpos, se produce una deriva hacia una “corporalidad” colectiva.

Lea Lublin, León Ferrari, Jorge de La Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cícero Dias, Eduardo Jonquières, Wifredo Lam, Roberto Matta—que habían ido a París como exiliados políticos o en búsqueda de posibilidades de constituirse en “verdaderos artistas modernos”. Sin embargo, el interés de Cárdenas no recayó en las propuestas de estos artistas, sino en la de Lucio Fontana con el que encontró una estrecha conexión formal: sus Anti-pinturas y las piezas del ítalo-argentino tenían agujeros que revelaban la pared detrás del lienzo y establecían una relación similar con el espacio más allá del plano puramente pictórico. Alentado por esta alegre coincidencia, y por el hecho de que sus búsquedas en la abstracción parecían bien encaminadas, regresó a Barcelona y se dio a la tarea de gestionar un espacio para exhibir el trabajo que venía realizando desde su arribo al país ibérico. En 1962 logró este cometido al exponer en tres galerías —la Galería Jaimes, el Cercle Maillol y en los Salones de Mayo— una serie de obras abstractas en las que se acercó a la abstracción desde técnicas tradicionales —como el grabado y la acuarela, las que escogió por su dinamismo lúdico y colorido—, pero también unos dibujos que anticipaban sus experimentaciones con las cremalleras. Pese a los buenos comentarios que suscitó en la prensa catalana, había algo que Barcelona no le ofrecía a Cárdenas: libertades sexuales y posibilidades de afirmarse como homosexual sin ningún tipo de cortapisas. Y, por supuesto, no podía esperar grandes aspectos en este terreno. En el concepto de sociedad definido por el franquismo —un concepto que articuló la vida sociopolítica española desde 1939 hasta 1975, lapso que duró la dictadura de Franco—, la consideración de la superioridad del hombre y, por tanto, de la virilidad como valor ejemplar y supremo, y el estatus de la mujer a su servicio, como mero instrumento para la perpetuación de la raza, fueron las consignas oficiales del régimen y de su religión oficial. Este contexto ideológico puramente patriarcal excluía cualquier disidencia sexual y de género. La homosexualidad y la bisexualidad, tanto masculina como femenina, así como cualquier ruptura con el binarismo de género, se consideraban no solo pecaminosas sino, además, delito y enfermedad.

Teniendo presentes estas circunstancias adversas —tan similares a las que vivían los homosexuales en Colombia en el mismo tiempo—,

Cárdenas decidió terminar el curso de grabado y viajar a Florencia a aprender fresco. El viaje, sin embargo, no se desarrolló según lo previsto. En las clases en el Taller de Artes Gráficas conoció a Malaquías del Diego, un español que marcó un punto de inflexión sexual y artística en su vida:

Yo vivía en Barcelona en donde estudiaba becado en la escuela de grabados. En los cursos había un muchacho bastante afeminado. Las primeras semanas yo no le hablaba porque en ese entonces estaba todavía convencido de que yo era heterosexual. Les hablaba solamente a las muchachas, les echaba piropos y las invitaba a tomar café. Después de un mes resolví hablarle al muchacho que se llamaba Malaquías del Diego. Lo primero que me dijo Malaquías fue, deja de hacer tanta comedia y acepta que tú eres como yo. (Cárdenas, citado por Armenta, 2017)

El encuentro con Malaquías representó el abandono de una homosexualidad tímida o que afloraba solo en momentos específicos —en el baile, por ejemplo— por una suerte de militancia homosexual que afirmó en contra de todas las circunstancias adversas y que, incluso, antepuso a sus inclinaciones artísticas. Desde entonces, Cárdenas se asumió como homosexual en sentido estricto o, mejor aún, como un marica muy pícaro, antes que como artista. Malaquías también supuso un punto de cambio en su carrera artística pues gracias a sus recomendaciones decidió viajar a Holanda en 1962, en búsqueda de nuevas posibilidades artísticas y, sobre todo, mayores libertades sexuales. Para Cárdenas, los Países Bajos —primero La Haya y luego Ámsterdam, donde vivió hasta su muerte— significaron la libertad. Y la libertad implicaba la oportunidad de experimentar su propia sexualidad sin censura. Este es un hecho crucial en su carrera. En Colombia, el artista tuvo que esconderse, algo que probablemente afectó su enfoque formal en ese momento, que se refería a aspectos de una vida íntima, secreta y “cerrada”. Después de llegar a los Países Bajos en 1962, Cárdenas rechazó su pasado por completo. Se cambió el nombre a Michel Cardena como signo de rebelión contra sus propias raíces, incluyendo la religión católica y la

desaprobación de sus padres hacia sus amigos comunistas y su homosexualidad. El nuevo nombre también tenía una resonancia más europea, en claro contraste con el latín original (Wills, s. f.).

Comparativamente con Colombia y España, Holanda representó mayores libertades sexuales, pero no las que Cárdenas realmente esperaba. No obstante las libertades que existían en materia religiosa desde el siglo XVII, en aspectos sexuales lo que imperó desde el siglo XIX fue el contubernio entre la Iglesia y el Estado que se tradujo en sucesivos códigos penales que sancionaban como delito la homosexualidad. A partir de los años cincuenta algo comenzó a cambiar. Los censos mostraron que la Iglesia perdía cada vez más terreno: el porcentaje de ciudadanos secularizados (que desde el decenio de 1920 era más alto que en cualquier otro país de Europa occidental) aumentaba constantemente (Kennedy, 2005). Como resultado, los líderes de la Iglesia se dieron cuenta de que estaban en peligro de perder el contacto con la sociedad moderna. En 1952, el sínodo de la Iglesia Reformada Holandesa (Nederlandse Hervormde Kerk), la mayor denominación protestante de los Países Bajos, declaró que era completamente contrario a las Escrituras considerar el sexo como un pecado. El sexo antes del matrimonio estaba mal, pero se necesitaba una actitud más relajada hacia la masturbación, y no había nada malo con la anticoncepción, porque el propósito del sexo en el matrimonio no era puramente la reproducción, sino la expresión del amor.

En 1958, sacerdotes y psiquiatras protestantes abrieron un centro de ayuda para homosexuales, y un año más tarde publicaron un folleto en el que pedían con cautela la aceptación de los homosexuales. En 1961, publicaron un folleto similar sobre "el vecino homosexual". Ambos folletos fueron ampliamente difundidos, y un psiquiatra católico progresista dedicó cuatro charlas radiales al tema, llegando a millones de oyentes. Un psiquiatra protestante, que en 1948 había argumentado que la homosexualidad representaba una amenaza para la sociedad, afirmó en 1963 que los homosexuales estaban amenazados por la sociedad. (Bos y Keuzenkamp, 2007: 24)

Desde principios de los años sesenta, todos los dispositivos que soportaban la homofobia en Holanda comenzaron un lento pero inevitable proceso de desmoronamiento. La sexualidad se emancipó de la reproducción, la educación sexual se convirtió en una materia obligada en centros de educación básica y la homosexualidad dejó de considerarse un delito y una enfermedad. Sin embargo, en 1962, año en el que arribó Miguel Ángel Cárdenas a este país, tales cambios aún eran incipientes a nivel social y político, situación que explica, justamente, el desconcierto inicial del artista. En el ámbito artístico el contexto era diametralmente diferente. Junto a artistas franceses, alemanes e ingleses, los holandeses participaron activamente en la "construcción" de las narrativas y líneas que definieron el arte moderno y contemporáneo: desde el posimpresionismo de Vincent van Gogh y el arte abstracto de Theo van Doesburg, Piet Mondrian o Bart van der Leek hasta el *art brut* de CoBrA (Karel Appel, Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, etc.) y el arte conceptual de Jan Dibbets, Bas Jan Ader y Ger van Elk. También en las décadas de los sesenta y setenta Ámsterdam se convirtió en el nexo de una intensa actividad artística, cuando en ella confluyeron artistas de todo el mundo. Hanne Darboven, Gilbert & George, Sol LeWitt, Stanley Brouwn, Charlotte Posenenske, Allen Ruppersberg y Lawrence Weiner, entre otros, pasaron una cantidad considerable de tiempo en esta ciudad y a menudo produjeron obras en relación directa con el ambiente que ofrecía. Adicionalmente, a principios de la década de los sesenta concluía la exitosa labor de Willem Sandberg a cargo del Stedelijk Museum de Ámsterdam, donde jugó un papel fundamental en la conformación de la colección y donde trabajó para convertir el museo en agente social, de cohesión y de conocimiento, integrando el arte en la vida cotidiana. Junto con la programación de las actividades y exposiciones, su labor se advierte también en la reconsideración de la vanguardia histórica, la colaboración con artistas y arquitectos, y la incentivación del diseño ocupándose personalmente de las publicaciones, los carteles y de todo el material gráfico producido por y para el museo. En el momento de retirarse en 1963, Sandberg no solo dejó posicionado al museo como uno de los más importantes de Europa, sino también como un espacio que "legitimaba" las

nuevas tendencias del arte contemporáneo (arte conceptual, arte povera, nuevo realismo, etc.).

Dado el prestigio que rodeaba a Sandberg y al Stedelijk Museum, no sorprende que uno de los objetivos que se trazó Cárdenas al llegar a Holanda estuviera dirigido hacia esta institución. Naturalmente, un objetivo tan ambicioso lo escalonó de forma paulatina. Empezó a través de la configuración de una vasta red de relaciones con figuras relacionadas con el sector artístico de La Haya: galeristas, coleccionistas, artistas o críticos de arte. Sus dos primeros contactos importantes fueron Tito Cruls y Wim Beeren, dos figuras que, gracias a su vinculación con el Gemeentemuseum (el museo más importante de La Haya), le abrieron la posibilidad no solo de exponer por primera vez en Holanda, sino también de abrirse paso en un país con una prolífica tradición artística de vanguardia. Tras una breve reunión con Beeren, el 8 de noviembre de 1963 Cárdenas expuso 38 trabajos abstracto-informalistas en los que podían verse composiciones que se caracterizaban por la interacción entre el fondo, más o menos homogéneo desde el punto de vista cromático, y unas formas, casi siempre planas, de entornos difuminados. Frente a la abstracción americana, vinculada a una cierta estructura, ya sea compositiva, ya sea semántica, Cárdenas se planteaba —en sintonía con el informalismo de Rafael Canogar— la voluntaria anulación de cualquier tipo de armazón formal y conceptual. Sin embargo, a semejanza de la tendencia americana, el acto físico de pintar cobró también una importancia decisiva en estas obras. Es decir, para esta exposición, la gran virtud de Cárdenas consistió en su espontáneo modo de resolver un dilema, recuperando ciertos elementos esenciales de lo tradicional dentro de lo más rebelde, fruto de su contacto con obras fundamentales del arte abstracto tanto latinoamericano como europeo. Tal y como sucedió con la primera exposición en la Biblioteca Nacional de Colombia en 1957, el debut europeo fue igualmente exitoso, con reseñas en diversos periódicos —*Nieuwe Haagsche Courant*, *Rotterdams Nieuwsblad*, *Dordrecht Nieuwsblad*, etc.— que daban cuenta de las destrezas técnicas y el futuro promisorio de este joven artista recién emigrado de Latinoamérica. Lo realmente importante de esta exposición, más allá del hecho de debutar en uno de los museos más

importantes de Holanda, residió en un gesto simple pero enormemente elocuente: los títulos de las pinturas sugerían relaciones elementales de fertilización y, por tanto, presentaban ciertos atisbos de homosexualidad. Entre ellos cabe mencionar los siguientes: *Maduración*, *Germinación*, *El fruto está verde*, *Tentación*, *El sembrador*, *Tierra*, *Torso Testarudo*, etc.

Casi de forma paralela a este primer evento, otro acontecimiento artístico marcó profundamente la trayectoria de Cárdenas. En 1962 asistió a la exposición "Dylaby: dynamisch labyrinth" en el Stedelijk Museum, que exhibió obras de Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Daniel Spoerri y Robert Rauschenberg. La exposición constaba de siete salas, dispuestas en un recorrido lineal, empezando por un laberinto, seguido de las construcciones de madera de Ultvedt, la galería del museo lateral de Spoerri, la playa de Raysse, la galería de tiro de Saint Phalle, las inmensas cosechadoras de Rauschenberg y, por último, la sala de globos de Tinguely. En lugar de elegir obras completas, Ad Petersen y Willem Sandberg, fungiendo como curadores, pidieron a los artistas que produjeran instalaciones *in situ*, en menos de un mes, con materiales efímeros que pudieran recolectar en los mercados de las pulgas, en las tiendas de segunda mano o simplemente en la calle (globos, maniqués, dianas para practicar tiro al blanco, tubos, etc.). Junto a otros proyectos expositivos que se realizaron a lo largo de esta década, "Dylaby" anticipó una de las transformaciones más radicales del arte de la segunda mitad del siglo XX y que, en cierta medida, marcaron profundamente la formación artística de Cárdenas: el paulatino "entierro" de la pintura cuya primera fosa había cavado Duchamp medio siglo antes, y la emergencia de un arte procesual que concebía las obras como "trabajos en progreso" o en experimentos vitales que se resistían a convertirse en producto y que configuraban, bajo la idea de un modelo operativo abierto, un nuevo valor de relación con el mundo y el espectador. Así, tras la visita a "Dylaby", Cárdenas comprendió que la búsqueda de nuevos métodos de expresión no requería la práctica de la pintura y, por tanto, que la concepción tradicional que asumía al arte únicamente como el resultado de una operación retinal —esto es, una obra que atrajera solo al ojo— era enormemente limitada. Desde entonces dirigió sus búsquedas en dos direcciones

complementarias. De un lado, a sustituir al formato cuadro y su aura, por alternativas que iban desde el proyecto a los documentos, pasando por las instalaciones o las acciones, y, quizá lo que es más importante, por el reemplazo del artista creador por un “artista colectivo”, un camino que abrió paso a la interacción con el espectador en espacios públicos. Esto explica, en parte, porque cifró gran parte de sus intereses iniciales en el cuestionamiento del estatuto del público como sujeto pasivo y distante respecto de la obra, del artista como único autorizado a tomar parte en el proceso creativo y de la obra de arte como objeto cerrado, terminado de una vez y para siempre, intocable y auratizado. De otro lado, volvió a sus búsquedas iniciales de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en torno a la creación de obras con anejo y cemento (las Anti-pinturas). Tras una breve incursión por técnicas tradicionales como el grabado y la acuarela, motivado por su paso por la Escuela de Artes Gráficas en Barcelona, Cárdenas procuró descubrir las cualidades poéticas de los objetos cotidianos o, lo que es lo mismo, intentó modificar por completo su sentido estético. Ahora bien, su búsqueda no se dirigió a buscar la mejor forma de incorporar los objetos a una obra, sino de ver las cualidades que hacían de ellos una obra de arte en potencia. Si bien es cierto que la intención de resaltar los objetos o de sacarlos de lo cotidiano estaba presente desde las primeras décadas del siglo XX, en su propuesta adquirió por lo menos dos características distintas. Primero, ya no se dirigía a poner en cuestión el carácter representativo de los objetos, pues ya esa labor se había logrado plenamente con el dadá y el surrealismo, sino a resaltar las propiedades artísticas que los mismos podían tener. Segunda, su interés por el objeto no radicó tanto en sus cualidades pura y específicamente matéricas y físicas, sino más bien en sus posibilidades lingüísticas, en su potencialidad metafórica-simbólica y en todo aquello que tenía que ver con la creación de sentido antropológico. En este sentido, Cárdenas reconoció la realidad histórica y sociológica de los objetos apropiados, pero, al mismo tiempo, rechazó los valores simbólicos que el sistema económico les endilgaba. Si el arte pop los aceptó en su función-signo, es decir, como diferencia social decodificada, aquí desaparecen esas relaciones. No interesa el nombre propio o la marca —por ejemplo, Brillo Box, Sopas Campbell, Coca Cola y los demás íconos— o el estatuto del

objeto —la identificación social, no la icónica, entre lo representado y la representación—, sino su significación alegórica y metafórica, pero sobre todo antropológico-sexual.

Contrario sensu a las experimentaciones europeas en torno al objeto, las cuales surgieron de la oposición al formato histórico de la pintura, así como a los procedimientos en que se basa la exacta representación de la realidad, Cárdenas abordó el objeto y el fragmento desde la experiencia de caminar por el Distrito Rojo de Ámsterdam, donde las prostitutas exhibían sus cuerpos, cargados de erotismo, detrás de vitrinas. Estos recorridos se presentaron casi como una epifanía que detonó una de sus producciones más prolíficas y que le abrió, incluso, las puertas de grandes proyectos expositivos —la exposición “Pop Art and New Realism” (1964) que itineró por varios países europeos— junto a renombrados artistas —Marcel Duchamp, Andy Warhol, Roy Lichtenstein y Claes Oldenburg— del arte pop y el nuevo realismo: las Peep Shows o Retratos Sociales. Bajo este nombre diseñó en 1963 una serie de ensambles con cajas que simulaban vitrinas en las que colocó diversos objetos detrás de un cristal. En *Nog slechts enkele dagen 1* (1963), por citar uno de los ensambles más emblemáticos, apiló latas de crema de afeitar, spray para pies y otras mercancías dentro de un vidrio, cuyo frente gotea pintura blanca y el título simula ser un eslogan publicitario aparentemente truncado. El giro operado aquí marcó un punto de inflexión importante respecto a sus obras anteriores. Si tradicionalmente compuso sus pinturas, grabados y acuarelas desde unos principios muy apegados a los presupuestos abstractos, con los ensambles, los objetos se convirtieron en materia artística e incluso en obras de arte *per se*: tubos de PVC, látex, latas de productos. Cárdenas comenzó a enfrentarse así a un universo material mucho más amplio, hallando en los desechos y objetos sorprendentes posibilidades expresivas, diversas connotaciones simbólicas y valores que aportaba el material y que, a su vez, trascendían a un mundo de referencias, significaciones y simbolismos más allá de los datos puramente sensibles. Desde una perspectiva puramente formal, el uso de nuevos materiales supuso un reto —propiciando una nueva forma de entender la escultura y la pintura— al “obligarlo” a enfrentarse a novedosos procedimientos que

requerían pensar, proyectar y prever de antemano materiales heterogéneos susceptibles de ensamblarse. Adicionalmente, la versatilidad que presentaban —desde la textura, los colores, las formas y dimensiones— permitía aludir a asuntos eróticos y sexuales para los que la pintura presentaba algunas limitaciones. De tal suerte que, desde 1963 hasta finales de esta década, casi toda la producción artística de Cárdenas se movió en el cruce entre una abstracción con tintes sexuales, los ensambles, la cultura de masas y la recontextualización de los objetos desde una óptica erótica. Curiosamente, el tránsito de los *Retratos Sociales* o *Peep Shows* a los ensambles sexuales no se produjo de forma “natural”. En el intermedio y de forma paralela, Cárdenas realizó e, incluso experimentó, con una serie de dibujos en tinta y pintura aerografiada sobre papel o de *collages* con imágenes extraídas de revistas, en los que a través de cierres o cremalleras entreabiertas o cerradas unía diferentes retazos de prendas, partes del cuerpo o figuras que, en su irregularidad, sugerían órganos sexuales, vello púbico o imágenes eróticas. Así, en *2 Ritsen niet zo duidelijk zichtbaar* (1966), *Umbrella, Beans, Zipper* (1966), *Fata Morgana No. 1* (1966), *Fata Morgana No. 5* (1966), *Benen-Handen-Rits* (1966), *Gentle Touch No. 2* (1967), *Het scheppende en het ontvangende* (1969), *De Strijd* (1969), por mencionar solo algunos, el erotismo y la ambigüedad sexual emergen de la irregularidad en formas conectadas por cierres, torsos desnudos femeninos que se superponen y unen con una cremallera que parece abrir y cerrar el dibujo, o varios penes que salen de un entresijo de cremalleras. Si bien es cierto que los dibujos funcionan autónomamente tanto en relación con la producción precedente como con la ulterior, también cabría interpretarlos como una suerte de laboratorio de los ensambles que Cárdenas comienza a realizar por la misma época. En ellos, por ejemplo, aparecen varios elementos que definirán este conjunto de obras: la cremallera como eje articulador, las figuras y los objetos superpuestos que dan lugar a situaciones sexuales inverosímiles y, sobre todo, el contenido erótico que rezuman no de una forma explícita sino subrepticia. Al margen de cómo se asuman, lo cierto es que en estos dibujos y en los ensambles de objetos realizados entre 1963 y 1969, el asunto de lo sexual en sus diversas manifestaciones y ambigüedades se erigió en la matriz básica de toda su producción.

Tomando como referencia los dibujos de cremalleras, pero también las suaves esculturas de Claes Oldenburg y las *Accumulations* de Arman, Cárdenas empezó en 1963 ensamblando tubos de PVC coloridos en sugestivas composiciones evocadoras de órganos sexuales internos o genitales asomándose por pantalones desabrochados. Aquí la operación no consistió en buscar la mejor forma de incorporar los objetos a una obra o de ver las cualidades que hacían de ellos una obra de arte en potencia, sino en señalar el potencial sexual que podrían albergar. Así, estiró látex coloreado (PVC) sobre soportes de madera a fin de generar formas geométricas (círculos, triángulos y cuadrados) que desestabilizaría por la introducción de mangueras de aspiradora, neumáticos, bolas de plástico, cremalleras y juguetes, para dar lugar a una especie de relación sexual entre las formas (Wills, s. f.). En obras como *Oh Girl!, Oh Boy!, Call Boy, Green Couple, Blue Lovers, Open Fly Silver Star, Green and Yellow Lovers, Open Water*, entre otras, no solo trató de incorporar la realidad dentro de la obra de arte, sino también a la sexualidad como parte intrínseca de esta realidad. Es decir, pretendía revelar cómo, en la sociedad de consumo de la década de los sesenta, a pesar de toda su hipocresía y mojigatería, el sexo funcionaba como cualquier otra mercancía. Aunque la abstracción fungió como el fundamento formal que soportó estos ensambles, el artista encontró el elemento articulador en el erotismo lúdico. Así, el recurso al humor sirvió, en cierta medida, para revelar los secretos del cuerpo y sus placeres, anunciar aquello que se custodiaba o marginada (inquietudes homosexuales sexuales e identidades diversas) y decir lo innombrable a nivel erótico con objetos de uso cotidiano. Las descripciones de algunas obras ilustrarán lo afirmado. Situadas a medio camino entre lo escultórico y lo pictórico, en *Green and Yellow Lovers* (1964), usando látex amarillo y verde, cremalleras, varias pelotas plásticas y un tubo de lavadora, Cárdenas construyó una sexualidad múltiple precisamente porque, desde su condición homosexual, el género no era, en lo absoluto, fijo o estable. El tubo lo conectó a dos rombos “vestidos” con látex amarillo, ubicados en la parte superior derecha e inferior izquierda de una superficie enmarcada que funcionaba como una suerte de “díptico”. Entre las solapas sin cerrar, dobladas limpiamente hacia abajo como si estuvieran alrededor de un cuello, estas figuras geométricas sugerían

una identidad ambigua, esto es, que es a la vez y no es ni masculino ni femenino.

Desde una óptica similar operan *Oh Girl!* y *Oh Boy!* (1964), dos ensamblajes de objetos cotidianos y coloridos que representan los órganos reproductores femeninos y masculinos usando básicamente los mismos materiales de *Green and Yellow Lovers*: látex de color verde, amarillo y azul, así como una cuchara de cocina, diversas bolas de plástico y tubos de lavadora con los que Cárdenas recreó el pene, las gónadas y la vagina. Con un humor más sardónico concibió *Open Fly Silver Star* (1964) y *Call Boy* (1964), dos ensambles en los que, a partir de cremalleras a medio abrir, presentó una colección de juguetes peculiares (un sanitario o la cara de un hombre con pestañas postizas de mujer) y basura producida en masa debajo de los tensos y brillantes látex. En *Hot Vagina* (1969) llevó el humor a un nivel superlativo: dos hebillas de aluminio que en su centro tenían una pequeña espiral que se calentaba y cambiaba a color rojo, aludiendo al clítoris o a la vulva. Este particular erotismo también lo puso de manifiesto en *Blue Lovers* (1965), compuesta por dos cuadrados azul cobalto adheridos a un rectángulo gris. Las figuras azules están unidas por una manguera amarilla, y de una de ellas pende un plátano de plástico que simula ser un pene. Además de la recontextualización y erotización de los objetos cotidianos, casi todos los ensambles producidos por Cárdenas en la década de los sesenta —salvo *Hot Vagina* (1969)— encuentran un punto en común en una línea estética que algunos estudiosos (Zippora Elders, Amira Armenta o Tineke Reijnders) han denominado como “estética de la cremallera”. En las cremalleras, en efecto, encontró posibilidades de expresión y conexión que técnicas artísticas que practicó con anterioridad no permitían. A través de ellas, por ejemplo, conectó el espacio privado y el espacio público de lo sexual, pero también exhibió lo pudoroso, lo prohibido o lo marginado. Adicionalmente, gracias a la versatilidad que ofrecían cerrarse y abrirse total o parcialmente para ocultar o mostrar algo a voluntad del artista o del espectador— Cárdenas experimentó, veladamente, con múltiples formas de presentar lo sexual y lo erótico. Y, en última instancia, la posibilidad de que las cremalleras pudieran ser manipuladas por los espectadores introdujo un elemento

lúdico e interactivo, características ambas que marcaron las obras realizadas en las décadas de los setenta y ochenta.

Después de participar en varias exposiciones con los ensambles —“Pop Art and New Realism” (1964), “Artistas Latinoamericanos de París” (1965), en la Galería Orez de La Haya (1966), en el Museo de Arte Moderno de París y en el Museo Moderno de Estocolmo— la producción artística de Cárdenas se disparó en direcciones diversas y superpuestas: desde la fotografía, la edición de revistas experimentales, la fundación de espacios autogestionados hasta el video-arte y el *performance*. El tránsito de los ensambles a las artes de acción y las prácticas videoartísticas no resultaba, en lo absoluto, una novedad —y tampoco un cambio abrupto— en el arte holandés de las décadas de los sesenta y setenta. En *Interactions - Performance Act and International Contacts in The Netherlands in the 1970s* (2009), la historiadora y curadora Annemarie Kok asegura que a las prácticas que utilizaban los objetos cotidianos como obras de arte *per se* o como la materia prima fundamental —pop art, arte povera, arte conceptual, nouveau réalisme y fluxus— no solo subyacía la necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida, sino también un impulso por formular nuevos conceptos en relación con el uso del cuerpo humano y las pasiones más íntimas del mismo.

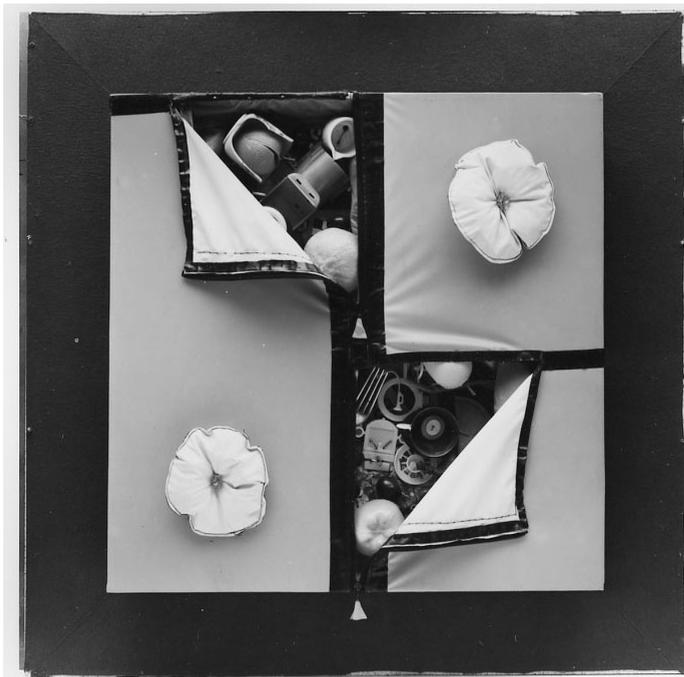
Paralelamente a la incorporación del objeto cotidiano como materia prima fundamental, a principios del decenio de 1970 también surgió en el mundo del arte neerlandés un deseo de subjetividad. Este impulso surgió como reacción a las tendencias objetivas y científicas del arte del decenio de 1960, como el neo-constructivismo, el arte minimalista y también el arte conceptual anglosajón. Una reorientación sobre la experiencia del artista y un enfoque más personal, se convirtieron en elementos centrales de muchas obras de arte. En este contexto, la *performance* se convertiría en una expresión directa del mundo individual y privado del artista. En consecuencia, la síntesis del arte y la vida y la libre utilización de todos los materiales posibles presentes en varios movimientos artísticos del decenio de 1960, la conceptualización del arte y el impulso a la subjetividad después de

1968, contribuyeron al auge del arte de la acción en los Países Bajos. (Kok, 2009: 17-18)

Así, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, varios artistas de los Países Bajos que habían trabajado con los objetos —Wim T. Schippers, Stanley Brouwn, Jan Dibbets, Harrie de Kroon, Ben d'Armagnac y, por supuesto, Miguel Ángel Cárdenas— comenzaron a ejecutar actuaciones performáticas que, sin dejar de lado la realidad sociopolítica, se caracterizaron por un enfoque reflexivo, subjetivo e, incluso, terapéutico. En este sentido, por tanto, las acciones desarrolladas por este grupo de artistas —que Annemarie Kok denomina como el “grupo central”— constituyeron una poética que actuaba en dos niveles: en el primero, contradecía los cánones más tradicionales del arte, retomando las prácticas de las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX (especialmente, el dadaísmo); en otro nivel su posición personal contrastaba con el orden social dominante, a través del cual sus producciones se presentaban no como reflejo, sino en contradicción con el mismo desde diversas politicidades (culturales, sociales, sexuales). Esto explica las razones por las cuales, según dice Kok, las acciones de estos artistas no respondían a la ortodoxia del arte del *performance*, sino que se desplegaban en un entramado múltiple de difícil clasificación, ya sea porque deambulaban entre disciplinas, articulando materiales o procedimientos en un equilibrado ejercicio “experimental”, ya sea porque reorganizaban y colocaban bajo tensión los límites de las categorías artísticas (Kok, 2009: 45). Ello explica, en parte, por qué las estrategias artísticas que Cárdenas activó y proyectó desde 1969 en adelante estuvieron atravesadas transversalmente por diferentes problemáticas, temas y estrategias: la puesta en cuestión del video y la fotografía en sus fundamentos conceptuales y técnicos, y la opción de la imagen múltiple como dispositivo político en la transformación de los modos de vida; la intervención en espacios alternativos a los circuitos artísticos institucionales y la búsqueda de una mayor participación del espectador; las interferencias mutuas entre el *performance* y prácticas cotidianas como el ajedrez o la gastronomía; y, por último, la incorporación del cuerpo como territorio de inscripción de las relaciones (conflictivas) de poder que reglamentan el orden sexual, individual y social.



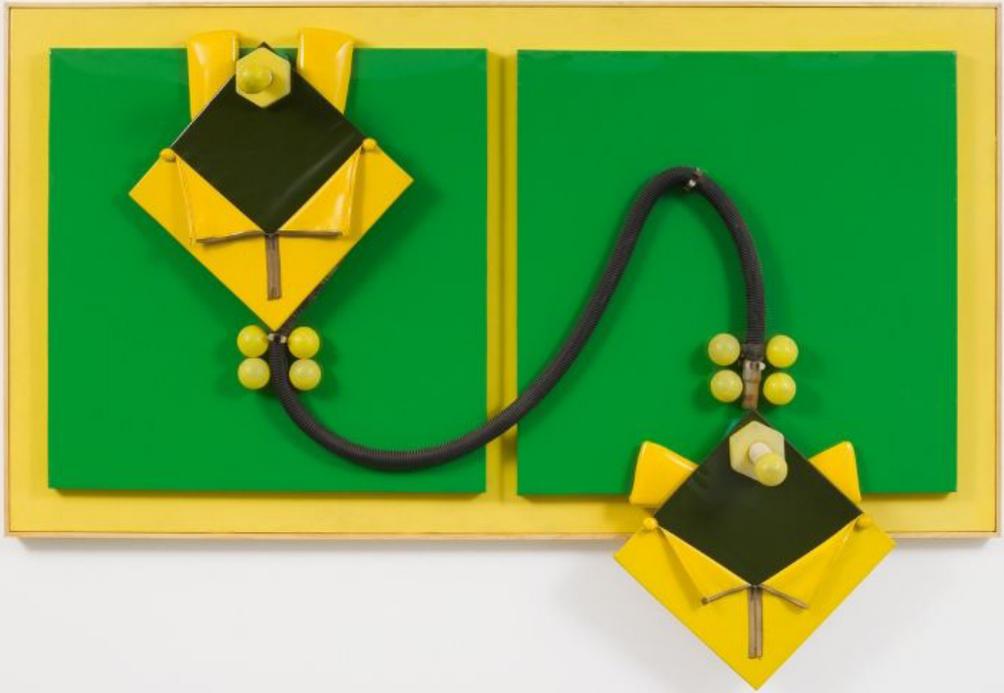
Miguel Ángel
Cárdenas, *Nog
slechts enkele
dagen (1)*, 1963.



Miguel Ángel
Cárdenas, *Mondrian
Secrets*, 1964.

Miguel Ángel
Cárdenas, *Last
Drog*, 1964.





Miguel Ángel Cárdenas,
Green and Yellow Lovers,
1964.



Miguel Ángel
Cárdenas, *Blue
Lovers*, 1965.



Miguel Ángel
Cárdenas, *Open Fly
Silver Star*, 1964.

La matriz común de todas estas transformaciones no residió, curiosamente, en la experimentación con nuevos medios y materiales, sino en la exploración del concepto de calor humano en varias connotaciones: desde el calor social, cultural y culinario, hasta el explícito calor erótico y sexual. La indagación en torno al calentamiento marcó, por tanto, toda la producción de los setenta y ochenta e implicó varias estrategias: suministro de calor térmico, calor a través de la comida, bebidas alcohólicas, contacto corporal, textos pornográficos e imágenes claramente sexuales. Si bien es cierto que el interés alrededor del calentamiento se remonta a finales de la década de los cincuenta, su materialización como un tema central en toda la propuesta se produjo, no por un acto artístico, sino por una velada protocolaria para la Corona holandesa. Entre finales de los años sesenta y mediados de los setenta, el príncipe Klaus van Amsberg y la princesa Beatrix Wilhelmina Armgard van Oranje-Nassau tenían el hábito —que a falta de un mejor calificativo se podría denominar como excéntrico— de realizar una serie de “encuentros artísticos” con diferentes figuras (críticos, escritores, artistas) vinculados al mundo artístico-cultural holandés. Los artistas solían asistir al Kasteel Drakensteyn a mostrar alguna de sus obras, hablar de sus proyectos o simplemente a entretener a los monarcas con algunas anécdotas o con conversaciones en torno a temas anodinos. A raíz del movimiento Provo que dominaba el mundo cultural y contracultural en las principales ciudades de Holanda, muchos artistas declinaron esa invitación e, incluso, se mofaron de las pretensiones artísticas de los príncipes. Pese al comportamiento rebelde, heterodoxo y anticlerical que mostró desde muy joven, para Cárdenas la invitación que los monarcas le enviaron en 1969 supuso un motivo de orgullo tanto en ese momento como en décadas posteriores cuando recibió una condecoración de la monarquía por su contribución al arte y la cultura holandesa. Para la velada artística diseñó una *performance* llamada *Symfonie voor seven obers* (*Sinfonía para siete camareros*) que incluyó a siete actores como bien lo indica su título: el príncipe Klaus y su secretario personal, el curador Wim Beeren, y los artistas Marinus Boezem, Ad Dekkers, Jan Dibbets y Peter Struycken. El príncipe Klaus representaba el *Andante Maestoso*. Él iba entre el público llevando la bandeja de manera majestuosa y elegante. En *Allegro*

con *Fuoco*, otro de los movimientos de la obra, el secretario del rey interpretó a un camarero que andaba por la sala con un encendedor para darles fuego a los fumadores. La sinfonía terminaba cuando Cárdenas daba una señal y todos dejaban caer las bandejas produciendo un tremendo estrépito. Durante el tiempo que duró el *performance*, el artista calentó una de las paredes de la habitación donde se desarrollaba la acción, produciendo así el giro del erotismo y lo sexual abordado en los ensambles a las acciones y el calentamiento que marcarían las dos décadas posteriores.

Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, Cárdenas empezó a abordar el calentamiento desde tres perspectivas formales complementarias: el video, la fotografía y los *performances*. En 1969 incursionó en el video motivado por la posibilidad de hibridarlo con otros medios, pero sobre todo porque le permitía experimentar con el movimiento de una forma novedosa e introducir de nuevo la imagen figurativa en sus proyectos después de trabajar unos años en la abstracción. Así, impulsado por el movimiento Fluxus que referenció en su llegada a Holanda, se embarcó en una propuesta, compleja y contradictoria, arraigada a la naturaleza autocrítica de las neovanguardias de los años sesenta: la deconstrucción del video y, en última instancia, su redefinición más allá de su propia naturaleza de simple registro. Por ello, en un intento por superar las limitaciones de la imagen encerrada en la pantalla y reconducir la experiencia estética hacia una recepción activa por parte de los espectadores, Cárdenas trascendió las premisas del video monocal por formatos más complejos como las video instalaciones, los video-*performances* o por videos con un alto contenido narrativo. Semejante grado de experimentación de forma tan prematura respondió a que la decisión de trabajar con medios nuevos (video, fotografía y *performance*) no era, en lo absoluto, espontánea o coyuntural. Nada más alejado de su carácter que la improvisación. Cuando empezó a tener referencias de lo que hacían artistas alemanes, ingleses y norteamericanos con el video y la fotografía, se informó ampliamente tanto a nivel técnico como estético sobre su estatuto y naturaleza. Así lo expresó en una entrevista con el curador argentino Sebastián López en 2010:

Fue recién en 1968 o 1969 cuando me enteré de la existencia del video. Fue a través de revistas de arte en las que vi obras de Paik. Yo leía mucho *Art International* y *Du*. Había trabajado en fotografía, en donde la cuestión del movimiento y secuencia era fundamental [...] En ese entonces vi un anuncio que Sony estaba vendiendo una grabadora y cámara portátil y la compré inmediatamente. Esto fue en 1969 [...] Mi interés en el movimiento me hizo entrar en el video sin conflicto [...] Yo tenía mi propio estudio con mis propios aparatos. Esto me permitió incluso empezar a enseñar video en la Academia de Bellas Artes de la ciudad de Enschede, la llamada AKI, donde estaba trabajando. Me iba a dar clases con todo mi equipo. Fue en estos años en los que los alumnos que tenía me ayudaban a hacer tomas de mis videos. (pp. 211-212)

Tal y como sucedió cuando tomó la decisión de estudiar artes en Bogotá a mediados de la década de los cincuenta y, por tanto, matricularse en los cursos que Marta Traba dictaba sobre historia del arte abstracto en la Universidad de los Andes, en su incursión en el video tuvo las mismas cautelas y previsiones. Compró una serie de equipos, aprendió técnicamente sobre su funcionamiento y, más específicamente, fundó una compañía de producción y calentamiento a la que denominó de forma irónica *Warming up etc. etc. etc. Company*. La compañía no representaba un divertimento o algo para tomarse a la ligera. Antes bien, debía convertirse desde entonces en su marca de presentación al mundo, con un escudo de armas, un blasón, en cuyo centro había diseñado una flor abstracta que hacía pensar en una vulva, y una furgoneta que sirviera de apoyo logístico. En sentido estricto, *Warming up* fue tanto una productora de videos como una acción performática que le permitió a Cárdenas presentarse bajo una figura heteronímica o un *alter ego*, esto es, un personaje con un nombre (Cardena), una identidad artística particular, un estilo e, incluso, una concepción estética propia: el calentamiento. Interpretado por el propio artista desde 1972 hasta mediados de los ochenta —momento en el que abandonó el video y retornó a la pintura—, este personaje, símbolo de las múltiples y a veces contradictorias identidades que convivían en el artista, se materializó a través de los

recursos formales de su época: video, *performance*, fotografía, intervenciones gráficas e instalaciones. Después de experimentar grabando sus propias manos y pies a finales de los sesenta, y también después de crear *Warming up*, Cárdenas se enfocó no solo en la producción de videos, sino también en calentar objetos y personas en situaciones que él mismo controló, dirigió y registró. En contraste con muchos otros artistas que hicieron el tránsito del arte abstracto al video, creando obras bajo la misma tónica formalista que hasta entonces habían aplicado a la pintura, su incursión en los nuevos medios (video y *performance*) se dirigió por una estela creativa diferente. Aprovechando las versatilidades que ofrecían las prácticas videográficas —video monocal, video-*performance* y video-instalación— en relación con lo narrativo, Cárdenas intentó traducir en la secuencia de imágenes y en el desarrollo cambiante de escenarios su propia visión del mundo, su sentido del humor, su forma de asumir el arte, su concepción sobre el cuerpo, su idea del calor en sus diversas connotaciones y, particularmente, sus sensaciones en relación con ser un marica exiliado de un país que criminalizaba la homosexualidad. Siguiendo estos presupuestos, en 1972 realizó *Opwarming enzovoort centrale* o *Cardena réchauffe en vain la famille B. à Hilversum*, su primer video consistente a nivel argumental y en donde, además, anticipa muchos de los elementos que distinguirán todas sus producciones futuras: el humor, la presencia de lo sexual de forma velada o sugerida, lo narrativo y, por supuesto, la presencia del artista funcionando como una especie de calefactor humano que ofrecía calor a todo y todos. El video narra cómo en la ciudad de Hilversum, una familia compuesta¹³ por la madre, el padre, un hijo adolescente y un niño, deciden llamar a una empresa de calentamiento (*Warming up etc. etc. etc. Company*) para que les ayude a mitigar el frío que padecían. En una

13 La familia elegida para el video no fue una común. Cárdenas eligió a van Agnes y Frits Becht, un importante matrimonio que desde la década de los cincuenta le dio forma a una de las colecciones de arte moderno y contemporáneo más importantes de los Países Bajos. La Agnes & Frits becht collection, nombre con el que se conoce, abarca obras del expresionismo alemán, de arte conceptual, del minimalismo e, incluso, del *land art*.

toma, muy propia del cine, el empleado de la empresa de calefacción entra en escena en una furgoneta blanca, ambientado musicalmente por *Maria Bethânia*, de Caetano Veloso, vistiendo una chaqueta de cuero negra —muy distintiva del mundo gay de los años sesenta— con un logo en el que una flor se superpone a una vulva. La elección del cantautor brasileño y de esa canción no fue fortuita. En las décadas de los cincuenta y sesenta, el esquema rígido de roles entre los géneros comenzó a desdibujarse en Brasil cuando algunos cantantes, entre los cuales estaban Gal Costa, Ney Matogrosso, Caetano Veloso y Maria Bethânia, comenzaron a jugar con la ambigüedad sexual, disparando los rumores sobre su sexualidad, y a tener comportamientos transgresores en relación con la identidad y el placer. De tal suerte que, al ambientar la escena con esa melodía, Cárdenas buscaba poner de manifiesto el hecho de que el empleado de Warming up etc. etc. etc. Company —o sea, él mismo en calidad de *performer*— venía a calentar el frío hogar holandés y, por extensión, la cultura europea, con las melodías y el comportamiento de un latinoamericano muy fogoso a nivel sexual. Una vez dentro de la casa, el calefactor ambulante (el trabajador de la empresa) realiza todo tipo de acciones para calentar el hogar e, incluso, al espectador. Mientras sube la temperatura de la calefacción y carga un bebé, entre las acciones que discurren en el interior de la casa aparecen intercaladas toda una serie de imágenes de contenido erótico que buscan seducir al espectador: un hombre mueve su lengua y labios sensualmente, dos hombres se besan y juguetean con sus lenguas mientras sonríen, y una mujer maquillada, con escote, se acaricia sus senos y frota sus labios. Luego decide compartir una bebida caliente con unas galletas con la madre y el bebé, y conmina a los demás miembros de la familia a posicionarse justo por delante de las parrillas de la calefacción para recibir todo el aire caliente. Al constatar que la familia holandesa permanece impávida y sin calentarse, procede a realizar unos masajes en los pies de la mujer y abrocha los botones de los suéteres a cada uno de los miembros restantes del grupo familiar para garantizar que la temperatura corporal aumente. Una vez más no logra este cometido, situación que conduce al calefactor ambulante a ponerles más prendas a cada uno: gorros, chaquetas, guantes, bufandas, sombreros. Tras confirmar su fracaso por tercera ocasión, opta

por cocinar una sopa picante, pero en el acto el que se calienta es el propio Cardena que termina ingiriendo el alimento por él preparado completamente desnudo.

El año 1972 representó un punto nodal en la carrera de Cárdenas. Múltiples proyectos tomaron forma o se materializaron en iniciativas individuales y colectivas a lo largo de este año. Además de realizar su primer video (*Opwarming enzovoort centrale*) relacionado con el calentamiento, junto a los artistas Ulises Carrión y Raúl Marroquín fundó una compañía ambulante para la realización de acciones artísticas que excedieran el marco de concepción, producción y distribución acotado para el arte en la cultura moderna: In-Out Productions.¹⁴ Así, lejos de producirse en el interior de los estudios, para luego ser exhibidas en museos o galerías, el propósito inicial de los tres artistas estuvo dirigido en realizar acciones performáticas que tomaron partido, decididamente, por procesos de producción artística que trasladaran el peso del trabajo creativo de lo individual a un contexto relacional y situacional. En ningún momento funcionaron como un colectivo artístico que disolviera la individualidad autoral en una firma grupal. Cada artista diseñaba su obra de acuerdo con unos presupuestos compartidos y la presentaba usando a In-Out Productions como una especie de plataforma de producción. La primera y única presentación que realizaron bajo estos presupuestos tuvo lugar el 30 de septiembre del año aludido en el teatro De Lantaren de Rotterdam frente a un público muy diverso y variopinto. Acudiendo a su *alter ego* y a la compañía por él regentada (*Warming up etc. etc. etc. Company*), Cárdenas presentó

14 Huelga decir que cuando Cárdenas, Marroquín y Carrión empezaron a indagar sobre formas colaborativas de trabajo artístico, lo hicieron en el contexto de una perspectiva más o menos compartida con otros artistas del momento que tomaron a Ámsterdam como epicentro de propuestas vanguardistas. De modo tal que, la búsqueda por conmover la conducta, la conciencia o la sensibilidad del espectador, la propuesta de una creación colectiva —ya sea en grupos o con el espectador— en oposición a la del artista individual, la producción de obras no destinadas a la comercialización, ni a museos o galerías, y presentadas en espacios “alternativos”, fueron algunas de las características distintivas de una serie de propuestas que cristalizaron a lo largo de los años setenta en ciudades como Ámsterdam o Rotterdam.

una acción performática con el título *Heating Times (Tiempos de calentamiento)*. Provisto con un maletín entra en el teatro acompañado de tres actores jóvenes. Se dirige al escenario y se sitúa detrás de un atril. Abre su maletín y extrae un radiador, un libro de termodinámica y un par de guantes de goma. Acto seguido, saca los guantes y conecta el radiador. El libro se lo da a un actor y a otro le entrega una vela y unos platos de aluminio. Después de esto, toma la postura de la Estatua de la Libertad norteamericana, esto es, una posición hierática y severa. Mientras tanto, la chica calienta sus manos en el radiador y se dirige al público e intenta traspasar el calor adquirido tanto a las personas como a los objetos (instrumentos musicales, sillas, ventanas). En un lugar diferente del escenario, mientras que uno de los actores calienta los platos de aluminio con la vela, otro escribe fórmulas del libro de termodinámica en el suelo y en las manos y frentes de las personas. Cuando el calefactor se enfría, el artista y sus ayudantes terminan el *performance* y abandonan el teatro. Curiosamente, esta actuación no fue registrada en video sino en una serie de fotografías que Cárdenas expuso sucesivamente en tres filas de cuatro en una gran hoja de papel grueso que tituló y firmó a la manera de un *storyboard* retrospectivo.

Dos meses después de su fundación y por decisión de los artistas, In-Out Productions fue subsumido en uno de los espacios que marcó la pauta de la autogestión artística en los Países Bajos en la década de los setenta: el In-Out Center.¹⁵ Tras pensar en varias estrategias de trabajo

15 La fundación del In-Out Center requirió de una serie de procesos previos tanto artísticos como técnicos tendentes a la recolección de fondos para su apertura. Para la remodelación del espacio Hetty Huisman utilizó un lote de tela de lino para paredes, sobrante en el estudio de un diseñador de interiores que había utilizado el material para decorar el Museo Stedelijk. Además, bajo el paraguas de In-Out Productions, se coordinaron eventos en algunos teatros y espacios de Rotterdam y Ámsterdam con el fin de recolectar dinero para su sostenimiento e inauguración. Sin desconocer que el In-Out Center marcó un punto de inflexión en la implementación de nuevos circuitos de intercambio y comunicación artística, la experimentación artística no fue, en lo absoluto, una prerrogativa de este centro. En el ensayo *The In-Out center and its offshoots*, escrito por Tineke Reijnders para acompañar una importante muestra retrospectiva sobre este espacio, asegura que el Stedelijk Museum

colaborativo, la posibilidad real de un espacio artístico con sede fija surgió cuando un amigo de Cárdenas se mudó a la pequeña casa del canal en Reguliersgracht 103 y le permitió alquilar el piso principal. En esta ocasión no solo “reclutó” a los artistas latinoamericanos con los que ya había trabajado (Ulises Carrión y Raúl Marroquín), sino a tres islandeses (Hreinn Fridfinnsson y los hermanos Kristjana y Sigurdur Gudmundsson), tres holandeses (Pieter Laurens Mol, Gerrit Jan de Rook y Hetty Huisman) y un sueco (Hreinn Fridfinnsson). Sobre su fundación, Tineke Reijnders describe lo sucedido con las siguientes palabras en un texto escrito a propósito de una importante muestra retrospectiva que realizó, junto a Corinne Groot, en el centro artístico *De Appel* en Ámsterdam a finales de 2016:

En el verano de 1972, Michel Cardena tuvo la oportunidad de alquilar un piso principal de una pequeña casa cercana a los Canales de Ámsterdam, e invitó a ocho compañeros artistas a colaborar con él en un centro dirigido por artistas. Los artistas —tres de América Latina, tres de Islandia y tres de los Países Bajos— aceptaron con entusiasmo participar pagando cada uno un mes de alquiler del espacio, utilizando su tiempo no solo para presentar su propio trabajo, sino también para invitar a un invitado a hacer lo mismo, dividiendo finalmente cada tiempo asignado en dos partes. El nombre resultante de la iniciativa, In-Out Center, encajaba con el mandato inclusivo tan fácilmente que nadie recuerda quién lo pensó primero. La fórmula

de Ámsterdam fue, durante este tiempo, el pionero internacionalmente aclamado tanto en el apoyo como en la implementación de propuestas experimentales. Allí, Wim Beeren desarrolló en 1969 *Op losse Schroeven / Situaties en Cryptostructuren*, un evento clave en el desarrollo del arte experimental, y desde 1970-1971 una exposición itinerante de poesía visual denominada “Sound Texts / Concrete Poetry / Visual Texts”. Además, las presentaciones no institucionales para un público limitado —organizadas por Hetty Huisman en su estudio de Anjeliersstraat— tuvieron lugar durante algún tiempo antes del establecimiento del In-Out Center. La temprana Galería Figal (1970-1975) fue también de gran importancia, y su reputación excedió su pequeño espacio, que era el pasillo de arriba en la casa de los artistas Hreinn Fridfinnsson y Hlíf Svavarsdóttir.

funcionó maravillosamente. En su corta existencia, desde el 24 de noviembre de 1972 hasta su cierre oficial el 8 de enero de 1975, se programaron unos 44 espectáculos y eventos, fomentando un intenso intercambio creativo entre muchos artistas internacionales. (Reijnders, 2016)

La inauguración del In-Out Center el 24 de noviembre fue un verdadero acontecimiento mediático en el mundo artístico holandés, tanto así, incluso, que la televisión nacional emitió imágenes del evento y *Het Parool*, el periódico local de Ámsterdam, publicó una reseña de la apertura con una fotografía de Michel Cardena vestido con su chaqueta de cuero con el logo de Warming up etc. etc. etc. Company. El evento inaugural contempló una serie de acciones artísticas, entre ellas, por supuesto, una *performance* de Cárdenas titulada *Cardena réchauffe le reguliersgracht*, ejecutada por su *alter ego* artístico, esto es, el calentador ambulante de Warming up etc. etc. etc. Company. En la acción, llevada a cabo en las inmediaciones del espacio, Cárdena arribó en su furgoneta y descendió de ella con cierto aire teatral. Abrió el maletero y sacó un dispositivo de calefacción industrial, unido a una caña de pescar, que hundió en las aguas de un canal que calentó hasta que alcanzara cierta ebullición. El público reaccionó con alborozo, y no por la osadía que implicaba una acción de este tenor, sino porque el artista estaba profundamente ebrio.

Desde 1972, año de su inauguración, hasta 1975, momento de su clausura, el In Out Center se convirtió en el epicentro de casi todos los *performances* y videos de Cárdenas. Allí encontró el público para sus acciones y, particularmente, actores para sus obras: Wim Beeren, Ulises Carrión, Raúl Marroquín, Sigurdur Gudmundsson e, incluso, sus alumnos de la Academia AKI a quienes vinculó a procesos técnicos (manejo de cámaras, producción, registro fotográfico de los *performances*, instrucción a los actores o el público). Dos *performances* de esta época fueron particularmente notables porque ponen de manifiesto que, pese a ser un marica exiliado, Cárdenas prefería parodiar e ironizar a denunciar y dar testimonio, con la

intención de exponer sus preocupaciones sociales y criticar estereotipos.¹⁶ En la inauguración de la primera exposición individual de Hetty Huisman en el espacio, con la colaboración de curador Wim Beeren y de la escritora Liesbeth Crommelin, Cárdenas realizó *Cardena réchauffe par les bon soins de Liesbeth Crommelin, réchauffe a son tour le lit de Wim Beeren*, una *performance* en la que Warming up etc. etc. etc. Company es requerida por una mujer (Liesbeth Crommelin) que, frente a la imposibilidad de calentar la cama que compartía con su novio (Wim Beeren), contrata a la compañía de calentamiento. Cárdena llega exactamente a la hora acordada y toma la temperatura de la cama, y su sorpresa no puede ser mayor al advertir que es bastante baja: 20° Celsius. Con el propósito de calentarla, se acuesta en la cama y le pide a Crommelin que le prepare una comida caliente y un cóctel flameado que pueda elevar su temperatura corporal. Después de comer, le indica que lea en voz alta unos pasajes de *My Secret Life* (1888), de Walter, que narran las aventuras sexuales (fetichismo y encuentros sexuales con diversos hombres y mujeres) del anónimo autor victoriano de finales del siglo XIX en algunas ciudades del Reino Unido. Tan pronto terminó la lectura, la cama había alcanzado una temperatura de 37,20 ° Celsius. Ese mismo año realizó *Cardena réchauffe le Mont Blanc*, una *performance* más sencilla a nivel técnico y narrativo que solo requirió de su actuación y la

16 De hecho, esta característica es señalada por Annemarie Kok en un apartado de su investigación sobre la historia del *performance* en Holanda titulado de forma elocuente como *Clown*. De acuerdo con la reconstrucción que realiza, muchas acciones performáticas realizadas en los Países Bajos a principios de los años setenta podrían caracterizarse como una payasada, no en un sentido peyorativo sino descriptivo. Al igual que un payaso, muchos artistas se disfrazaban para adoptar otro papel o personaje. A veces este “disfraz” tenía un carácter serio, como en el caso de la investigación de la identidad sexual. En otros casos, los artistas —como Raúl Marroquín y Marja Samsom— usaban disfraces para realizar parodias, entretener y jugar. Además del aspecto de la vestimenta, la actitud de algunos artistas recordaba a la de un payaso, porque creaban situaciones absurdas o risibles y engañaban a la gente de forma lúdica. En particular, Nikolaus Urban actuó como un “payaso” en virtud de provocar una reacción particular entre su público vistiéndose como un ciego y actuando como una persona que podía ver. De una posición similar, Cárdenas recordó a un payaso cuando caminó sobre brasas pintadas durante la Feria de Arte Holandesa en 1977 con una actuación en donde se burló de las tendencias del *body art* que sometían al cuerpo a dolores y peligros reales.

proyección de una diapositiva. En una habitación del In-Out Center ubicó una escalera cubierta con una sábana blanca, en donde proyectó una diapositiva del Mont Blanc. Cárdena entró en escena con un maletín en la mano, subió la escalera y se sentó en el último escalón. Sacó un calefactor del maletín y empezó a moverlo alrededor de la diapositiva. Después de repetir esta acción durante unos minutos, la montaña granítica culminante de los Alpes se “calentó” y, acto seguido, la imagen previamente proyectada se disolvió en una cascada de agua.

Estos primeros videos y *performances* realizados en In-Out Productions, In-Out Center y, principalmente, a través de Warming up etc. etc. etc. Company, marcaron los derroteros de muchas de las producciones posteriores en la medida en que, con acentos y modulaciones diferentes, articularon dos acercamientos al calentamiento: 1) el calentamiento como una acción múltiple y sin contornos definidos que permite que los ambientes o las personas se aviven, exciten o reanimen. En esta connotación caben varias acciones: calentar con comida, calentar con licor, calentar con masajes, calentar mediante el baile o calentar con objetos; 2) el calentamiento entendido como una estrategia para sugerir veladamente temas eróticos y sexuales que, de ser presentados de forma explícita, acarrearían la censura o la recriminación: una felación, el semen, el deseo homoerótico, etc. Ambas connotaciones definieron a menudo diversas producciones, pero, ocasionalmente, solían superponerse en propuestas específicas. Bajo la primera connotación se engloban algunas de sus primeras obras —*Cardena réchauffe en vain la famille B. à Hilversum* (1972), *Heating Times* (1972), *Cardena réchauffe le reguliersgracht* (1972), *Cardena réchauffe le Mont Blanc* (1972), *Cardena réchauffe par les bon soins de Liesbeth Crommelin, réchauffe a son tour le lit de Wim Beeren* (1972)— y muchas de las propuestas producidas entre 1973 y 1985: *Cardena réchauffe Mondrian, Ives Klein et Malevitch* (1972-1973), *En dinant bien dans chaque maison, Cardena se réchauffe toutes les saisons* (1974), *Two Hands Warm up an Ice Cube Into a Circle No. 1* (1973), *Hand, Ice, Body No. 1* (197), *Hand, Ice, Body No. 2* (1974), *Rencontres? N. 1* (1975), *Rencontres? N. 2* (1976), *Intimacies* (1976), *Searching for Unity* (1976), *Sky, Sea, City, Body* (1977), *Portrait of a*

Young Man, Reading Books About Video and Film (1978), *My name is beautiful* (1978), *I am waiting for you* (1979), entre otros más. Siguiendo una acepción del calor más relacionada con lo sexual —o con la segunda connotación— se situarían *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena no 1* (1973), *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena no 2* (1974), *I Love You, I Love You and I Think You Love Me too* (1976), *Correction of a Catachresis* (1973-1976), *The Soup Is Delicious* (1977), *Starring Anne* (1977), *Black and White and Sometimes Colourful No. 2* (1980), *Video Libido Instalación* (1980), entre otras más. Las dos connotaciones en torno al calor generaron, a su vez, dos subtemas marcados por la alusión velada al sexo y el erotismo: el acto de comer como objeto de placer y la manifestación de la oralidad sexual en formatos diversos. Aproximadamente desde los primeros videos y *performances* de 1972, en efecto, la comida funcionó para Cárdenas como conductora no solo de calores, sino de experiencias. O mejor expresado, la comida devino en un tema artístico fundamental, en material para la creación artística y, lo más importante, el artista se transformó en una suerte de cocinero o anfitrión de experiencias gastronómico-sexuales.

El interés por el potencial cultural, sensual y comunicador de la comida no surgió, curiosamente, en sintonía con el trabajo que realizaban con los alimentos artistas cercanos a su sensibilidad (Daniel Spoerri, Claes Oldenburg, Dieter Roth, Joseph Beuys o Allen Ruppersberg) o de su admiración por el futurismo italiano y, por tanto, por la promoción que Filippo Tommaso Marinetti y Luigi Colomo realizaron de un arte gastronómico en el *Manifiesto de la Cocina Futurista* (1930). Si bien es cierto que desde muy joven manifestó un vivo interés por la gastronomía, como objeto de consideración artística solo se materializó a mediados de los años sesenta, cuando en un viaje a París adquirió *L'art culinaire moderne* (1930), de Henri-Paul Pellaprat, un texto en el que, paradójicamente, encontró algo más que recetas. En las páginas de este libro y, particularmente en la forma que Pellaprat asumía la gastronomía, halló una concepción particular del comer, a saber: comer no es tan solo vital para el desarrollo físico del individuo, sino para el desarrollo social. Es



Miguel Ángel
Cárdenas, *I Love
You*, 1976.



decir, el acto íntimo y personal de comer se transforma, al comer acompañado, en un suceso compartido y, en consecuencia, en una experiencia colectiva. Sin embargo, el acto de comer adquirió otra significación cuando Cárdenas decidió asumirlo desde sus primeros trabajos de video-performance bajo una perspectiva sexual, tal y como sucede, por ejemplo, en *Cardena réchauffe en vain la famille B. à Hilversum* (1972), una obra en la que el sencillo acto de compartir una sopa con una familia se transformó en una escena teñida de cierto matiz erótico, o en *Cardena réchauffe par les bon soins de Liesbeth Crommelin, réchauffe a son tour le lit de Wim Beeren* (1972), video en donde el calentamiento se produjo, entre otras razones, por la ingesta de un cóctel flameado y una comida. Ahora bien, el libro de Pellaprat no solo “inspiró” obras de forma tangencial, sino también de una manera más explícita y directa, esto es, propuestas concebidas estrechamente con la comida y el acto de cocinar. A título ilustrativo citaremos dos producidas en 1974 por su compañía de calentamiento *Warming up etc. etc. etc. Company* y por su *alter ego* (Cardena). De un lado, en *Cardena réchauffe 12 amis avec*

Miguel Ángel
Cárdenas, *Une cube
se transforme en
cercle par la chaleur
de Cardena*, 1973-
1974.

Miguel Ángel
Cárdenas, *The Soup
Is Delicious*, 1977.

de la soupe très simple mais pourtant bonne (1974), Cárdenas invita a doce amigos a su estudio en días diferentes a comer un plato de sopa preparado con vodka y verduras. Una vez ingerida, les ofrece a los asistentes un cuestionario de selección múltiple en el que les pregunta por la influencia que la ingesta de la sopa ha tenido en su temperatura corporal. Las opciones en cuanto al sabor son: deliciosa, muy buena, muy mala y asquerosa; y en relación con la temperatura corporal: muy caliente, caliente, frío y muy frío. Los formularios son respondidos de forma anónima y guardados en una caja sellada. Cuando se rellena el duodécimo formulario, Cardena lee el promedio de las opiniones y resalta la coincidencia de muchas de ellas: una sopa muy mala pero con una capacidad particular de aumentar la temperatura corporal. De otro lado, en *En dinant bien dans chaque maison, Cardena se réchauffe toutes les saisons* (1974), Cardena invita a doce familias amigas a cocinar una receta del libro de Henri-Paul Pellapat. Tan pronto es preparado el plato, arriba a la casa de los comensales vestido con la chaqueta de su compañía de calefacción. Contrariamente a lo sucedido en otras de sus producciones, el registro de formalización aquí es totalmente diferente. No realizó un video, como era habitual desde 1972, sino que produjo una serie de fotografías que registran los preparativos de la receta, el momento en el que se comparte en la mesa con todos los comensales, las risas, los gestos de desaprobación o aprobación, etc.¹⁷ Con

17 Paralelamente a la práctica del video-*performance*, Cárdenas incursionó en la fotografía con una serie de proyectos en los que, nuevamente, el calor fungió como eje argumental y conceptual. Así, participando de un modo activo en ese movimiento de desmaterialización que caracterizaba a una parte importante de la producción artística del momento a nivel internacional, el artista hizo entrar la fotografía en su proyecto artístico como una fuente primaria para reconstruir el sentido de ciertas acciones sobre la base de su intencionalidad, e incluso para testimoniar su existencia en el tiempo y el espacio, o como una forma de construcción de narraciones gráficas en las cuales presentó el desarrollo de un acontecimiento o una acción. Aquí, el tema no es ver la fotografía como tal, sino que su uso respondió a otras prioridades y estuvo destinado a fines más específicos que sobrepasaban el estricto marco de significación representativa de la fotografía, como una ventana sobre el mundo o como un espejo de autorreflexión subjetiva. En ese sentido, Cárdenas acudió a varios elementos plásticos y visuales del lenguaje fotográfico —la fragmentación, el

las fotografías confeccionó doce *collages* dispuestos en una secuencia narrativa que complementó con una serie de comentarios escritos por cada uno de los comensales que valoraban aspectos gastronómicos en general —por ejemplo, la frescura de la materia prima o el punto de cocción de los ingredientes— y, especialmente, que calificaban con un color rojo en la parte inferior la calidad de los platos (el más rojo corresponde al mejor). En ambas obras el calentamiento no se produjo por una sugerencia, velada o explícita, con tópicos sexuales y eróticos. El calentamiento acontece por el simple acto de comer y reunirse, pero, sobre todo, por la presencia de Cardena en cada una de las cenas. No en vano el título en castellano de la última obra aludida es *Cenando bien en cada casa, Cardena caliente cada temporada*.

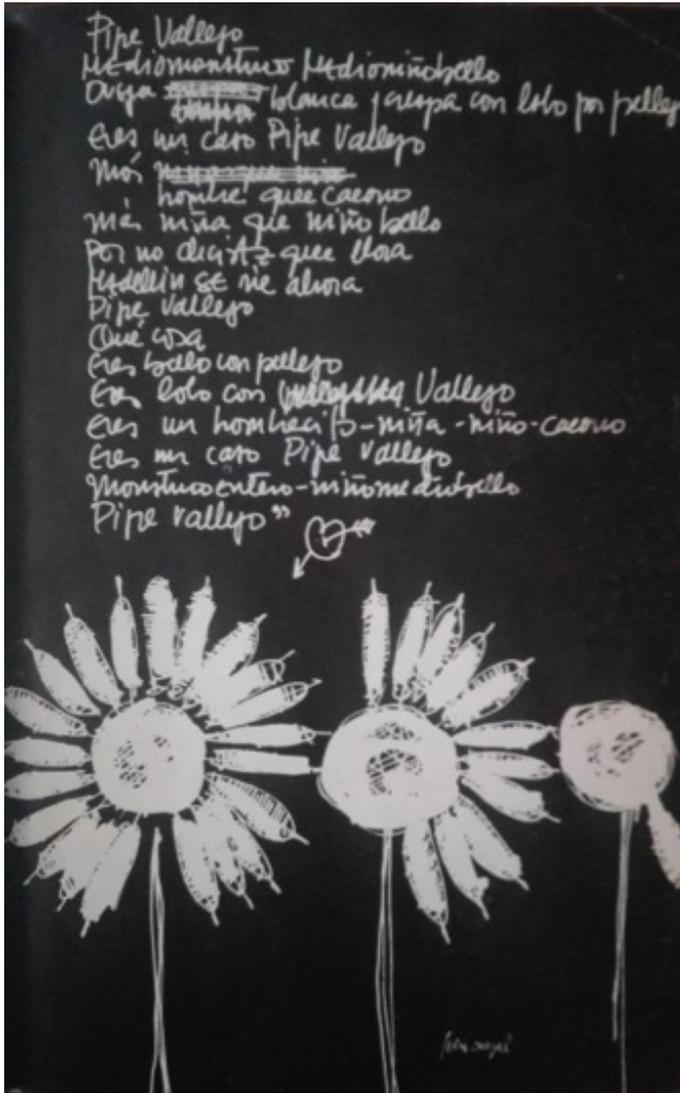
El segundo subtema derivado del calentamiento mencionado líneas atrás —esto es, la manifestación de la oralidad sexual en formatos diversos— es, sin lugar a dudas, una de las pocas ocasiones en las que Cárdenas abordó un asunto homoerótico de forma “explícita”. Es decir, si en los ensambles los tópicos de naturaleza homoerótica se afrontaron desde una perspectiva abstracta, y en algunos video-*performances* se solaparon en un tema más general (el calentamiento), en otras propuestas, entre las cuales sobresalen *Un cube se transforme en cercle par la*

montaje, la repetición, la sobreexposición y subexposición parcial de la imagen— con el fin de superar el simple registro o documentación, de modo tal que las imágenes reinventaran y construyeran un nuevo relato, no a través de una mimesis de lo real, sino de argumentos narrativos. A título ilustrativo referenciaremos algunas: *Cardena Réchauffe Le Soleil* (1974), *Cardena réchauffe la carré grace aux charmes de T.S., Malgré les charmes de A.S., Cardena ne reussite pas à réchauffer le carré en Cardena rechauffé le carré à l'aide des textes érotiques* (1978) o *Cardena réchauffe le carré* (1987), entre otras, son propuestas concebidas a la manera de una secuencia cinematográfica, donde la idea del movimiento se da, ante todo, por una serie de situaciones que construyen un tiempo que se extiende más allá del instante congelado, esto es, ofrecen una narrativa y una escena particular. El conjunto de imágenes le pide al espectador que las anime, que las relacione, que construya una situación que Cárdenas apenas deja insinuada como sucede, por ejemplo, en *Cardena réchauffe le soleil* (1974), una serie en donde registra en 72 fotografías en pequeño formato montadas sobre madera el proceso que conduce a un huevo, de su estado de cocción, a materia descompuesta.

chaleur de Cardena no 1 (1973), *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena no 2* (1974), *I Love You, I Love You and I Think You Love Me too* (1976) o *The Soup Is Delicious* (1977), la felación, una práctica sexual asociada —quizá de forma arbitraria— a la homosexualidad, es sugerida a través de los movimientos de los labios del propio artista o mientras consume una sopa y pronuncia frases de exaltación y mueve placenteramente la cabeza. *The Soup Is Delicious*, de un lado, se articula sobre una acción cotidiana que el artista carga de connotaciones sexuales. El video empieza con un cocinero preparando una sopa, durante el tiempo de preparación aparecen imágenes de hombres y mujeres desnudos en escenas sexuales que se yuxtaponen con los ingredientes de la sopa. El cocinero le sirve la “caliente” sopa a Cárdenas, quien se encuentra sentado frente a una mesa. A medida que va tomando la sopa se empieza a excitar —o mejor a calentar— y en medio de gemidos y frases de aprobación —“oh! Fantastic”, “wonderful soup” “is delicious”, “this is too much”— llega al clímax. Agotado, deja caer su cabeza para atrás y con esta imagen termina el video. Su excitación no es, en lo absoluto, actuada o fingida. El cocinero, una vez le sirve la sopa y sale del foco de la cámara se introduce debajo de la mesa y le practica una felación oculta a los ojos del espectador. En *I love you, I love you, and I think you love me too*, en segunda instancia, Cárdenas indaga en la percepción social que a nivel colectivo se tiene sobre la relación entre el sexo y el amor. En un primer plano aparece la boca del artista gesticulando en silencio la expresión *I love you*. Durante los siete minutos que dura el video, a la boca se le superponen las letras de la palabra que pronuncia: Te amo. Al final aparece la frase: *I think you love me too* y vemos una sustancia similar al semen que cae sobre el rostro y la boca del artista.

Así, es claro que, en estos y otros videos, Cárdenas destaca el cuerpo y algunas de sus funciones fisiológicas —el acto de comer y el sexo en sus diversas expresiones— como fuente primordial de la experiencia erótico-sexual. Al resaltar estas funciones el artista se confronta, sin proponérselo deliberadamente, contra una tradición estética y se alinea con otra. De un lado, se opone a la estética tradicional que resalta un cuerpo cuyas

funciones fisiológicas han sido eliminadas en tanto resultan desagradables: los órganos genitales, el semen, el sexo, etc. Incluso en la desnudez, tal acercamiento estético limita el acceso del espectador a esas zonas y a esos actos relacionados con el cuerpo que resultan recriminables. De otro lado, se alinea con una tradición que enfatiza esos puntos de ruptura en los que el cuerpo se presenta como un cuerpo vivo —o muerto, lo cual es parte inevitable de la existencia—, un cuerpo real, no como una marioneta inerte, una máquina cerrada y perfecta. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en donde este se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias: la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. Justamente por ello, en la representación de actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es ahí, en la vida misma del cuerpo, en sus funciones, en su imperfección, en su fragilidad y mortalidad, en lo sucio y sacrílego del semen, en lo chocante de los genitales expuestos, donde el cuerpo se torna grotesco, horroroso, feo y hermoso. Y es ahí, precisamente, en donde Cárdenas encontró la matriz de la que surgieron los ensambles, los dibujos en tinta y pintura aerografiada de cremalleras y, por supuesto, algunos videos que abordan lo genital, lo anal y el sexo oral.



Página de Te quiero
mucho, poquito,
nada (1975), de
Félix Ángel.

Los collages eróticos de Félix Ángel como dispositivos políticos de enunciación

Pipe Vallejo
Mediomonstruo medio Medioniñobello
Oveja Blanca y Crespa con lobo por pellejo
Eres un caso Pipe Vallejo
Más hombre que Cacorro
Más niña que niño bello
Por no decirte que llora
Medellín se ríe ahora.
Pipe Vallejo
Qué cosa
Eres Bello con pellejo
Eres Lobo con Vallejo
Eres un hombrecito-niña-niño-cacorro
Eres un caso Pipe Vallejo
Monstruoentero niñomediobello
Pipe Vallejo.

Félix Ángel, *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975).

La frase “arte antioqueño de la década del 70 y el 80” está llena de complejidades, y, por su propia naturaleza, es difícil de definir. Debido a la enorme diversidad, fruto en definitiva de las múltiples tendencias artísticas surgidas en estas dos décadas, por no entrar ahora en otros detalles también considerables, es difícil atender a los tantos y tan profundos aspectos que acontecieron en estos años. La historia del arte antioqueño de este periodo, más allá de su materia física, es inmensa y dista mucho de ser regular o sincrónica. Se trata, sobre todo, de un diálogo particular e irregular: en lugar de asistir a un proceso genealógico de corrientes artísticas dominantes reemplazadas, se trata de una conversación de los artistas locales con la tradición artística antioqueña, los artistas nacionales y las tendencias internacionales —el arte pop, el arte conceptual, la neofiguración o el neoexpresionismo— que en ese momento arribaban

no solo al país, sino a Medellín. Fruto de las inquietudes y la adopción de las tendencias aludidas —tendencias diferentes a las del arte antioqueño que estaba en posición dominante hasta la década de los sesenta, digamos hasta el momento de la ruptura cultural que introdujeron la exposición “Arte Nuevo para Medellín” (1967) y las Bienales de Coltejer (1968, 1970, 1972)—, los artistas antioqueños se embarcaron en una inusitada experimentación con nuevos materiales y en una búsqueda exhaustiva de nuevas posibilidades para la disposición de los elementos compositivos en el espacio.¹⁸ Adicionalmente, en el periodo que cubren estos eventos expositivos predominó un marcado interés por el arte pop, que se manifestó en imágenes surgidas del paisaje urbano o que revelaban la mirada del habitante de una ciudad que crecía vertiginosamente y se hacía más compleja en términos urbanos. Aunque las lecturas canónicas del arte nacional¹⁹ omiten la presencia del arte pop en Medellín, desde

18 Esta exhaustiva búsqueda del arte antioqueño condujo a un proceso que no tiene parangón en el resto del país, a saber: el auge notable de las instalaciones. La instalación, en efecto, se convierte en entre los años setenta y ochenta en una especie de *lingua franca*, a la que hoy críticos e investigadores —sobre todo Armando Montoya, Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, Luz Analida Aguirre Restrepo y Sol Astrid Giraldo Escobar— recurren para encontrar los procesos fundamentales que caracterizan la emergencia del arte contemporáneo regional.

19 La crítica argentina Marta Traba operó como uno de los personajes clave en la aparición, el uso y la reflexión del término en el territorio colombiano. Desde 1964 empezó a escribir una serie de textos donde reseñó la obra de algunos artistas colombianos que, desde su particular óptica, se ubicaban, directa o indirectamente, en este movimiento: Alberto Gutiérrez, Noé León, Santiago Cárdenas, Gustavo Sorzano, Álvaro Barrios, María de la Paz Jaramillo, Beatriz González, Sonia Gutiérrez, Miguel Ángel Rojas, Nirma Zárate, Antonio Caro, etc. Posteriormente, en *Historia abierta del arte colombiano* y en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* de 1973, bajo la teoría de las áreas cerradas y las áreas abiertas, señaló que a partir de una división en la sociedad latinoamericana entre un sector industrial y uno arcaico, era imposible entender y hablar de un arte pop latinoamericano en el mismo sentido y situación contextual en el que se había gestado en Estados Unidos. En otras palabras, la existencia y posibilidad de un arte pop iba directamente ligada a las condiciones socioeconómicas de la sociedad. No obstante, en el caso colombiano algunos artistas habían logrado nacionalizar el pop, es decir, ubicarlo desde las condiciones locales. De esta forma,

principios de la década de los setenta es posible registrar poéticas cercanas a este movimiento. Bien sea porque referenciaban sus obras a través de algún evento expositivo —como los Salones Nacionales— o porque habían visto algunas exhibidas en la ciudad e, incluso, porque habían tenido la posibilidad de formarse artísticamente en el extranjero, lo cierto es que algunos artistas antioqueños de esta década —Javier Restrepo, Marta Elena Vélez, Dora Ramírez, Félix Ángel, Aníbal Vallejo o Armando Londoño— acogieron muy pronto el movimiento pop y, a través de la influencia del mismo, no solo introdujeron en el arte local la ironía, el humor, lo no culto o lo no intelectual, sino que, por medio nuevos materiales o del uso de algunos poco comunes, “superaron” los marcos tradicionales de la pintura o el dibujo. Desde un punto de vista formal, tomaron sus recursos plásticos de los medios de masas y participaron de la gran corriente nacional del arte pop, pero no se limitaron a constituir una especie de sucursal antioqueña del pop, sino que afirmaron su personalidad mediante una manera de hacer que los distinguía del resto. De este modo, al igual que los otros estilos del arte pop, tanto nacionales como internacionales, los antioqueños representaron, a nivel estético, una apertura a temas de la cultura popular, pero diferían mucho en cuanto a intenciones y objetivos, así como respecto a las fuentes de inspiración y antecedentes, del resto de manifestaciones de este movimiento. El punto de partida lógico y cronológico para analizar el surgimiento de tendencias pop en el arte antioqueño conviene situarlo a partir de finales de los años sesenta y principios de los setenta, en el clima creado por dos fenómenos artísticos de diferente factura e influencia, a saber: de un lado, las transformaciones que trajeron consigo las Bienales de Coltejer al exhibir obras de artistas internacionales vinculados al arte pop, y, de otro, la inusitada importancia que el grabado adquirió en los artistas surgidos

utilizando la metáfora del bumerán, para Traba estos habían tomado y apoderado la señal pop para luego devolverla contra quien la había emitido. Las lecturas de Traba no solo marcaron las pautas interpretativas que algunos estudiosos harían con posterioridad del arte pop, sino que también definieron qué artistas englobar bajo tal denominación.

al calor de estos eventos expositivos. Entre ambos acontecimientos es preciso encontrar los antecedentes contextuales del arte pop y, por tanto, ubicar a una nómina de artistas que produjeron imágenes surgidas del paisaje urbano o en sintonía directa con la importancia que iba ganando una creciente culturas de masas.

Retrospectivamente hablando, el arte pop empezó a mostrarse en Antioquia como una corriente con características sólidas, identificables, en la emblemática exposición *Arte nuevo para Medellín*, celebrada en el edificio Furatena en 1967, donde “el pop adaptado a lo nuestro”²⁰ se mostraba como una posibilidad para que los artistas antioqueños comenzaran a salir del academicismo de esta época. En esta exposición se aglutinaron artistas que antes no se habían unido por ninguna circunstancia: “Juntar a personas como Aníbal Gil y Justo Arosemena, con Samuel Vásquez y Marta Elena Vélez que fue la revelación del grupo en ese tiempo y cuyo trabajo, entre paréntesis, hizo dudar mucho del trabajo de otra gente, era de por sí una temeridad” (Ángel, 2008: 188). El objetivo de la muestra era una contestación al fosilizado folclorismo acuarelado, a la cerámica señorera y al alegorismo de los viejos maestros antioqueños representados en Carlos Correa, Rafael Sáenz y Pedro Nel Gómez. En cuanto a la aceptación del público, Vallejo anota cómo un gran sector de los visitantes a la exhibición recibió en forma positiva la nueva propuesta:

Había cosas muy salidas de tono; las obras de Leonel Estrada, unas construcciones en madera con las que hacía participar de una manera indirecta al espectador, eran vistas por la gente como algo truculento, como un juego, como una innovación. Al lado había obras que tenían cierto entronque con lo tradicional puesto que la mayoría de las obras en la exposición eran figurativas. Había no obstante planteamientos muy nuevos en el lenguaje pictórico: utilización de materiales diferentes, los formatos, la temática; había temas que hasta el momento eran

20 Expresión utilizada por Leonel Estrada en el catálogo de la exposición “El arte en Antioquia y la década de los setentas”, realizada en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1980.

vedados. Recuerdo la utilización del color plano en obras de Samuel Vásquez; que estaban muy logradas hay que reconocerlo, aunque recordaran a Wesselmann. Lo de Marta Elena era extraordinario y la mejor calidad en esos momentos. (Ángel, 2008: 189)

Si bien “Arte Nuevo para Medellín” introdujo los primeros atisbos de un arte pop, representado sobre todo en las obras de Aníbal Vallejo, realmente fue en la primera Bienal de 1968 donde estos impulsos se manifestaron claramente. Más allá de las transformaciones que trajo consigo, lo importante por resaltar, de cara a nuestro propósito, es que esta primera versión puso de manifiesto, mediante la selección de los artistas y de las obras exhibidas, una postura que el Pop Art británico y norteamericano recogieron de las vanguardias históricas de principios de siglo XX: que la belleza había sido reemplazada por otros valores y categorías estéticas. La velocidad, los vuelos espaciales o los medios masivos de comunicación invitaban a una expresión nueva y justificaban una pintura sin pinceles, cuadros que no eran cuadros sino objetos con valor autónomo, la incorporación de materiales extraños y, por tanto, obras que ya no eran para mirar sino para penetrar en ellas. Tal cambio, por ejemplo, lo describió Cirici Pellicer, jurado internacional de la primera Bienal de Coltejer, en una entrevista concedida a la prensa, cuando explicó la evolución del arte del siglo XX desde las abstracciones hasta el arte pop con las siguientes palabras:

Tras la abstracción geométrica, que era el cuadro puro objeto en sí, vino el informalismo que incorporó la materia para hacer del objeto no solo algo visual sino algo participe de la realidad. El hecho de incorporar imaginería prefabricada, procedente de los medios industrializados —publicidad, comics, cine, foto, etc.— representó un paso decisivo. (Montoya Toro, 1968: última página)

No obstante estas referencias veladas a la presencia de tendencias pop en la primera Bienal, es solo hasta la tercera cuando los efectos comenzaron a sentirse, pues fueron incluidos diez artistas antioqueños en la nómina de participantes, mientras que en las anteriores solo se había admitido a un antioqueño en cada versión, y fue más significativa aún si

se piensa que uno de los premios fue concedido a la que puede considerarse como la primera obra de arte pop en Antioquia: la obra conjunta de Marta Elena Vélez y Juan Camilo Uribe titulada *Adán y Eva* (1972). La recepción del arte pop, sin embargo, necesitó de un contexto ligado sobre todo a la depuración de las técnicas del grabado, que permitiera su consolidación y desarrollo. Es decir, el arribo del arte pop a la ciudad tras las Bienales de Coltejer coincidió con el desarrollo impetuoso de la producción gráfica dentro del campo artístico-publicitario y la proliferación de los talleres de grabado que introdujeron nuevas técnicas como la serigrafía. En los talleres publicitarios se gestó una ciencia, una especie de alquimia, con personajes de suma importancia por su trabajo silencioso y experimental, como el de Samuel Gil, prototipo de los talleristas de la época. Luego, los talleres textiles se erigieron como antesala a la serigrafía artística, donde apareció la figura del artista Hugo Zapata como forjador de la técnica, motivando y ayudando a importantes artistas pop antioqueños como Javier Restrepo o Juan Camilo Uribe. Tras estas iniciativas, muchos artistas locales participaron de este auge dentro de campos tradicionales de la gráfica, algunos introdujeron procesos fotomecánicos al lenguaje del grabado y otros, siguiendo la influencia del pop, se dirigieron a intervenir los medios impresos o a trabajar directamente con medios gráficos que circularon en el cotidiano como la tipografía de cartel, la fotocopia y la xerox copia.

Si bien la década de los sesenta puede ser considerada como la época en la cual el grabado artístico en Antioquia comenzó su derrotero,²¹ es en los años setenta cuando se consolidó definitivamente en el taller de Hugo

21 Esta iniciación estuvo marcada en esos diez años por situaciones como las siguientes: la creación del Taller de Grabado del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, las exposiciones de grabado realizadas en la ciudad, la participación de los antioqueños Aníbal Gil y Augusto Rendón con grabados en los salones nacionales realizados durante la década, las distinciones obtenidas por estos artistas en tres de dichos salones, la aparición de técnicas poco conocidas en el medio (el aguafuerte, por ejemplo) y, lo más importante, la actitud asumida por los artistas locales al observar en el grabado sus posibilidades expresivas.

Zapata, no solo como medio de expresión sino, sobre todo, como una técnica muy afín a las iniciativas locales del pop. Los comienzos del taller de Zapata fueron difíciles ya que en el medio no se hacía serigrafía artística, sino que estaba circunscrita a la publicidad, los afiches y letreros. Los tintes, que eran costosos, fueron reemplazados o mezclados con pigmentos elaborados por él mismo, en compañía de su hermano Carlos Zapata, quien llegó a convertirse en su “ayudante de obra”. Entre los dos comenzaron un interesante periodo de experimentación con tintas, papeles y materiales, con el ánimo de adecuarlos a las necesidades de imprimir arte sobre papel que se diferenciara de los trabajos de diseño. A partir de estas experimentaciones surgió el Taller Marca Z y los inicios de la serigrafía artística en Antioquia. Lo artesanal del taller confluyó en una comunión entre el artista y el tallerista, tal y como lo confirmó en una entrevista Carlos Zapata refiriéndose a una obra que realizaron de Juan Camilo Uribe:

A Juan Camilo Uribe, por ejemplo, le terminamos una obra de la serie que hizo del corazón de Jesús con el corbatín de Turbay. Pese a que teníamos un taller artesanal, las obras acabadas tenían que quedar excelentes. Cuando terminamos la obra Juan Camilo me dijo: Carlos, yo no soy capaz de firmar solo esta obra, me siento impedido, ¿por qué no firmamos los dos la obra? Yo quiero que firmemos los dos la obra y que le mostremos al mundo que, cuando un artista acude a un taller para que hagan una determinada obra, las dos partes son los autores. Fíjate por ejemplo qué expresión tan noble, nunca la firmamos, pero eso fue un abrazo maravilloso, un reconocimiento enorme. (Zapata, 2005)

Después de un periodo de experimentación —con diferentes pigmentos, tintas textiles, estampación y combinaciones a partir de transparencias—, Hugo Zapata tuvo un corto paso por Cali donde perfeccionó su técnica en un momento en el que el pintor Pedro Alcántara estaba a cargo del taller del Museo La Tertulia. Posteriormente, en un segundo viaje a esta misma ciudad, Zapata conoció a Lorenzo Homar con quien entabló una buena amistad y aprendió otros asuntos de la gráfica que le sirvieron para

sus posteriores trabajos y enseñanzas. De una manera directa, como en el caso de los cursos, o indirecta, como en el caso de los trabajos encargados en su taller, propagó la serigrafía artística en el medio antioqueño. Guardando las proporciones y los matices respectivos, el Taller Marca Z fue el equivalente local de The Factory de Andy Warhol. En ambos talleres, en efecto, se congregaron grupos de artistas por el carácter de “cocina” que implicaban las técnicas de grabado y porque permitían clasificar los oficios o quehaceres de manera específica. El trabajo en equipo se convirtió no solo en una ayuda material, sino que confluyó en una identificación de los integrantes del grupo en temas artísticos y en cierto pensamiento estético.²²

En Antioquia, un evento que incidió fuertemente para la difusión de los artistas que no solo practicaban el grabado, sino que eran cercanos a la estética pop, fue el Salón de Arte Joven realizado por el Museo de Zea de Medellín entre 1970 y 1986. En este Salón de Arte Joven tuvieron oportunidad de surgir, o de reafirmar su proceso artístico figuras como Juan Camilo Uribe, Armando Londoño o Cristian Restrepo Calle, entre otros. Sin embargo, de todos los artistas que comenzaron en forma su trabajo profesional en la década de los setenta en torno a las poéticas pop, sin duda el que más se destacó con su obra gráfica fue Félix Ángel. Así, la versión del Salón de 1971 no solo representó su debut como artista —un

22 En este sentido, a nivel nacional se estaba dando un movimiento similar en diferentes regiones. Por un lado, Cali tenía un grupo de serígrafos establecido a raíz de los diferentes talleres que se fueron implementando, en los que Pedro Alcántara jugó un importante papel; y, por otro, Barranquilla contaba con otro grupo de artistas de los cuales Álvaro Barrios se inclinó por el dibujo y la serigrafía con trabajos al estilo *art nouveau*. En Medellín se conformó el grupo de “Los once antioqueños” no solo para practicar las técnicas del grabado, auspiciados por Hugo Zapata, sino para realizar exposiciones en otras ciudades del país. De esta iniciativa surgió el proyecto expositivo “Barranquilla, Cali y Medellín” en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Bogotá. Por Medellín estaban los artistas Saturnino Ramírez, Alberto Sierra, Fernando Botero, Oscar Jaramillo, Juan Camilo Uribe, Félix Ángel y Javier Restrepo. En el grupo de Barranquilla se encontraban Álvaro Barrios, Carlos Restrepo, Ramiro Gómez y Efraín Arrieta. En el grupo de Cali Pedro Alcántara, Ever Astudillo, Phanor León y Edgar Álvarez, entre otros.

debut marcado por el éxito pues se hizo con el primer premio con la obra *Tribuna lateral frente a sombra* (1971)—, sino también la introducción de uno de los temas más determinantes de su obra temprana: el ídolo deportivo. Conocidos deportistas locales e internacionales como Delio “Maravilla” Gamboa, Víctor Campaz, Martín “Cochise” Rodríguez, el delantero argentino Hugo Horacio Lóndero o el holandés Johan Cruyff, fueron comunes en su producción en la década de los setenta. El procedimiento seguido era más o menos similar en todas las obras: repetía una misma imagen en la misma obra en la parte superior, lateral o inferior, en contrapunto con otra imagen que dominaba la composición. Cada una de ellas era tratada independientemente, sin interesar la sucesión de esta, más importante en la confrontación de varias imágenes diferentes y simultáneas. De este interés surgieron obras de gran importancia no solo por su acabado sino por poner de manifiesto, quizás por primera vez en el arte antioqueño y nacional, la importante labor de deportistas de origen afro en deporte colombiano: *Adiós maravilla* (1974), *Ídolo* (1972) o *Víctor Campaz No. 1* (1972).

A Félix Ángel no solo le interesó el ídolo deportivo en sí mismo, sino otras figuras ligadas al deporte como, por ejemplo, los espectadores de dichos eventos, que darían origen a principios de la década de los setenta a la serie de monotipos y dibujos titulada *Hombre mirando algo* (1973), obras con las que empezó su inclinación por representar hombres solos. En estas obras tempranas, pese a estar ejecutadas por un artista que no superaba los 23 años, Ángel anticipó muchos de los temas que abordaría con posterioridad: el predominio del elemento gráfico sobre el pictórico; el énfasis en la figura humana, particularmente referida al mundo del deporte; el novedoso tratamiento del espacio que solía subdividir en zonas o que sugería sutilmente sobre la superficie del papel o la tela; y la utilización de *collages* sexuales en clara sintonía con el arte pop. Sobre la importancia de este último procedimiento en su carrera, las palabras de Germán Rubiano Caballero son elocuentes:

En sus composiciones tempranas predominaba el estilo del pop art, la tendencia más influyente de Colombia en ese momento. Como

consecuencia del reconocimiento a Robert Rauschenberg en la Bienal de Venecia de 1964, un interés inusual en el pop se diseminó por varios países de América Latina, entre ellos Colombia. Álvaro Barrios, Beatriz González y Bernardo Salcedo se cuentan entre quienes acogieron el movimiento con entusiasmo. Según Ángel, fue el trabajo de varios artistas practicantes de dicho estilo quienes influyeron sus tempranas composiciones, no necesariamente los norteamericanos. Sea como sea, es imposible no pensar en Warhol o Rauschenberg cuando se aprecian las obras de este primer periodo. Como Warhol, Ángel ejecutó imágenes de celebridades —en este caso jugadores de futbol, ciclistas, uno que otro boxeador— inspirado en fotografías tomadas de periódicos y revistas de distribución masiva. En ocasiones eran hechas con tintas de serigrafía. Como Rauschenberg, extrajo imágenes de fuentes variadas creando collages cuya mezcla caprichosa sugiere el efecto de la imagen visual —transmitida a través de la prensa, la televisión, las vallas publicitarias— produce en la vida contemporánea. (Rubiano Caballero, 2013: 112)



La influencia del arte pop también puede observarse en el uso de etiquetas comerciales y colores planos, la repetición de imágenes y los temas de la vida cotidiana. Pero hay diferencias importantes. Cuando Ángel repetía una imagen, no incurría en la repetición exacta, como lo hacía Warhol. En cambio, elaboraba una serie de variaciones, reminiscente de la neofiguración de Francis Bacon y las manifestaciones iniciales del *bad painting* en su dimensión figurativa, tendencias ambas que conocía bien debido a sus viajes a Estados Unidos. Si bien en las obras gráficas de principios de los años setenta, Ángel estableció una vinculación especial con el arte pop y con cierto erotismo masculino, evidente en la sensualidad con las que representó a ciertos ídolos deportivos, es en el *collage* en donde encontró una posibilidad para vehicular temáticas explícitamente homosexuales tal y como lo hizo en *Te quiero, mucho, poquito, nada* (1975), la primera novela en abordar la homosexualidad y el homoerotismo desde la perspectiva urbana en Colombia. La novedad de la obra no residió solo en el tratamiento de un tema proscrito y vedado del arte antioqueño, sino también en la estrategia narrativa que diseñó, articulando el relato con dibujos de un niño envuelto en situaciones eróticas surreales y de *collages* realizados con imágenes de futbolistas y de pornografía de revistas que el artista conseguía en quioscos en el centro de Medellín. Desde dos posiciones, esta obra marcó un punto de inflexión importante. De un lado, constituyó la primera salida del clóset de la literatura antioqueña, una exposición pública que conmocionó precisamente por la traición social que supuso para el momento. A medio camino entre la crónica y la ficción, Ángel expuso un secreto ampliamente guardado en las familias antioqueñas que presumían de cierto prestigio social: la presencia

Félix Ángel, *Johan Cruyff*, 1975.

de un marica en su clase social, en su familia y en sus espacios de recreo y encuentro social. Es decir, en *Te quiero mucho, poquito, nada* el artista trastocó una imagen que se creía inquebrantable: que los homosexuales, las locas o los maricas no eran comunes en las altas esferas sociales. En otras palabras, que el vicio y la enfermedad (la homosexualidad), que se creían tributarios solo de las clases sociales bajas, también se presentaban con toda naturalidad en hombres de familia, educados en la fe católica y herederos de cierto prestigio social y familiar. A título ilustrativo, conviene citar unas palabras con las que Ángel expone cómo se asumía esta deshonra en la Medellín de las décadas de los cincuenta y sesenta, esto es, los años de juventud del artista:

El peor castigo que podía caerle a un Medellinense respetable era, por encima de todo, que un hijo suyo resultara marica. Cuando no se podía ocultar por más tiempo esta tragedia, el muchacho era enviado al extranjero y si no había modo era expulsado de la casa, desheredado, se hacía cuenta que no era hijo de nadie porque en la familia jamás habían existido maricas y ese bastardo no empeñaría el honor y la tradición de todos esos personajes tan respetables. (1975: 6)

A esto responde precisamente la apuesta de Ángel de plantear un homosexual de élite mediante el cual da cuenta de las disimuladas formas de represión que existían en la ciudad y sus valores morales, de los discursos e imágenes con las cuales se construía al hombre disidente más allá del lugar marginal o periférico, de las formas como el disidente situado en una posición social distinta representa a sus pares y de la experiencia íntima de irse identificando en disidencia sexual (Correa, 2015: 512). Desde una perspectiva narrativa, la obra sigue la historia de Pipe Vallejo —o mejor dicho la historia del propio artista a través de un *alter ego* literario— desde una óptica particular: siguiendo un proceso que conduce al protagonista a sentirse y hacerse extraño en un ambiente social determinado, marcado por una aspiración de felicidad no realizada y por una necesidad permanente de movimiento, cambio, desplazamiento y huida. Siguiendo un hilo “cronológico”, Ángel recrea las sensaciones y experiencias no solo de un niño y un adolescente, sino de un hombre adulto que

decidió construirse como disidente sexual y “emanciparse” de lo normativo. Así, por ejemplo, en ella da cuenta de las presiones que sentía Pipe Vallejo de confesar sus inclinaciones sexuales a sacerdotes que presumía también eran homosexuales, de los primeros encuentros homoeróticos en lugares estrechos como la moral conservadora o de las estrategias de camuflaje social consiguiendo novias con el fin protegerse de la calumnia y el escarnio. Sin embargo, también da cuenta de su “liberación” cuando descubre el centro de Medellín y sus calles, no solo como un escenario propicio para el encuentro homoerótico, sino también como un lugar disidente donde los hombres anónimos recreaban una serie de códigos simbólicos o lenguajes cifrados de comunicación:

Al parque de Bolívar llegué de último. Fumé marihuana una vez pero no me gustó. [...] Para uno pararse de noche en el parque de Bolívar tiene que ser muy marica. Se va al rebusque. Allí no había nada que valiera la pena y me aburrí. [...] Felipe Vallejo entró a los Estados Unidos por Miami. Su padre antes de despedirlo —solamente él lo acompañó al aeropuerto Olaya Herrera— le recomendó con desesperada calma un esfuerzo, uno solo por Dios. Una enmienda. La última oportunidad de levantarse y sentar cabeza. “¿¡Ves!? Te la ofrezco con innecesaria obligación porque eres mi hijo a pesar de todo”. Papá fue bueno. Yo como Garufa. Un caso perdido. (Ángel, 1975: 104-105)

En el centro no encontró ninguna redención, la encontró en el exilio, en un lugar distante de Medellín. En Estados Unidos descubrió el amor disidente en otro formato, construyó su afecto en una relación sin tener que fugarse, sin pensarse marginal, abyecto o extraño. A su regreso se encontró con la misma ciudad, con el circuito creciente de lugares de homosocialización, con escenarios de delincuencia, droga y religión, pero nada de esto lo extrañó. Afuera había construido una noción tranquila de él y había abandonado la pesada culpa de sentirse raro y traidor.

En *Te quiero, mucho, poquito, nada*, además de darle forma a la agresividad y la burla que caracterizaron a la personalidad de Ángel en la década de los setenta —y cuya manifestación más clara fueron los *Yo Digo*

en donde criticó a todos y a todo—, también inició un impulso que ha mantenido hasta el presente: detenerse a rastrear, a partir de ciertas premisas pop, la renovación del *collage* y el fotomontaje desde una perspectiva erótica. Tomando como referencia la revista de fútbol argentino *El Gráfico*, hizo aflorar una iconografía presente en los imaginarios colectivos, en las imágenes de juegos, en los retratos de los futbolistas convertidos a su vez en íconos populares. Lo importante del procedimiento de Ángel es que les concedió carnalidad y, lo más significativo, los volvió objeto de deseo homoerótico. Pero a la vez realizó algo fundamental dentro del arte regional: liquidó un pasado iconográfico y una historia cultural caracterizada por su condición desencarnada, razón que explicaría por qué el cuerpo sexual del disidente constituyó una de sus grandes lagunas. Ahora bien, los deportistas no aparecían representados en su totalidad sino recortados y fragmentados cuidadosamente con el fin de superponerlos a otras imágenes extraídas de revistas pornográficas. De tal suerte que las imágenes publicitarias que los medios ofrecían eran reconstruidas en los *collages* con otras imágenes con las que, aparentemente, no tenían ningún significado, pero que sin renunciar a su contenido proponían una nueva mirada sobre el sexo, el cuerpo y el placer homoerótico. La intención de superponer o alterar algunos anuncios publicitarios no se agotó en un asunto meramente formal o en un guiño tardío al dadá. Antes bien, el propósito se enfocó en una doble perspectiva dirigida, de un lado, a situar el asunto de la homosexualidad como un centro de interés que debía indagarse estéticamente y discutirse políticamente, y, de otro, en subvertir un estereotipo machista que la imagen publicitaria difundía de los cuerpos, un estereotipo heredero de los modelos renacentistas que conferían a la sexualidad un carácter superficial pensado a la medida del mirón o *voyeur*. A diferencia de las primeras imágenes pop, a medio camino entre la celebración y la parodia de los espacios interiores de la vida cotidiana —según sintetizara Richard Hamilton en su *collage* inaugural *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* (1956)— los fotomontajes de Ángel, deudores de la experiencia alemana de entreguerras de fotógrafos como John Heartfield, subvertían esta imagen paradisiaca de la publicidad poniendo en tela de juicio la pretensión del sistema de situar el asunto homosexual en un horizonte espacial lejano.

Si bien desde 1967 el *collage* representó para Félix Ángel una importante vía de comunicación artística, con la publicación de *Te quiero mucho, poquito, nada* abrió la puerta a la movilidad de los medios y a la ampliación del imaginario visual, gracias a la diversidad que está en la base de este: la simultaneidad de técnicas, desde lo hecho a mano hasta la imagen reproducida mecánicamente, la inclusión de materiales extraplásticos y la incorporación de textos escritos. El recurso al *collage*, de hecho, no representó un asunto exclusivamente formal —como habitualmente se ha creído cuando se piensa en el reconocimiento del que goza su obra pictórica—, sino uno de los ejes articuladores fundamentales en toda su propuesta creativa, tal y como lo expresa el propio artista en un texto que, aunque fue escrito para referirse a producciones realizadas en las últimas dos décadas, las ideas que esboza podrían hacerse extensivas también para las obras tempranas:

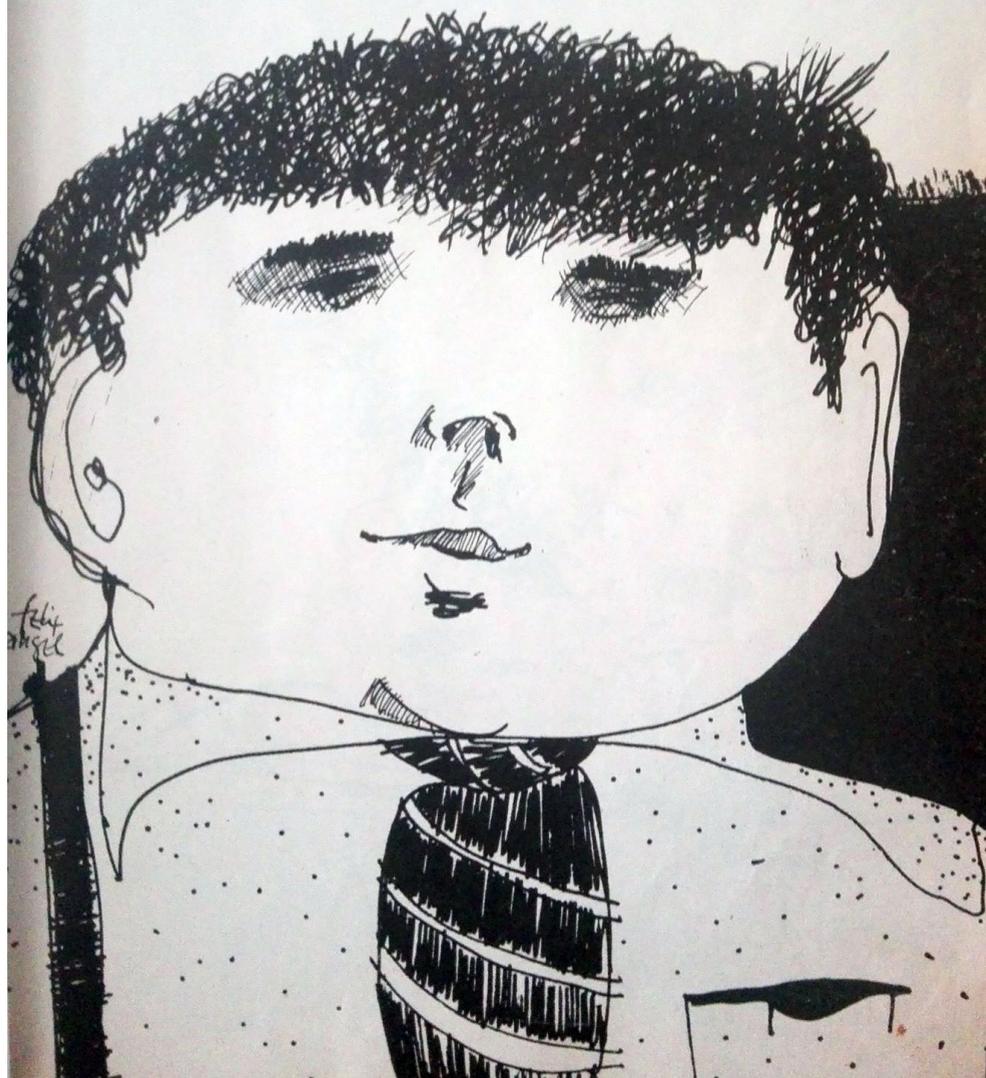
Mi interés por el *collage* se remonta a finales de los años 60. Puedo decir que soy uno de los pocos artistas colombianos que ha investigado esta técnica, a la par de otros intereses [...] Mi trabajo utiliza imágenes asociadas con la vida actual como resultado de la incapacidad del hombre para resolver los conflictos que él mismo crea: la guerra, la corrupción, la falta de ética, la muerte, la degradación del sexo, la hipocresía del comportamiento, etc. Para ello tomo imágenes que son de consumo público. Las deconstruyo, partiéndolas en pequeños fragmentos, con los que posteriormente creo otras imágenes que son puramente plásticas y estéticas, diría que bellas y agradables en su apariencia. Es decir, toda la basura visual que nos facilitan los medios, es reconstruida en otras imágenes que no tienen significado aparente, y que sin renunciar a su contenido, cuestionan la verdad de los hechos por proponer en sí mismas otras reacciones. En cierta forma, mi trabajo es similar al de un arqueólogo que, encontrando una serie de fragmentos dispersos, se atreve a armar lo que en su criterio corresponde con el objeto al que originalmente dichos fragmentos pertenecen. El objeto “rearmado”, aunque no estemos seguros de ello, está supuestamente destinado a recrear la verdad. (Ángel, 2013: 180)

El símil con el trabajo del arqueólogo es perfectamente válido para calificar su trabajo con el *collage*. Un arqueólogo es, por definición, una persona que trabaja en la recuperación de referencias culturales, a menudo perdidas u olvidadas, y que ayuda a descifrar el comportamiento humano reflejado en los vestigios dejados por antepasados lejanos o inmediatos en el tiempo. Su trabajo, en ese sentido, se dirige a reunir y analizar aquellos remanentes de la vida cultural, guiado por el lugar y los fragmentos encontrados, porque cada uno de ellos representa un momento en la vitalidad de cierta cultura. Teniendo esta definición presente, el término tiene sentido como metodología de trabajo porque, en cierta medida, Ángel en sus *collages* reconstruyó fragmentos de imágenes de un terreno particular (la cultura visual) con el propósito de ilustrar un hecho: los placeres homoeróticos, el cuerpo sexual disidente y el cuestionamiento de estereotipos masculinos.

Siguiendo este presupuesto creó tres *collages* eróticos en 1975 con la intención de enviarlos al V Salón de Arte Joven del Museo de Zea. La reacción del jurado no fue, en lo absoluto, nada sorprendente: los miembros, algunos pertenecientes a las altas esferas de la sociedad antioqueña, y otros a un gremio artístico que se resistía a los cambios que traía consigo una generación de artistas "educada" en los lenguajes mostrados en las Bienales de Coltejer, rechazaron categóricamente los *collages* aduciendo que su contenido era inadecuado. Solo fue admitido con uno, luego de una larga discusión entre los jurados filtrada deliberadamente al público y que desencadenó en una estrategia de autocensura por parte del propio artista, pues el día de la muestra asistió al museo y cubrió su pieza con una almohada.

Félix Ángel, dibujos
y *collages* de *Te
quiero mucho,
poquito, nada*
(1975).

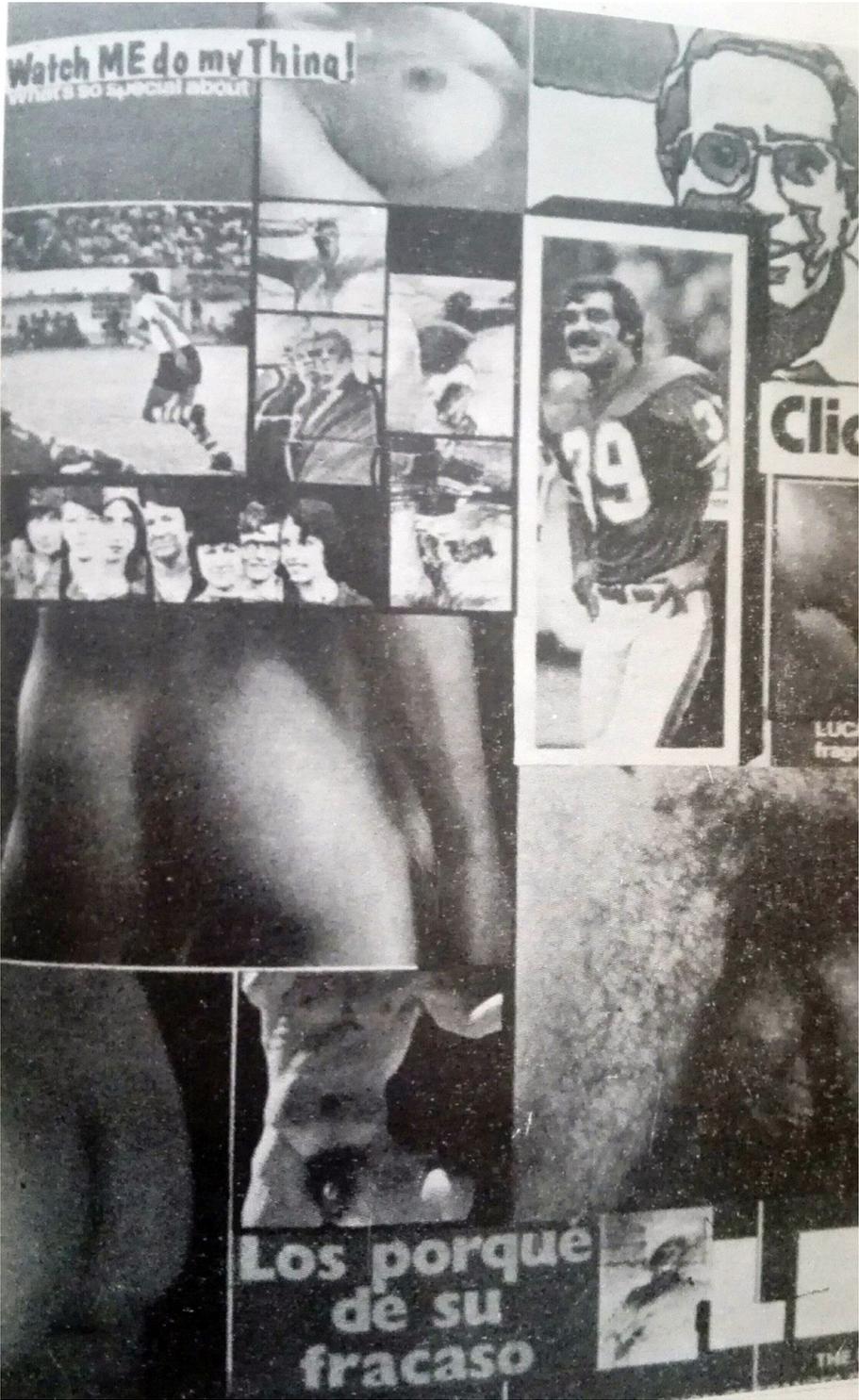
..... Algunos lo recuerdan así.....







Félix Ángel, dibujos y collages de
Te quiero mucho, poquito, nada
(1975).



Este episodio marcó el punto de partida de una serie de acontecimientos desafortunados que tuvieron como antesala las polémicas suscitadas tras la publicación de *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975). Una vez sorteó las dificultades para su distribución con los libreros de la ciudad, decidió viajar por un tiempo a Washington y Nueva York con el propósito de visitar museos y empaparse de lo que se estaba produciendo en términos artísticos en Estados Unidos. Regresó en 1976 a Medellín, ante la posibilidad de ser nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, nombramiento propuesto por Aníbal Vallejo. Posteriormente, Vallejo le informó que un grupo de profesores, encabezado por el artista Rafael Sáenz, había visitado al rector llevándole un ejemplar del libro, haciendo énfasis en ciertos párrafos y en los *collages* y dibujos. El nombramiento no se llevó a cabo. La declinación de su plaza docente en la U de A tuvo como efecto colateral que la Facultad de Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana revocara también su contrato como profesor de dibujo sin ninguna justificación razonable. Gracias a la intermediación de su amigo Aníbal Vallejo, el Museo de Zea lo invitó, en señal de desagravio, a exponer de nuevo sus *collages* eróticos, pero tan solo catorce días después de su apertura, la muestra fue de nuevo clausurada por órdenes de la junta directiva. Ante las adversidades—incluidas las llamadas telefónicas a su estudio de claro tono intimidatorio— Juan Gustavo Vásquez, fundador de la Galería Fínale y amigo de adolescencia, decidió contratarlo, no en calidad de asistente al espacio expositivo, sino como mesero de un bar adjunto a la misma. Transcurridos unos meses, en 1977 recibió unos mensajes anónimos en los que le informaban que debía pagar una suma de dinero para evitar un atentado

Félix Ángel, dibujos
y *collages* de *Te
quiero mucho,
poquito, nada*
(1975).

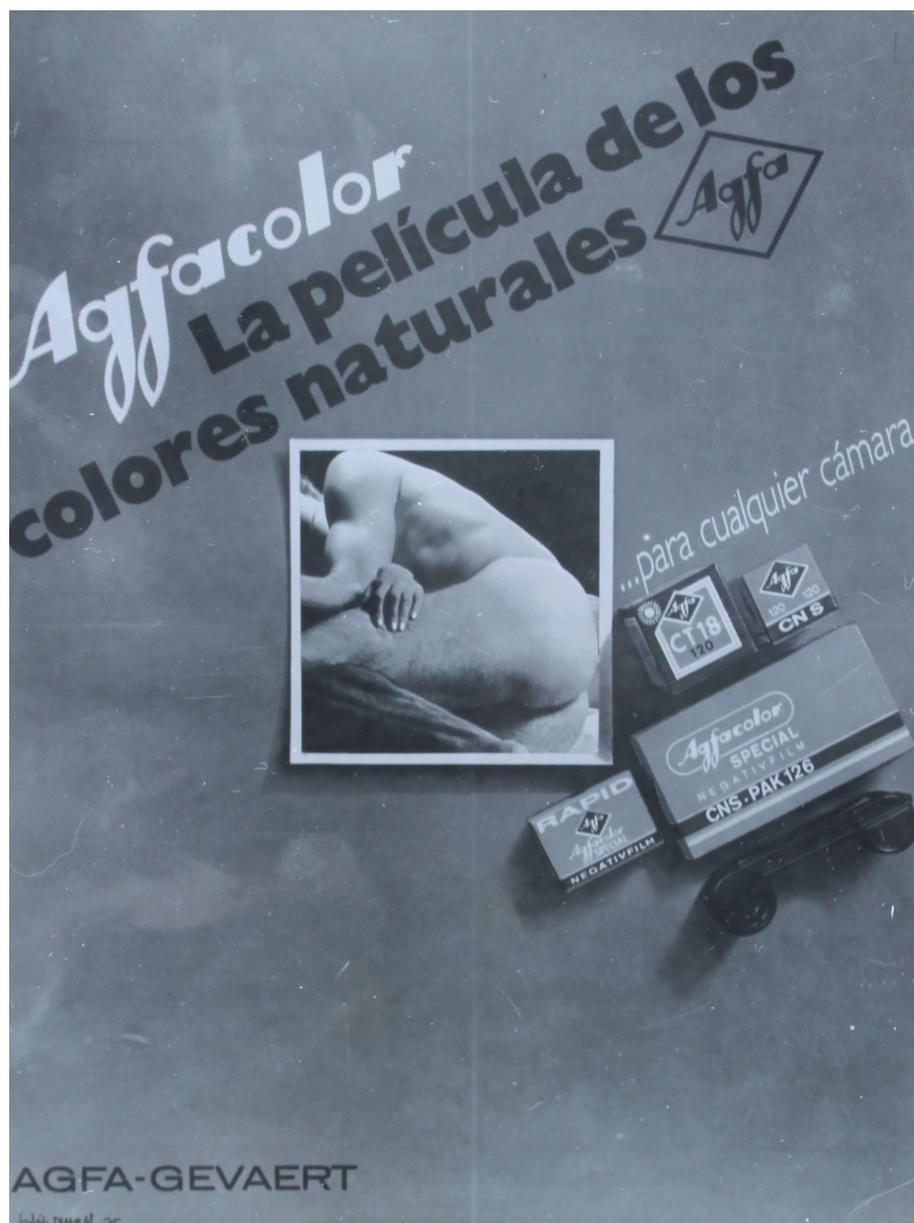
en su contra.²³ Cerró su estudio, vendió algunas obras que había reservado para sí —*Pequeño ídolo* (1971), *La víctima del Comité Olímpico* (1973), *Mis amigos de Múnich* (1974) y unos dibujos de su serie *Cochise* (1973)— y salió del país con rumbo a Estados Unidos. Esta animadversión no tomó por sorpresa al artista. Antes bien, era algo que él mismo preveía debido a las críticas que formuló desde principios de los años setenta al medio artístico de la ciudad. Inicialmente se trató de comentarios aislados en inauguraciones de exposiciones, pero desde 1975 se materializó en dos proyectos editoriales diferentes: *Yo digo* (1975-1977), un magacín de crítica de arte en el que criticó a todo y a todos, y *Nosotros, un trabajo sobre los artistas antioqueños* (1976), un texto que constituyó la primera formulación en Medellín de una posible perspectiva histórica de la generación a la que perteneció, pero que intensificó los ánimos en su contra por declaraciones de este tenor:

Creo que mi generación, y yo mismo, estamos desprovistos de talento. Si llego a elaborar una obra artística de importancia, una obra con la suficiente carga de significación para que se integre a esta sociedad y pertenezca a ella, será por el trabajo de todos los días. Me parece que mi generación, y yo mismo estamos señalados por la mediocridad. Si llegamos a desarrollar una obra de importancia, o mejor dicho, representativa de algo, habremos utilizado la única vía posible, que es el trabajo. La tranquilidad que podemos tener por encima de comer y dormir es la de no poder mentirnos a nosotros mismos. (Ángel, 2013: 44)

Muy al contrario de lo que podría pensarse, este texto no podía interpretarse como una suerte de retaliación frente a los agravios y los improprios que vertía contra el artista un sector político y artístico de la ciudad, sino como un necesario balance histórico de la situación del arte en Medellín después de las Bienales de Coltejer. Aunque surgió de este mismo

23 Este atentado se llevó a cabo unos años después, en 1991, en una visita de Félix Ángel a Medellín.

impulso, *Yo digo* tenía un tono más militante y mordaz por su formato y naturaleza: un texto escrito a máquina de escribir al que el artista le ponía con un sello de caucho a uno por uno, con tinta roja, la frase “Yo digo”. Acudiendo a un lenguaje ágil y exento de tecnicismos académicos, en este magacín se dio a la tarea de juzgar severamente a su generación —por ejemplo, en el primer número realizó un análisis de la obra de los profesores de la U de A que habían rechazado su nominación mirando lo que ellos producían desde la óptica de las vanguardias artísticas propias de esa época—, pero también a figuras consagradas del arte nacional. En el número 16 de 1976, por citar un ejemplo, titulado *Acuso y me acuso*, fustigó al jurado de la eliminatoria regional del XXVI Salón Nacional por “haber aceptado ser jurado” y, en particular, a Beatriz González a quien calificó de “tendenciosa, de parcial al dejar entrever sus aversiones personales, sus traumas y sus deficiencias formativas, su envidia, su ignorancia del arte colombiano”; acusó también a la directora de Colcultura y a la jefe de la sección de Artes Plásticas, al público y a sí mismo “por ser incapaz de desbaratar semejante farsa”. A los artistas les expresó “el rechazo por esta generación intermedia y mediocre a la que tengo la desgracia de pertenecer”, y terminó deseando “regalarle al país, en bolsas de polietileno, el vómito que produce el Salón Regional” (Ángel, 2015: 45-46).



Félix Ángel,
Sin título, 1976.

Félix Ángel, *Sugar*,
1978.

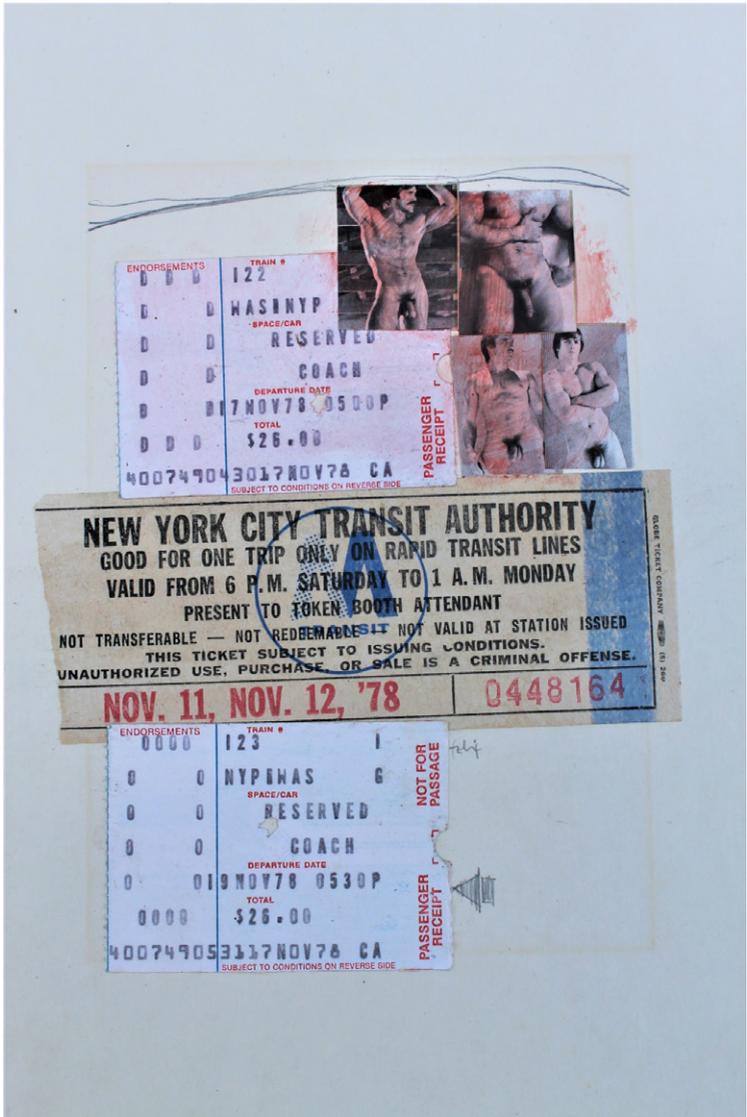


Gino's® **Sugar** *Gino's*® **Sugar**

... LEVEL 15...
... NY NY ...

Gino's® **sugar** ONE LEVEL TEA
STAR CORPORATION N.Y.





Félix Ángel, *Good for One Trip*, 1978.

Félix Ángel, *Purpose*, 1978.

1 PM	00
2 PM	40
2 Noon	20
12 AM	00
10	40
9	20
8 AM	00

3 TO 7 AM			
SCHOOL			★
10	31	43	028144
5	40	D	
7	42	E	

SEE OTHER SIDE

TRANSFER COUPON 2

EAST - BLUE
WEST - ORANGE

NOT GOOD IF DETACHED

TRANSFER COUPON 1

EAST - BLUE
WEST - ORANGE

NOT GOOD IF DETACHED

CONRAIL  **CASH FARE RECEIPT**

From _____

To _____

	\$	CENTS
1	55	5
2	60	10
3	65	15
4	70	20
5	75	25
6	80	30
7	85	35
8	90	40
9	95	45
10	100	50

706332

WHEN THE TICKET OFFICE IS OPEN BUY YOUR TICKET HERE



PHILINAS
SPACE/CAR
UNRESERVED

DEPARTURE DATE

TOTAL \$12.50

4286766408



Swimwear Purpose



Una vez instalado en Estados Unidos, recorrió durante unos meses la costa este, desde Miami hasta Boston. Viajó a Chicago y se alojó en la casa del artista Argenmiro Gómez. Regresó a Nueva York donde pensó establecerse, pero cambió de opinión y optó más bien por Washington DC. Inicialmente, vivió en el sótano de la casa de José Gómez Sicre y gracias a su intermediación y contactos se le abrió la posibilidad de exponer en diversas galerías. En un ambiente de relativa tranquilidad y estabilidad, siguió explorando en el mundo del deporte a través de los jugadores de béisbol, los ciclistas y los caballos-jinetes en obras emblemáticas como *Punk Horse* (1977), *Baseball Players* (1977) o *Cyclist* (1978). Las salidas por las grandes avenidas saturadas de publicidad, y los puestos de revistas desbordando en todo tipo de publicaciones, llevaron de nuevo a Ángel a concentrarse en la realización de *collages* a partir de fotografías que encontraba en revistas porno, de deportes o de homosexuales. Solo en 1978 produjo cinco *collages* en los que abandonó los recaudos que tenía en Colombia al mostrar escenas explícitas de sexo homoerótico. En *Dreaming* (1978), *Purpose* (1978), *Sugar* (1978), *Good for One Trip* (1978) y *The Big Hustle* (1978), Ángel superpuso tiquetes del metro de Nueva York, publicidad de gaseosas, páginas de periódicos deportivos con escenas de hombres haciéndose una felación, en calzoncillos tomando el sol o completamente desnudos exhibiendo sus penes y su vello púbico. El impulso creativo homoerótico, por denominarlo de alguna manera, se detuvo por un tiempo a raíz de su contratación en 1978 como museógrafo en el Museo de la OEA en Washington y, por supuesto, por la fascinación que sintió por la cultura norteamericana, una fascinación que tradujo en obras de paisajes, jugadores de béisbol, deportistas sonrientes, caballos,

Félix Ángel, *Viaje a Medellín - Forbidden Letters*, 1978.

jinetes, ciclistas, perros, personajes dominados por la rabia y John Travolta. En 1989, una vez se retiró voluntariamente del Museo, después de doce años de servicio y de exponer estas obras en diversas ciudades —Miami, Nueva York, Filadelfia, Denver, San Francisco o San Juan de Puerto Rico— junto a artistas como Susan Rothenberg o Deborah Butterfield, decidió realizar un viaje con el propósito de retomar preguntas y de reencontrarse consigo mismo:

Resolví dejar Washington por un tiempo y marcharme temporalmente a España, país que me intrigaba desde una visita precedente. El destino final de mi viaje era Barcelona, pero por una serie de circunstancias terminé instalado en el barrio Salamanca, en pleno centro de Madrid. Allí comencé otro viaje interior de reencuentro conmigo mismo. Había compartido, sin ningún egoísmo, varios años de mi vida tratando de entender, facilitar la comprensión y promover el arte de los demás, y era el momento de hacerlo conmigo mismo. Para lograrlo necesitaba un ambiente neutral. En Madrid tuve la suerte de conocer personas con intereses disímiles con quienes compartí infinidad de situaciones, aparte, claro está, de todo lo que la ciudad misma ofrecía. La experiencia fue intelectual y humanamente estimulante. (Ángel, 2013: 102)

En Madrid surgieron una serie de obras en las que retomó algunos de sus intereses primigenios, entre ellos el paisaje y el homoerotismo. A este último tema en particular le dedicó una línea de producción más consistente en torno al *collage* que inició en 1992 y terminó en *Arqueologías de Papel* (2004), una serie donde superpuso el tema erótico con asuntos geopolíticos, viñetas de comic o las elecciones presidenciales de Barack Obama. A sabiendas de que las estrategias comunicativas de la publicidad en la cultura mediática son altamente persuasivas, en estos *collages* partió de esas mismas tácticas para que su mensaje tuviera una mayor audiencia. Así, su estrategia de producción consistió en deconstruir las formas imperantes de los medios de comunicación a partir de dos prácticas específicas: la reapropiación y remontaje de imágenes; y la relación fracturada entre la imagen y el texto. Siguiendo estos presupuestos

superpuso y alteró imágenes de la cultura visual con el propósito de dislocar su sentido y generar otro orientado en una dirección homoerótica. En *Male Escape* (1992), *Marketing Michael* (1992), *Opposite Desires* (1992), *Tough and Tender* (1992), *Get off with Someone New Toningt- The private Mickey Mantle* (1995), *Christmas Day* (2004) o *December* (2004), por mencionar solo algunos, Ángel configuró un dispositivo político contra las estructuras de poder (sexuales y políticas) y la cultura mediática *mainstream*. Es decir, a lo que apuntó fue a establecer entre las imágenes un contrabalanceo dialéctico y político a través del cual generaba los temas que buscaba representar: la dimensión crítica del placer y la sexualidad, el polimorfismo de género, la concepción performativa del cuerpo o la creación de nuevos estilos de relación e intimidad. De igual forma hizo hincapié, siguiendo las tesis de Walter Benjamin, en la imposibilidad de la fotografía para mostrar la verdad, razón por la cual partió de imágenes manipuladas donde fuera visible dicha manipulación, donde no se ocultaran las suturas, la diferencias (Ángel, 2013).



Félix Ángel,
Christmas Day,
2004.



Félix Ángel,
December, 2004.



Félix Ángel, *Male Escape*, 1992.



Félix Ángel, *Summer Warriors*, 1992.

Desde cierta perspectiva, la estrategia se dirigió a liberar las imágenes de la cultura mediática para desenmascarar la realidad: tanto la realidad de la manipulación de la opinión pública respecto a asuntos “sexuales problemáticos”, como la manipulación del imaginario colectivo que impone un rol determinado al disidente sexual.

A ello responde precisamente la decisión de que en estas series de *collages* el objetivo primordial recayera en hacer coexistir imágenes diferentes de la realidad social actual por medio de la coexistencia de elementos descontextualizados, algo que el artista absorbió de multitud de fuentes en un afán casi enciclopédico: del surrealismo, del dadaísmo, del arte pop, del cine de Jean-Luc Godard y del teatro de Bertolt Brecht, entre otros. Si bien es cierto lo que afirman Bélgica Rodríguez e Irma Arestizábal (2013) cuando escriben que el principio operativo en estas series de *collages* de Ángel es el montaje, también hay que puntualizar que su manera de montar es más bien un remontaje, un acto performativo deconstructor que rehúye de la captación de lo real y que se adhiere a las tácticas de la apropiación usadas por ciertas feministas cuando, a través de imágenes raptadas, visibilizaban aquello que no se veía, poniendo en crisis las presuntas certezas que transmitían las imágenes del universo *mainstream* sobre el cuerpo y el deseo.

Si en estas obras de los años noventa reivindicó la construcción de una voz homosexual mediante los *collages*, con *Él y el otro. Homohistorias* (2016), un libro inclasificable como *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975) le dio palabra a los sujetos atrapados en la curiosidad médica, a los condenados en los sermones católicos o en sus silencios de culpa, a los perseguidos por la intriga policial y capturados en la fuga de sus placeres. Con grabados del autor, las historias salen del papel plano, y se convierten en ilustraciones que esconden extensiones, claves y secretos de las historias. Y una vez dentro de las homohistorias, Ángel hace un paneo brusco desde el barrio París y las demás barriadas de la Medellín de los años setenta y ochenta, hasta las calles de Washington, como si los personajes se descolgaran de los cerros de una ciudad y aterrizaran de golpe en otra. Pese al subtítulo de la obra, la homosexualidad es solo

una faceta. Claro: son gais, pero esta bien podría ser una cualidad intercambiable. Son homosexuales como podrían tener el pelo negro o los ojos azules. La sexualidad no es, bajo ninguna circunstancia, una etiqueta definitiva en este trabajo de Ángel, pues no presenta una apología de la homosexualidad, no hay una búsqueda de una identidad sexual o una pregunta por el género. Esas son, para los personajes de *Él y el otro*, cuestiones superadas. Y por ello hay una exploración más intensa y rica del personaje homosexual: desde los encuentros rápidos entre Jenri y Cayetano en *Feliz día de madres*, hasta la relación tormentosa de Nicanor y Auberón en *El regalo*, la sexualidad es natural, y no es más que una cualidad de los sujetos.

Él y el otro es un texto premeditado, donde ningún personaje camina sin rumbo, ningún objeto se encuentra gratuitamente retratado. Todos los hombres parecen esperar algo que quizá nunca llega, compartiendo la cama con otros, y despertando solos en una Medellín que no les abre las puertas por completo, pero que deben habitar. Otra vez una Medellín que solo Ángel crea y olvida, y que sus personajes (primero Pipe Vallejo, y ahora los habitantes de *Él y el otro*) nunca pueden abandonar completamente. Una Medellín que encierra las calles de Washington, las mansiones exclusivas de blancos, y los barrios sucios destinados a los latinos. La Medellín híbrida.

Félix Ángel, dibujos
de *Él y el otro*
(2017).



Salir del clóset para ir al cine y luego deambular por la calle. Miguel Ángel Rojas y el desenmascaramiento del homoerotismo²⁴

En una ocasión entré en un cine que había en los alrededores del Rastro —quizás el Odeón, en la calle Encomienda— para ver una película francesa que me interesaba. El patio de butacas estaba abarrotado hasta en las primeras filas, y yo, que había ido solo, me senté en un hueco que encontré al azar. A mitad de la película, mi vecino de la izquierda comenzó a acariciarme la pierna por debajo del abrigo que había extendido sobre sus rodillas. Yo sentí pánico, pero no la aparté y tuve una erección. A mi derecha había una mujer joven que atendía a la pantalla con un interés que yo habría deseado para mí. El hombre tenía pericia. Formaba capas de aire entre el cuerpo y los abrigos para poder operar en ellas sin que hubiera movimientos apreciables. Cuando tuvo la certeza de que yo estaba consintiendo su maquinación, abandonó la cautela de los muslos y enfiló directo a la bragueta, que pudo desabrochar rápidamente con tres quiebros de los dedos para alcanzar el trofeo que buscaba. Me masturbó sin que nadie, ni a su costado ni al mío, se diera cuenta de lo que estaba haciendo, y cuando fui a eyacular cubrió el glande con un pañuelo para mantener bajo control el semen y preservar la higiene. Ninguno de sus movimientos estaba improvisado. Se fue al final de la película, antes de que encendieran las luces. No pude verle.

El amor del revés,
Luisgé Martín

Si hay un nombre que personifica la situación artística colombiana de la etapa que va de los años setenta hasta la actualidad, es Miguel Ángel Rojas. Desde su debut como artista en 1972, sus búsquedas lo han llevado

24 En este texto solo nos concentramos en la producción de Miguel Ángel Rojas de la década de los setenta.

no solo a explorar diversos estilos —foto-realismo, documental, conceptual, neoexpresionista— sino también temáticas absolutamente diversas que abarcan asuntos eróticos, indigenistas, antropológicos y políticos. Su nombre se asocia, en consecuencia, a algunas de las principales discusiones que permitieron consolidar un proyecto de arte moderno en el país, discusiones unidas en la mayoría de los casos a la introducción en este contexto de las poéticas creativas de las llamadas segundas vanguardias (arte pop y arte conceptual, sobre todo). No obstante esta asociación, Rojas nunca ha sido rehén de sus trabajos anteriores o de tendencias específicas, circunstancias todas ellas que dificultan un análisis a partir de criterios formalistas o de encasillamientos disciplinares. Hacer para deshacer y hacer de otra manera es, por tanto, no solo el principio de vida y obra que anima su trabajo desde sus años de estudiante en la Universidad Nacional a finales de la década de los sesenta hasta el presente, sino también el que explica por qué ha entrado y salido con éxito de las impredecibles y siempre cambiantes corrientes y contracorrientes del arte contemporáneo sin perder de vista su realidad local (Rueda Fajardo, 2005). Precisamente a la luz de este presupuesto de acción estética es como se entiende que no considere susceptibles de atención artística las obras que expuso en la edición XXI del Salón Nacional de Artistas en 1970, evento en el que participó con unas pinturas abstractas que, posteriormente, recusó por no representar su verdadera naturaleza artística. La experiencia de participar en el Salón dejó sensaciones encontradas en Rojas. Agradeció con modestia la invitación a exponer su obra con artistas consagrados de la plástica nacional, pero se sintió espurio o ilegítimo, situación que explica las razones por las cuales, después de este evento, decidió refugiarse a dibujar los fines de semana en Girardot, su pueblo natal, con el propósito de clarificar el tema que concentraría toda su atención en la década de los setenta y que le granjearía el reconocimiento artístico: la compulsión homoerótica.

Pese a los numerosos episodios de censura cultural y artística que se habían presentado en el país a lo largo de las décadas de los cincuenta o

sesenta,²⁵ los temas sexuales problemáticos —los deseos prohibidos, la prostitución, las zonas de tolerancia, el adulterio— gozaban de gran reconocimiento en un amplio sector del ámbito artístico y literario. En la literatura, en primera instancia, se presentó un estallido de estos temas en la pluma de una gran variedad de escritores y, particularmente, en un género particular: el cuento. *El verano también moja las espaldas* (1966), de Oscar Collazos, es el libro que con más decisión propuso, superadas ya las dos terceras partes del siglo XX, un cuento dedicado a este tema: “las seducciones”, en el que ocurren conflictos reiterados a causa del machismo, la infidelidad, el adulterio y el escándalo público, a la par que fantasías sexuales adolescentes, en una clara contradicción entre erotismo y moral pública, situación que también puede leerse en *Don Pacho, que en paz descanse, siempre fue un tipo de bien, Las causas perdidas y Jueves, viernes, sábado y este sagrado respeto*, del mismo autor. En este periodo se publican otros cuentos representativos por el especial tratamiento del tema: *La orgía* (1965), de Germán Espinosa, en el que se destacan el humor, la ironía y la parodia de los discursos esotéricos y mentalistas; *Usted se parece a la señora del presidente* (1966), de Darío Ruiz Gómez; *¡Tierra!* (1967), de Pedro Gómez Valderrama; “Un destino para Vidal” y “Esperando el amanecer”, de Luis Fayad (1945), aparecidos en *Los sonidos del*

25 La Iglesia y el Partido Conservador se esforzaron por desestimar las tendencias del arte que lentamente se estaban manifestando en el país y que obedecían al contacto —exiguo pero cada vez más notorio— que los artistas tenían con el arte moderno que había surgido en Europa y empezaba a propagarse por el resto del mundo occidental. Uno de los líderes de la arremetida fue el caudillo conservador Laureano Gómez (1889-1965), quien no solo era un hombre culto y entendido en temas artísticos, sino también una de las grandes autoridades políticas de la nación. Gómez se encargó de desprestigiar la obra de los artistas que preconizaban nuevos estilos tanto en el entorno local como en el internacional, y de enmarcar su reflexión en teorías filosóficas de defensa del arte tradicional y contrarias al arte moderno. Obras como las de Pedro Nel Gómez (1899-1984), Carlos Correa, Débora Arango (1907-2005) y Luis Alberto Acuña (1904-1994) —artistas hoy en proceso de revaloración como pioneros del arte moderno— se vieron expuestas a una recepción negativa entre quienes habían construido la narrativa católica, conservadora y representacional como guía del quehacer plástico en el país.

fuego (1968); y en 1970 se publican *Educación sentimental* y *El buitrón*, de Helena Araújo (Castro García, 2004).²⁶ A partir de 1972 se inició lo que podría denominarse la desinhibición del erotismo y de la sexualidad en el cuento colombiano, pues se publicaron libros dedicados en su totalidad a este motivo en casi todas sus tendencias y expresiones. Estas publicaciones, y la premiación o mención de cuentos en los que el erotismo no solo es explícito, sino el conflicto principal, muestran el interés por el tema, la influencia de nuevas corrientes del pensamiento, y las nuevas actitudes ante el cuerpo y el sexo tanto en lectores como en escritores.

En el terreno artístico, en segunda instancia, el tema de lo erótico gozaba de gran reconocimiento en un amplio sector desde el momento en que Marta Traba lo concibió como una posibilidad liberadora. Desde la perspectiva de la teórica colombo-argentina, la condición "genérica de país tradicional, católico y reprimido" hizo que los temas sexuales y eróticos fueran censurados por los conservadores, pero debido a esta represión, paradójicamente, algunos artistas, entre los cuales menciona a Darío Morales, Luis Caballero, Luis Paz, Leonel Góngora y Jim Amaral retomaron el erotismo, no como medio de denuncia, sino como forma desmitificadora de la doble moral nacional (Traba, 2005: 222). Sin embargo, el erotismo no fue, en lo absoluto, una prerrogativa de los artistas señalados por Traba. En las obras de Carlos Granada, Pedro Alcántara, Augusto Rendón y Norman Mejía, el asunto erótico aparece difuminado en los cuerpos violentados, torturados y diezmados por la violencia partidista que asoló el país después de 1948.

26 Esta lista de autores los trae a colación Oscar Castro García en la introducción del libro *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004). El libro, editado por la Universidad de Antioquia, reúne veintisiete cuentos publicados en el transcurso del siglo XX, los cuales ofrecen una muestra representativa del desarrollo del erotismo, no solo en la vida del individuo, sino también en la sociedad y en la cultura colombianas, tanto en campos, pueblos y ciudades, como en espacios abiertos o cerrados, profanos o sagrados, y bajo diversas circunstancias históricas, políticas e ideológicas. Mas no se trata de cuentos eróticos, sino de la manifestación del erotismo en los cuentos.

Aunque estaba presente en el ambiente cultural de las décadas de los sesenta y setenta, el acercamiento de Miguel Ángel Rojas a lo erótico respondió a otros intereses y se inscribió en otro contexto artístico. Al nacer en 1946, el artista asistió como testigo no solo a las fuertes transformaciones urbanas y demográficas que Bogotá padeció en las décadas de los cincuenta y sesenta, sino también al interés que en un nutrido grupo de artistas empezó a adquirir el cuerpo marginal en términos sociales y sexuales:

El éxodo precipitado de campesinos en busca de oportunidades económicas bajo el impulso de la industrialización y una correspondiente ilusión sobre la ampliación de la oferta laboral en las ciudades se unió a una falta de planeación de los gobiernos locales que no pudieron enfrentar un crecimiento demográfico de esas proporciones ni cubrir las necesidades más básicas de los nuevos moradores, como vivienda y trabajo. La sobreabundancia de habitación y empleo terminó por resolverse en gran parte a través de la autogestión: la invasión de terrenos baldíos, la autoconstrucción y el aumento de vendedores ambulantes o trabajo no calificado e informal irrumpió en las ciudades de forma vertiginosa. En estas condiciones, los problemas sociales, hasta el momento imperativos en el sector rural, se trasladaron a las ciudades que crecieron sin control ni orden, y ciertos fenómenos como el crecimiento de poblaciones marginales que constituyen indicadores de aquella crisis, alcanzaron una dimensión no conocida hasta entonces [...] En suma, en algunos sectores de la ciudad se propició un escenario que incentivó el desarrollo de prácticas tendientes a la supervivencia frente a condiciones extremas de vida, como la prostitución, la indigencia y la delincuencia [...] Así, las mujeres y hombres del bajo mundo, y particularmente de prostitutas y niños indigentes, llamados despectivamente gamines, ocuparon un lugar de visibilidad en el arte y en otras formas de producción visual que documentaron y representaron, desde distintas perspectivas, estos perfiles cada vez más comunes en las ciudades de aquellos años. (Barón Pino y Ordóñez, 2019: 387)

Así, entre las décadas de los cincuenta y setenta, décadas de la adolescencia y juventud de Rojas, en un proceso constante pero de desigual desarrollo en el tiempo, las ciudades principales del país fueron consolidando su forma urbana como espacios de la modernidad, convirtiéndose desde su gestación en referencia continua para los artistas que supieron leer en ellas las distintas concepciones de lo moderno, hasta hacerlas generadoras de sus visiones, de sus anhelos, de sus rechazos y de sus tragedias. Bajo esta perspectiva, empezaron a interesarse por representar la ciudad, no solo como un espacio escenográfico en el que acontecía algo, sino como objeto en sí mismo, ampliando además el ámbito de la pintura o del grabado a nuevas manifestaciones artísticas como la fotografía. Esa forma propia de mirar la urbe, donde la cotidiana vivencia se tomó en cuenta de forma prioritaria, caracterizó el trabajo de una generación en cuyas obras cobró existencia cierto “erotismo marginal” vinculado a la calle, el inquilinato, el espacio interior, el escote furtivo, el pantalón ceñido, el burdel escondido o los barrios rojos que no salían en los mapas. Este acercamiento se aprecia desde varios ángulos o perspectivas: desde el plano general de una esquina de barrio en obras de Ever Astudillo o un interior de inquilinato de Óscar Muñoz; una prostituta de Umberto Giangrandi, Saturnino Ramírez o Fernell Franco; un travesti de Óscar Jaramillo y María de la Paz Jaramillo; o un detalle seductor de una cremallera o broche de Mariana Varela. Como es previsible, tales acercamientos no respondieron a una sola línea estética, sino que se ramificaron en dos direcciones formales diferenciadas: la figuración expresionista y el hiperrealismo. Los artistas agrupados bajo la primera línea formal o lenguaje estético, de un lado, se caracterizaron por la recuperación de la figura no como signo, sino como símbolo, por la apropiación de contenidos reales con elementos imaginarios y, sobre todo, por la gestualidad en las figuras (Gil Tovar, 1982: 35-36). Gracias a esto crearon un lenguaje estético que se apoyaba en el grafismo libre, en las texturas, en las actitudes del informalismo, en la sobrecarga de contenidos y, muy especialmente, en los “estados psicológicos” alarmantes del hombre —tales como la angustia, el miedo, la soledad—, situación que explica por qué las formas humanas distorsionadas y contrahechas se convirtieron en el foco central de los artistas neofigurativos y neoexpresionistas. Por ello, con el propósito de

lograr un lenguaje más directo, acudieron a diversas modalidades de figuración que permitían el protagonismo visible del ser humano al tiempo que ofrecían la posibilidad de representar problemáticas de personas del común o marginales a los discursos del poder que de otra manera no se hubieran evidenciado, tales como las prostitutas y los homosexuales, por citar dos casos. Ambos personajes, en efecto, encarnaban muchos de los estereotipos y las imágenes asociadas a la vida urbana: la sordidez de los espacios, el hampa, las adicciones, la explotación, la abyección, etc. No es sorprendente que el espacio simbólico en el que fueron constituidos los proyectara como cuerpos marcados por la ambigüedad: como productores de placeres y de erotismo, pero también como representantes del peligro, la amenaza, la abyección, el pecado, la perdición. Son concepciones interdependientes, ya que por ambas razones son igualmente señalados, excluidos y estigmatizados. Desde Débora Arango en la década de los cuarenta, hasta Umberto Giangrandi, María de la Paz Jaramillo, las prostitutas y los homosexuales manifiestan sus discrepancias y el goce de sus deseos de manera compleja, fluctuando en una apariencia que exhibía sus diferencias pero que también las ocultaba para silenciar el señalamiento o la “culpa social” a la que eran expuestas.

El segundo movimiento, que tuvo como finalidad la representación de los marginados eróticos del espacio urbano tomó forma a través de una particular simbiosis entre el dibujo y la fotografía o entre el hiperrealismo y el fotorrealismo. Si bien a lo largo del siglo XX los artistas trabajaron el dibujo como un lenguaje independiente, las obras resultantes fueron consideradas como menores y el interés de la crítica y el público se enfocó en la pintura o la escultura. Por el contrario, en las décadas de los sesenta y setenta diversos artistas utilizaron el dibujo para problematizar la noción de percepción, pero también para convertir en líneas los encuentros entre planos de color y transformarlos en tonos grises que se moldeaban con luz y sombra. Así, con el dibujo como medio autónomo y no como apoyo a técnicas mayores, lograron proponer una aproximación diferente a la imagen que les permitió explorar y ampliar sus posibilidades representativas (Jaramillo, 2012: 153). Sin embargo, la relación entre el dibujo y la fotografía en el contexto nacional asumió características particulares,

distantes del realismo fotográfico y del hiperrealismo, tendencias originadas en Estados Unidos y vigentes en la época. En Norteamérica, esas propuestas surgieron como contrapartida al conceptualismo y como una forma de valorar el oficio en el proceso de construcción de una obra. Algunos artistas norteamericanos (Richard Estes, Chuck Close, John Salt, R. McLean), como reacción a lo que consideraban excesos del llamado arte conceptual, quisieron fusionar la fotografía con diversos medios para propiciar una lectura directa de las obras y desechar cualquier posible intelectualización. Para los hiperrealistas estadounidenses, la ciudad era un espacio de colores brillantes y superficies lustrosas, que ofrecía infinidad de objetos de deseo tras los reflejos de las vidrieras de los almacenes y los empaques de celofán. Para los hiperrealistas locales, por el contrario, lo que resultó interesante fue lo menos glamoroso de este mundo material. De la ciudad retrataron la escasez, el hacinamiento, el lumpen y la marginalidad, y lo hicieron en tonos grises, blancos y negros.

En el contexto colombiano se dio un giro a la propuesta europea y norteamericana, teniendo en cuenta que en el ámbito local no era necesario responder enfáticamente al conceptualismo, dado que sus propuestas se habían desarrollado haciendo gala de una ironía ácida y corrosiva sin acudir a las estrategias autorreferenciales de la filosofía del lenguaje, como había ocurrido en Europa. Así, el apoyo en la fotografía pretendía ofrecer una mirada contaminada, en lugar de comunicar una percepción neutra del entorno. A partir de una visión narrativa y crítica, algunos artistas colombianos acudieron al lenguaje fotográfico con el ánimo de indagar expresiones de la cultura popular urbana y trabajaron diversas técnicas con las que exploraron mundos de extramuros ocultos. (Jaramillo, 2012: 175)

En su aproximación, estos artistas dirigieron su atención a una ciudad ignorada por los discursos dominantes: a salas de cine como pretexto para hablar de subculturas sexuales (Miguel Ángel Rojas) o para hacer parte de grupos de cinéfilos (Ever Astudillo); a interiores (Óscar Muñoz), a bailadores de salsa (María de la Paz Jaramillo), a billares (Saturnino Ramírez) o a extramuros (Óscar Jaramillo, Fernell Franco, Ever Astudillo), entre otros.

Su mirada mostraba generalmente una ciudad nocturna, colmada de seres anónimos despojados de su estrato y rol, donde imperaba la dinámica misma de la urbe, esto es, seres sin rostro, sin actividad reconocible ni oficio clasificable, cuyo no hacer transcurría en la marginalidad de los oficios sexuales (Jaramillo, 2012: 175).

Sin embargo, los acercamientos individuales e intimistas de estos artistas representaron un trabajo de profundización que iba más allá de crear una panorámica reconocible de las nuevas urbes. Con la cámara fotográfica fueron marcando los espacios recorridos, pero hicieron traducciones de esa observación a la pintura, al grabado y al dibujo principalmente, con una suerte de ascetismo que se manifestó en el número de elementos que seleccionaban para cada composición, en los materiales escogidos para crear —papel, carboncillo, grafito, grabado— y hasta en la austeridad en el uso del color (Méndez, 2015: 37). Al margen de cómo asumieran la cámara fotográfica —la fotografía como una herramienta indispensable en la creación de una pintura o un dibujo, o como un medio necesario en la recolección de ciertos detalles—, lo cierto es que el hiperrealismo implicó necesariamente a la mirada, esto es, enfoques, selección de fragmentos, perspectivas y, en última instancia, la concepción de esta como una instantánea, tomada con o sin cámara fotográfica.

Si bien es cierto que a un nivel técnico y formal el acercamiento de Miguel Ángel Rojas no es tan diferente al de sus contemporáneos, su intención respondió a otros propósitos que excedían lo artístico: sacudir los prejuicios de una sociedad moralista conjugando nociones que oscilan entre lo privado y lo público, entre la experiencia directa y el voyerismo, entre revelar —a manera de denuncia— y mantener intacta la intimidad homoerótica y el control de las apariencias. Después de dos años de explorar con diversas técnicas, sobre todo dibujo, grabado y fotografía, en 1972 Rojas produjo *Río, Lobo y maten a Yoni Gringo, Me llaman Trinity y Nevada Smith*, dos dibujos hiperrealistas ligados desde dos perspectivas diferentes al lenguaje del cine: de un lado, los títulos remiten al *western* y parodian sus atuendos y su sexismo, y, de otro, narrativa y visualmente funcionan como un díptico que deja suponer un antes y un después

de una escena.²⁷ En *Río, Lobo y maten a Yoni Gringo* —obra con la que debutó en el Salón de Artistas Jóvenes, del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali— el artista utilizó el tercio inferior del papel dispuesto verticalmente para dibujar unas largas botas brillantes con apariencia hiperrealista. La imagen llega un poco más arriba de los tobillos, donde es interrumpida como en un proceso de edición fotográfica que aísla de la ampliación la parte superior. Bajo estos dos tercios superiores del papel sin imagen aparece el par de botas que, apoyadas en el piso, apuntan al observador, como la imagen que usualmente se deja ver tras el borde inferior de una puerta de baño público. Esta composición, con el espacio vacío en la parte superior y el corte del dibujo a la altura de las pantorri-llas, se mantiene en *Me llaman Trinity* y *Nevada Smith*, pero esta vez las botas han cambiado de posición debido a la presencia de otro personaje en la escena con pantalón ancho y largo, calzado con un par de zapatos igualmente impecables. Este segundo par de zapatos está ubicado en una posición que sugiere no solo que el espacio entre uno y otro par de extremidades es incómodo, sino también que el acto representado no es otro que una relación homoerótica, situación que se deduce por la gota de semen presente en una de las botas. A pesar de tratarse de dibujos fotorrealistas que conservan el encuadre propio de la fotografía, tanto los fragmentos como los primeros planos, los contrastes de luz y el manejo del blanco y negro como única paleta, están hechos al natural. Los títulos de los dibujos, que ostentaban nombres de forajidos y vaqueros como *Río, Lobo*, *Nevada Smith*, *Yoni Gringo* o *Trinity*, terminan por enmarcar las obras no solo en el lenguaje cinematográfico, sino también en un ambiente paródico, por denominarlo de alguna forma, de ciertos *westerns*. Así, no es fortuito que los personajes de ambos dibujos entrelazados en

27 Miguel Ángel Rojas tomó prestados estos títulos de algunas películas de los años sesenta: *Río Lobo* fue la última película realizada por Howard Hawks; Johnny Ringo, sustantivo que Rojas escribe deliberadamente mal, fue un personaje en la historia del salvaje oeste norteamericano que sirvió de inspiración para la realización de varias películas, entre ellas la más emblemática fue *La Balada de Johnny Ringo* (1966). *Me llaman Trinity* fue un filme italiano con el que se dieron a conocer Terence Hill y Bud Spencer, y *Nevada Smith* (1966) fue una película protagonizada por el afamado actor Steve McQueen.

ese ritualizado encuentro amoroso remitan más al inocente vaquero interpretado por John Voight en *Midnight Cowboy* (1970) o a los *Lonesome Cowboys* (1970) de Warhol, que a los clásicos filmes de John Ford o los sangrientos *spaghetti westerns* de Sergio Leone (Rueda, 2005).

A medida que la exploración en el cuerpo masculino y, especialmente en el cuerpo sexuado, se iban consolidando, la presencia de la fotografía y su registro inmediato se hizo cada vez más necesaria. Desde 1971, Rojas instaló un cuarto oscuro en su taller, algo que sin duda le permitió revelar y experimentar con sus propias imágenes. A raíz de su trabajo de grado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, entre 1972 y 1973 elaboró un conjunto de registros fotográficos fragmentados en los que registró su propio cuerpo semidesnudo desde distintos ángulos, encuadres y recortes. La matriz fotográfica de esta serie le sirvió, adicionalmente, como modelo en los aguafuertes que realizó para la carpeta de grabados de la empresa Cartón de Colombia, gran patrocinadora de la Bienal de Artes Gráficas de Cali. A esta serie de grabados pertenecen los aguafuertes *Blue Jeans* (1973), *Boca* (1974) y *Pelito* (1974), así como otros que no tituló. En ellos continuó trabajando un dibujo minucioso y sensual, no solo por la temática sexual-erótica, sino por los detalles de la ropa, la textura de las telas, que aquí en particular lograron una referencia más directa a la fotografía como origen de la imagen. En *Pelito*, la imagen corresponde al encuadre en primer plano de la cintura de un hombre visto de perfil, con el *jean* desabrochado, una chaqueta de cuero ligeramente elevada y una inclinación de su cadera hacia adelante. Otro grabado al aguafuerte, presentado a la Segunda Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali y registrado como *Sin título* (1973) muestra la cintura de un hombre con la bragueta y la correa desabrochadas, que deja ver unos pantaloncillos de algodón color blanco que sostienen un voluptuoso pene que ocupa el centro de la composición. Y, por último, *Boca* propone una escena de felación explícita de un hombre de espaldas al observador, en cuclillas, vestido con chaqueta y pantalón de cuero negro, y con una cabellera negra suelta que se mimetiza con la textura de unos *jeans* desajustados a la altura de la zona genital que permiten identificar las extremidades de otro personaje parado frente al primero.

En sus potencialidades descriptivas y constructivas estos primeros dibujos hiperrealistas de principios de los años setenta estuvieron dirigidos a generar una visualidad homoerótica y, consecuentemente, a contrarrestar cierto “régimen de representación” que criminalizó el placer homosexual y ridiculizó el cuerpo marginal, marica, marimacho, travesti o simplemente homosexual. Curiosamente, este cometido lo llevó a cabo acudiendo a un formato hiperrealista que no presentó la menor intención de ser solemne o monumental. En contraste con el que inspiró a otros artistas del país, el suyo no tenía nada que ver con la academia, carecía de intención decorativa y evitaba la facilidad de quien escogía una fotografía de temática erótica y la trasladaba al lienzo o al papel sin problematizar el régimen de representación sexual hegemónico o una iconografía pudorosa frente a los placeres sexuales desencajados. Por el contrario, estas obras estaban concebidas desde un realismo muy particular, cuya originalidad y validez radicaban en el concepto, no en la anécdota. Por ello, aunque parezca paradójico, se podría tildar de “abstracto” porque no encarnó una mirada desapasionada, mecánica y aparente —como exigían los presupuestos más ortodoxos de esta tendencia anglosajona—, sino subjetiva, vivencial y cercana. En ningún momento trató de sellar lo real tras las superficies, embalsamarlo en apariencias o, incluso, de reproducir una nueva realidad. Antes bien, asumió como punto de partida un hecho cercano a sus afectos y gustos más íntimos: las relaciones homoeróticas. Y en virtud de puntualizar este propósito se concentró precisamente en aquellas propiedades que para la mayoría de las personas dan al traste con lo que se espera de una obra hiperrealista. De tal suerte que es hiperrealista en sus obras un autorretrato en plano americano que deja ver el cuerpo del joven artista de pelo largo, sin camisa, portando gafas oscuras y vestido de *blue jean*, pero con una zona de la imagen sin resolver que genera un área blanca sobre el pecho y el rostro que se mimetiza con el fondo vacío (como sucede en una de las obras que forman *Autorretrato Fragmentado* de 1972-1973); el encuentro de dos hombres homosexuales en lo que se presume podría ser un baño público y la consumación del acto sexual (en *Río, Lobo y maten a Yoni Gringo* y *Me llaman Trinity y Nevada Smith*, ambas de 1972); una felación que un hombre le practica a otro (*Boca* de 1974); o, finalmente, un pene con una gran erección

“envuelto” en unos calzoncillos de algodón blanco (algunas obras registradas como *Sin Título* de 1973-1974). En todas estas obras las figuras adquieren el protagonismo en la imagen; no hay el menor indicio que nos remita al espacio donde ocurre la escena, y, en cambio, prevalece un interés por describir la indumentaria de los personajes representados, por traducir las apariencias táctiles de los *jeans* o chaquetas de cuero. Los sujetos siempre permanecen en el anonimato: nunca vemos sus rostros, solo se nos ofrecen de manera fraccionada los gestos de sus cuerpos, que son la evidencia del encuentro sexual.

Sin embargo, de esta primera etapa de su producción la obra que mejor exploró las potencialidades del dibujo hiperrealista en relación con situaciones sexuales de carácter homoerótico que son apenas legibles fue *Atenas C.C.* (1975), una propuesta con la que participó en la primera versión del Salón Atenas y que le confirió la posibilidad de salir de lo bidimensional y representacional para construir propuestas que abordaran el espacio en sí mismo. *Atenas C.C.* estuvo conformada por dos amplios dibujos en grafito que, colocados sobre la pared, mostraban a un hombre en un gesto explícitamente sexual. A un lado de esas imágenes, sobre el suelo, desplegó un fragmento de un piso con el diseño de una baldosa hecho con fotografías a escala de cada una de las baldosas originales que pertenecían a la casa familiar del artista en Girardot: pequeño puerto de tierra caliente, en las riberas del río Magdalena, en el que transcurrió gran parte de su infancia, adolescencia y juventud. Encima dispuso un vidrio que advertía al espectador acerca de la artificialidad de la imagen y sobre el cual arrojó un extraño material con apariencia de pegote, pero que en realidad era semen. Además, aprovechando el principio del *collage*, al integrar un fragmento del mundo real y concreto dentro del espacio de lo imaginario, creó una tensión entre la representación y la presencia, entre la ilusión y lo real o, si se prefiere, entre la obra de arte y un material vulgar. Y, más aún, al anular la dicotomía de la perspectiva que desde el plano crea la ilusión de profundidad, subrayó el espacio y consiguió que la obra lance al espectador a una experiencia completamente corporal, ya no solo visual. Es decir, nuevamente, como sucedió en *Me llaman Trinity* y *Nevada Smith* o *Boca*, Rojas obligó al espectador a ser

testigo de una experiencia completamente íntima y, contradictoriamente, exhibió en el espacio de lo público —el Museo de Arte Moderno de Bogotá, lugar en el que se llevaba a cabo el Salón Atenas— una imagen de lo vetado. Partió, además, de una experiencia personal: el título remitía al teatro de cine continuo del centro de la ciudad (Atenas Cine Continuo), en el que tenían lugar encuentros homosexuales, y presentó la evidencia y huella real de los mismos: semen real esparcido que reunió de donantes amigos, asumiendo el gesto como acto deliberado de autoafirmación.²⁸

Si bien estas obras encuentran algunas de sus raíces en una particular simbiosis entre el dibujo y la fotografía, Rojas no agotó sus búsquedas en estas exploraciones. En los dibujos realizados entre 1972 y 1974 expuso tempranamente otros referentes que anuncian elementos que serán definitivos en sus trabajos posteriores. Algunos motivos iconográficos y modelos formales no surgieron, paradójicamente, de un estudio detallado del hiperrealismo o de las potencialidades de la fotografía en relación con el dibujo, propuestas que conocía muy bien desde muy temprano cuando, junto a sus compañeros de estudio Antonio Caro y Hernando Giraldo, crearon una “catedral de arte contemporáneo” formada de revistas y libros sobre lo que sucedía a nivel internacional en asuntos artísticos (Peláez, en entrevista con Rojas, s. f.). Algunas de las estrategias formales que usó las extrajo de un medio que moldeó gran parte del sentido compositivo de las obras que giran en torno a temáticas homoeróticas: el cine. Esta influencia no estuvo presente, como sucedió con ciertas corrientes artísticas de los años sesenta que empleaban referencias al cine

28 El uso de un fluido corporal como el semen representó no solo una forma elocuente de formular un cuestionamiento sobre los contornos de lo socialmente aceptable, sino, y sobre todo, un proceso de desclasificación taxonómico-identitario, esto es, conscripciones de raza, sexo, género, clase. En ese sentido, por tanto, el uso del fluido o de un desecho corporal, hecho por Miguel Ángel Rojas, adquirió una significación antropológica en su obra, pues a través de él sondeó los valores asignados y establecidos al interior de una sociedad determinada.

como símbolo de la cultura burguesa (Mimmo Rotella cuando utilizaba carteles publicitarios de las películas de Marilyn Monroe o de la *Dolce vita* de Fellini), que copiaban fragmentos de imágenes cinematográficas emblemáticas (Roberto Longo con las películas de Rainer Werner Fassbinder) o reproducían la estética del cine negro como lo hacía el Equipo Crónica. En Rojas, por el contrario, la influencia de elementos cinematográficos revistió clases muy variadas. Desde la representación del movimiento, elementos de narración, tipo de luz, colorido, modelo de constitución espacial, disposición de los planos, hasta una fiel reproducción de la composición del encuadre en la que imitaba incluso el formato de la pantalla que hacía pensar que algunos dibujos formaban parte de una secuencia más amplia. Sin embargo, la influencia más explícita en esta primera etapa viene, curiosamente, no del neorrealismo italiano —como sucedía con Oscar Jaramillo, Ever Astudillo y Oscar Muñoz—, sino de Andy Warhol. En el creador de *The Factory* y de las Sopas Campbell, Rojas encontró varios elementos que excedían, incluso, lo cinematográfico. En primer lugar, lo sedujo el hecho de que Warhol nunca ocultó su homosexualidad, como se puede comprobar por las experiencias relatadas en sus *Diarios* o por la información ofrecida por sus biógrafos: “Yo no era un machote por naturaleza sino, debo admitirlo, todo lo contrario” (Hackett, 2008: 25). Es más, en un gesto hilarante atribuía la brutalidad masculina “machista” a los pintores del expresionismo abstracto: “Los pintores que frecuentaban el bar Cedar de la University Place eran todos unos camorristas, unos tipos violentos que se agarraban, se enseñaban los puños unos a otros y se decían cosas como: ‘A que te rompo los dientes’ o ‘Voy a robarte a tu chica’” (p.25).

En segundo lugar, Rojas también se vio influenciado por las estrategias que utilizó Warhol para traducir sus experiencias y gustos homosexuales a los lenguajes del arte contemporáneo de una forma velada y con cierto matiz cómico. Así por ejemplo, *Sleep* (1963), una grabación de poco más de cinco horas de John Giorno, su amante del momento, mientras dormía una siesta, un filme que, más allá de todas las importantes lecturas, se podría interpretar como una declaración de amor homoerótica; *Empire* (1964), una grabación con cámara anclada del Empire State Building

desde una cristalera del Rockefeller Center que le confiere al edificio una apariencia fantasmagórica parecida a un falo erecto producida por el pesaño hipnótico de la proyección; *Blow Job* (1964), en el que graba durante cuarenta minutos la cara de un joven al que le están haciendo una felación. Por supuesto, el filme no puede describirse solo como una obra de un hombre al que le maman el pene. El choque de su concepto pop es doble. Es un filme de una mamada que por cuarenta y un minutos no vemos, una estrategia que Rojas utilizaría con frecuencia. Más aún, los dibujos hiperrealistas de principios de los años setenta fueron, incluso, concebidos como *Blow Job*: una respuesta ingeniosa a la manera de "atrápame si puedes". Es decir, como Warhol, Rojas parodiaba y subvertía las expectativas tanto de los amantes de lo pornográfico, como las de la censura, dejando a ambos públicos con una experiencia compartida de frustración y decepción, e implicándolos en el mismo deseo ilícito.

Y, por último, los vasos comunicantes que Rojas estableció con Warhol también se encuentran en la solución compositiva que utilizó en algunas de sus obras. Los aguafuertes *Blue Jeans*, *Pelito*, *Sin título*, por citar algunos, son curiosamente similares a las fotografías que realizó Warhol para su diseño de la carátula *Sticky Fingers* (1971), el disco de los Rolling Stones. Inteligentemente, Warhol interpretó el mito de marginalidad y permisividad sexual del grupo al fotografiar el bajo torso —por delante y por detrás, tapa y contratapa del disco— de Mick Jagger. El álbum original incluía un *zipper* real que permitía acceder a una fotografía interior donde el mismo cuerpo se presentaba en ropa interior. No es de extrañar que Rojas tomara cómo modelo esta imagen, pues, tanto Warhol como la música de los Rolling Stones —donde alternaban la música negra, la crítica social, el canibalismo y la misoginia— eran símbolos de la vanguardia y el *underground* de la época. Adicionalmente, es natural que también fijara su mirada exclusivamente en la fotografía y que dejara atrás las restricciones formales del trabajo hiperrealista, que si bien le garantizaba un buen desempeño comercial, no cumplía con sus expectativas vitales. El artista sentía que al hacer puestas en escena del tipo de encuentros que quería retratar, estaba falseando y evadiendo la experiencia "real". Es decir, la fotografía, que era su aparato de captación más directo, era mediatizada

y domesticada por el dibujo, que reducía su potencia testimonial y su crudeza vital (Rueda Fajardo, 2005). Técnicamente, Rojas se sentía también falsificando e infravalorando su trabajo fotográfico, que se quedaba como simple ayuda mecánica para la creación de sus dibujos y grabados.

No obstante la importancia que revestía la fotografía en ese momento en su obra, resulta curioso que arribara a ella por la vía del aficionado y no de la academia, pues en este momento esta técnica no tenía aún lugar en el pénsun académico. Siendo muy joven descubrió una cámara en el ropero de su padre y empezó a experimentar, tomando fotos de noche, con unas exposiciones larguísimas que hacían que las imágenes producidas fueran completamente extrañas y fortuitas:

Yo fui poco a poco aprendiendo fotografía cuando descubrí una modelo 1-A de la Kodak que mi papá tenía colgada en un ropero y que había utilizado con nosotros cuando éramos pequeños. Un día la descolgué —era una cámara muy compacta, de formato grande—, entonces hundí el botón que servía para abrirla, y el riel por donde corría el fuelle, y empecé a jugar con ella; de casualidad encontré una T que había en las velocidades, que marcaba desde segundos hasta sesenta centésimas de segundo. Coloqué la velocidad en esa T, quité el seguro, disparé y me di cuenta de que el obturador quedaba abierto. Entonces compré una película e hice unas fotos de noche (yo mismo posé); coloqué la cámara en la mesa del centro, quedó horizontal, abrí el obturador, me senté al frente, esperé contando hasta quince, me levanté y la cerré. Hice varias fotos de esa clase, de lámparas y cosas y después de luces y sombras reflejadas en la ventana; luego las mandé a revelar —yo no tenía nada de cuarto oscuro— ¡y las fotos resultaron magníficas! El dependiente del almacén de fotografías me dijo: "¡Parece que usted pretende hacer fotos como las de las películas de la Nueva Ola Francesa!" Después de eso tomé un curso con un amigo francés que era fotógrafo, pero nunca hice laboratorio; entendí lo que era "posibilidad de campo", la relación entre velocidad, visibilidad y diafragma, que es muy importante. (Barrios, 1999: 133, 134)

No es, pues, fortuito que Rojas se acercara a la fotografía con un particular valor narrativo-documental al realizar fotos muy próximas a la crónica y, por tanto, a temas cercanos a su propia experiencia, pero largamente eludidos y vetados: la homosexualidad. Inicialmente, como lo demostramos líneas atrás, partió del realismo fotográfico para posibilitar una imagen factible de la experiencia homoerótica con todas las prácticas incómodas de encuentros furtivos en baños, de felaciones y de posiciones sexuales. A este respondió, precisamente, el diseño de toda una caligrafía fotográfica: acercó su ojo-cámara y fraccionó las partes sobrantes, tales como rostros y extremidades sin mayor función, al tiempo que se detuvo en la calidad de los atuendos de cuero o *blue jean*; marcó intencionalmente braguetas, correas, botas y demás elementos persuasivos para aludir de forma sutil pero clara a asuntos sexuales. Si las acciones de los personajes y la manera técnica y argumental de tratarlos (fetiches y erotismo) no surgieron de vivencias extrañas, sino de su propia autobiografía, algo similar sucedió con su acercamiento a la fotografía. En sus experimentos fotográficos, en efecto, Rojas volvió su ejercicio un acto subjetivo que se evidencia en las reducciones circulares —como un ojo en la cerradura—, en el desenfoque y las sombras con veladuras para enfatizar la clandestinidad, incomodidad y rapidez de las acciones registradas.

La representación fotográfica de los espacios homoeróticos. Un deambular entre las salas de cine, los baños y la calle

Muy temprano aun siendo estudiante al preguntarme acerca de una posible funcionalidad del arte decidí basar mi trabajo en mis propias diferencias con lo normativo. Así bajé a los sótanos más oscuros de mi experiencia sumergiéndome nuevamente en las penumbras urbanas, no ya en busca del placer y la evasión sino con el firme propósito de encontrar en ellas, tomando distancia, y mirando desde afuera aquellas situaciones vividas una y otra vez en esas tardes llenas de emoción y riesgo.

Miguel Ángel Rojas sobre la serie *Faenza* (1978)

A principios de los años setenta, momento en el que Miguel Ángel Rojas decidió embarcarse en experimentar con la fotografía, la situación de esta técnica artística estaba cambiando paulatinamente tanto a nivel internacional como en el ámbito local. Con diferente acento y modulación, dependiendo de las circunstancias históricas y artísticas, muchos artistas empezaron a debilitar la convicción de que una imagen fotográfica era producto de la realidad y no de la imaginación de su creador, y a inclinarse por la idea de que la fotografía podía ser un medio subjetivo o de expresión creativa. Bajo esta perspectiva es que se cobijan los trabajos de Luis B. Ramos, Leo Matiz, Erwin Kraus, Hernán Díaz, Abdú Eljaiek y Carlos Caicedo, artistas todos que, de acuerdo con Eduardo Serrano, sembraron tres convicciones fundamentales en la generación de fotógrafos que surgieron con Rojas: que la fotografía puede transmitir una visión del mundo y un gusto particulares; que a través de ella se pueden expresar sentimientos, emociones y valores, y que las imágenes no siempre constituyen logros aislados, sino que pueden hacer parte de un lenguaje cuidadosamente formulado dentro del campo específico del arte (Serrano, 2006: 238). La aceptación de estas convicciones desempeñó un papel de capital importancia en la superación de un concepto de fotografía artística en la cual el énfasis estaba puesto en la búsqueda de las propiedades internas que convirtieran a la imagen en algo único —por ejemplo, a partir del enfoque, el detalle, el encuadre, la perspectiva, la velocidad de la obturación y la tonalidad—. A partir de los setenta, entonces, la práctica artística soportada por la imagen fotográfica varió su foco de atención, desde las tendencias a crear un realismo original basado en los parámetros formalistas de belleza estética, profundidad social e histórica de los fotógrafos precedentes, a una forma heterogénea de objetos, estrategias, géneros y materiales que transgredían el estado puro de la fotografía modernista. Aquí, el tema no era ver la fotografía como tal, sino que su uso respondió a otras prioridades y estuvo destinado a fines más específicos —la seriación, la apropiación, la intertextualidad y el registro de acciones efímeras— que sobrepasaban el estricto marco de significación representativa de la fotografía, como una ventana sobre el mundo o como un espejo de autorreflexión subjetiva. De ese momento en adelante, las fotografías empezaron a ser adheridas a los lienzos, acumuladas,

recortadas, proyectadas e intervenidas, y los artistas se orientaron hacia la captación de imágenes que, más allá de reflejar aspectos o circunstancias del mundo visible, interpretaran sus ideas y respaldaran sus argumentos:

La noción de fotografía como arte pareció dividirse entonces en dos bandos opuestos: el que le otorgaba toda la importancia a la imagen fotográfica en sí, y el que utilizaba la fotografía como alternativa o complemento para otras disciplinas artísticas. Como consecuencia, los museos y las galerías también empezaron a aproximarse a la fotografía desde distintos ángulos: por una parte a considerarla, valorarla y clasificarla como una especie de grabado donde la imagen es lo importante, y, por otra, a tomarla como objeto artístico no necesariamente limitado por los formatos y las características del medio. De una u otra forma, fue tal ímpetu con que irrumpió la fotografía en los círculos artísticos de los setenta, que incluso un movimiento pictórico, el hiperrealismo, de amplia aceptación en el país, pareció devolver el péndulo de la historia: en contravía de lo que habían hecho los fotógrafos de finales del siglo XIX de intentar que las fotografías semejaran pinturas, ahora los pintores de esta tendencia buscaban por todos los medios que sus pinturas parecieran fotografías. (Serrano, 2006: 238-239)

Así, entre las décadas de los setenta y ochenta, la incontenible ola de fotografía con énfasis en la creación y expresión empezaría a percibirse a través de producciones como las de Luis Fernando Valencia, Camilo Lleras, Jorge Ortiz, Rosa Navarro, Patricia Bonilla, Juan Camilo Uribe, Becky Mayer, Omaira Abadía y Miguel Ángel Rojas, quienes se aproximaron a esta técnica desde ángulos poco convencionales. En sus obras no fueron importantes las imágenes, sino las implicaciones. Es decir, en sus registros lo definitivo (el contenido) era producto, en primer término, de la mente del fotógrafo y no tanto de la trascendencia, belleza o sentido de lo que acontece. De ahí precisamente que apartaran su producción de los procedimientos y las maneras de difusión y presentación de los fotógrafos tradicionales, tales como los estudios, los álbumes, los portarretratos y las reproducciones de prensa, orientándose más bien hacia los museos y las

galerías comerciales. Y no es extraño, por consiguiente, que las obras de estos artistas representaran el tránsito, en el país, de la fotografía tradicional a la fotografía contemporánea y, principalmente, del arte sensorial al arte conceptual, características ambas que en buena parte distinguen el trabajo de Miguel Ángel Rojas.

Desde 1973, año en el que Rojas presentó en un salón organizado por el Fotoclub Bacatá una serie de fotografías realizadas a partir de revistas pornográficas, pero reducidas de un negativo de 35 milímetros a impresiones de 12 milímetros, no solo subordinó la importancia de la imagen a la idea creadora, sino que también introdujo con inusitada fuerza la representación del homoerotismo como eje articulador de sus primeros trabajos fotográficos. La captura fotográfica de prácticas homoeróticas que llevó a cabo tomó forma en un ambiente sociocultural contradictorio, marcado por fenómenos particulares que trascendían lo artístico: la aparición en el espacio urbano de los homosexuales y su criminalización y persecución.

Mientras era estudiante en la Universidad Nacional y perfilaba el tema que definiría su obra, Rojas asistió como testigo a uno de los acontecimientos sociopolíticos más polémicos de la segunda mitad del siglo XX en el Colombia: la "construcción" de los homosexuales como criminales y enfermos a los que era imperativo corregir y diagnosticar: por un lado, se reconocía a la homosexualidad como una condición médica, la patologización de un comportamiento inusual que debía nombrarse, para poder controlarse, y, de otro lado, se reconocía la intención moral de proteger a la sociedad de estos comportamientos anómalos, castigando los actos homosexuales a través del sistema penal. A diferencia de otros lugares, como Estados Unidos, donde por la misma época la persecución a homosexuales se asoció con el miedo al comunismo, en Colombia este problema se convirtió en un agregado más en la larga lista de conflictos urbanos que se asociaban con la moral y la salud. Frente a la ausencia del "problema homosexual" en el discurso de políticos del momento, la homosexualidad era puesta bajo la jurisdicción de los policías quienes, alimentados por los discursos sensacionalistas al respecto, usaban métodos

duros e incluso violentos para hacerle frente a lo que consideraban un problema moral y sanitario. A pesar de que no existía un registro sistemático de los abusos policiales, entre la comunidad de las sexualidades no hegemónicas se empezó a crear un fuerte sentimiento antipolicial. Así, poco a poco, los casos de violencia se convirtieron en historias que se difundían de manera rápida en Bogotá, y la idea de protegerse de la policía desarrolló una cultura de la clandestinidad que pasó a ser fundamental en la vida de las personas con inclinaciones homoeróticas. Desde esta perspectiva, la capital, al tener la densidad poblacional más alta del país, se convirtió en un foco de atracción importante para personas que querían experimentar la sexualidad y el placer erótico de forma radicalmente diferente y, por tanto, con mayores posibilidades de sustraerse del lente policial. Esto no quiere decir que en otros centros urbanos del país no se desarrollaran espacios en donde la sexualidad no hegemónica se pudiera manifestar en distintas formas. La particularidad presentada Bogotá, en contraste con otras ciudades, residía en que, desde mediados de los años cincuenta, permitió el desarrollo de una noción de libertad que resultaba atractiva tanto por un imaginario general que asociaba a la vida urbana con el progreso, como por el conocimiento del esfuerzo que algunas personas hacían para construir espacios que permitieran ciertos comportamientos sexuales.

Así, en un proceso lento y de desigual desarrollo, a mediados de los años sesenta las sexualidades disidentes empezaron a tener una presencia manifiesta en zonas de ligue o de *cruising*, así como en espacios visibles de la escena sexual y comercial de la ciudad. Con el propósito de evitar las batidas policiales, inventaron formas de vivir el espacio urbano que se escapaban del binarismo masculino/femenino, público/privado, exterior/interior o racional/sensual. Así, los disidentes sexuales habilitaron y transformaron algunos espacios para su existencia en una ciudad —o mejor aún en un país— en la que no tenían lugar a nivel simbólico y sociocultural. Esto explica, precisamente, las razones por las cuales una forma espacial cobró una especial fuerza en la década de los setenta: la recreación y subversión del espacio público a la manera de *flâneurs* “pervertidos”. Desde esta perspectiva, el centro de Bogotá fue reescrito por diversos

sujetos —maricas, cacorros, afeminados o mujeres falsas— deambulando y ligando por su perímetro urbano, viéndola desde su propia lente de enfoque y negándose a aceptar sus constricciones y reglas. Los baños públicos, las calles, los parques y algunos bares y cines se convirtieron en válvulas de escape de la realidad sexual y moral que imponía un Estado con leyes heteronormativas. Y, por supuesto, con su mirada oblicua crearon un espacio urbano alternativo reconvirtiendo y resignificando la reglamentación de lo hegemónico.²⁹

La propuesta fotográfica de Rojas surgió contextualmente ligada a estos espacios urbanos homoeróticos, y a la manera de un cartógrafo deseante

29 Para estudiosos del espacio urbano en relación con el género —Pat Califia, Jesús Martínez Oliva o José Miguel Cortés— resulta curioso que la mayoría de aproximaciones teóricas al estudio de un espacio urbano homosexual coincidan en que no existe tal espacio, sino lugares utilizados por homosexuales o transformados para un uso homosexual. Martínez Oliva, por ejemplo, en el ensayo “Usos y apropiaciones *queer* del espacio: de las zonas de *cruising* a los barrios *gays* comerciales” —incluido en el libro *The Gendered City* (2004)— asegura que el espacio urbano no tiene un carácter natural, un significado inherente o un estatuto intrínseco como público o privado. Los urbanistas trazan la estructura racional y organizada en sus planos y avenidas, zonas para parques y jardines, pero son los habitantes de esa ciudad los que reconfiguran esa red geométrica y abstracta en un conglomerado de espacios más personales y cargados de sentido (Martínez Oliva, 2004: 52). El espacio urbano es el resultado de los diversos imaginarios sobre la ciudad que poseen los sujetos y de las prácticas que realizan para concretar esos imaginarios (Canebraro, 2013: 10), y la sexualidad conforma ese imaginario, tanto como la clase, el género y la raza/etnia. No es posible afirmar que el espacio determina la actividad social como así tampoco que depende absolutamente de un entramado de relaciones que se producen por fuera y con independencia de él. Lo que sí es seguro es que espacio y sociedad tienen estrecha relación y que no pueden pensarse uno sin el otro. En la misma línea la sexualidad —un gran olvidado en la teoría sociológica urbana— tiene gran capacidad para producir espacio. Ello queda claro en algunas de las series fotográficas de Miguel Ángel Rojas que, sin incurrir en consideraciones ligadas a la antropología visual, ponen al descubierto preguntas sobre dónde debía ejercerse la homosexualidad en la década de los setenta en Colombia: ¿en espacios privados? ¿En sitios alejados y oscuros? ¿En la formalidad o en la clandestinidad? ¿Integrada a la ciudad o alejada de las escuelas, los templos o las viviendas?

—para utilizar el término de Néstor Perlongher— el artista se embarcó en registrar espacios que, aunque estuvieran abiertos a todo el mundo, no tenían contornos definidos ni una señalización clara, esto es, espacios que al ser visibles e invisibles al mismo tiempo permitían a sus usuarios cambios de identidad gracias al anonimato. Al registrar estos espacios homoeróticos, no se limitó a las construcciones físicas que los conforman, ni a una sociología visual de sus visitantes. Antes bien, se dispuso a captar las tramas sensibles que los urdían, los climas, las atmósferas, los afectos, los sentimientos (Perlongher 1997: 144) y, sobre todo, la circulación del deseo homoerótico y el mercado de los intercambios sexuales que realizaban hombres en algunos cines y calles de Bogotá. De forma paralela a sus dibujos hiperrealistas, Rojas realizó unas fotografías en algunos teatros de cine rotativo del centro de Bogotá, espacios que luego de haber gozado de gran distinción social en las décadas de los veinte y treinta, se convirtieron en puntos de encuentro entre homosexuales en los sesenta y setenta (Barón Pino, 2007: 96-97). El artista, que había conocido los teatros Mogador, Imperio y Faenza, un día retomó su afición por la fotografía y decidió llevar su cámara con el doble fin de matar el tiempo e intentar dar un significado a su propia experiencia homosexual. Asistió todas las tardes durante varias semanas a ver qué sucedía, a captar imágenes de la interacción de otros hombres que, como él, encontraban en aquellos lugares un punto de encuentro sexual. Así, a la manera de un cartógrafo deseante, emprendió la construcción de los mapas de las sexualidades prohibidas en dos series, que difieren en situación, localización e intención: las realizadas en los teatros Mogador e Imperio, hechas a partir de 1973, y las series del teatro Faenza, realizadas en 1978. En las primeras, el artista fotografió directamente la intimidad de aquellos encuentros clandestinos a través de los orificios de las paredes divisorias de los baños de los cines, mientras que en las segundas se dedicó a registrar la sala de cine como escenario de cortejo y galanteo.

Fungiendo como una suerte de espía —asumiendo el riesgo de ser descubierto, revelando secretos entre las sombras, mimetizándose en los ambientes—, Rojas entró a los teatros Mogador e Imperio simulando ser un asistente más y encubrió su cámara mientras realizaba la labor de

transgredir la privacidad de los asistentes quienes, como en un ritual de cortejo, caminaban y desfilaban por el recinto. Como James Wormold o George Smiley,³⁰ se instaló en uno de los baños del Mogador, se ocultó tras la puerta de uno de los cubículos individuales, apuntó su cámara a través del hueco dejado por una chapa robada y dirigió su lente hacia los orinales, a la espera de algún encuentro sexual. Las siluetas dejaban entrever lo que sucedía en el lugar, pero, más allá del registro, es importante destacar que se trataba de una faceta inédita del medio fotográfico en el país: había tomado un riesgo no solo social, sino formal y matérico. Así lo expresó el propio artista en una entrevista con Humberto Junca en el 2010:

A pesar del gran éxito comercial que tenían en ese momento los dibujos y grabados que hice partiendo de fotografías, decidí trabajar solo con estas últimas. Y sencillamente me morí, desaparecí para el medio. Pero estaba convencido del poder de las imágenes que capturaba. Primero tomé unas fotos a través de un orificio en la puerta de un baño en el teatro Mogador y aunque los negativos eran muy débiles, pude hacer copias de ese mundo oculto, que era parte de mi vida. Cuando las revelé, todo el papel era negro, y en el centro había una imagen dentro de un círculo blanco: el círculo que me daba el hueco a través del cual había hecho la foto. Las imágenes eran muy, muy fuertes, y como ya sabía hacer reducciones con la ampliadora, decidí copiar esos negativos en un formato pequeñito. Después corté con un sacabocado ese circulito blanco que contenía la imagen, y con estos puntos hice varios dibujos. El primero fue *Vía Láctea*. Era una línea de puntos que ubiqué como a cuatro metros de altura, en la galería Garcés Velásquez. Se volvió un mito, porque la gente no podía ver las imágenes dentro de los punticos, pero todo el mundo juraba que eran fotos muy fuertes, eróticas, gais. (Junca, 2010)

30 El primero es uno de los espías de *Nuestro hombre en La Habana* (1958), de Graham Greene, y el segundo es un espía que aparece en varias novelas de John le Carré.

Las fotografías que tomó en el Mogador y el Imperio no fueron exhibidas de inmediato, y no por falta de arrojo, sino por el ingente material que acopió. Algunas de ellas las exhibió en una exposición colectiva curada por Álvaro Barrios en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá del año 1981, titulada "Una propuesta para los años ochenta". En esta muestra instaló *Vía Láctea*, una línea de puntos fotográficos o reducciones de la secuencia *Sobre Porcelana* del cinema Mogador, copiadas dos mil veces cada una y recortadas circularmente, instaladas a tres metros de altura a lo largo de la pared sur en la sala principal de la galería. Esta línea horizontal remataba en el extremo de la pared con una curva que recordaba la cenefa del cielo raso del teatro Faenza, de la cual ya existía la secuencia fotográfica del mismo nombre. Como en sus reducciones de 1973 —*Paloma* y *Corazones*— Rojas encubrió lo que las imágenes representaban: la velada alusión a la trasposición de fluidos —lácteos y seminales— cumplía la función de fijar las coordenadas ocultas del universo clandestino de la bóveda del Faenza (Rueda Fajardo, 2005). Posteriormente, en el 2003, exhibió por primera vez la serie *Sobre porcelana*, conformada por 18 imágenes de dos hombres teniendo relaciones sexuales delante de un muro recubierto por pequeñas baldosas de cerámica blanca similares a la porcelana. Ahora bien, esta serie sobre un par de personajes anónimos y desconocidos termina con una vuelta que bien parece una puesta en escena: en la última foto un joven, conocido de Rojas, se prestó a mirar directamente al lente de la cámara, cosa que cerró la sucesión de fotografías y, a la vez, la abrió como el inicio de un nuevo encuentro sexual. Así, toda una serie de fotografías anónimas, reales, documentales terminó siendo cerrada por una acción predeterminada, lo que creó una tensión en la obra que va desde el documento hasta la escenificación. Por ello, aunque la serie está construida a partir de la disposición de varias imágenes aisladas, reproduce espacialmente un "relato narrativo": un encuentro sexual en el baño de un cine y el inicio de otro que no vemos. De este modo, cada imagen fotográfica contiene su propio espacio y tiempo potencial, pero este depende, en mayor o menor grado, del conjunto total de las imágenes. O dicho de otra manera, se trata de imágenes cuya lectura es singular y unificada, pero que encuentran en lo múltiple su principal estrategia visual. Imágenes en las que se producen reiteraciones de

elementos susceptibles de ser aislados visualmente y, por tanto, en donde la repetición se convierte en una estrategia formal importante.

En la serie *Faenza*, armado de un precario equipo —una linterna de mano, una bola de plastilina que le servía de trípode y un disparador cubierto de negro— Rojas registró el juego de llamadas, reconocimientos, señales, traslados y recorridos en el que los visitantes del teatro se involucraban en ligues homosexuales. A hurtadillas, durante la proyección de las películas (generalmente una de vaqueros y una de karatecas), el artista tomó fotografías de movimientos y actitudes de la audiencia en relación con la arquitectura o la pantalla; fotografías que, desde luego, violaban la privacidad del individuo o los individuos, pero que se relacionaban con el tema de sus dibujos y grabados precisamente en su deliberada determinación de hacer inteligible la excitación lasciva del *voyeur*. Por regla general, las fotografías recogen secuencias de reuniones y provocación sexual tanto en el auditorio como a través de los agujeros de las puertas de los baños, presentando imágenes que varían de mórbidas a tiernas y de tímidas a francas. En ocasiones, se limitan a mostrar la pantalla distorsionada por el punto de vista del fotógrafo, o a ilustrar sobre el comportamiento del público en un espacio cerrado en donde la penumbra colabora con el anonimato. Pero en todas estas obras es perceptible cierta sensación de peligro físico, de temor a ser descubierto, que se deriva del carácter prohibido que tienen las acciones tanto de los protagonistas como del artista (Rojas tosía al disparar la cámara para encubrir el clic). Y en todas ellas es plenamente detectable el alto grado de participación del artista en su temática puesto que, aun cuando el acto de fotografiar se diferencia del sexual en que se puede conducir desde cierta distancia y con cierta indiferencia, en el caso de Rojas, por sus premeditadas circunstancias, parece que la cámara se emplea como una suerte de pene para intervenir secretamente en las escenas y con esto estimular su propia fantasía homosexual. En ese sentido, por tanto, la serie rezuma un profundo sentido autobiográfico, pese a que en ella el artista no se representó a sí mismo. Es decir, las fotografías no operan como una forma de representación, sino como estrategia de exploración de sus emociones, sus gustos sexuales, sus temores, sus placeres, etc. De hecho, los pasos previos a

la realización de la serie fotográfica, y la estrategia compositiva que usó, ponen de manifiesto el carácter autobiográfico presente en ella:

Pasaron como diez años entre mi primera visita al teatro como parroquiano y esa visita con mirada crítica que está en la fotografía. En ese momento yo era una persona que estaba alejándose de ese mundo y que en la distancia empezaba a verlo y analizarlo como parte de la naturaleza humana y también, como parte de las costumbres de una urbe. Ese fue entonces un reencuentro muy significativo para mi propia realización porque empezaba a reconocer en el campo del arte las cosas menos confesables de mi vida. Había decidido adoptar una posición valiente y muy honesta [...] Los amigos gays frecuentaban el sitio. Era un punto de encuentro que propiciaban el anonimato y la misma oscuridad. Entrar allá era entrar a otro mundo [...] Cuando decidí volver al lugar para hacer las fotos sobre las cosas que ocurrían allí, mi intención era retomar esa realidad y representarla, no para hacer algo directo, no era exactamente un documento fotográfico lo que estaba buscando, porque una fotografía es algo más fiel que cualquier otra clase de construcción que se puede proponer a partir de la imaginación. Por lo mismo, en un principio hice una serie de representaciones en las que recreaba ese mundo aquí en el estudio. Yo mismo posaba para las fotos, que después recreaba. (Iovino, 2007-2008)

De esos momentos de espera, que él denominaba “las tardes suspendidas”, resultaron 40 negativos que ordenó en varias series: *Antropofagia en las ciudades*, *Tres en platea*, *Faenza*, *El del sombrero*, *Vía Láctea*, *Personajes*, *El de la camisa blanca*, *La visita*, *La nave va*, *Diablo*, *Olores*, *Talk of five*, *Toho*, *Guarra*, *Mingitorios*, *Palcos*, *Proa en la nave de la ilusión*. Series construidas a partir de fijar una atención constante en lo que sucedía en el teatro. Fijar la atención, por ejemplo, en los hombres que entraban, esperaban mientras se acostumbraban a la oscuridad, intuían que los estaban mirando, exhibían algunas señales corporales casi imperceptibles para, finalmente, acercarse. Puso atención a la pantalla y tomó fotografías de las películas que se estaban exhibiendo, generalmente de karatekas,

detectives o vaqueros. Puso su atención también en el espacio y registró las cornisas, el brillo de los palcos y los escasos objetos. En ese sentido, Rojas puso el énfasis en la descripción del “ambiente sexual de los espacios”, razón por la cual describió los objetos con una larga exposición, poniendo atención a la penumbra para capturar el brillo de los extintores de incendio, las sillas, el techo transfigurado por la luz de la pantalla y el chorro de luz blanca que salía del proyector. Pero también observó las relaciones vigilando las figuras imprecisas, con pequeños gestos nítidos como la mano que tapa la nariz para enfatizar la existencia de los olores y el encuentro furtivo de los cuerpos, un encuentro “movido”, pero con una particular escala de grises. Además, tienen el encanto de las fotografías de guerra al utilizar sus recursos visuales y formales: la necesidad de captar la realidad en condiciones difíciles, el desenfoque, detalles significativos, perfiles movidos y la transmisión de información.

Si en *Mogador*, *Imperio* y *Faenza* el énfasis estaba puesto en registrar los encuentros homoeróticos y los ligues producidos en el interior de los teatros —poniendo en tensión los parámetros convencionales entre lo público y lo privado, entre afuera y adentro—, en *Cadecillos* (1975), *Control de Esquina* (1975), *La Esquina Rosa* (1975), *Ronda* (1976) y *Bonche* (1978), Rojas se enfocó en dar cuenta de los usos homosexuales del espacio público en ciertos lugares del centro de Bogotá —sobre todo calles poco transitadas o construcciones semidestruidas—, lugares efímeros que desaparecían en un momento dado (por una batida policial) y solo aparecían hasta que las circunstancias fueran las adecuadas (en las noches o en momentos del día poco transitados). En ese sentido, por tanto, los lugares que Rojas procuró capturar nunca tuvieron, en lo absoluto, una naturaleza fija o unas coordenadas precisas. Antes bien, se trató de lugares formados por laberintos, por zonas flexibles y por diversas entradas y salidas que cambiaban en virtud de las necesidades y los deseos de los asiduos visitantes. En estas series, el artista actuó con el olfato antropológico que lo distinguirá en obras posteriores al poner de manifiesto que las luchas por el control y la producción de un espacio homoerótico tomaron forma y estuvieron influenciadas por otras luchas más amplias de tipo económico, racial y de clase. Aunque la cultura homosexual en

las calles de Bogotá era un fenómeno inusual —por razones ligadas a la persecución policial y por su condición de ilegalidad—, esta era parte o se camuflaba con una cultura de la calle en expansión, que tenía un claro detonante en la población que migró a raíz de la violencia desatada en los años cincuenta en algunas zonas rurales. El carácter hacinado en el que dicha población vivía —como se puede constatar en las series de inquilinatos de Fernell Franco o de Umberto Giangrandi— condicionaba que gran parte de su vida social se desarrollara en calles y parques, situación que explica por qué estos fueron los enclaves más comunes para establecer contactos sexuales, encontrar semejantes e iniciar relaciones de amistad. Y, por supuesto, la continua vigilancia policial y los arrestos hicieron que desarrollaran toda una serie de tácticas de identificación y comunicación que eran inteligibles solo para las comunidades homosexuales: la forma de comportarse, ciertos códigos indumentarios y, sobre todo, la mirada. Por tanto, si en la serie de los teatros la rutina de Rojas era asistir todos los días, a eso de la una y media de la tarde, a ver una película de vaqueros o de karatekas, la estrategia utilizada aquí tenía mucho que ver con la del francotirador: se camuflaba en su estudio y disparaba con su cámara fotográfica a cierta distancia y desde un lugar oculto, a objetivos seleccionados. En *Cadettillos* (1975), por ejemplo, registró un fenómeno que sorprende enormemente pero que también invita a la hilaridad: la participación de la policía en tanto represora de una conducta sexual determinada y como instigadora de esta. Así, permaneciendo siempre atento en la ventana de su estudio, previendo y espionando a través de su cámara, el artista capturó cómo a la represión policial ejercida en los lugares de *cruising* se sumaba, paradójicamente, una numerosa participación de agentes y soldados que ofrecían sus servicios sexuales a la población homosexual en el centro de Bogotá. La contraparte de estas fotografías la ofrecen *Control de Esquina* (1975), *Ronda* (1976) y *Bonche* (1978), series que registran recorridos policiales por sectores de encuentro sexual y la detención de individuos que quizá fueron descubiertos *in fraganti*. Aunque coinciden temporalmente con las series fotográficas del *cruising* callejero, las de *La Esquina Rosa* presentan una serie de particularidades que las individualizan:

Paralelamente a las fotos del Faenza, en los años setenta, y con el mismo sentido voyerista de aquellas hice varias tomas desde la ventana de mi taller en la calle 24 en el centro de Bogotá, a una esquina en la que antaño señorial, una casa republicana, maltrecha por el tiempo y el nomadismo de los habitantes de la ciudad era por aquellos días, dividida y subdividida, un inquilinato habitado por trabajadores del sexo, sede de un prostíbulo y tienda de barrio en su primera planta. *La Esquina Rosa* es un rescate de aquellos registros tomados en varias fechas, siempre en la baja tarde. Estas historias incluyen relaciones entre el campo y la ciudad, historias que revelan una marcada diferencia de clases sociales, exhibicionismo de minorías sexuales, costumbres extrañas de seres noctámbulos, además de los ya mencionados cambios que el tiempo trae a la arquitectura de la ciudad y a la apariencia de sus habitantes. Esta esquina era implícitamente un lugar erótico y en algunas fotos se evidencia a través de las miradas el mercado del sexo. Bajo la apariencia normal de la cotidianidad diurna emergían episodios violentos en las noches, de esta violencia solo quedan algunos recuerdos como la persecución de la policía a los travestis. Particularmente recuerdo los gritos masculinos de una travesti que se cortaba los brazos con una cuchilla para impedir ser llevada por la policía en una patrulla. (Rojas, declaraciones sin fecha en la página web del artista)

En *La Esquina Rosa*, Rojas se alejó del encuadre que venía probando en los cines y abrió el ojo con la intención de atrapar otras escenas. Siempre quiso fotografiar el espectáculo nocturno de los travestis que se quitaban el abrigo para descubrir su cuerpo desnudo cada vez que pasaban los clientes, o haber capturado el momento en que unos policías persiguieron a una travesti que, para resistirse al arresto, gritaba con voz grave y ronca. Pero, por la falta de recursos técnicos de la época, no pudo hacerlo y tuvo que ocuparse de los momentos previos, tras bastidores. Sin embargo, la fascinación hacia estas imágenes proviene justamente de eso: que, en medio de la calma de la tarde, delatan una ciudad efusivamente violenta con la diferencia sexual. Así, en medio del conservadurismo que destilaban las élites de la capital del país, encontró una esquina para

registrar otros estilos de vida que se resistían a esa Bogotá mojjigata. Escondido como un francotirador, Rojas fotografiaba a la gente que llegaba a la esquina y se fumaba un cigarrillo; fotografiaba a las prostitutas que, en horas de la tarde, se asomaban en pijama a la calle antes de salir a trabajar, y fotografiaba a ese oficinista al que se le iban los ojos detrás de las piernas de la mujer en minifalda que pasaba puntualmente por allí a medio día. Pero, sobre todo, fotografiaba a esos hombres altos y espigados, con zapatos de tacón y pantalones bota campana que ofrecían servicios sexuales, y también a sus opuestos, a los que vigilaban (Gama, 2018). Y son estas últimas imágenes las que nos ayudan a comprender por qué la mirada de Rojas atraviesa sentidos insospechados. Algunas noches, el artista solía pararse ante la ventana de su casa a esperar la ronda de vigilancia policial. La única manera de capturar los cuerpos de los cadetes y los cadetillos era mantener el diafragma lo suficientemente abierto y utilizar el tiempo de exposición preciso para poder evitar que la oscuridad de la noche ocultara las figuras que pasaban. El resultado fue, como bien lo define Ximena Gama, una serie de imágenes atravesadas por ese ojo deseante y temeroso, pero también determinadas por el inminente paso de los segundos. Acá, la distancia física entre Rojas y estos otros cuerpos solo pareciera ser equiparable a la distancia de su deseo por poseerlos.

3



Los hombres no lloran/Los
hombres son de la calle/
Los hombres en la cocina
huelen a caca de gallina/
Los hombres fornican con
putas... La subversión de las
masculinidades en Santiago
Monge y Julián Urrego

*Espero que mi noble y viejo agujero del culo resista
Durante 60 años ha estado, en general, OK
Aunque tuvo en Bolivia una operación de fisura
sobrevivió al hospital del altiplano:
un poco de sangre, ningún pólipo,
de vez en cuando una pequeña hemorroides
activo, ansioso, receptivo al falo
botella de coca, vela, zanahoria
banana y dedos...
Ahora el SIDA lo pone tímido
pero sigue ansioso por servir:
fuera el bajón
que entre el amigo orgásmico con condón...
aún gomosamente muscular, desvergonzado,
bien abierto para el júbilo
Pero dentro de otros 20 años quién sabe,*

*los viejos tienen problemas en todas partes:
cuellos, próstatas, estómagos, articulaciones...
espero que el viejo agujero permanezca joven
hasta la muerte, dilatado...*

Allen Ginsberg, "Esfínter", *Poesía Beat* (2006)

Entre las múltiples historias que proliferan en los medios sobre la homofobia en contra de los hombres que deciden asumir una orientación sexual diferente a la que dicta la norma heterosexual, una nos llamó poderosamente la atención, y no solo por la violencia manifiesta, sino por la carga simbólica que despliega en relación con las exigencias de la masculinidad. Inicialmente presentada en un informe de Human Rights Watch (HRW) —y reproducida por *El País*, *The New York Times* o *The Guardian*— la historia documenta una campaña de gran alcance de ejecuciones extrajudiciales, secuestros y tortura de hombres homosexuales que comenzó a principios de 2009 en Sadr, un suburbio de la ciudad de Bagdad, y que se extendió por diversas ciudades de Iraq. Tras la caída del régimen de Sadam Hussein, el número y la visibilidad de las comunidades homosexuales fue creciendo de forma paralela a su rechazo y el odio de los clérigos, tanto chiitas como sunitas, que emitían numerosos edictos pidiendo su ejecución. Instigados por esta petición, milicianos iraquíes, e incluso algunas fuerzas del ejército, llevaron a cabo campañas de torturas y asesinatos contra hombres sospechosos de ser homosexuales o de tener un comportamiento "poco masculino". Según narraron los testigos y los supervivientes a una comisión de HRW, los autores de los crímenes entraban a las casas y secuestraban personas a las que luego interrogaban con el fin de que les facilitaran los nombres de víctimas potenciales (HRW, 2010). Una vez interrogados, procedían a pegarles el ano con un pegamento que solo podía despegarse con cirugía. Después de pegar los anos, los obligaban a ingerir una bebida que les producía diarrea y, posteriormente, la muerte. Todo el proceso era documentado en video y distribuido en blogs, páginas web y los celulares de la población.

Lo más llamativo de esta noticia es que ofrece varios niveles de análisis: la tortura se centró específicamente en el ano y, particularmente, en la

necesidad de cerrarlo, como si con esa clausura corporal se terminara con el deseo homosexual; se identificó al sexo anal con homosexualismo y se excluyó de la tortura a las mujeres lesbianas; y, por último, se consideró que la feminidad se construye como penetrable, mientras que lo masculino se edifica desde una impenetrabilidad. Subyacente a estos asuntos, sobresale uno sobre el cual se ha edificado la masculinidad: el hombre debe ser el sujeto activo en la penetración y debe cuidar su culo de ser penetrado.

Desde las políticas sobre las cuales se ha sostenido la masculinidad hegemónica, el culo solo se reserva para defecar y no para el placer, situación que explica por qué es un espacio político, esto es, un lugar donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos, enfermedades (Carrascosa y Sáez, 2011: 63).¹ El sexo anal aparece inicialmente en el imaginario colectivo como lo peor, lo abyecto, lo que no debe pasar. Ese es su significado original, su sentido. En ese estado inicial de enunciación, no aparece el acto

1 De acuerdo con los argumentos que Beatriz Preciado esgrime en *Testo Yonqui* (2008), las prácticas que van a regular la construcción sobre el género desde el siglo XIX hasta la actualidad no solo van a localizar “el sexo” como el centro de la subjetividad, sino también, y esto es lo más importante, van a tener que diferenciar órganos y asignarles funciones, funciones productoras de la masculinidad y la feminidad, y de lo normal y lo patológico. Uno de esos órganos fue el ano: “El ano —así lo expresa Preciado— como centro de producción de placer no tiene género, no es ni masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia próximo del detritus y de la mierda, agujero negro universal por el que se cuelan los géneros, los sexos, las identidades, el capital. Occidente dibuja un tubo con dos orificios, una boca emisora de signos públicos y un ano impenetrable, y enrolla en torno a estos una subjetividad masculina y heterosexual que adquiere estatus de cuerpo social privilegiado” (p. 60). Para Preciado, la subjetividad masculina hetero se basa en ese cuerpo donde la boca puede abrirse continuamente en el espacio público y donde el ano es cerrado completamente, es privatizado al máximo. Los hombres pueden hablar en público, pero no se les debe dar por el culo. Por el contrario, el proceso de producción de la subjetividad femenina heterosexual exigirá una privatización de la boca (privatización de signos emitidos) y una apertura pública del ano y de la vagina, técnicamente regulada. Por ello las mujeres tienen que callarse y, por tanto, dejarse penetrar.

de la penetración, no hay culo, ni pene, ni *dildo*, lo que se produce ahí es la prohibición, la amenaza, la negatividad, una advertencia peligrosa, sin referente. Como diría Judith Butler, los enunciados de género, desde los pronunciados en el nacimiento como “es un niño” o “es una niña”, hasta los insultos como “maricón” o “marimacho”, o ciertas expresiones (“que te den por el culo”), no son enunciados de constatación, no describen nada. Son más bien enunciados performativos (o “realizativos”), es decir, invocaciones o citas ritualizadas de la ley heterosexual (Butler, 2004: 27). Insultos y expresiones de este tenor no forman parte de un poder vertical y jerárquico que planifica el odio a las mujeres, o el odio a los homosexuales o el odio al hecho de ser penetrado. Es un régimen de discursos y prácticas que, simplemente, funciona, se ejerce, se repite continuamente en expresiones cotidianas, desde múltiples lugares y momentos, y que crea una marca: ser señalado como “el que le gusta que se la metan por el culo”, y su corolario habitual, a saber: ser un marica. Ahora bien, el sexo anal, como bien lo sugieren Carrascosa y Sáez en *Por el culo: políticas anales* (2011), es desigual, se valora de forma completamente distinta a quien adopta el papel activo (la persona que penetra) y a quien toma el papel llamado pasivo (la persona penetrada). Desde esta perspectiva, no es fortuito que ser activo o pasivo se haya asociado históricamente a una relación de poder binaria: dominador-dominado, amo-esclavo, ganador-perdedor, fuerte-débil, poderoso-sumiso, propietario-propiedad, sujeto-objeto, penetrador-penetrado, todo ello bajo otro esquema subyacente de género: masculino-femenino, hombre-mujer. La masculinidad se construyó asumiendo los primeros valores, y la feminidad los segundos (p. 11).

Esta clasificación binaria, no obstante su poder discursivo y factual, ha sido discutida severamente en las últimas décadas, sobre todo desde el feminismo, los estudios sobre la raza, la teoría *queer* y, más recientemente, desde la aparición de los *men's studies*, en algunos departamentos de Sociología y Antropología en universidades anglosajonas. Al hilo de estos estudios se ha demostrado no solo que la feminidad y la masculinidad están formadas por una amplia cantidad de regímenes discursivos y productivos, sino que también las palabras “hombre” y “mujer” deben

conjugarse en plural con el fin de abarcar una variedad que no cabe en un único patrón de comportamiento. Así lo expresó, por ejemplo, Jeffrey Weeks en un texto incluido en el catálogo de la exposición "Héroes caídos: masculinidad y representación" (2002):

... no existe una esencia de lo masculino que trascienda tiempo y espacio, una cualidad única que represente una constante biológica y psicológica en el hombre, que dicte su comportamiento. La masculinidad y la feminidad, como la organización de las sexualidades en categorías heterosexual u homosexual, son históricamente específicas y están "socialmente construidas" (p. 151).

Siguiendo el hilo de la discusión de Weeks es posible inferir que no existe una sola masculinidad, sino múltiples masculinidades subyugadas y arrinconadas por el modelo normativo hegemónico que niega el valor de otras minorías que ostentan una naturaleza más móvil y flexible: la masculinidad de ciertos homosexuales, la de las mujeres heterosexuales, la de las lesbianas, la de otros grupos raciales, la de los bisexuales y todas las combinaciones que se puedan dar. Si bien es cierto que desde diferentes frentes se ha venido cuestionando la masculinidad hegemónica a través de la apertura hacia otras más periféricas, no es menos cierto que es el terreno del arte contemporáneo donde este proceso ha gozado de una importancia inusitada. En torno a los tópicos que rodean la masculinidad figuran, en efecto, un sin número de propuestas artísticas ansiosas por representar y releer la identidad, el placer sexual o el cuerpo masculino. Aunque la masculinidad ha estado presente en el campo de la representación plástica a lo largo de la historia, si no de forma explícita sí al menos de forma transversal, es en las últimas décadas cuando deja de ser un marco estructural de toda enunciación y representación, para analizarse y deconstruirse de forma prioritaria. Se podría objetar que ya en los años setenta había propuestas enfocadas en la crítica de la masculinidad (Pierre Molinier, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Urs Lüthi o algunos trabajos de Vito Acconci, por citar solo algunos), o incluso de algunas figuras aisladas de la vanguardia del periodo de entreguerras, pero solían ser pocos trabajos y, en el caso de los años setenta, en su mayoría eran

claramente subsidiarios de la retórica de la liberación sexual o cobraban sentido confrontándolos con las preocupaciones de la *performance* y el *body art*. Las obras de los años setenta son importantes en la medida en que anticipan varias cuestiones que se abordarán con posterioridad (el sadomasoquismo, el travestismo o el transgénero), pero es en las dos últimas décadas del siglo XX y en las dos primeras del presente cuando la masculinidad se convirtió en el centro de las miradas y de todas las críticas y no en un asunto transversal. En la franja de tiempo constituida por estas cuatro décadas se celebraron las exposiciones más importantes²

-
- 2 A este respecto cabría reseñar algunas de las exposiciones más emblemáticas. En 1995, el Centre George Pompidou de París inauguraba “*Fémininmasculin. Le sexe de l’art*”, un evento acerca de la identidad sexual que trataba de superar la oposición binaria entre el género femenino y el masculino; en el mismo año, el List Visual Arts Center de Cambridge (Massachusetts) hospedaba “*The masculine maserade*”, un evento enfocado en la idea de la masculinidad como una construcción cultural ciertamente influida por la noción de género performativo propuesta poco antes por Judith Butler; también en 1995, en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, la exposición “*Black Male*” cruzaba género y etnicidad, con el propósito de desmitificar las tendencias racistas presentes en las imágenes del hombre negro a través de los medios de comunicación norteamericanos. En 1998, en Koldo Mitxelena Kulturnea de Donostia, San Sebastián se inauguraba “*Transgenéric@s*”, exposición centrada en la pluralidad de las formas con que se manifiesta el género, las experiencias de la sexualidad y las vivencias de las masculinidades y las feminidades en el arte español contemporáneo; en 2001, en Copenhagen, la exposición “*Maskulinitet*” se proponía abordar las múltiples formas de masculinidad y su tratamiento en el arte contemporáneo; en 2002, el Espai d’Art Contemporani de Castellón presentaba “*Héroes Caídos*”, en la que daba visibilidad a la crisis de la masculinidad hegemónica y a su posible desplazamiento por otras formas identitarias. En 2005, en varios museos de Estados Unidos se llevó a cabo “*Will Boys be Boys?: Questioning Adolescent Masculinity in Contemporary Art*”, una muestra colectiva que examina la naturaleza de la masculinidad adolescente o el muchacho como un tipo socialmente determinado, en términos de su apariencia física —ropa, peinado y accesorios— así como sus pasatiempos y comportamientos. En 2006, en el Museo Ludwig de Colonia, tenía lugar “*Das Achte Feld*”, una muestra sobre la sexualidad de frontera, la homosexualidad y la transexualidad. Y, por último, en 2020, la Barbican Art Gallery en Londres realizó “*Masculinities: Liberation Through Photography*”, una exposición que exploró las representaciones, a menudo complejas y a veces contradictorias, de las masculinidades, y cómo se han desarrollado y evolucionado a lo largo del tiempo. Al tocar temas como el poder, el patriarcado, la identidad homosexual, las percepciones femeninas de los hombres, los estereotipos hipermasculinos, la ternura y la familia, la exposición muestra

relacionadas con la temática de la masculinidad, exposiciones que son el reflejo de que estas cuestiones se estaban trabajando en profundidad, de que existía un número importante de artistas cuyo trabajo se planteaba este tipo de presupuestos: tanto en los primeros años, en los que apareció como un tema sujeto a otros intereses artísticos como el análisis de los mecanismos legitimadores de la representación, como tras la aparición del sida que generó un cuestionamiento de la normatividad sexual y de sus procesos de exclusión de identidades periféricas (homosexuales y raciales); y, posteriormente, en las décadas de los noventa y en las dos primeras del presente siglo, cuando el tema adquirió una centralidad en proyectos curatoriales específicos y, por tanto, aparecieron obras que desplegaron diversos procesos deconstructivos de la naturaleza del sexo y el género, remarcando el carácter performático de la masculinidad.

El arte colombiano de las últimas tres décadas (1990-2020) no ha estado al margen del cuestionamiento de las masculinidades hegemónicas. Desde principios de los años noventa aparecieron obras que ponían el énfasis en la materialidad del cuerpo masculino para problematizarlo y para cuestionar radicalmente las reacciones más conservadoras que surgieron en el país tras la aparición del sida.³ En virtud de ilustrar esta tendencia citaremos tres propuestas emblemáticas. Pese a que la obra de Fernando Arias es reconocida por abordar asuntos relacionados con la violencia sociopolítica del país, cuando su carrera despuntó a principios de la década de los noventa tomó forma en proyectos relacionados con el cuerpo, los vínculos afectivos, la identidad y la sexualidad. Por la cercanía con la bacteriología, en virtud de la

lo centrales que han sido la fotografía y el cine para la forma en que se imaginan y entienden las masculinidades en la cultura contemporánea.

- 3 Los primeros casos de síndrome de inmunodeficiencia adquirida (sida) fueron reportados en Colombia en 1983, y tal y como sucedió en Estados Unidos, la patología se asoció con la vida homosexual. Si bien es cierto que los primeros casos de muertes registradas se produjeron en jóvenes homosexuales que habían ejercido la prostitución en Europa y Norteamérica, no es menos cierto que hubo otras vías de contagio diferentes a las relaciones homosexuales.

formación profesional de sus padres, Arias introdujo de forma explícita, pero a la vez lírica, la problemática del VIH en el arte contemporáneo colombiano. Tanto en Colombia como en muchos países, indirectamente regidos por el manejo que le dio Ronald Reagan a *la peste rosa* —como se denominó despectivamente al sida—, dicha enfermedad se asoció a la supuesta vida licenciosa de los homosexuales. Desde *Análisis* (1992) *Cuarto frío* (1993), *Seropositivo* (1994), *Por lo que más quiera... use condón* (1994) o *Happy Hour* (1998), el artista se acercó no solo a la realidad de la epidemia, sino que se insertó en lo social, informando sobre el virus, procurando modificar comportamientos que fomentaban el estigma de los portadores y enfermos.

Paralelamente a Fernando Arias, Santiago Echeverry le dio forma a un proyecto situado a medio camino entre el activismo político-sexual, el arte colectivo y las intervenciones urbanas denominado las “Hermanitas de la Perpetua Indulgencia”, cuyo propósito estuvo enfocado en hacer la vida pública y privada más cómoda y agradable para las personas gay y bisexuales, y también para las portadoras de VIH y sida. Inicialmente, el colectivo se formó con tres hermanas (Sor Raymunda Lubry Ano, Sor Medusa de Drackul y Sor Opus Gay) que usaban hábitos religiosos de las monjas y accesorios de la estética *drag*, pero con el tiempo se sumaron otros miembros: Sor Sustituta la más Puta, Sor Hor Mona, Sor Dida, Sor Drag Amina, Fray Lily Anal y Sor Perpetua. Las acciones de las hermanitas se abrieron tanto a la producción visual —sobre todo afiches que solían distribuir en zonas de prostitución homosexual del centro de Bogotá— y las apariciones súbitas en espacios artísticos y de entretenimiento. Pese a su condición efímera, las acciones de este peculiar colectivo serán el punto de partida de las estéticas travestis y performáticas, un movimiento irregular y sin contorno definido que agrupa a Madorilyn Crawford y, por supuesto, sus ramificaciones en Tina Pit, Pinina Flandes, Manu Mojito, Andrea Barragán (Lobas Furiosas, Guarros King, *Revista Voza!*) y House of Tupamaras.

Y, por último, cabe mencionar la representación del desnudo masculino —con un énfasis particular en el pene—, que Celso Castro llevó a cabo

desde que era estudiante en la Universidad de Columbia en Nueva York a mediados de la década de los setenta. Apelando al *collage* fotográfico, el dibujo, la escultura y la instalación, Castro desafió la habitual representación de la genitalidad masculina del afro. Aquí no hallamos la masculinidad excesiva asociada al cuerpo del hombre negro con su gran pene, tantas veces convertido en objeto y fetiche sexual en la fotografía de autores como Mapplethorpe, pero tampoco estamos ante la “masculinidad deficiente” que habitualmente se vincula al homosexual afeminado. En casi todas sus obras, Castro fragmentó el cuerpo masculino, normalmente visionado como un monolito compacto e inquebrantable, y convirtió sus miembros en eslabones de una cadena visual. La identidad sexual de este cuerpo no la construyó gracias al visionado de su totalidad, ni tampoco partiendo del reduccionismo que concentraría la sexualidad del individuo en su región genital. Este cuerpo no se corresponde con el de aquellos cánones representacionales que reafirman la fuerza y el poder del macho heterosexual, ni con aquellas otras imágenes que muestran el cuerpo del hombre como mero objeto de deseo. Se trata de cuerpos fragmentados y desarticulados que surgieron de la superposición de imágenes o de la mezcla de partes del cuerpo (sobre todo el rostro, el tronco, el pene).

El desafío a las masculinidades hegemónicas y, por tanto, la apuesta por retratar sexualidades en los bordes que Santiago Echeverry, Fernando Arias, Celso Castro y otros artistas no mencionados llevaron a cabo a mediados de los años noventa, adquirió un inusitado interés en las primeras dos décadas del presente siglo, con la consolidación de otras propuestas y temas —la dimensión crítica del placer y la sexualidad, el polimorfismo de género, la concepción performativa del cuerpo o la creación de nuevos estilos de relación e intimidad— en la obra de dos artistas cuya carrera despuntó en los últimos años: Santiago Monge y Julián Urrego. La obra de ambos artistas, en efecto, toma forma en una exploración de los arquetipos que sostienen la masculinidad, para poner de cabeza a la sexualidad normalizada y leer entre líneas todos sus componentes culturales. En particular, su atención se dirige a dos propósitos complementarios: de un lado, romper con cualquier tipo de encasillamiento dentro de las rígidas categorías de género mediante la apuesta por una noción

de identidad fluida, móvil, dinámica, y, de otro, investigar el modelo estético que define la masculinidad y los aspectos más contradictorios que son consustanciales al mismo. O mejor expresado se enfocan en poner en evidencia que la masculinidad es un atributo que no pertenece a un cuerpo concreto, sino que se puede adoptar a partir de cualquier constitución ideológica. En ese sentido, por tanto, a la concepción hegemónica que define al hombre desde la valentía, la fuerza y la arrogancia, usando varias estrategias de formalización (el dibujo, la fotografía, el tejido y el propio lenguaje), Monge y Urrego conciben una multiplicidad de "antihéroes masculinos": encontramos hombres profanados en su intimidad moral y física; hombres deseosos de una entrega total a otros hombres; hombres que reniegan la oposición a la mujer como elemento definitorio de su especificidad identitaria; hombres que manifiestan una identidad de género compleja, basada en el reconocimiento del valor de sus experiencias interiores y relacionales; hombres que reivindican su lado más sensible, irracional o delicado; hombres que rechazan su prerrogativa de dominación; hombres que no tienen miedo a enseñar su cuerpo y a hablar a través de él.

El remake de ídolos, los samplers visuales, los fotomontajes y los dibujos pervertidos. Un acercamiento a la subversión de la masculinidad en Santiago Monge

*El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes;
no quiero añadir más.*

Declaración que escribió en 1969 el artista conceptual Douglas Huebler para una publicación que acompañó la exposición January 5-31 en la Galería Seth Segelaub

Toda palabra, toda imagen, está arrendada e hipotecada. Sabemos que un cuadro no es más que un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. Un cuadro es un tejido de citas extraídas de los innumerables centros de la

cultura... El espectador es la tabla sobre la cual todas las citas que forman un cuadro son inscritas sin que se pierda ninguna de ellas.

Declaración de Sherrie Levine en 1979

Si algo distingue a la creación artística contemporánea es el saqueo, la remezcla y la permanente ansiedad de contaminación entre obras, tendencias y estrategias formales. Por ello, en un mundo saturado de imágenes caracterizadas por su disponibilidad, desde finales de los años setenta⁴ muchos artistas han identificado su trabajo más con el montaje, la combinación y la transformación de imágenes raptadas, situación que explica las razones por las cuales el plagio y, por extensión todas sus derivaciones —la cita, el apropiacionismo, el reciclaje o la remezcla— catalizaron una reactivación del *collage*. No se trató simplemente de la acción de “cortar y pegar”, en el sentido de una práctica de recontextualización de fragmentos raptados de una imagen determinada, sino de la transformación de los elementos que la integran. Ahora bien, como lo advierte Juan Martín Prada en *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad* (2001), si el plagio estuvo vinculado, a lo largo de los años ochenta y noventa, y en sus casos más interesantes, a la idea de desplazamiento a través de estrategias basadas en la actualización política del ready

4 Aunque a lo largo del siglo XX el arte ha propuesto una gran variedad de modos de apropiación —la copia, el montaje, el reciclaje, el *collage*, el objeto encontrado y el apropiado como *ready-made*, la cultura del *sample*, la serialización, la cita, el metraje encontrado, etc.— es solo hasta finales de la década de los setenta cuando adquiere un estatuto artístico propio dentro del arte, la curaduría y la reflexión teórica. Este proceso se inicia en 1977, cuando el teórico del arte Douglas Crimp organizó una exposición en el Artist Space de Nueva York y la tituló “Pictures”. Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman y el resto de artistas incluidos en la muestra compartían una metodología y un discurso común: todos apropiaban imágenes —de los media, de la historia del arte...— para cuestionar, más que la representación en sí —planteamiento más afín a la modernidad—, los mecanismos a través de los cuales esta se codifica. La muestra supuso así el reconocimiento de este conjunto de artistas como grupo, la constancia de que la práctica apropiacionista —que no era nueva— había tomado un nuevo impulso, y la declaración de que se produce un giro en lo que respecta al contenido discursivo de la misma.

made, hoy, por el contrario, se orienta hacia la transformación e integración de lo plagiado, esto es, más que la reubicación o descontextualización, se busca la transformación, integración y fusión.

Muy al contrario de lo que podría pensarse, las estrategias de reciclaje artístico no surgieron tardíamente en Colombia, sino de forma paralela a las propuestas norteamericanas y europeas.⁵ Con un pie en el mundo del arte y otro en la cultura visual, esta tendencia artística apareció a mediados de los años sesenta y principios de los setenta y alcanzó niveles masivos de difusión e institucionalización a finales de los noventa y la primera década del presente siglo. Inicialmente, estuvo ligada al interés que suscitaban los medios de comunicación en algunos artistas, sobre todo la crónica roja, y algunas fotografías publicadas en revistas o periódicos. Beatriz González, Álvaro Barrios, el Taller 4 Rojo, Luis Paz, Gustavo Zalamea, Antonio Caro o Juan Camilo Uribe realizaron entre las décadas de los setenta y ochenta una producción visual a partir de las imágenes que la iconografía popular ofrecía y sugirieron, quizá de una forma no deliberada y articulada, que el acto de crear era literalmente el acto de mover “algo” de un lado a otro, proclamando con osadía que *el contexto representaba el nuevo contenido*. Con motivaciones diferentes, estos artistas optaron por incidir en los mecanismos internos de la proliferación visual haciendo imágenes de imágenes o, mejor expresado, transmutando en arte las imágenes creadas y multiplicadas por los *mass media*.

Situado en esta matriz creativa —abierta entre los años sesenta y setenta por los artistas aludidos— se ubica Santiago Monge, un artista que, a través de las diversas estrategias ligadas a la apropiación, difuminó las nociones de originalidad (estar en el origen) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) en un nuevo paisaje cultural, razón que explica por qué muchas de sus obras más emblemáticas o reconocidas se inscriben

5 Sobre el surgimiento de la apropiación en el arte colombiano es altamente recomendable el libro *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años 70* (2019), de María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, particularmente, el capítulo titulado “Múltiples, reciclajes y collage”.

en una cadena de producción basada en la intertextualidad, la relectura o el montaje. La materia que manipula no es, en sentido estricto, materia prima o un material en bruto, sino imágenes que ya estaban circulando en diferentes contextos visuales. Así, moviéndose en un universo de formas preexistentes, de señales ya emitidas o itinerarios marcados por sus antecesores, Santiago Monge no consideró el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la música) como un “museo” con obras que era preciso admirar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como un supermercado repleto de herramientas que podía utilizar con otros propósitos y fines. En su propuesta, esta estrategia de reciclaje se bifurcó en dos direcciones diferentes pero que se complementan en un propósito central: la necesidad de desechar las anquilosadas categorías binarias —lo masculino y lo femenino, lo débil y lo fuerte, lo activo y lo pasivo— y la concepción de la identidad de género como un producto de los discursos, tanto visuales como lingüísticos, que la conforman. La primera dirección de reciclaje visual cristalizó en una especie de disección de la iconografía del ídolo y en los mecanismos que operan en su configuración. Siguiendo este propósito, Monge se apropió de figuras del comic y la televisión (la Mujer Maravilla o He-Man), el arte (Frida Kahlo) y la música (Madonna) a partir de técnicas como la fotografía, el dibujo y la pintura. La segunda dirección tomó forma en una exploración de los mecanismos que operan en la constitución de la subjetividad y la personalidad masculina. El interés aquí recayó en recomponer con otras matrices un imaginario masculino rescatado de los medios (revistas, periódicos, publicidad) a través de un trabajo de corte y recorte de la información visual descalzada del referente original, eliminando no solo el soporte material que vehiculaba la información, sino también el complemento informativo formado por textos, comentarios y crónicas alusivas a la imagen fotográfica. Se trató de un proceso parecido al mecanismo del *ready made* que descontextualizaba y reinsertaba en un nuevo soporte espacial el objeto original. Así, al trabajar con imágenes reproducidas en los medios de comunicación, Monge desmontó el marco de referencia que las acompañaba en términos de textualidad, depuración noticiosa, control de contenido y ubicación en el

soporte impreso, con el propósito de rehacer y recomponer la información visual sobre la masculinidad.

En lo que sigue intentaremos reconstruir ambas líneas de producción teniendo presente una serie de interrogantes: ¿qué estrategias o actos permiten escapar de los roles estereotipados de la masculinidad y la feminidad? ¿Cómo transgredir, incumplir o negar la norma heterosexual hegemónica, es decir, cuestionar su validez por mucho que se haya repetido en otras ocasiones? ¿Es posible fragmentar el sujeto soberano (heterosexual, blanco, fuerte) y disolverlo en un archipiélago de infinitos yoes? Aunque no se respondan de forma explícita, estos interrogantes nos permitirán articular el análisis de las obras de Santiago Monge y, por tanto, dar cuenta del contexto en el que se insertan y al que responden.

La iconografía del ídolo. Un baile entre la Mujer Maravilla y Madonna

Santiago Monge creció en un ambiente marcado por una serie de transformaciones importantes a nivel sociocultural. En su primera infancia, hacia la segunda mitad de los años setenta y comienzos de los ochenta, el país empezó escapar de la censura que caracterizó las décadas inmediatamente anteriores. En el tránsito de estas dos décadas el desenvolvimiento de los medios de comunicación fue un fenómeno especialmente relevante en el plano cultural, al tiempo que se desarrollaba un mercado transnacional de productos culturales que favorecía la circulación de ideas, modas y tendencias. Dentro del auge de la industria cultural, la televisión se consolidó como industria y el lugar de los medios masivos de comunicación llegó a concebirse como parte indisociable de los cambios que se estaban produciendo, debido a su creciente expansión y a la idea generalizada de que lo más contemporáneo pasaba en gran medida por ellos. En la esfera cultural, así mismo, el mercado de revistas se dinamizó con la renovación del estilo periodístico, la diversificación de la oferta y las dinámicas competitivas que apuntaban a captar un público en expansión. Es más, las revistas fueron un escenario central de la contienda

por los sentidos y los alcances de las transformaciones en el plano de las sexualidades y las relaciones de género, situación que explica por qué actuaban, de alguna manera, como mediación pedagógica de una serie de cambios que resultaban desconocidos e incomprensibles para muchos lectores, educados con principios menos liberales, miedos y tabúes.

En esas dos décadas, también se consolidó el cine como principal industria del entretenimiento con la construcción de numerosos teatros y, por consiguiente, con la tecnificación de los mismos. Como es natural, la oferta se diversificó con películas argentinas, mexicanas, europeas y, sobre todo, de Estados Unidos. También en este lapso, la industria nacional musical empezó a distribuir en formato casete y LP figuras y agrupaciones anglosajonas, mexicanas o argentinas —tales como Cyndi Lauper, Michael Jackson, George Michael, Menudo, Madonna, The Cure, Depeche Mode, Miguel Mateos o Guns N' Roses— que contribuyeron no solo a difundir nuevas formas de ocio y de consumo exclusivamente juveniles, sino que también propagaron comportamientos más arriesgados en términos estéticos y sexuales entre los jóvenes.

Al crecer viendo series televisivas norteamericanas de superhéroes —*La Mujer Biónica*, *La Mujer Maravilla*, *He-Man*, *Superman*, *Batman*— escuchando música pop y consumiendo películas, no sorprende que la educación visual de Santiago Monge esté vinculada a la cultura de masas e, incluso, que uno de los motivos iconográficos más comunes en sus obras surja estrechamente ligado a una figura de este mundo: el ídolo. Curiosamente, la seducción que ejerció este contradictorio personaje no nació, como podría esperarse, del estudio de las prácticas artísticas del reciclaje en el arte colombiano o de otras latitudes —prácticas que, por lo demás, ya habían fijado su atención en el ídolo—, sino de la profunda admiración que sentía desde su niñez hacia una de las heroínas del comic y la televisión más emblemáticas del siglo XX: la Mujer Maravilla. En la decisión de elegir en un universo visual signado por héroes masculinos a una mujer con poderes para cambiar de identidad, Monge reveló, tempranamente, una de las estrategias más usuales que usaría a lo largo de su trayectoria artística, a saber, subvertir las representaciones culturales que interrogan

las fronteras de identificación sexual mediante el uso de maquillaje, vestuario, accesorios, gestos y poses. Sobre esta temprana admiración e influencia de la Wonder Woman tanto sobre su vida personal —o incluso, en la definición de su identidad— como en su creación artística, las palabras del propio artista son más que elocuentes:

Era un resumen de las secretas fuerzas femeninas, la feminidad encarnada. Además de tener esos increíbles poderes, la Mujer Maravilla tenía una identidad secreta en la serie de televisión. Podía pasar desapercibida en muchas circunstancias sin ser reconocida. Mediante su cambio de identidad, la agente del Departamento Especial de Defensa, Diana Prince, pasaba de ser una secretaria tímida y un poco torpe, de lentes y vestida a la moda de la época, a convertirse en la Mujer Maravilla, una despampanante amazona. En la transformación de su apariencia, los lentes y su cartera desaparecían, su pelo recogido se volvía un peinado de salón de belleza y además aparecía en uniforme [...] Consumir imágenes sobre la Mujer Maravilla se convirtió en una cosa fundamental para mí y en ese momento de mi vida decidí que la línea divisoria entre realidad y ficción no era tan difícil de romper. Me fabriqué unos brazaletes antibalas con el rollo de cartón en el cual venía envuelto el papel higiénico, y me abalancé a desafiar a mis compañeros de colegio. De tanto consumir imágenes de la Mujer Maravilla me convertí en una especie de versión bizarra de ella. Interrumpía los partidos de fútbol, los juegos de paredón saltando desde grandes alturas, siendo nada más ni nada menos que la Mujer Maravilla. La versión de la Mujer Maravilla en la cual yo me había convertido tenía el poder de desestabilizar el orden que establecía el fútbol, interrumpir los juegos y no permitía seguir la lógica del partido mismo. (Monge, 2014: 222-224)

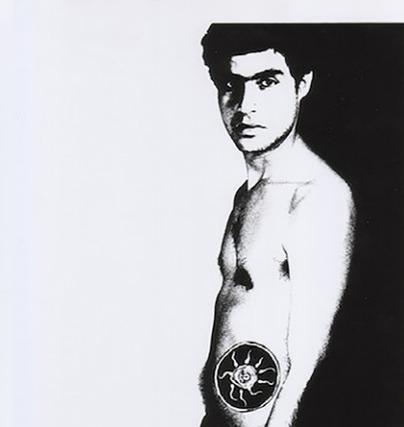
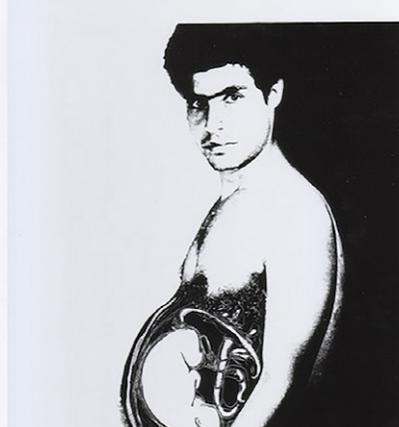
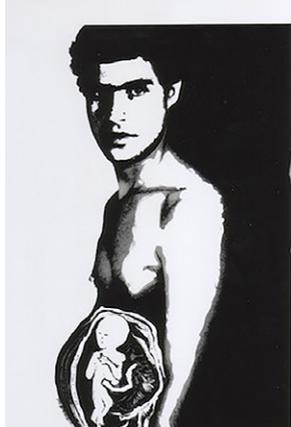
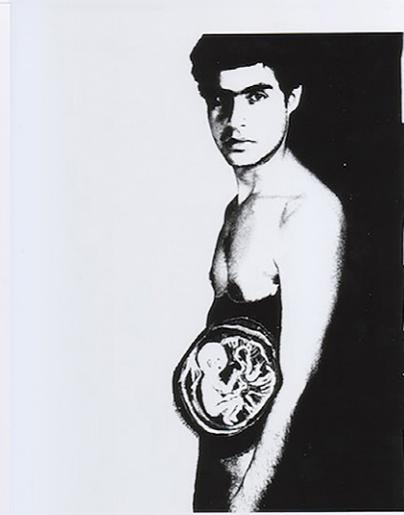
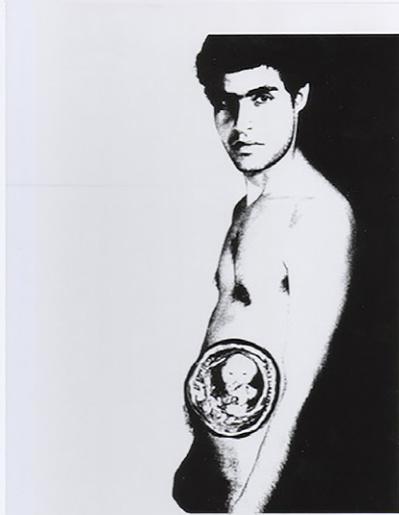
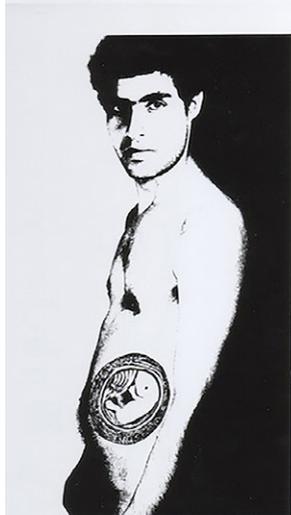
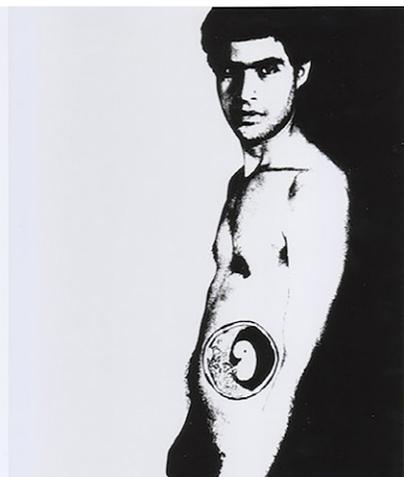
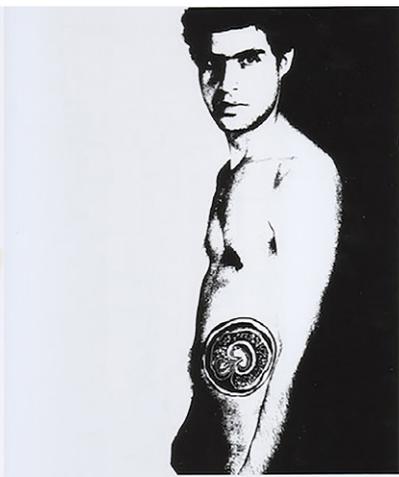
Resulta así bastante curioso que Santiago Monge no haya necesitado estudiar artes en la Universidad Javeriana para definir realmente la matriz visual-conceptual de la cual extrajo íconos para parodiar y reinventar, y el tema que concentró toda su atención en los primeros años de su carrera artística. Ambos asuntos nacieron en su niñez y se consolidaron en la

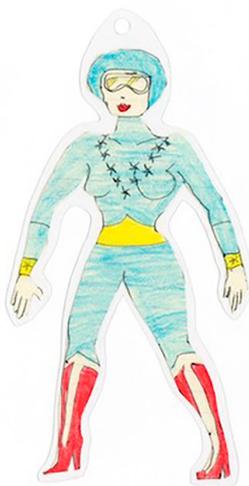
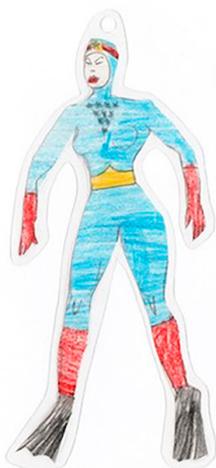
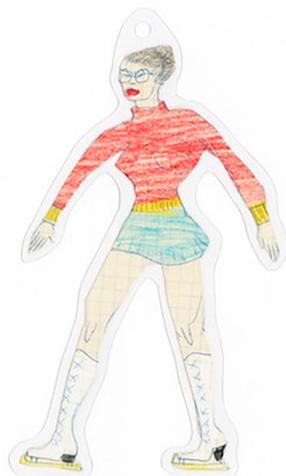
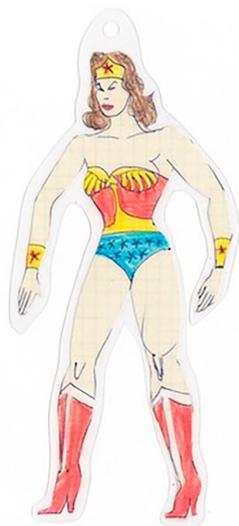
adolescencia, a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, después de consumir horas de series de súper héroes y varios dibujos animados los sábados en la mañana. En la cultura de masas —representada en el cine, la música, las series y los juguetes— encontró un ámbito de referencia del cual extrajo figuras para encarnar (la Mujer Maravilla, Madonna y Frida Kahlo), seres híbridos sin identidad fija (los villanos de *He Man*) y los prototipos masculinos para subvertir. Así, con un lenguaje plástico cargado de humor e ironía, Monge parodió el falocentrismo mediante el cuestionamiento de la simbología asociada a las representaciones y actuaciones dominantes del hombre con el fin de poner de manifiesto nuevas experiencias y *performances* de la masculinidad. En los villanos de *He Man*, casi todos motivados por una voluntad de desafío ante el orden establecido y sin anatomía humana definida, descubrió la posibilidad de encarnar una identidad difusa o un cuerpo anómalo, esto es, un cuerpo que opera por oposición a un cuerpo aceptado socialmente y que exhibe una diferencia radical, sea esta observable, adjudicada, simbólica o imaginada. A esto responde la decisión de encarnar personajes travestidos y fotografiarse en situaciones o locaciones particulares, subvertir el *burlesque* acudiendo a su significación original, alterar la anatomía humana con *collages* pervertidos o dibujar personajes marcados por el teriomorfismo, hombres con vello púbico vestidos como la mujer maravilla u ostentado un pene gigante adherido a un cuerpo deforme, entre otras situaciones claramente transgresivas. Así, por ejemplo, en *Partenogénesis*, la primera obra que realizó en 1998, se fotografió simulando un embarazo desde el primer mes de gestación hasta el último. En cada imagen registró el proceso mediante el cual el embrión va tomando forma humana, pero en la novena fotografía, correspondiente a la última etapa del embarazo, repitió la primera imagen: un embrión en proceso de formación, sugiriendo veladamente una concepción de la vida como un proceso circular y la imposibilidad biológica del hombre para concebir un hijo. Incluso, el título de la obra parece aludir a esa identidad difusa, ambigua y contradictoria que el artista exploró en numerosas obras posteriores: en biología la partenogénesis refiere a una forma de reproducción muy inusual en la cual un óvulo se desarrolla sin la participación de la célula sexual masculina. Sin caer en generalizaciones arbitrarias, podría extrapolarse

este proceso al ámbito de las sexualidades disidentes y entenderse como una estrategia de constitución de una identidad sexual que no esté constituida, definida y mediada por la mirada y el deseo masculino, esto es, una identidad que transgrede las categorías binarias —lo masculino y lo femenino, lo débil y lo fuerte, lo activo y lo pasivo— y que juega con los límites demarcatorios del binomio normal/anormal.

Mientras aún estudiaba Artes Visuales en la Universidad Javeriana, Santiago Monge empezó a explorar su obsesión por la Mujer Maravilla y, tangencialmente, por las identidades ambiguas y sexualidades desencajadas. Estas búsquedas, paradójicamente, no empezaron con los estudios formales de Artes Visuales en la universidad y en talleres exploratorios en torno a la identidad a partir de la fotografía o el video. Se trató de un proceso más sencillo, y no por ello menos profundo: el artista retomó una propuesta que había iniciado junto a su padre en 1979, cuando apenas tenía 4 años. En ese entonces, ambos se sentaban a dibujar a la Wonder Woman —y otros superhéroes— copiándola de los cómics o superponiéndola en diferentes poses y situaciones. Una vez dibujadas, las coloreaba, recortaba las siluetas y las convertía en sus primeros juguetes, mucho antes de que tuviera a su disposición muñecas articuladas. De tal suerte que, cuando decidió convertir a la superheroína norteamericana en objeto de creación e inspiración artística en una clase de pintura en la Javeriana, Monge no tuvo que empezar de cero, sino todo lo contrario: retomó una experiencia vital de su niñez.

Santiago Monge,
Partenogénesis,
1998.





En 1999 concibió dos obras que materializaron visualmente esta obsesión temprana y cuya estructura responde de manera formal a un díptico. En *A Primera Vista*, la primera de estas obras, el artista pintó el torso de la superheroína con su corsé-uniforme y los colores que la identifican —colores que son, por lo demás, los de la bandera estadounidense—, pero no representó ningún otro elemento o atuendo relacionado con ella como tal. El propósito aquí no estaba enfocado en la figura en sentido estricto, sino en la multifuncionalidad que un superhéroe femenino puede desempeñar en la sociedad capitalista, ya sea como objeto de deseo masculino o como objeto de identificación femenina. Empero, la obra ofrece otro nivel de lectura no necesariamente contrario al esbozado: el hecho de que la mujer más poderosa jamás mostrada en televisión, tanto o más fuerte que cualquier hombre, con habilidades extraordinarias dignas de una semidiosa, vista un apretado corsé dentro del cual experimenta todas sus aventuras, le otorga a la idea de mostrar el cuerpo femenino en acción de forma sensual una importancia que se equipara con el uso de sus armas. De ahí precisamente el énfasis que Monge le confirió al corsé, dejando de lado la figura total. A través de él, y no en la tiara, en los brazaletes y el lazo con propiedades para su cambio de ropas y de personalidad, el artista formuló una crítica de corte feminista que, aunque fuera de naturaleza sutil, revistió gran perspicacia en la medida en que trascendió a la serie televisiva: no obstante el hecho de ser una mujer poderosa y autosuficiente, la Wonder Woman está diseñada para complacer los deseos masculinos. Desde cierta perspectiva esta podría parecer una lectura arbitraria, pero si la juzgamos teniendo en consideración que el artista utilizó técnicas compositivas similares a las que se usan para preparar

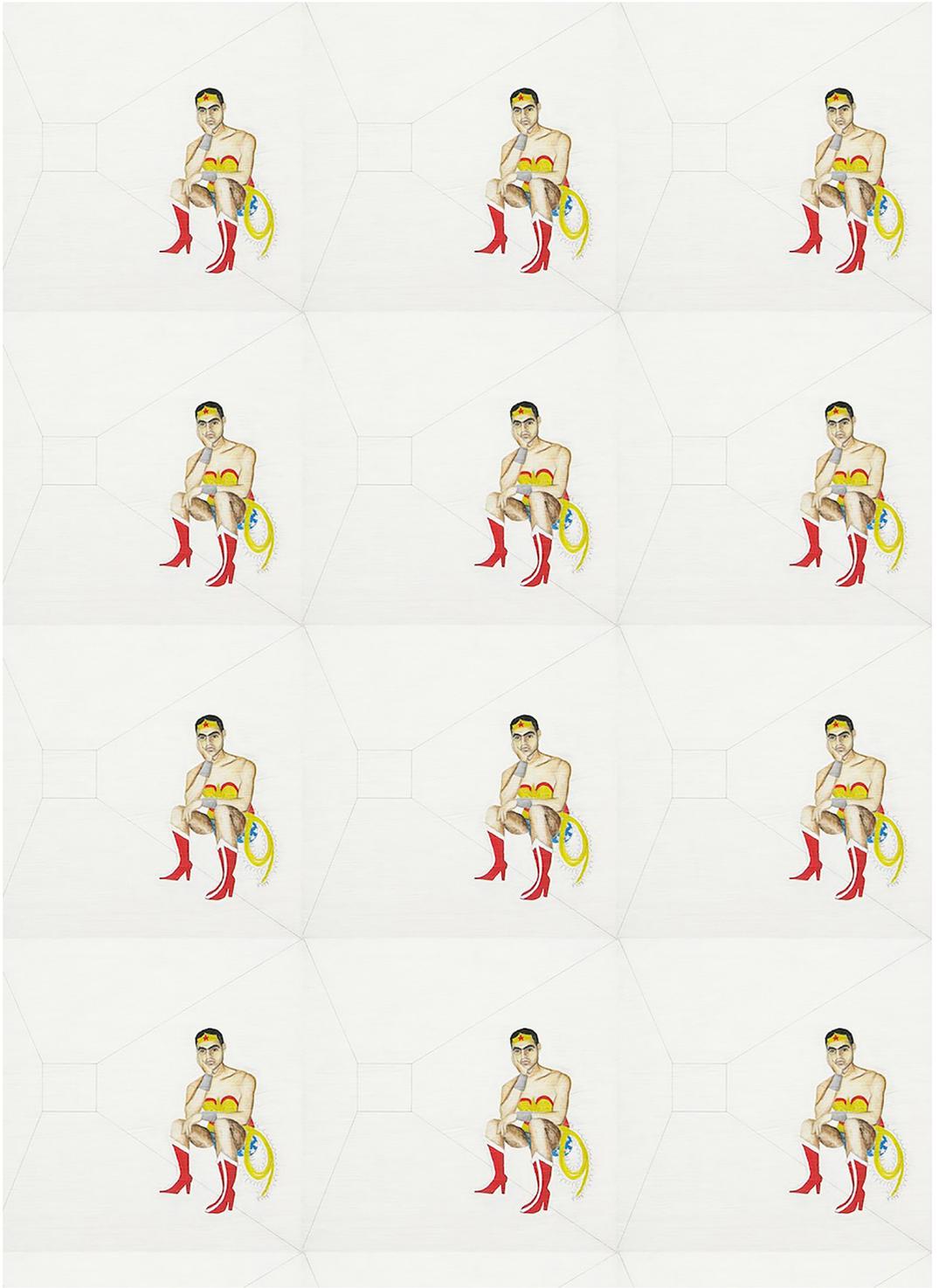
Dibujos de infancia de superhéroes que Santiago Monge realizaba en su niñez junto a su padre.

una torta —una torta que se puede *consumir, degustar* o *comer* tal y como se haría con los cuerpos femeninos que los medios muestran constantemente— cobraría todo el sentido:

Buscando resolver estas inquietudes realicé —escribe el artista en su portafolio— esta obra con la técnica que se utiliza artesanalmente para hacer los pasteles o ponqués para las fiestas de cumpleaños y las fiestas conmemorativas en general, cambiando la crema por pintura acrílica que se introdujo en la manga con la cual se realizan tradicionalmente los ponqués. La superficie pictórica daba así la apariencia de un pastel con la forma de la Mujer Maravilla listo para ser *consumido*. (Portafolio)

En *Crónica Automática*, la segunda obra del díptico, Monge utilizó una estructura y elementos constitutivos similares a los de *A Primera Vista*. El artista involucró directamente el marco o borde tridimensional de la primera obra, a manera de espacio contenedor, en un trampantojo de perspectiva falsa. Dentro de este espacio se autorretrató sentado y flotando vestido con el atuendo de la Mujer Maravilla. Sin embargo, en contraste con la imagen de la superheroína norteamericana (vivaz, enérgica, vigorosa, fuerte), el artista aquí se muestra aburrido, endeble y compungido. Si el énfasis de *A Primera Vista* estaba puesto en un elemento que erotizaba el cuerpo, esta obra se abre en varios niveles de significación diferenciados pero complementarios. Desde una consideración estrictamente formal, *Crónica Automática* es una parodia —a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad— de una imagen: la Mujer Maravilla. No se trata simplemente de una cita, en cuanto no es una

Santiago Monge,
Crónica automática,
1999.



alusión con fines de homenaje o nostalgia ante la superheroína. En vez de eso, lo que opera aquí es una estrategia de imitación que, por medio de la ironía, presenta una crítica a determinados constructos sociales, políticos o sexuales. Es decir, la parodia es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, mostrando de manera paradójica tanto los límites como los poderes de cierto tipo de representación (Hutcheon, 1993: 6). De tal suerte que, como forma de representación irónica, la parodia de Monje está doblemente codificada en términos políticos en la medida en que legitima y critica a la vez lo que parodia: legitima un arquetipo de ídolo que representaba la feminidad encarnada, pero también critica, veladamente, un tipo de representación que promueve cierto tipo de feminidad.

Pese a ser una de sus primeras obras, en ella Monje se mostró como un artista sólido a nivel conceptual al articular la estrategia que definirá su producción futura: travestirse a sí mismo en múltiples personajes, pero también travestir a otros, algunos reales y otros del terreno de la cultura visual televisiva. La elección de esta estrategia respondió a una situación que el artista comprendía bastante bien desde su estancia en el bachillerato cuando, en virtud de su obsesión por la Mujer Maravilla, se convirtió en una versión bizarra de la misma que alteraba el curso "normal" del tedioso ambiente colegial. En el travesti, Monje encontró un deseo cumplido: un cuerpo en proceso de *trans-formación* y *de-formación* respecto de la genitalización. Así mismo, su comportamiento abierto y dinámico le brindó la posibilidad de encarnar personajes como el de *Partenogénesis* y *Crónica Automática*, a saber: personajes ambiguos genéricamente e incómodos en su desenvolvimiento social; personajes cuyo discurso corporal y proxémico resulta molesto y, por tanto, desafiante; personajes que distorsionan satíricamente cualquier adscripción genérica o sexual; personajes expulsados y perseguidos que amenazan los moldes disciplinarios de la normalidad heterosexual.

La exploración en las potencialidades de la cita irónica y la apropiación alcanzó un nivel importante en *Autopoiesis* (1998-2000), una de las obras más consistentes de su producción y, desde cierta perspectiva,

de las más relevantes en la fotografía colombiana de finales de los noventa. Varios son los aspectos que podrían avalar esta apreciación. Como en las producciones inmediatamente anteriores sobre la Mujer Maravilla, en esta serie fotográfica Monge se apropió de otro ícono armado, sexual y dominante: Frida Kahlo. Mediante una libre e irónica interpretación escenográfica, el artista copió varios cuadros de la pintora mexicana. En las fotografías Monge es Frida, los fondos son decorados en dibujo y pintura y una serie de objetos cotidianos reemplazan a los del imaginario de la pintora. En virtud de su formación inicial en el amplio y abigarrado campo de los *mass media*, la formalización de esta obra respondió a un proceso particular que trascendió la estrategia apropiacionista hacia un terreno vinculado a lo que se ha denominado como una "imagen creada" o "fotografía escenificada", una estrategia que marcará sus series posteriores en torno a Marilyn Monroe o Madonna. Desde la perspectiva de la historia de la fotografía se ha llamado "imagen creada" a la fotografía en la que se escenifican acciones y, por consiguiente, en donde el fotógrafo crea la situación fotografiable, la condiciona o escenifica. Dentro del plano discursivo y conceptual, este tipo de fotografía plantea un diálogo con la tradición de la pintura, frecuentemente tomando como referencia temas, tendencias o figuras específicas. No se trata, sin embargo, de un diálogo homogéneo ni unidireccional, sino de uno que rompe con el fraccionamiento de la representación visual que pretende preservar la pureza de las imágenes separando el arte en provincias diferentes: la historia de la pintura se distinguiría así con nitidez de la historia de la escultura, y estas a su vez, en virtud de una mediación tecnológica inapelable, jamás se podrían confundir con las historias de la fotografía y del cine, ambas separadas además por su particular imbricación con el tiempo.

En contraste con esta forma de entender el arte, la fotografía escenificada afirma precisamente lo contrario: no existen imágenes soldadas a un medio expresivo concreto, no existen representaciones que no transiten de un soporte a otro, que no busquen su reflejo o aún su doble en otras representaciones circundantes. Amparado en estos presupuestos Monge, en *Autopoiesis*, creó una suerte de *remake* de las obras de Frida

Kahlo que cobró una nueva dimensión de profundidad al articular dos planos de significación: presentó como nuevo algo que no era nuevo, pero lo transformó, lo revisó y lo reinventó con otros fines y propósitos. El *remake* resultante no fue así una mera copia, sino un tipo de escritura o una técnica narrativa enfocada, básicamente, en combinar unas pinturas específicas para insertarlas en otros contextos con el fin de darles una nueva vida, no restringida por su mistificación como reliquias del arte, intocables e inaccesibles. De ahí precisamente que, en sentido estricto, en *Autopoiesis* Monge no realizó una parodia, sino una paráfrasis visual de las estructuras formales y los arreglos espaciales de algunas obras de Frida Kahlo, pero transformó su sustancia iconográfica y la combinó con su presente sexual. Así, lejos de funcionar como mera repetición, en *Autopoiesis* la fotografía se convirtió en una estrategia teatral, instalativa y performativa.



Santiago Monge,
Autopoesis, 1998-2000.





Santiago Monge,
Autopoesis, 1998-2000.

No resulta, por tanto, exagerado afirmar que esta obra marcó un punto de inflexión en la propuesta de Santiago Monge. A partir de ella, en efecto, el artista se decantó de manera decidida por la creación de propuestas fotográficas siguiendo una estrategia que, a falta de un mejor término, podría denominarse como *samplers visual*, esto es, propuestas intertextuales mediante las cuales revisó iconografías particulares (tanto del arte como de la cultura de masas) utilizando sus mismas formas, pero a la vez creando nuevos imaginarios de reflexión y análisis. Este es el caso, por ejemplo, de *Estereoscopia 11 o Construcciones Gemelas* (2001), una obra fotográfica en la que, acudiendo a su fascinación por Madonna, exploró la identidad a partir de deconstruir binarismos como derecha/izquierda, *straight/queer*, natural/artificial, masculino/femenino, público/privado, exterior/interior, centro/periferia, yo/otro, nacional/extranjero, propio/ajeno, mayoría/minoría, *maistream*/alternativo, arte/no arte, erótica/pornografía. ¿En dónde residió el interés por esta bailarina de Detroit que llegó a Nueva York en 1978 con 35 dólares en el bolsillo y sin contactos? ¿Cuál era la fascinación que sentía Monge por una mujer que supo abrirse camino entre Blondie, Arthur Russell, Larry Levine, los Ramones y Andy Warhol? Estas razones fascinaron a Monge en su adolescencia —como lo harían con cualquier fan—, pero con los años la admiración la enfocó en otro lugar: las estrategias que usó Madonna para convertir su cuerpo en una propuesta artística y su carne en una maleable materia para expresarse. Es decir, el artista entendió su rebeldía, ambigüedad y feroz independencia, y analizó sus fetiches, sus mallas agresivas, sus chaquetas de cuero, sus gestos, pero sobre todo la construcción que hacía de sí misma:

En 1985, época en la que cursaba quinto de primaria, aparecieron en mi casa dos revistas prohibidas: Playboy y Penthouse. Madonna aparecía en ambas portadas. De repente mi casa se convirtió en el centro de reunión de mis compañeros para ver las revistas. Un año antes Madonna había irrumpido en la escena de la música pop de los años ochenta, imponiendo un estilo tanto musical como estético —en ese entonces eminentemente masculina—. La incursión de Madonna en el universo visual contemporáneo estuvo acompañada

por el lanzamiento del canal MTV, cuya programación se dedicaba a transmitir videos musicales las veinticuatro horas del día. Madonna fue una de las primeras cantantes pop cuya producción musical estuvo estrechamente ligada a un producto visual; tenía un videoclip para cada canción que se convertía en un éxito. A mí me gustaba oír las canciones de Madonna. En Bogotá, todas las estaciones de radio programaban su música y todo el mundo hablaba del fenómeno: “¿Has oído la nueva canción de Madonna?” “¿Has visto el nuevo video de Madonna?” [...] Una cantante joven que se hacía llamar Madonna (igual que la Virgen María), descaradamente sexual, que se ponía crucifijos a manera de aretes y rosarios en el cuello, a mí me producía mucha curiosidad. Una de las cosas que en ese entonces y aún hoy me sigue llamando mucho la atención sobre Madonna es el grado simultáneo de fascinación y de incomodidad que su figura y su imagen pueden producir. Madonna es una representación, la imagen de un cuerpo de mujer en permanente transformación artificial, a través de estereotipos e imágenes arquetípicas de feminidad (Monge, 2014: 224-226).



En el X Salón Regional de Artistas —realizado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá— Monge expuso *Estereoscopía 11* o *Construcciones Gemelas*, una obra compuesta de dos fotografías ubicadas a la altura promedio de las demás piezas exhibidas en el museo. Una es un afiche ubicado a la izquierda del espectador con la fotografía que publicó Steven Meisel en el libro *Sex* (1992), donde registró a Madonna haciendo *autostop* sobre la berma de una calle, vestida solo con zapatos de tacón y una cartera de mano. Junto a esta fotografía, hacia la derecha, la imagen del propio artista que repitió la postura de la diva, desnudo, de pie, en la Autopista Norte de Bogotá. Viste los mismos accesorios que la Chica Material, parece estar maquillado igual a ella, pero sus rasgos sexuales secundarios se mantienen: no hay ausencia de vello facial o corporal, la talla de su

Santiago Monge,
Estereoscopía 11,
2001.

cuerpo permanece inmodificada. Ambos personajes miran hacia delante, sosteniendo un cigarrillo en sus bocas mientras esperan que algo suceda. En *Estereoscopía 11* no cayó en un simple juego de yo quiero ser ella, yo podría ser ella o yo también soy ella, un comportamiento muy común a un *groupie*. Antes bien, la obra se abrió a un nivel de significación diferente: reflexionar sobre cierta forma de determinar el ideal de normatividad de género. Es decir, acudiendo a la vía de las identificaciones, el artista aludió al *impasse* presente entre el cuerpo que ha sido diseñado mediante la aplicación de ciertos cánones de mercadeo y el que existe y se mueve en la realidad cotidiana. Contrario a lo que sucedió en *Autopoiesis*, donde realizó una paráfrasis visual de las estructuras formales y los arreglos espaciales de algunas obras de Frida Kahlo, aquí se decantó por la parodia, esto es, una estrategia que tiene tanto una función satírica como crítica.⁶ La parodia, a su vez, la encarnó en el travesti, una figura que en *Estereoscopía 11* no abandona su sexo original impostando un cuerpo contradictorio que alberga signos contradictorios y, consecuentemente, que genera una inédita síntesis de los significantes masculinos y femeninos (tacones, barba, pene y un bolso femenino), y subraya una y otra vez la cuestión: ¿es hombre o mujer?

Si bien cierto que la exploración en la iconografía de Madonna lo condujo a producir múltiples obras en varios formatos posibles —*Madonna* (2005) o *Madonna T.V./Dibujos con errorcitos Anatómicos* (2009) en acuarela y dibujo, respectivamente— en un intento de coleccionarse a sí mismo a

6 De acuerdo con Linda Hutcheon en *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (2000), la sátira y la parodia son géneros que frecuentemente aparecen en un mismo texto, pues ambos implican, con una distancia crítica, juicios de valor sobre algo, situación que explica por qué parodia satírica o sátira paródica son conceptos que se manejan a la hora de definir una obra, tanto por su finalidad como por su estructura. La sátira se define como una crítica de costumbres cuyo objetivo es ridiculizar los vicios y desajustes de la humanidad (actitudes, estructuras sociales, prejuicios) con el fin de corregirlos; por su parte, la parodia expone las convenciones de su modelo relacionando dos códigos textuales en un mismo mensaje. Dicho esto, debemos tener en cuenta que la parodia, en numerosas ocasiones, incluye también una caricatura de la recepción o de la misma creación artística (Hutcheon, 2000).

través de la heroína musical, en *Suramerican Life* (2004) esta exploración adquirió otra dimensión al introducir un aspecto que es posible advertir veladamente en *Autopoiesis* y *Estereoscopía 11*: la dimensión performática. Aunque en sentido estricto la obra no responde a las líneas estéticas básicas del *performance*, en ella la preeminencia de la gestualidad, la cinética corporal o la proxemia son determinantes. Adicionalmente, Monge se apoyó en un universo simbólico que creó para transmitir su mensaje, y como sucede en el arte performático, describió hechos y construyó significados. Y no se trató de una representación teatral, porque el contenido de la obra rara vez siguió un argumento, guion preestablecido o una narración. La acción la desplegó en varias actividades, tal y como lo haría un artista del *performance*: desde los movimientos corporales controlados hasta la investigación documental, la crítica cultural, la experimentación fotográfica y el *collage*. De tal suerte, pues, que si en la formalización de *Suramerican Life* Monge desplegó varias estrategias, el asunto argumental-conceptual lo articuló en torno a un evento particular: la crítica que Madonna esgrimió en el videoclip de la canción *American Life* al papel desempeñado por la expansión cultural, ideológica, económica y militar de Estados Unidos en Afganistán e Iraq en 2001 y 2003, respectivamente. Debido a la disconformidad de Madonna con las invasiones de Iraq en 2003 llevadas a cabo por George W. Bush, a la sazón presidente de Estados Unidos, escribió tres canciones para su nuevo álbum (*American Life*, *Hollywood* y *I'm So Stupid*) en las que recusó el modo de vida americano considerado como un paradigma susceptible de replicarse y envidiarse. En el sencillo que dio nombre al álbum, Madonna exhibió un uniforme, chaleco blanco y el pelo recogido debajo de un casco de piel negra. Acto seguido apareció una pasarela con mujeres y hombres desfilando, algunos con máscaras antigás y otros con municiones colgadas en forma de bandolera. Paralelamente, unos fotógrafos y víctimas de la fiebre *fashion* (que se asemejan a periodistas, inversores del mundo de la moda o diseñadores) disfrutaban de un *show* que incluyó, entre otras cosas, el desfile de un chico con rasgos de haber nacido en algún país de Medio Oriente portando proyectiles alrededor del cuello mientras camina junto a dos mujeres vestidas con chador oscuro. Cuando empezó el estribillo ("American life, i live the american dream") de nuevo apareció Madonna acompañada de

otras cinco mujeres que vomitan rabia y frustración. Vistiendo indumentaria militar, el grupo asciende a un auto con la bandera de barras y estrellas que se precipita sobre la pasarela del desfile. Madonna apunta una manguera contra el público y dispara chorros de agua que hacen delirar a los representantes del modelaje. No satisfecha, lanza hacia la platea una granada que es detenida por un clon de George W. Bush que luce una corbata de seda azul y una bandera norteamericana en la solapa. Todos esperan el estallido, pero no ocurre: la granada resulta ser un encendedor, porque, como dice la canción, nada es lo que parece. Sin embargo, la habilidad que siempre mostró la Chica Material para tomar los símbolos y volverlos parte de la cultura pop no concluyó en este sencillo, pues, al *look* soldado del video sumó dos hechos más: de un lado, Madonna aparece en la portada tricolor del CD simulando ser el Che Guevara, con la típica boina y con algunas estrellas de cinco puntas flotando por allí, y, de otro, previendo el escándalo, la cantante mandó retirar el video en un gesto de autocensura debido a la volátil situación mundial.

Asumiendo una posición similar a la de un crítico cultural, Monge supo leer el trasfondo cultural subyacente al video de Madonna y la invasión de Estados Unidos al Medio Oriente para conectarlo con asuntos sociopolíticos más cercanos de la realidad nacional: la violencia urbana, la posición de la mujer en el interior de la lucha guerrillera, la superposición de lo global y lo local en asuntos culturales, entre otros asuntos. Así, fungiendo como un artista etnógrafo con un olfato agudizado para detectar problemáticas culturales, el artista observó la yuxtaposición de referentes culturales en *American Life*, pero los intensificó a partir de dos estrategias complementarias: de un lado, añadió nuevas capas de sentido que refuerzan la resonancia de los referentes iniciales y, de otro, complejizó su representación al contrastar los contextos primigenios en donde estos acontecimientos han tenido lugar y otros acontecimientos que el artista ubicó de la realidad nacional. Siguiendo así un cuidadoso análisis de archivo, recopiló imágenes de prensa en las que se documentan noticias de guerra sobre combatientes femeninas —por ejemplo, las mujeres guerrilleras en Colombia o las Black Tigers de Sri Lanka— y las superpuso con algunos fotogramas del video de Madonna vestida de uniforme, las

imágenes de la tapa del CD en las que simuló ser el Che Guevara, o con la publicidad del video distribuida en calles de Barcelona. Estas imágenes las contrastó con fotografías en las que el artista se representó o, mejor aún, se travistió, en varios de los personajes tanto del video como de la prensa acopiada: desde la Madonna del video —ostentando el mismo atuendo militar y la misma posición corporal— y la Madonna-Che Guevara de la tapa del disco, hasta las mujeres guerrilleras portando camuflado que encontró en un reportaje de la revista *Semana*. Aquí la intencionalidad no recayó en una simple representación, sino en una reflexión crítica sobre la influencia cultural y sus representaciones. El supuesto básico subyacente a estas reapropiaciones paródicas es que toda la realidad está codificada simbólicamente y que cualquier representación visual es, fundamentalmente, un texto vinculado con múltiples representaciones visuales o conceptuales de diferente origen y naturaleza. Justamente por esta razón, la cultura visual en su conjunto —incluyendo a los ídolos musicales, televisivos y artísticos hasta las fotografías que acopió de diversos medios impresos— se convirtió en un supersímbolo que el artista intentó decodificar, no ya buscando el significado profundo, la clave real del significado del símbolo, sino sus relaciones con el resto de los significados (Carreño, 2012: 61). Esta forma de entender la cultura visual —como un entramado de relaciones que produce valores, creencias y formas de conocimiento— es lo que explica, en cierta medida, las razones por las cuales Monge no participó del juego de las representaciones culturales hegemónicas, sino que cifró su interés en deconstruir las existentes. Nada más alejado de su intención que formular una crítica frontal a la cultura visual de masas negando ingenuamente su influencia o recusándola en su totalidad. Antes bien, su intención se dirigió a hacer un análisis antropológico de la capacidad que esta ostenta en la producción de personalidades e, incluso, en la difusión de ciertos valores, concepciones políticas o ideas alrededor del cuerpo y el sexo.

Y esto es así porque la especificidad de la crítica cultural que articuló *Suramerican Life* consistió en la problematización de las representaciones de la cultura visual a través de los mismos valores que esta expresa y, de esta forma, se hizo cargo de la paradoja según la cual el único modo de

someter los valores culturales dominantes y sus sistemas de representación es el de hablar desde su interior. Por ello las estrategias de apropiación en torno a las iconografías del ídolo que Monge llevó a cabo no fueron, en lo absoluto pasivas, sino que contienen en sí un alto grado de reflexividad política en la medida en que desnaturalizan los significados dominantes de la cultura visual, esto es, demuestran que aquellas representaciones y fenómenos que en el ámbito cotidiano consideramos de modo “natural” son, en realidad, de orden cultural y producidas con fines políticos. Precisamente, por esta razón no es fortuito que, paralelamente a la investigación en torno a los ídolos, Monge también haya concentrado su atención en deconstruir y parodiar la masculinidad hegemónica indagando en algunos de sus rituales y, de paso, abriendo el abanico hacia posibilidades de expresión nuevas: replasmar algunas de las simbologías asociadas a las representaciones y actuaciones dominantes del hombre, y resaltar nuevas experiencias y *performances* de la masculinidad.





Santiago Monge,
Suramerican Life, 2004.



Las masculinidades degeneradas

Históricamente, la masculinidad hegemónica ha funcionado como una identidad predatoria cuya construcción social y movilización requieren la marginación de otras identidades próximas, definidas como una amenaza para la existencia misma de determinado grupo definido como “nosotros”: la *mainstream masculinity*, es decir, el modelo masculino “tradicional”, visible en los medios de comunicación y legítimo, universalmente aceptado, que no necesita justificarse y que detenta el poder social. Justamente por ello, las identidades predatorias necesitan de pares de identidades, a veces de conjuntos de más de dos, para modelarse a sí mismas a partir de estereotipos, concepciones sexuales y corporales (Appadurai, 2007: 70). Por ello, las identidades predatorias son casi siempre fundamentadas en reivindicaciones en defensa y en nombre de una mayoría que se presume amenazada por la presencia de un otro cultural, sexual o político.

En las últimas décadas la masculinidad, en tanto identidad predatoria, ha sido moldeada por los medios de comunicación de masas —cine, radio, televisión, publicidad— que desempeñan implícita y explícitamente una función “pedagógica”: enseñan a los hombres y a los niños cómo competir, cómo probarse a sí mismos, lo que es aceptable o no, lo qué es o no es la masculinidad, etc.⁷.

7 Para Moss, tanto los medios de comunicación como otros factores sociopolíticos —entre los cuales menciona a la guerra, el feminismo, la economía, las condiciones laborales y la mercantilización— han afectado de forma diferente a los modelos de masculinidad por medio de la marginación de algunos o la introducción de otros nuevos. De acuerdo con su opinión, los modelos “tradicionales” de masculinidad en los medios de comunicación surgieron de las condiciones

Es decir, los medios de comunicación de masas, tal y como los concibe Mark Moss en *The Media and the Models of Masculinity* (2012) definen las variedades de la experiencia masculina y ofrecen un parámetro de los modelos masculinos: guerrero/soldado-héroe, explorador/aventurero, rebelde/atletico, marido/proveedor, entre otros. Incluso, Moss menciona también la importancia de los programas de televisión de bricolaje y aventura al aire libre, la radio deportiva, los pasatiempos, los clubes de lucha, los lugares de trabajo, los escritorios, los juguetes, los automóviles, las revistas de pornografía, las películas de gánsteres y de acción, y toda una variedad de objetos que “encarnan” los valores masculinos: los zapatos, las correas, los relojes, las gafas y algunas prendas de vestir, entre las cuales una de las más emblemáticas son los calzoncillos.

Teniendo presente que la sexualidad masculina se evoca a través de artículos de consumo —ya sean los *jeans*, el gel para el pelo, la loción para después

sociales y culturales durante el periodo que va desde 1870 hasta justo antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, periodo en el que los medios de comunicación de masas, como las revistas, la radio, el cine y la literatura, se establecieron como lugares dominantes para la circulación de los modelos de masculinidad (Moss, 2012: 84). El periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial y a la Gran Depresión vio cómo los modelos de masculinidad se reevaluaban, reelaboraban, volvían a afianzarse y se diversificaban de forma significativa. Además de las influencias sociales y culturales anteriores, la televisión, la mercantilización, las políticas de identidad, la urbanización, el *marketing* y el ocio produjeron nuevos modelos como el “rebelde”, el “vago”, el “metrosexual”, etc. Si bien es cierto que después de 1950 se produjo una “liberación de posibilidades”, es en las dos primeras décadas del siglo XXI cuando la hombría vuelve a ser tenida en alta estima con el regreso de ciertos héroes masculinos: bomberos, policías, soldados. Es decir, Moss sugiere que, tras las oleadas de terrorismo y violencia urbana, se tiende a revivir los tropos tradicionales y “probados” de macho, musculoso, dominante, duro, estoico, vigoroso, asertivo, fuerte e independiente cuando hay amenazas “reales o imaginarias”. Un ejemplo contemporáneo concreto que analiza Moss es la “amenaza” percibida de la feminización y la mercantilización que ha llevado a clamar por una “crisis de la masculinidad”, como lo hace Chuck Palahniuk en *El club de la lucha*, cuando el protagonista dice: “Nos hemos ablandado, física, mental y espiritualmente. Estamos en peligro de perder nuestra voluntad de luchar, de sacrificarnos, de aguantar”. Moss escribe que, a pesar de ello, los “límites de ser un hombre se han ampliado [...] La masculinidad fanfarrona, la masculinidad infantil y la masculinidad pretenciosa son posibles de existir y pueden combinarse todas al mismo tiempo” (Moss, 2012: 17).

de la afeitada—, en 2007 Santiago Monge creó *Burlesque*, un proyecto cuya línea de base es la publicidad de ropa interior masculina, analizada según las transformaciones que la han caracterizado paulatinamente desde la década desde los setenta y hasta principios del presente siglo. El nombre elegido para la obra no fue, en lo absoluto, nada arbitrario o caprichoso. Pese a que la palabra *burlesque* alberga múltiples acepciones y engloba tanto géneros literarios como musicales y dramáticos, en lo esencial se lo define como un tipo de arte que tiene como objeto la ridiculización de un tema, razón por la cual convive junto a la parodia y la sátira en una hiperbólica “glorificación de lo socialmente inaceptable o denigración de lo socialmente dignificado” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 35). Así, como género literario y musical-teatral, articulaba no solo elementos referidos al pasado con referencias al presente, sino que también apelaba a los juegos de palabras con referencias frecuentes a la comida, o expresiones populares, a veces dialectales. Otra fuente de comicidad muy usual era que determinados papeles femeninos los interpretaran hombres y papeles masculinos fueran interpretados por mujeres, motivo por el cual desde sus mismos orígenes se llamó al género también *travesty* (Muñoz Vargas, 2019: 208). Pese a ello, con el tiempo, lo que empezó a interesar más al público, sobre todo masculino, fue ver a las actrices y bailarinas con poca ropa, tendencia que se fue acentuando a lo largo del tiempo, lo que distorsionó el género y lo convirtió en un simple *leg show*. Si en un principio los espectadores se conformaban con lo poco que se les dejaba ver, más bien insinuar, del cuerpo de actrices y bailarinas, con el paso del tiempo las exigencias fueron más acusadas, y las actrices fueron apareciendo más ligeras de ropa, situación que explica por qué la parte puramente teatral será ya lo de menos, con lo cual, de un género que mezclaba lo culto con ciertas dosis de procacidad, se pasó a un simple espectáculo de marcado carácter erótico.

Siguiendo estas caracterizaciones, Monge diseñó una especie de espectáculo *burlesque*, como una suerte de entretenimiento escénico en donde circulan de forma simultánea, e incluso contradictoria, distintas representaciones culturales sobre la construcción de la masculinidad (Cerón, 2007). El artista la bifurcó la estrategia desplegada aquí en dos direcciones complementarias. De un lado, investigó ampliamente en la prensa sobre las formas en las que

el cuerpo masculino fue publicitado en revistas y periódicos, examinando los reportajes gráficos sobre “el destape” de distintos varones que rozaban el mundo de la farándula, pero que provenían o se relacionaban con el campo del arte. De otro lado, el artista se fotografió en varias poses exhibiendo algunos calzoncillos de forma paródica en un intento por encontrar núcleos opacos dentro de las representaciones culturales masculinas o, mejor dicho, por señalar los estereotipos en torno a la masculinidad construidos por la publicidad. Aunque parezca exclusivamente representacional, el propósito subyacente a ambas direcciones es de marcado matiz político. Existe una diferencia notable entre el estereotipo femenino y el masculino, pese a que tengan un origen en la matriz heteronormativa del género y la heterosexualidad obligatoria (Adrienne Rich). La diferencia entre ambos se basa en el hecho de que los femeninos no han sido elaborados por mujeres, sino por hombres, y, sin embargo, estos últimos sí se han construido sus propios estereotipos a la medida de sus anhelos y necesidades acudiendo a todo tipo de dispositivos y objetos.

Situado en esta tesitura marcada por los dispositivos que han operado históricamente en la creación de estereotipos masculinos, Monge creó en *Burlesque* (2007) una serie de estrategias fotográficas mediante las cuales se apropió de los íconos de la publicidad masculina generando simulacros a modo de injertos en una sucesión de imágenes. Explicado de una manera esquemática, se trató de una forma de apropiacionismo que puso énfasis en distanciarse de aquel que concedía a los *ready mades* un carácter entusiasta ante los logros de la sociedad de consumo, como sucede en el arte de Andy Warhol o Jeff Koons. En contraste, en *Burlesque* Monge no se apropió de objetos ya fabricados, sino que intentó dislocar el sentido del imaginario instituido socialmente teniendo presente que la creación de un nuevo simulacro en torno a los estereotipos masculinos representaba, sin duda, una forma eficaz de desenmascararlo.



Santiago Monge,
Burlesque, 2007.

Lo dice la Chica Gef:

“Los pantaloncillos
del hombre
son cosa
de mujeres”



“Realmente, quién sabe más que la mujer sobre moda masculina interior?”

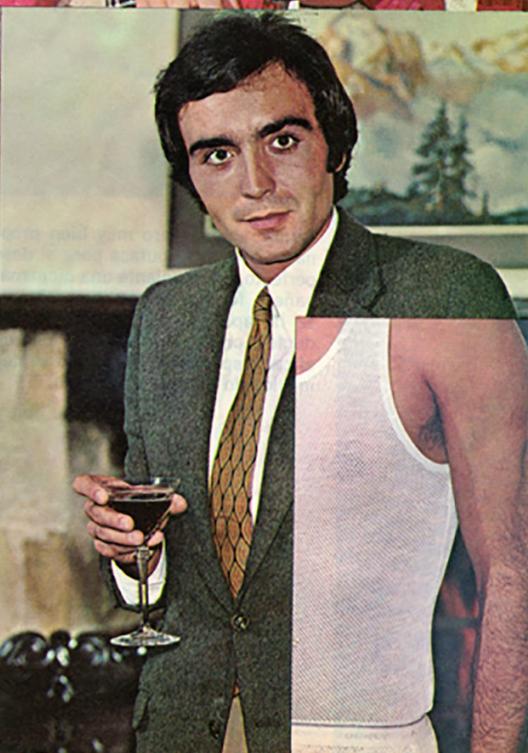
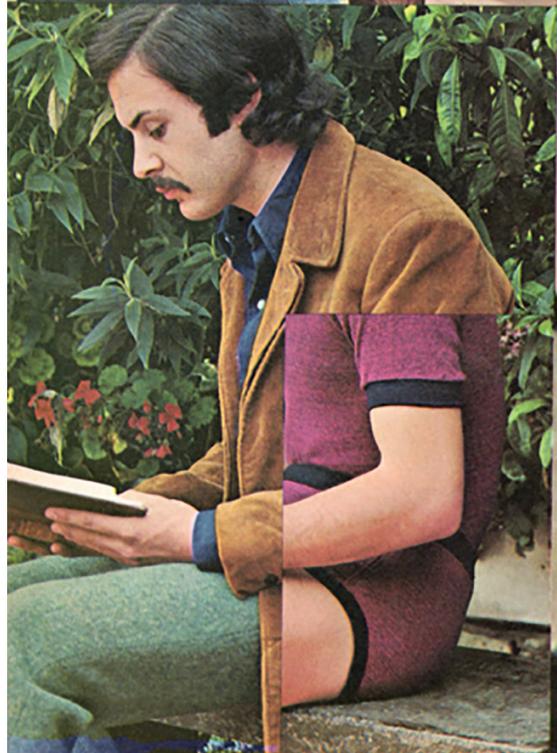
Por eso, yo exijo para él lo mejor: Pantaloncillos Gef, Gérard Fortier. Por sus diseños. Sus magníficas telas y sus estupendos colores. Su corte de ajuste perfecto... y por ese carácter inconfundible de la auténtica elegancia masculina francesa...!”



GÉRARD FORTIER. Los europeos que hacen la moda.



Santiago Monge,
Burlesque, 2007.



Si *Burlesque* representó, por decirlo de cierta forma, el lado A de una cinta enfocada en parodiar las estrategias publicitarias diseñadas en la construcción de la masculinidad, el lado B se constituyó a través de una serie de obras realizadas en dibujo y *collage*: *Zapatillas de Rubí* (2008), *Fragile/Tratar con cuidado* (2010), *El calzoncillo magazine* (2010), *Collages pervertidos* (2011), *Dibujos compulsivos* (2012), *Falsificaciones o dibujos falsos* (2012) y *Burlesque Barcelona* (2013). Si bien es cierto que las estrategias de formalización difieren —desde el fotomontaje y el *collage* digital hasta el dibujo—, este conjunto de obras encuentra su denominador común en resaltar nuevas experiencias y *performances* de la masculinidad. Es decir, Monge era consciente de que la masculinidad “necesitaba” ser cazada desde todos los ángulos posibles, razón por la cual ofreció una visión poliédrica que la abordara a partir de perspectivas de carácter más general hasta realidades particulares de escala micro. Así, aspectos tales como la vinculación entre masculinidad y poder, la disfuncionalidad de la masculinidad normativa y falocéntrica, la vulnerabilidad del hombre, su posible objetualización y relación con la materialidad corpórea, o la desvinculación entre preferencias sexuales, identificación de género y aspecto físico, son abordados en este conjunto de obras a veces de modo irónico, otras veces agresivamente crítico y, a menudo, desde una posición abiertamente homosexual. Adicionalmente, en este acercamiento Monge introdujo una visión entrópica de las posibles características de la masculinidad al mezclar los estandartes “viriles” de razón, poder e intelecto con emoción, afectividad y corporeidad, atributos tradicionalmente asociados al otro sexo, tal y como sucede en *Fragile/Tratar con cuidado* o los *Collages Pervertidos*, por citar solo dos. La afirmación

Santiago Monge,
Burlesque, 2007.

del sociólogo Jeffrey Weeks, en un texto introductorio al catálogo de la exposición “Héroes Caídos”, de que “las masculinidades, como las feminidades, son prácticas sociales y no verdades eternas, y se forman en la interacción entre lo biológico, lo social, lo visual y lo psicológico” (Weeks, 2002: 153), además de que mediante la interrelación recíproca —aquí se añade—, encuentra una expresión visual particular en estas obras de Santiago Monge. En ellas, en efecto, reciben legitimación formas atípicas de identificaciones de género: masculinidades femeninas, feminidades masculinas, masculinidades frágiles, coquetas, marginadas o fálicas, feminidades vigorosas, sumisas o dominantes, etc.

Des-bordando masculinidades a través del dibujo en la obra de Julián Urrego. Un paseo entre los niños, las canchas de fútbol y las piscinas

En la historia del arte contemporáneo colombiano el dibujo viene presidido por una prolífica tradición artística que se remonta al siglo XVII, pese a que como técnica autónoma a nivel estético su reconocimiento aconteció tardíamente, alrededor de 1930, momento en el que comenzó un proceso que condujo a un cambio cualitativo en su consideración. En *El dibujo como una técnica artística de plena categoría estética*, texto que presentó la exposición “Dibujantes y grabadores colombianos”, realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en 1975, Álvaro Medina señala que el primer cambio enfocado en la consideración del estatuto artístico del dibujo empezó cuando algunos artistas vinculados con los Bachué trabajaron dicha disciplina con serias intenciones ilustrativas, especialmente para revistas culturales: José Posada en *Pan* (1935-1940), Sergio Trujillo Magnenat en *Revista de América* (1945-1956) y Santiago Martínez Delgado en *Vida* (1935-1954). Hasta 1958, lo más común era subestimar el dibujo, una subestimación que es posible constatar en la historia de los Salones Nacionales iniciados en 1940 en cuyos premios solo se contemplaban a la pintura y la escultura (Medina, 1975).

Solo es, entonces, hasta las décadas de los cincuenta y setenta cuando el dibujo empezó a ser entendido como una obra final y no como

una técnica subsidiaria y auxiliar. En este lapso, en efecto, artistas como Miguel Ángel Rojas, Darío Morales, Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Juan Cárdenas, Oscar Jaramillo, Oscar Muñoz, Saturnino Ramírez, Ever Astudillo, Félix Ángel y Mariana Varela, entre otros, empezaron a proponer un nuevo acercamiento a la imagen a través del dibujo como medio autónomo, y no como un apoyo a técnicas “mayores” como la pintura o la escultura. Sin embargo, el entusiasmo de estos artistas no bastó por sí mismo, sino que fue indispensable el apoyo del establecimiento artístico. Así lo reconoció Miguel González en el texto curatorial que acompañó la exposición “El dibujo colombiano en la década del sesenta”, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981, cuando escribió que la atracción por el dibujo en Colombia durante estas décadas se generó tanto por el interés mostrado por un grupo importante de los mejores artistas, como por una serie de exposiciones individuales que pusieron de manifiesto la intención de valorar su estatuto artístico. A este respecto, por ejemplo, el curador caleño trae a colación varios eventos expositivos: los que realizó el Museo de Arte Moderno de Bogotá durante la década de los sesenta con dibujos de Fernando Botero (1964), Leonel Góngora (1964), Pedro Alcántara (1965), Santiago Cárdenas (1966) y Álvaro Barrios (1967); en 1961, la Galería El Callejón exhibió las ilustraciones de Botero para *El gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea; en 1966, Juan Antonio Roda presentó dibujos en la Galería de Arte Moderno; y en 1968, la Galería Marta Traba mostró trabajos de Álvaro Barrios. De acuerdo con González, no solo en Bogotá se generó ese entusiasmo expositivo por el dibujo sino también en Cali: la obra de Pedro Alcántara se exhibió casi durante todos los años a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta en exposiciones individuales (La Tertulia, Universidad del Valle) y colectivas (Festivales de la Vanguardia y Salones Internacionales en los Festivales de Arte); Hernando Tejada presentó una muestra individual de dibujos en 1964 (IV Festival Nacional del Arte) y Lucy Tejada, en ese mismo año, pinturas y dibujos en Cali, Bogotá, Cartagena y Medellín; y en 1968 Luis Caballero y Álvaro Barrios exhibieron dibujos en el recién inaugurado Museo La Tertulia (González, 1981). La apoteosis por el dibujo encontró una especie de complicidad internacional en los Festivales de Arte en Cali, los Salones para Dibujo y Grabado y la Bienal Americana de

Artes Gráficas, de reconocido prestigio e incidencia en la difusión de esta disciplina en el país.

Desde su reconocimiento artístico en los años sesenta, el dibujo ha incrementado notablemente su prolífica historia. A nivel temático se abrió a los paisajes urbanos y virtuales, la memoria y el archivo, las grafías y la poesía visual, las escenas y las narraciones, el lirismo y el ornamento, todo ello desde una perspectiva heterogénea, no solo a nivel de la imagen, sino de los materiales y soportes en los que se concreta la práctica de dibujar. En el arco temporal que se inició a finales de los años noventa y que viene hasta nuestro presente, numerosos artistas se han acercado a esta disciplina conservando la cualidad de la línea, pero a partir de una opción insólita, esto es, trabajando con elementos foráneos y poco ortodoxos. Se trata de situaciones en las que la línea, o cualquier otra instancia básica y primigenia del lenguaje del dibujo, se despega del papel o la tela y se expande en otras invenciones tridimensionales. Así, en las obras de Manuel Calderón, Diana Menesterey, Camilo Bojacá, Nadir Figueroa, Angélica María Zorrilla, Catalina Jaramillo Aristizábal, Luisa Roa, Kevin Mancera, Mónica Naranjo, Teresa Currea, Camilo Restrepo, etc., el dibujo a lápiz y papel se expandió en numerosas estrategias que exceden los límites tradicionales disciplinares.⁸ La nómina de estos nuevos dibujantes del arte contemporáneo colombiano no estaría completa sin el nombre de Julián Urrego, un artista antioqueño que ha venido realizando una carrera muy consistente en torno a la posibilidad de usar el dibujo como una herramienta conceptual —para cruzar disciplinas y categorías estéticas— y, por supuesto, como una forma de concebir y, de hecho, habitar el mundo. En lugar de hibridar el dibujo con “técnicas nuevas”, tales como la animación (Diana Menesterey), los medios audiovisuales (Manuel Calderón) o el sonido y el espacio urbanos (Luisa Roa), Urrego lo asumió desde el estampado sobre tela y el bordado en hilo, una perspectiva tradicional pero absolutamente novedosa

8 Sobre la importancia del dibujo en el arte contemporáneo colombiano es recomendable el texto de Erika Martínez Cuervo (2015).

en el medio artístico nacional. Así lo expresó en una declaración para el texto curatorial que acompañó la exposición “¿Costura para señoritas?” (2019) en la galería Policroma:

En diferentes series de dibujos he sentido la necesidad mental, física y emocional de bordar-coser. Me gusta que un pensamiento o una idea lleve a una construcción y esta a otra, puntada tras puntada. Esa necesidad se fue creando como una especie de rebeldía porque me enseñaron que no debía hacerlo. Muchos proyectos que desarrollo son sobre lo que “no se debe hacer” y ahora es “mi gran venganza” justificada con arte. Bordo sobre dos tipos de soportes: pañuelos y papel. Los dos son para mí como el cuerpo, que se altera, se modifica, se marca. El papel es más delicado que la tela, se daña más fácil, es señalado indefinidamente. La tela es una trama de hilos que soporta más las alteraciones y los arrepentimientos, en ella se da un diálogo menos agresivo. Bordar-coser es una acción lenta, que puede ser silenciosa o muy ruidosa. Hace que lo bidimensional se transforme en tridimensional, que lo masculino sea también femenino porque demuestra que lo de adelante no existe sin lo de atrás, que lo pasivo se vuelva activo y que no es necesario definir con un término algo que simplemente fluye y que da lugar a una creación completa en donde la diferencia se convierte en un todo. (Urrego, 2019)

A esta decisión subyace una pretensión marcadamente revulsiva respecto a las labores tradicionales asociadas a los géneros sexuales y, particularmente, en relación con la dicotomía artes visuales-artesanías. Es decir, la elección de dibujar a partir de una técnica como el bordado o el estampado sobre tela situaron al artista en un terreno en el que históricamente habitaron las mujeres y las “artes decorativas y menores”. Desde la perspectiva de la historia del arte tradicional, el arte textil ha sido estigmatizado como artesanía, sin valor intelectual ni profesional respecto a las llamadas artes mayores como la escultura y la pintura, situación que explica por qué el trabajo realizado por las mujeres en acolchados, tejidos y bordados ha sido, según Pollock, típicamente menospreciado al ser (mal) identificado con lo doméstico, lo decorativo, lo utilitario y la destreza manual (Pollock, 2013: 144). En este contexto no es un

acontecimiento fortuito, precisamente, que el feminismo no solo revaluara los textiles más allá del uso meramente utilitario como un lugar de producción de significados —religiosos, políticos, morales, ideológicos— que atraviesan a la cultura como un todo, sino también la división canónica entre formas de arte manuales e intelectuales, entre prácticas creativas y meramente decorativas. Así, desde los delantales de Susan Frazier, los espacios envolventes realizados con ganchillo de Faith Wilding o los *Femmagages* de Miriam Schapiro, las técnicas textiles adquirieron un estatuto artístico propio desligado de sus connotaciones tradicionales asociados a lo doméstico y lo femenino.⁹ Como consecuencia de estas iniciativas, múltiples artistas empezaron a usar el bordado como una estrategia para cuestionar estereotipos (corporales, raciales y de género) pero también un lugar para representar el placer y la liberación sexual.

Sin desconocer la valoración que realizó el feminismo del estatuto artístico del bordado y, consecuentemente, los usos políticos que le dieron artistas

9 Pese a la importancia del feminismo en el reconocimiento del textil como categoría del arte, Rozsika Parker asegura en *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (2010), que desde principios del siglo XX es posible registrar una serie de movimientos —sobre todo la Bauhaus— o artistas que contribuyeron a su inclusión y normalización. Entre las artistas pioneras en el arte textil, y de mayor reconocimiento internacional, Parker destaca a Anni Albers, quien ingresó en los talleres de costura de la Bauhaus en 1922 como alumna, tomando posteriormente la dirección del taller y cuya carrera artística será internacionalmente reconocida por los tapices. Este tipo de trabajo también será llevado a cabo por dos artistas coetáneas, Sophie Taeuber-Arp, quien trabajó dentro del entorno estético del dadá, y Sonia Delaunay (Parker, 2010). Uno de los puntos de inflexión en el arte textil vendrá marcado por la iniciativa de Jean Lurçat, quien en 1962 fundó en Lausanne la Primera Bienal Internacional de Tapicería Contemporánea, un evento que separó al textil de lo arquitectónico y lo aventuró a la experimentación con nuevos materiales. Bajo la iniciativa de Jean Lurçat se fundó a finales de los años cuarenta la Asociación de los Pintores Creadores de Cartones, una asociación que realizó en 1970, con los auspicios de la embajada de Francia en Colombia, la exposición “Tapicería Francesa Contemporánea” en las salas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, con obras de algunos de los artistas más importantes del siglo XX: Henri Matisse, Henri-Georges Adam, Jean Arp, Jean Atlan, George Braque, Alexander Calder, Sonia Delaunay, Hans Hartung, Le Corbusier, Fernand Léger, Jean Miró, Nicolás de Stael, Victor Vasarely, entre otros.

Julián Urrego,
*Algunos jardines,
petite façons*, 2005.



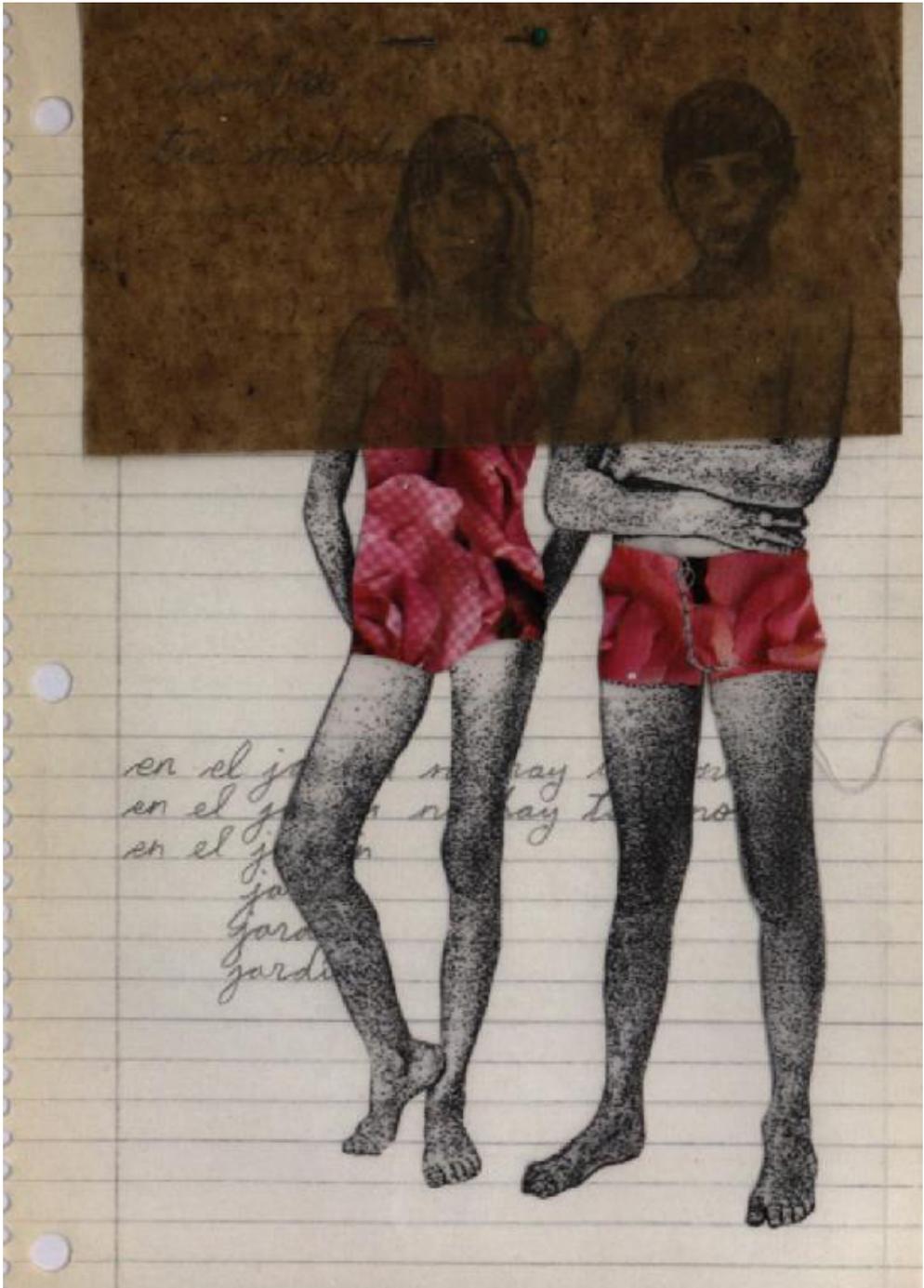
feministas, Julián Urrego incursionó en este terreno instigado por un propósito formal (expandir el dibujo hacia otras disciplinas) y uno de orden temático: explorar las ambigüedades de la identidad masculina y las estrategias discursivas usadas en la construcción del afecto homoe-rótico.¹⁰

10 Aunque en términos formales la obra de Julián Urrego difícilmente responde a la tradición contemporánea del dibujo en Antioquia, ligada sobre todo a la figura de

La introducción del dibujo bordado o en hilo comenzó tímidamente en sus primeras obras y con el transcurso del tiempo empezó a ganar un protagonismo mayor, sobre todo cuando el artista decidió trabajar usando pañuelos como lienzos y cosiendo palabras o expresiones. En *Algunos jardines, petite façons* (2005) y *Relicarios* (2010-2011), los trabajos con que inició su carrera artística, estos intereses tomaron forma en una serie de dibujos —situados en el límite entre la pintura, el objeto y la instalación— en los que representó a dos figuras (una femenina y otra masculina) en diversas posiciones usando prendas diferentes, siluetas de las mismas sobre fondos verdes, blancos o de colores y con medidas que indican los tamaños relativos para la confección de un traje —largo, ancho, alto, cuello, manga, cintura—. Aunque no fueron concebidas como obras articuladas, ambas funcionan como tales pues las búsquedas que emprendió en *Algunos Jardines* alrededor del cuerpo adquirieron un mayor grado de significación en *Relicarios*, una propuesta que diseñó y expuso

Oscar Jaramillo, a nivel temático tiene como trasfondo una serie de propuestas —vinculadas tanto al ámbito artístico institucional como al activismo político-cultural— que reprodujeron visualmente las identidades sexuales disidentes desde mediados de la década de lo setenta. Nos referimos a Félix Ángel, Javier Restrepo, León Zuleta, Flor María Bouhot y Jorge Alonso Zapata, en cuyas obras emergen personajes ambiguos sexualmente y todo tipo de seres fugados de las normas heterosexuales. Teniendo esto presente, la propuesta de Julián Urrego se situaría en esta genealogía artística que, además de representar a las “sexualidades periféricas”, se ha enfrentado a una historia cultural antioqueña caracterizada por su condición desencarnada —razón que explicaría por qué el cuerpo disidente sexualmente constituyó una de sus grandes lagunas— y por la excesiva exposición de la testosterona masculina representada en una variada iconografía de comerciantes, políticos, militares, sacerdotes o familias presididas por una fuerte presencia masculina.

Julián Urrego,
Algunos jardines,
petite façons, 2005.



junto a la diseñadora de joyas Alina López en la joyería La Sierpe de Medellín. Desde septiembre de 2010, ambos creadores empezaron a concebir esta exposición articulada a dos conceptos fundamentales: el de relicario, como objeto olvidado que ha cumplido a lo largo de la historia el papel de recordatorio de lo amado y lo sagrado; y el de la candidez reflejada en la imagen de un niño y una niña que aparecen durante toda la exposición aludiendo a la pureza de la infancia y al complemento de lo femenino y lo masculino.

Retrospectivamente valorada, en esta muestra emergen dos elementos que articularán la trayectoria de Julián Urrego: de forma explícita la presencia de la infancia y la niñez, y de forma tangencial o velada la concepción del cuerpo no como un simple objeto de deleite visual, como un elemento material y pasivo, sino como una zona de inscripción de conductas sexuales y sociales, un reflejo de dispositivos que prescriben cómo debe asumirse la masculinidad. De hecho, este último elemento no tardó mucho en aparecer de forma clara e, incluso, en ramificarse en propuestas formalizadas en pañuelos estampados y en dibujos en hilo, acrílico y papel. En *Libretas de dibujo* (2010-2017) es posible advertir el inusitado protagonismo que la importancia del cuerpo masculino empieza a adquirir en trazos y dibujos espontáneos de hombres flirteando, hombres solos que posan sensualmente, siluetas de hombres de varios colores, hombres deportistas y toda una variedad de objetos que, implícita o explícitamente, remiten al universo masculino. Muy al contrario de lo que podría pensarse, las libretas de dibujos ocupan un lugar de capital importancia en la producción de Julián Urrego. Además de operar como laboratorios de ideas, funcionan por sí mismas como obras de arte o como "exposiciones portátiles". Cada dibujo tiene una relación con el otro, cada doblez o arruga del papel tiene efectos sobre la totalidad de la libreta, cada pensamiento allí apuntado forma parte de una curaduría, consciente o no, en la que el artista presenta sus elucubraciones en torno a la masculinidad, el placer erótico o la identidad. Adicionalmente, en *Las libretas de dibujo* presenta una intencionalidad doblemente arriesgada que articulará en sucesivas obras: por un lado, dinamita ciertos estereotipos masculinos asociados a la figura del deportista, y de otro, vindica el cuerpo del hombre como objeto de deseo de otro hombre, poniendo

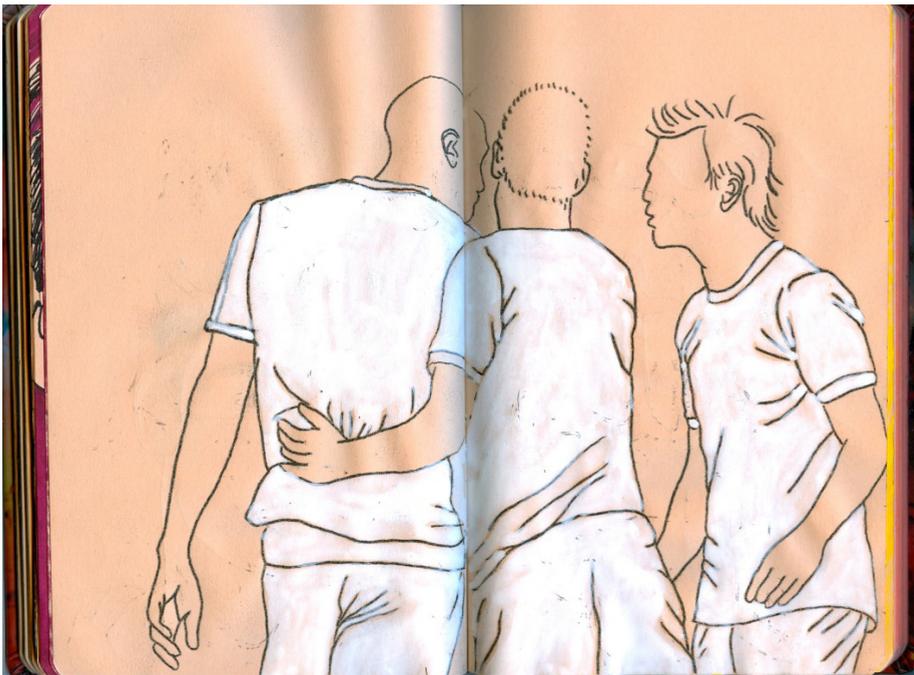
así en primera línea de batalla muchos de los demonios que encierra la homosexualidad en Colombia.

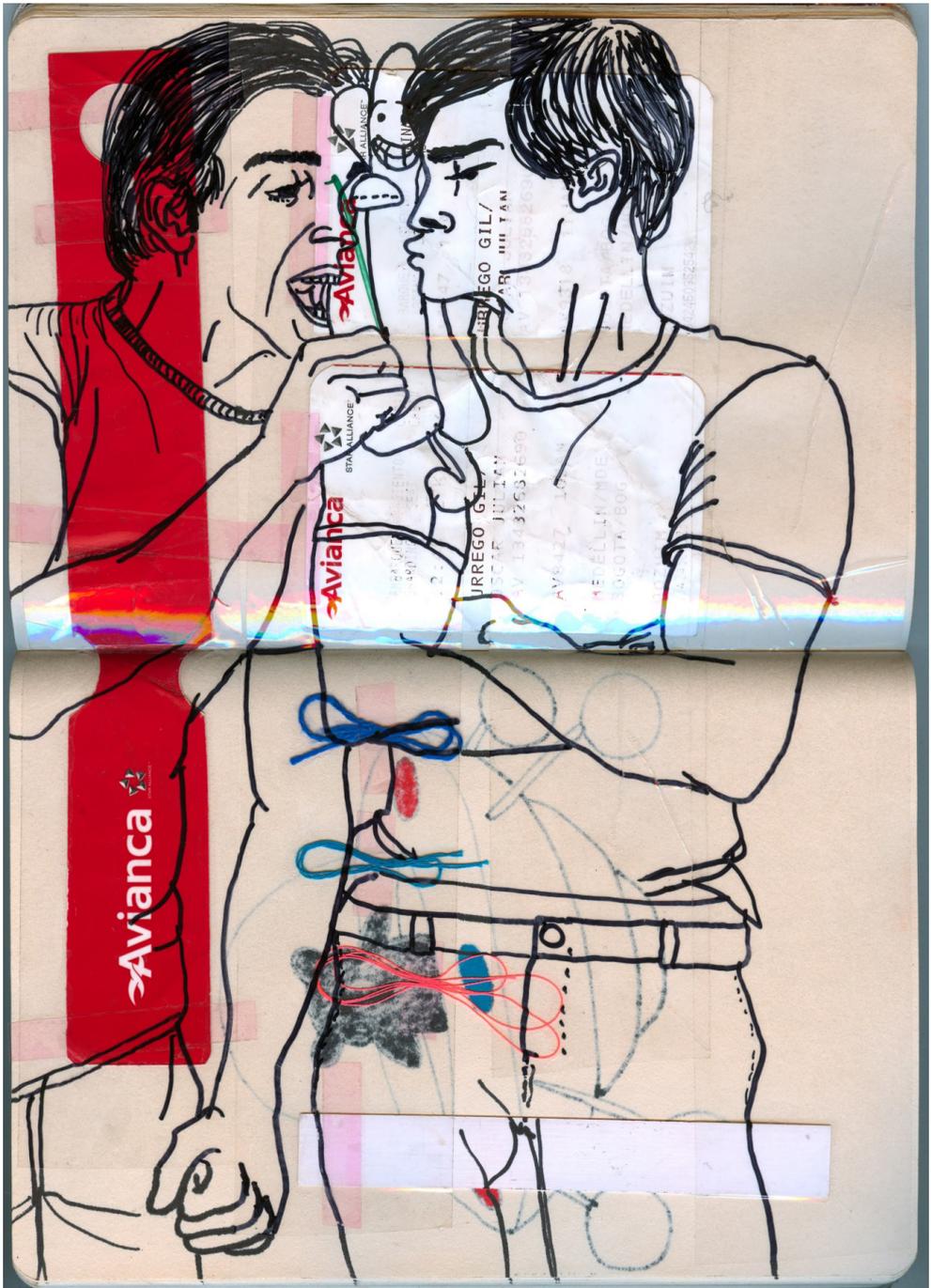
Afrontar asuntos de este tenor condujo a Julián Urrego por un sendero absolutamente diferente por el que han transitado otros artistas enfrentados a problemáticas sexuales similares. Casi por regla general, aunque no de forma exclusiva, en la representación del cuerpo masculino en el arte contemporáneo predominan tres líneas estéticas diferenciadas. Desde la década de los setenta, en primera instancia, el recurso a lo abyecto¹¹ funcionó como una importante herramienta expresiva para representar el cuerpo que no puede ser pensado desde el ideal regulatorio del sexo ni desde los principios de visión y división del sistema de oposiciones de lo masculino/femenino. Siguiendo estos presupuestos, diversos artistas han enfatizado esos puntos de ruptura en los que el cuerpo se presenta como un cuerpo vivo —o muerto, lo cual es parte inevitable de la existencia—, como un cuerpo real, no como una marioneta inerte, una máquina cerrada y perfecta. Es decir, el énfasis está puesto en las partes del cuerpo en donde este se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias: la boca abierta, los órganos genitales, los falos, la barriga y la nariz. En contraste con estas miradas se ha consolidado un segundo acercamiento al cuerpo mascu-

11 El término abyecto fue acuñado por Julia Kristeva en su libro *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louise-Ferdinand Celine*, publicado en Francia en 1980. En palabras de la autora, la noción psicoanalítica de la abyección se podría resumir como todo aquello que debemos eliminar desde niños para poder ser aceptados dentro de una norma que mutila impulsos primarios del ser relacionados con lo escatológico y con otros fluidos del cuerpo como la sangre, el vómito o el semen. Esta castración, producida desde los primeros años de vida, es el principio de una serie de imposiciones que van a modelar nuestra identidad y por ello condicionar nuestro comportamiento social (2006: 281) En ese sentido, por tanto, la expulsión de lo considerado abyecto es una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad. Bajo esta perspectiva, serán las instituciones que ostentan el control biopolítico —sobre todo la iglesia y la familia— quienes se encargarán de prescribir a los más niños lo que debe ser rechazado y los adiestrarán para ser hombres pulcros, es decir, deben aprender que los fluidos corporales naturales como los orines, el excremento y el vómito son sustancias sucias y no objetos de placer.

lino denominado "neobarroco gay", que pretende ser un vehículo de representación, interpretación, relectura y síntesis de un modo particular y específico de visualizar la belleza del hombre, marcada por la explicités morbosa de la belleza misma y el erotismo masculino, y asentándose sobre las bases del realismo, incluso de un realismo extremo, aunque sin trascender al "exceso" hiperrealista. Desde esta perspectiva, algunos artistas llevan al plano del arte al hombre de la pornografía homosexual, de los cuartos oscuros, de los clubs gais o de los gimnasios, desplazando el modelo de "marica" afeminado por uno de rasgos más viriles y, por tanto, remarcando partes anatómicas cargadas de una rica simbología (el ano y el pene, sobre todo). La contraparte de esta tendencia está representada por otra línea que viene trabajando sobre el cuerpo del hombre en posiciones indolentes y alrededor de una virilidad pasiva. En cierta medida, lo que pretenden los artistas que trabajan con estos presupuestos no solo es ennoblecer un cuerpo masculino pasivo y reivindicar como viril el placer anal homosexual, sino también criticar la asociación del comportamiento activo con la virilidad y la pasividad con lo femenino, lo afeminando y lo débil.

Julián Urrego,
Libretas de dibujo,
2010-2017.

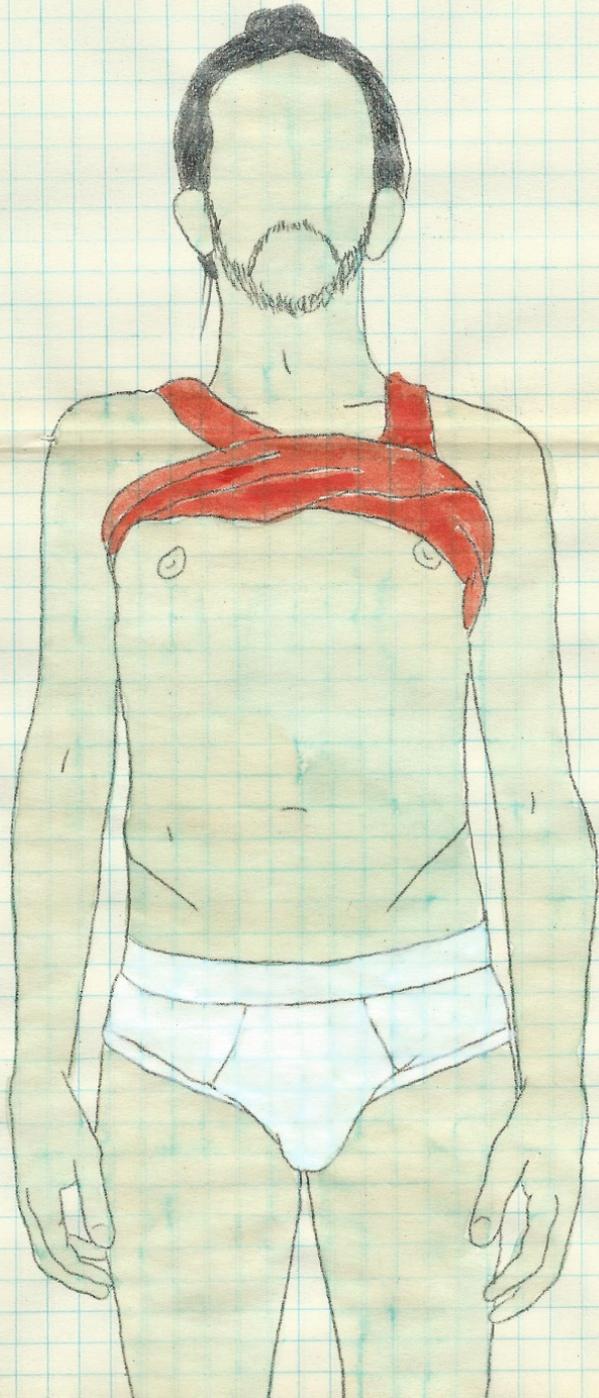


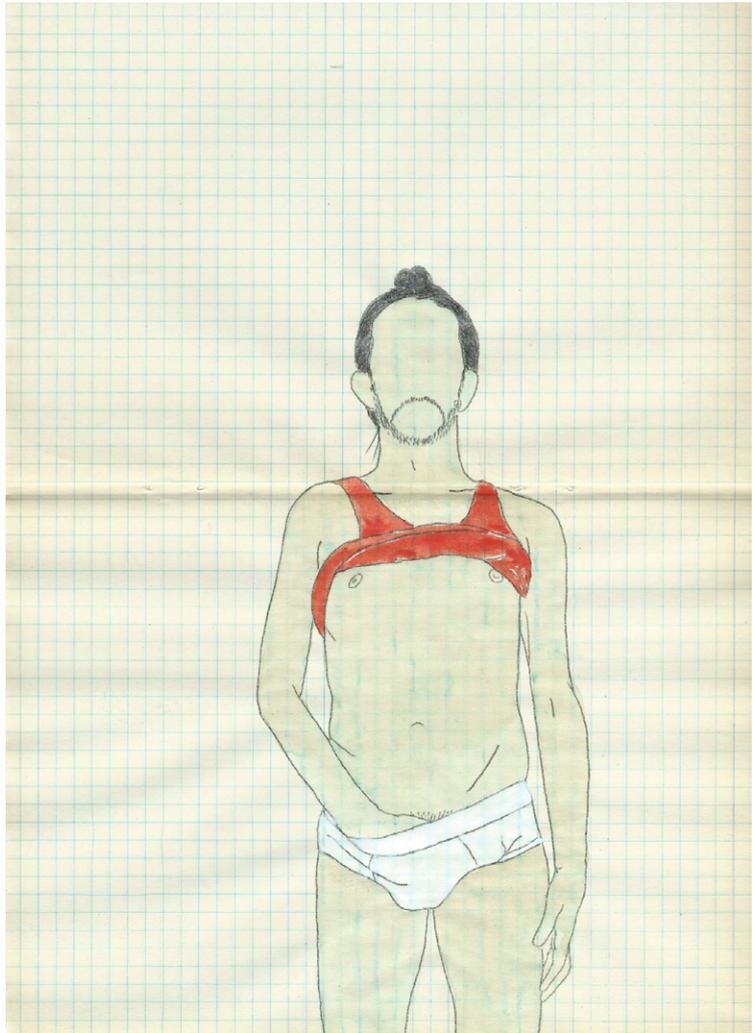




Julián Urego,
Ex Corde, 2014.

Julián Urrego,
Libretas de dibujo,
2010-2017.





Julián Urego,
Ex Corde, 2014.

El acercamiento de Julián Urrego al cuerpo masculino surgió como una articulación de las tres tendencias aludidas, pero las particularizó en una serie de obras en las que yuxtapuso lo público con lo privado, lo histórico con lo autobiográfico, el testimonio con la ficción, el individuo y el colectivo social. En *El sueño irlandés* (2011) y *Ex corde* (2014) ofrece un primer acercamiento a través de una serie de dibujos de deportistas, niños, siluetas de animales, rostros de hombres y cuatro autorretratos del propio artista en los que se frota el pene mientras se quita una de sus prendas de vestir. Curiosamente, en los autorretratos el rostro del artista no responde al de su fisiología, sino al de una silueta, una característica que incluirá en casi todas sus producciones hasta el presente. Al acudir a este procedimiento formal no buscaba representar su apariencia, sino la propia interpretación de sí mismo y, sobre todo, una realidad más vinculada con su interior, con sus sentimientos y emociones. Más aún, en las siluetas —y por extensión en las sombras— Julián Urrego encontró una matriz creativa de la que surgieron proyectos de gran consistencia como *AMORAMOR* (2013-2018) y *Conversación con Leonilson* (2013-2018). En la primera obra, presentada en el marco de la exposición “Sudar la camiseta” (2018), tomó forma la exploración en torno a la figura del deportista y, particularmente, del futbolista. La elección no representó una arbitrariedad o un capricho dictado por alguna contingencia. Comparativamente con otros deportes, el fútbol ha sido considerado como una “cosa de hombres”, un escenario social varonil, de poder y violencia masculina, donde saltan al campo los rasgos más característicos de los arquetipos clásicos de la masculinidad hegemónica. Precisamente por ello, la práctica de este deporte posibilita que algunos aspectos propios de la masculinidad hegemónica —el culto al cuerpo, el ejercicio de poder y acción en la esfera pública, la constitución de grupos de pares donde exista unas normas, rituales, leyes y sentimiento de identidad grupal; la acción violenta y la posibilidad de la victoria, la lucha, las estrategias, las normas de equipo, la transmisión de cultura y valores sociales, la rivalidad, la hegemonía y la superación, la comparación con el “otro”, la virilidad y la sexualidad heterosexual, el deseo, entre otros— salten a la escena del fútbol, a su práctica, a su seguimiento y a su concepción mediática. Teniendo esto presente, Julián Urrego resignificó una serie de referentes



Julián Urrego,
AMORAMOR,
2013-2018.

iconográficos vinculados al imaginario futbolístico, un imaginario construido en torno a la moral heterosexual y a la fuerza testicular (no en vano una expresión común entre los futbolistas para darse ánimo es meterle güevas al partido). Sin embargo, el propósito no residió en exaltar la belleza del cuerpo moldeado en el fútbol — como lo haría el neobarroco gay—, sino en subvertir sutilmente la iconografía futbolística para construir otros imaginarios de lo “masculino” y, en consecuencia, de masculinidad. Es decir, lo que realizó en *AMORAMOR* fue intensificar una idea que frecuentemente se soslaya cuando se alude al fútbol: que se trata de un deporte de “contacto entre hombres”. Dibujando en varios formatos —en pañuelos bordados en hilo, papel, directamente sobre la pared del espacio expositivo o proyectando sombras— recreó con cierto tono narrativo a futbolistas abrazándose, en plena competencia o en charlas grupales a través de siluetas bien definidas, pero sin rostro preciso. En lugar de “homosexualizar”



el fútbol de una forma explícita, el énfasis recayó en poner de manifiesto de una manera lírica que el comportamiento típico de los futbolistas en la cancha se envuelve en una suerte de atmósfera que, pese a su naturaleza marcadamente masculina, destila cierto aire de afecto homoerótico.

Julián Urrego,
AMORAMOR,
2013-2018.

AMORAMOR tuvo su reverso y continuación temática en *Escenario acuático* (2018-2019), una propuesta más diversa en términos formales, en la cual continuó explorando la masculinidad deportiva desde una figura diferente: el nadador. Si en la primera serie las siluetas de hombres estaban envueltas en un vaho homosexual, en esta segunda la presencia del afecto homoerótico no solo es más evidente, sino que, incluso, tiene un cariz mucho más erótico. En dibujos, *collages*, ensambles y objetos intervenidos, el artista realizó una

“taxonomía” de la natación en una secuencia de escenas narrativas: siete nadadores se toman de la mano antes de lanzarse a la piscina; otros se rozan y tocan en ejercicios de calentamiento; algunos más miran y posan con gorro y abundante vello púbico en sus pechos y piernas; y, finalmente, otros nadan y toman bocanadas de aire. Como contrapunto abstracto a estas obras de corte narrativo, el artista intervino unas reglas y pintó una serie de rectángulos de varios colores que simulan ser las piscinas en las que se realiza ese *performance* particular (la natación), que se repite reiteradamente y cuyo fin no es solo instruir en las normas de un deporte específico, sino también en la segregación de género: los hombres compiten con hombres y las mujeres con mujeres.

La estrategia de dibujar siluetas de figuras sin rostro definido para proyectarlas en sombras a través de una disposición “narrativa” que realizó en *AMORAMOR*, adquirió en *Conversación con Leonilson* una significación especial. Además de usar un dibujo muy poco convencional en su confección —dibujo con hilo y papel picado, y sombras proyectadas en el espacio—, en esta obra Julián Urrego estableció un particular “diálogo” con José Leonilson, uno de los artistas brasileños más destacados del contexto artístico conocido como la “Generación 80”, con el que encontró afinidades electivas en su particular abordaje del asunto homoerótico desde una sencilla economía de medios estéticos. Aunque su obra temprana estuvo vinculada a las tendencias neoexpresionistas, articulando un histriónico lenguaje figurativo con signos o imágenes apropiados del lenguaje mediático y popular, muy pronto Leonilson dio un giro hacia superficies agujereadas, bordadas, cosidas, llegando a una sorprendente economía estética y temática: representar una subjetividad homosexual, casi siempre frágil e inestable, con tinta china y acuarela sobre papel, o costura y bordados sobre tejido. Tomando estos elementos del artista brasileño, Urrego encontró una vía para explorarse a sí mismo a través de un diálogo temático en torno a los mecanismos que operan en la construcción del amor y el homoerotismo. Así, en una serie de dibujos de hombres besándose proyectados con un reflector de luz, de siluetas de hombres abrazándose desnudos o de sombras de hombres en varias situaciones sexuales realizadas con hilo, ilustró sin recurrir a efectismos o grandilocuencias visuales

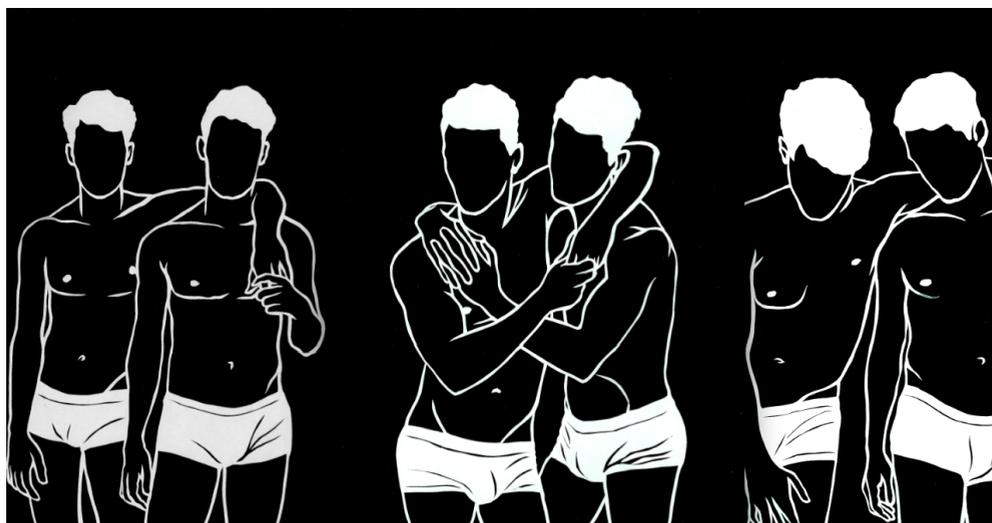
que las relaciones homoeróticas no implican necesariamente la penetración anal, como equivocadamente se ha pensado, sino una variedad de actos: los besos, la estimulación de pezones, el confort de los abrazos, las caricias en diferentes zonas de la epidermis, los actos de ternura, la masa muscular, los roces, las miradas, las estimulaciones genitales y los juegos.

Conversación con Leonilson marcó un punto de inflexión en la trayectoria de Julián Urrego, y no solo por las estrategias poco ortodoxas con las cuales dibujó, sino porque le confirió una importancia central al lenguaje al repetir varias veces en una hoja con bordado la palabra HOMBRE. Si bien es cierto que desde *Algunos jardines, petite façons* (2005), las palabras o las frases empezaron a aparecer de una forma tímida, en esta obra cobraron un protagonismo inusitado al servir de puente a creaciones futuras de naturaleza híbrida en las que combinó dos tipos de lenguaje: el verbal y el icónico o visual. En ellas, las letras, las palabras y los párrafos adquieren —o más bien recuperan— una dimensión que, en principio, en el uso general de la escritura y la lectura, parece serles negada: la dimensión gráfica. En ese sentido, Urrego no solo rehabilitó la dimensión icónica del lenguaje, sino que, además, puso de manifiesto un hecho soslayado muy a menudo: que, en último término, escribir es una manera de dibujar. Siguiendo este presupuesto creó *Planas para una colección* (2018-2019), *Tarea* (2020), *Susurro* (2020), *Virus, cinco dictados y una plana* (2020), entre otras, obras cuya gramática (en sentido estructural) no es exclusivamente verbal ni visual, sino de naturaleza intersemiótica, esto es, que integran múltiples elementos visuales y textuales en una nueva textura significativa, lo que hace más complejo su proceso de lectura. A excepción de *Susurro*, que se abre en una dirección diferente, las otras tres obras funcionan como una serie, pese a que no fueron concebidas como tal. Los temas abordados por el artista en obras anteriores se encuentran articuladamente aquí, pero adquieren un nivel de significación diferente por la presencia del lenguaje: *Planas para una colección* es un *collage* visual que replica las poses con las que se presentan algunos hombres en los medios de comunicación, en dibujos muy finos con hilo que atraviesan las hojas y los textos fluorescentes a modo de campaña publicitaria de ofertas; *Tarea* es un conjunto de dibujos realizados a partir

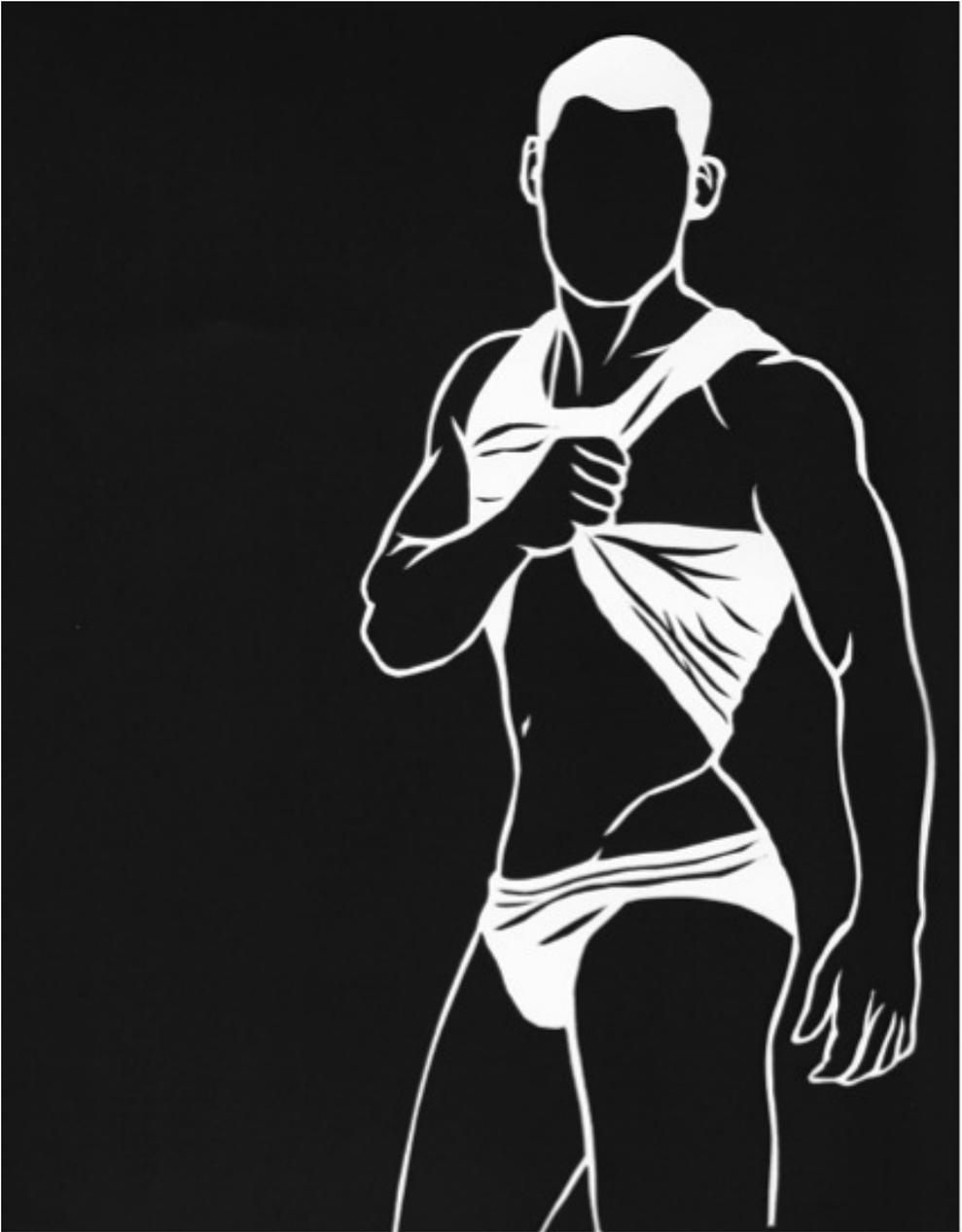
de una colección de palabras y frases bordadas con hilo rojo en hojas de papel de cuadernos escolares que sugieren cierto erotismo (“Todo tuyo”, “Corazón hambriento”, “XYZ”, etc.); y, *Virus, cinco dictados y una plana* es una serie de seis dibujos en los que el artista retomó la figura del nadador y la superpuso en frases del libro *Adiós a mi concubina*, de Lilian Lee. El contrapunto temático de estas obras lo marca *Susurro*, una propuesta encaminada en una dirección claramente feminista. A partir *Earth Piece*, poema escrito por Yoko Ono en 1963, entabló un diálogo con *Muchacha leyendo una carta* (1657-1659), de Johannes Vermeer, y *Aparición del Ángel a San José* (1640), de Georges de La Tour, obras a las que superpuso las líneas del poema de la artista japonesa bordadas en hilo rojo. El acto de marcar e intervenir dos obras consagradas por la historia del arte tradicional —una historia que funcionó como un aparato de producción y sanción disciplinar del género— con una obra realizada por una artista feminista, supone de facto un gesto que trasciende lo estrictamente formal para formular un comentario de naturaleza política en torno al género. Incluso, sin ánimos de incurrir en interpretaciones arbitrarias, *Susurro* trae a colación un hecho que, aunque parezca evidente, a menudo se olvida: el arte feminista no fue un episodio circunscrito a la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX, sino que es un imperativo ineludible que aún hoy nos habla, sobre todo si tenemos presente que el sexismo ha sabido sobrevivir articulado insidiosamente en el tejido institucional del mundo del arte. Aunque la preocupación por el género y sus reglamentaciones se materializó de forma explícita en esta obra, es posible rastrearla a lo largo de su producción intercalada en otros temas (la niñez y el deporte) y, específicamente, en su decidida voluntad de adoptar el bordado, una técnica asociada al universo femenino, como una forma de expresión artística fundamental. De hecho, lo que comenzó manifestándose veladamente en dibujos sobre la niñez o de forma más clara en las series dedicadas al deporte, en los últimos dos años se tornó en una preocupación fundamental que se vio refrendada en “Paisaje con oso y pavo real” (2019), una exposición individual de su obra en la galería Policroma, cuyo eje curatorial giró en torno al género y la identidad. A través de un diálogo con el curador Julián Posada, Urrego empezó a investigar en una de las instituciones —o dispositivos para usar el término de Agamben— que

mayor incidencia ha tenido históricamente en controlar y moldear los comportamientos sexuales: la escuela. En dibujos de niños y siluetas de jóvenes vestidos con uniformes, así como en planas y una serie de reglas intervenidas con figuras femeninas y masculinas, recreó sutil y líricamente los mecanismos que operan en el disciplinamiento del género en las instituciones educativas. Pese a recoger las obsesiones del artista, en ningún momento el propósito estuvo en realizar una muestra retrospectiva, sino en operar a modo de una lupa que permitiera poner el foco sobre los temas que más le han interesado a lo largo su carrera: la escuela y las maneras de aprender y hacer, las instrucciones y los instructivos, los utensilios escolares (las cartillas y las reglas), las normas y los procesos de educación.

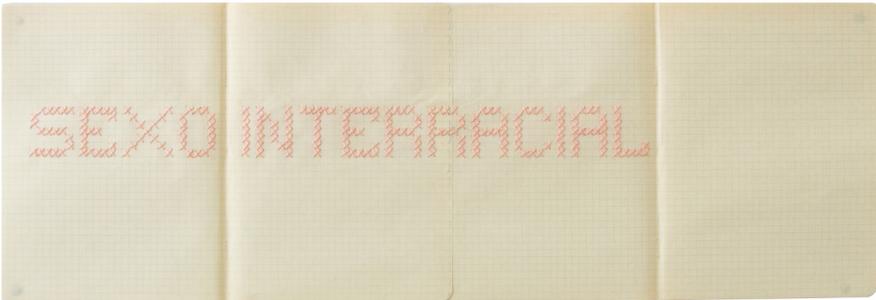
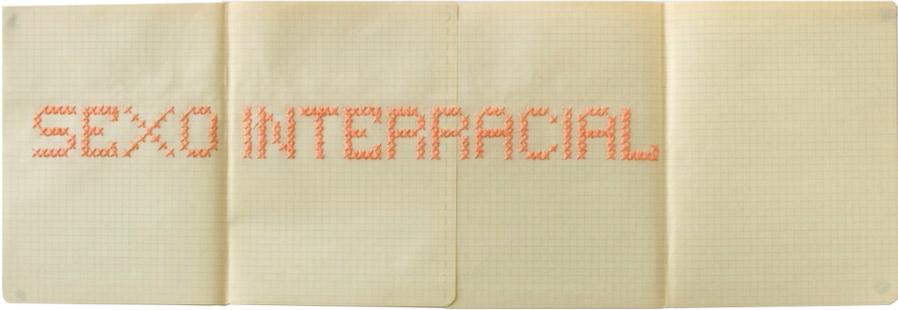
Julián Urrego,
*Conversación con
Leonilson,*
2013-2018.







Julián Urrego,
*Conversación con
Leonilson, 2013-2018.*



Julián Urrego, *Sexo Interracial*, de la serie "Paisaje con oso y pavo real", 2019.

4



Sí mismos como otros. Las autobiografías visuales de Juan Pablo Echeverri y Andrea Barragán

Dada la naturaleza del hombre, una autobiografía es inevitablemente mentirosa. Y solo con máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas. "Persona" significa máscara, y como tal entró en el lenguaje del teatro, el arte y de la novela.

Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* (1963)

Quiero contarle a todo el mundo la maravillosa leyenda de mi Yo, el universal Yo, el único Yo, el corpulento Yo del gran verbo ser: Yo soy, nosotros somos, tú eres, ellos son.

James Ensor

Uno de los cambios más radicales que podemos observar en el territorio siempre convulso del arte contemporáneo es el creciente lugar que, desde la creación artística y el discurso curatorial, se le ha concedido no solo a la autobiografía, sino en general a toda la familia de géneros memorialísticos (diarios, memorias, libros de viaje), en los que un yo rememora una experiencia propia, sea esta más o menos íntima, observable o pública. Cuando se habla de autobiografía en el ámbito de la creación artística es preciso tener presente una concepción amplia de la misma, ya que no estamos, por regla general, ante una narración más o menos lineal

y de lógica sucesión cronológica —como sería pensable *a priori* teniendo en cuenta el discurrir cronológico de una vida—, sino en ocasiones todo lo contrario. En contraste con otras formas biográficas, la autobiografía visual, como bien lo demuestran Estrella de Diego y Ana María Guasch,¹ escapa a la comprobación empírica: puede decir, velar o no decir, atenerse al acontecimiento o a la invención (Guasch, 2009; De Diego, 2009). No se trata de propuestas concebidas para acallar la voz en una intimidad —artística, política o sexual—, sino realizadas con la sospecha de su publicación o incluso con la intención explícita de hacerlo y, de ese modo, *a contrario sensu*, más que expresiones prístinas de la subjetividad, son una reescritura total o parcial de lo íntimo en lo público, del espectáculo de la interioridad. Precisamente por esta razón, de los géneros biográficos existentes quizá sea este el que aporta en mayor medida a una inversión argumental particular: antes lo íntimo podía decirse, no mostrarse, ahora, se muestra más de lo que se dice.

1 Nos referimos a los textos *Autobiografías Visuales. Del archivo al índice* (2009), de Ana María Guasch, y *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores* (2009), de Estrella de Diego. De un lado, Guasch en su libro intenta ir más allá de lo preestablecido habitualmente como autobiográfico y considera que ciertas prácticas relacionadas con el arte conceptual y el archivo pueden contener referencias autobiográficas: problematizan y desafían algunas de las constantes tradicionales de la autobiografía unidas al yo romántico como el sujeto único y trascendente a la narración continua, secuencial o consecutiva y el culto al ego a partir del recurso al archivo, la relación entre el registro y el recuerdo, el diálogo entre lugar y memoria (lo privado, lo arcaico) y el concepto de índice y en todos los casos desde una des-figuración del yo autobiográfico, tal como sugiere Paul de Man (Guasch, 2009: 10-20). De otro lado, De Diego examina el papel de la memoria visual a partir de imágenes pictóricas, fotográficas, literarias y cinematográficas con contenido autobiográfico, así como la construcción de la historia de una vida a través de estas imágenes. Imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado. En ese sentido, tratará de desentrañar los mecanismos por los cuales el sujeto moderno es narrado o construido visualmente, un sujeto que poco tiene ya de aquella identidad monolítica y eterna que se le suponía, sino de uno irremediablemente fragmentado y quebrado.

Si bien desde las décadas de los sesenta y setenta se dio un creciente aumento de contenido autobiográfico en las artes visuales, es en los años ochenta y noventa cuando se asentó y multiplicó.² ¿A qué razones o circunstancias respondió esta apoteosis del yo en el arte contemporáneo? ¿Bajo qué estrategias, tanto formales como argumentales, se perfiló la autobiografía en artistas de tendencias tan diversas? ¿Qué tópicos abordaron los artistas que acudieron al género autobiográfico como estrategia básica de formalización? Siguiendo a Hertha D. Sweet Wong en *Picturing Identity: Contemporary American Autobiography in Image and Text* (2019), señalaremos tres fenómenos que cumplieron un papel determinante en el incremento de las autobiografías visuales en el arte contemporáneo: 1) la importancia de los movimientos sociales —especialmente el feminista y los estudios de género—, la teoría de la comunicación, la popularización del psicoanálisis, las teorías sobre el individuo y la concepción de la memoria histórica; 2) el auge de la interconexión entre diferentes disciplinas artísticas que multiplicó las posibilidades del conocimiento de uno mismo y, por consiguiente, facilitó la construcción de un sujeto siempre múltiple y cambiante; 3) el uso por parte de los artistas de variadas formas, medios y fines con el fin de asumir

2 Incluso solo hasta estas dos décadas aparecen los primeros estudios teóricos que relacionan la autobiografía con las artes visuales: *The Art of Reflection*, de Marsha Meskimmon, y *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, de Rosemary Betterton, ambas de 1996. Pese a estos estudios pioneros, el término autobiografía resulta incómodo en el campo teórico, razón por la cual han surgido diferentes términos alternativos. Desde mediados de los años setenta la nomenclatura alusiva a estas prácticas ha sido amplia: *life art*, *auto art*, *story art*, *narrative art*, *personalist art*, entre otros. Muchas veces se prefiere decir simplemente que una obra contiene elementos autobiográficos, de manera que se elude la cuestión complicada e inevitable de la ficción y la realidad. Martin Jefferies, remarcando el significado de la autoinvención, prefiere utilizar el plural: autobiografías. Mieke Bal utiliza el término *autotopography* relacionado con la obra de Louise Bourgeois, ofreciendo “una opción más versátil para explorar cuestiones de espacio, ambiente y material en la experiencia del espectador” (Bal, 2009: 22). Sidonie Smith se decanta por *life narrative*, y considera autobiográfico el conjunto de las prácticas autorreferenciales cambiantes a partir de una realización intencionada. Y, por último, Jay Prosser considera que si existe una gran implicación en la fotografía se convierte en autobiografía utilizando el término *phautography*.

diferentes identidades, reales o imaginarias, y construir o manipular su apariencia física y su contexto. Por estas y otras razones no señaladas por Sweet Wong, una autobiografía es, a diferencia de una descripción formal, un relato narrativo de la propia vida o de otra inventada, que está informado por una perspectiva específica. Lleva información factual, así como una autodescripción imaginaria, con adiciones u omisiones, y se enmarca en los intereses particulares del narrador o en sus búsquedas o inquietudes culturales o políticas. En cierto modo, una autobiografía es tanto una exploración de uno mismo como de la relación de uno con otras personas, con lugares y con asuntos políticos (2019: 66).

Más allá de los factores que señala la profesora de Berkeley University, sobresale uno que, aunque no menciona de forma clara, impulsó significativamente la proliferación de las autobiografías visuales en el arte: la consolidación de la fotografía desde un lugar marginal a un sitio de privilegio en la creación artística en los años sesenta y setenta.³ En estas dos décadas, en efecto, la fotografía se convirtió en el medio preferido para documentar el yo a través de movimientos como el *body art*, la

3 El concepto de escritura que las palabras autobiografía y fotografía comparten representa un punto de partida para comprender la conexión entre ambas, así como el camino hacia la autobiografía que han tomado ciertas prácticas artísticas contemporáneas. Ambas palabras comparten incluso una etimología similar. De un lado, la palabra fotografía está compuesta del prefijo “foto”, del griego φωτός (phōtos): luz, y del sufijo “grafía”, del griego “γραφία” de la raíz “γραφειν” (grapeîn) que significa describir. De este modo, en su sentido más genuino, fotografía postula: grabar o escribir a partir de la luz. De otro lado, la palabra autobiografía se forma de varios elementos de origen griego: αὐτός (autos): por sí mismo o ver; βίο (bio): vida o ver; y γραφία (grafía): escritura o ver. El término, por tanto, significa “escribir la vida”. Ambas palabras comparten una característica común: su capacidad narrativa. En *Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography* (2000), Timoty Dow Adams señala que es la atención al autor y al bios y, precisamente, la falta de atención a la raíz grafía en los estudios sobre este género —además de su traducción como escritura, y no como representación o demarcación— lo que ha provocado que se piense en autobiografía solo en términos escritos. Desde su perspectiva es preferible utilizar una de las definiciones subyacentes al verbo griego γράφειν (grapeîn): grabar, representar o demarcar. Desde esta definición, asegura Dow Adams, es posible comprender mejor los usos de la fotografía en la autobiografía, así como la cuestión de la autobiografía en la fotografía.

performance, el *happening* y, en general, el arte de acción. Desde este momento, la fotografía no solo se transformó en la herramienta principal para examinar la producción de estereotipos y representaciones, sino también —a través del feminismo— en una estrategia para subvertir una imagen de la mujer creada bajo presupuestos estrictamente masculinos. Más aún, Amelia Jones, en su artículo “The eternal return: Self-Portrait photography as a technology of embodiment” (2002), considera que los artistas contemporáneos, al interpretar el yo por medio de la fotografía, juegan con la inestabilidad de la existencia humana y la identidad en un entorno marcado por el cambio tecnológico, situación que explica por qué la autobiografía fotográfica se convirtió en una especie de “tecnología de la corporalidad” (p. 950). Acudiendo a los argumentos que Peggy Phelan esgrimió en *Mourning Sex: Performing Public Memories* (1997), Jones asegura que artistas como Claude Cahun, Cindy Sherman, Hannah Wilke, Lyle Ashton Harris, Laura Aguilar, etc., exageran su propia performatividad, explorando la capacidad de la autobiografía fotográfica para poner en primer plano *el yo como otro*:

Esta exploración del proceso por el que nos constituimos en relación con los demás gira para estos artistas en torno a la movilización de las tecnologías de representación: al representar el yo por medios fotográficos, artistas como Cahun ponen en juego la inestabilidad de la existencia y la identidad humana en un entorno altamente tecnificado y en rápida evolución. El autorretrato fotográfico, entonces, se convierte en una especie de tecnología de la corporalidad, y sin embargo una que paradójicamente apunta a nuestra tenue e incoherencia como sujetos vivos y encarnados. (p. 950)

Así pues, los artistas que han hecho uso de la autobiografía fotográfica no buscan una representación exacta de sí mismos y sus rasgos físicos, sino una realidad que tiene que ver con el interior, con sus sentimientos y emociones. Justamente por ello ha sido utilizada como una manera de reivindicarse y obtener visibilidad pública por creadores que forman parte de comunidades segregadas: mujeres,

afros y homosexuales (Avgitidou, 2003: 133; De Diego, 2009: 107).⁴ O mejor expresado, es usada como una especie de herramienta primaria en la política de visibilidad, un testimonio visual de: “Yo existo” o de un “Me veo y muestro a mí mismo para averiguar quién/cómo soy”. Siguiendo estas búsquedas no sorprende que diversos artistas vinculados al feminismo y al movimiento *queer* se hayan introducido en el juego de la alteridad utilizando una serie de estrategias para mirarse desde fuera y, por tanto, romper con las expectativas de mimesis que tenía hasta entonces implícitas la autobiografía: el disfraz, la máscara, el doble, el espejo, la multiplicación, etc. Bajo esta perspectiva es que se desdoblaron en varios personajes: el personaje que les gustaría ser, el personaje que creen que son y quienes son en realidad. Cualquier proyecto autobiográfico es, por todas las razones aludidas, un acto de espejo y multiplicación en la medida en que los artistas vuelven a ser lo que fueron en un tiempo pasado, crean falsas identidades inventando lo que nunca llegaron a ser o diseñan otras con las cuales se sienten a gusto.

Hemos traído el caso de las autobiografías fotográficas y analizamos sucintamente tanto su cobertura como sus posibilidades simbólicas porque, como expondremos a continuación, en las estrategias ligadas a lo autobiográfico se concentran buena parte de las propuestas de Andrea Barragán y Juan Pablo Echeverri. Tanto en sus formas de enunciación y de formalización, la obra de ambos artistas muestra claramente un acercamiento a las autobiografías visuales de varias maneras posibles. En primera instancia, en sus diversos proyectos artísticos han utilizado la imagen fotográfica para desdoblarse en varios personajes con distintas identidades. Desde su tesis de pregrado en la Universidad Javeriana, Andrea Barragán desarrolló el proyecto de *performance* Serguei Ltda., en el que un personaje travesti

4 Estrella de Diego afirma que el auge de la autobiografía —visual y literaria— y de los estudios autobiográficos se debe al interés que ciertas minorías (sexuales, afros y mujeres) han ido desarrollando a la hora de tratar de escribir su historia negada. El sujeto, desde una posición minoritaria, al ser considerado una construcción cultural —como cualquier sujeto— y estar fuera de la historia (y por tanto carecer de una historia propia), siempre será leído en clave de confesión desde el voyeurismo de la cultura dominante.

manipula estereotipos de género, tanto femeninos como masculinos, para confundirlos y transgredir, subvertir y criticar los límites de la regulación del sistema sexo/género/deseo. Encarnando este personaje, la artista se traviste, no solo para construir una imagen ambigua sexualmente, sino también con el fin de encontrar un nuevo aspecto de sí misma en cada disfraz, tras cada máscara. Situado en una estela creativa similar, Juan Pablo Echeverri ha realizado prácticamente la totalidad de su obra de acuerdo con los fundamentos del autorretrato y a través de la fotografía en la mayor parte de los casos. Sin embargo, lejos de entender el autorretrato como un emblema humanista de autoidentificación, él lo asume como una estrategia para desdoblar el yo en un sinnúmero de fantasías de diferente naturaleza y analizar diversas convenciones sociales (Cerón, 2005). Una de las primeras que analizó dentro de sus proyectos fue la sexualidad, que se expresa en lo que entendemos como perspectivas de género, y que el artista indagó en uno de los residuos más ignorados de las reflexiones sobre la vida social: el asunto de la apariencia.

En segunda instancia ambos artistas, en cada uno de sus proyectos fotográficos y performativos, insisten una y otra vez en la necesidad de invertir las prácticas discursivas dominantes en torno al género, de sacudir las estructuras de inteligibilidad que limitan, cuando no determinan, la formación de la identidad de otros colectivos (trátese de mujeres homo o heterosexuales, de hombres homo o heterosexuales, de travestidos o transexuales). La performatividad que distingue las propuestas de ambos no se limita a un puro ejercicio estilístico, a una forma poético-literaria de existencia, sino, al contrario: se basa en la repetición, en la imitación, en la reiteración de normas de género opresivas con el objetivo de forzarlas a adquirir una nueva significación. Con ello intentan recuperar la experiencia del cuerpo, dejar de tratarlo como reflejo de unas prácticas culturales determinadas o como un fenómeno pasivo. Echeverri y Barragán, en cambio, demuestran con sus autobiografías fotográficas que el significado que se otorga al cuerpo se puede tanto producir como desestabilizar en el curso de su repetición. Así, en cada acto de repetición o de puestas en escena a través de montajes fotográficos existe la posibilidad de escapar, incumplir o negar la norma, es decir, de problematizar la fuerza hegemónica de las leyes regulativas y de paso posibilitar la

resignificación de términos degradados como "género", "sexo", "cuerpo", "mujer", "negro" "lesbiana" u "homosexual".

Y, por último, la vinculación de ambos con la autobiografía reside en un hecho particular: en sus proyectos fotográficos declaran la intención de hablar de sí mismos y su entorno inmediato. Desdoblados en diversos personajes, expresan una doble voluntad: de un lado, indagar en sus vivencias, sensaciones, miedos y pasiones para compartirlas con los demás (sí mismos como otros), y de otro, repiensen las formas de representación de lo real en el arte y, desde la autobiografía fotográfica, las representaciones visuales de las alteridades no solo sexuales sino de otro tenor. No es fortuito, por tanto, que uno de los objetivos principales de ambos artistas esté enfocado en desnaturalizar toda forma de identidad sexual y, por ende, en resaltar la relatividad de cualquier concepción en torno al placer erótico que se imponga como la única con validez. En las ciencias humanas, como sabemos, esta premisa constituye a esta altura una suerte de lugar común, un dato adquirido. Sin embargo, en el uso que hacen de ella Andrea Barragán y Juan Pablo Echeverry, asume tonos y connotaciones de tipo político militante. Así, en lugar de pensar la identidad sexual como un hecho ya consumado, la conciben como un fenómeno siempre en "producción" y un proceso eternamente en acto y nunca agotable.

Yo soy Juan Pablo Echeverri, tú eres Juan Pablo Echeverri, él es Juan Pablo Echeverri, nosotros somos Juan Pablo Echeverri, usted es Juan Pablo Echeverri, ellos son Juan Pablo Echeverri...

I.O: ¿Cómo define lo gay?

J.P.E: Excesivo.

Entrevista de Juan Pablo Echeverry con Iván Ordóñez

Crecí en una familia cristiana y fui a un colegio católico, solo para hombres, supremamente estricto y bilingüe. En ese lugar estuve

desde 1986 hasta 1996. Diez años que resultaron más definitivos de lo que jamás imaginé. Crecer en ese lugar fue un infierno pues jamás fui aceptado; por el contrario, desde el primer día de clases se me impuso un rótulo que me acompañó durante aquella tortuosa década: el de marica.

Juan Pablo Echeverri, YOSOYTUERESELESELLA

Aunque inició su carrera en 1998, año en el que realizó *1 X 2 en 10* y empezó *Miss FotoJapón*, Juan Pablo Echeverri pertenece —por su biografía cultural— a un grupo de artistas surgidos a principios de los años noventa, que se alimentó visualmente de la cultura popular y los videoclips, en su particular y atractiva forma de adaptar moda, música, cine, ficción, política y banalidad. Como Jaime Ávila, Santiago Echeverry, Fernando Uhía, Juan Mejía y Wilson Díaz, sintió la misma fascinación ante la iconografía popular y la estética MTV como una estrategia de abrirse paso entre la confusión urbana, la violencia emitida por los medios de comunicación con sus imágenes devastadoras de las guerras antidrogas y anticomunista, el asesinato sistemático de indigentes sociales (gamines) y el avance de todas las baratijas del amplio espectro de la cultura visual de masas que la liberación comercial promovida por el gobierno de César Gaviria trajo consigo. No solo es posible vincularlo con este grupo de artistas por crecer bajo la influencia iconográfica de los medios masivos, sino también porque ha hecho uso de dos de sus técnicas más representativas: la fotografía desde 1998 y, con el cambio de siglo, el video. En ese sentido, por tanto, la decisión de empezar su andadura artística con la fotografía tiene un mérito especial en un momento en el que este medio sufría de escasísima valoración y, por ello, vivía una suerte de retroceso. En los años noventa no eran muchos los artistas que trabajaban con la fotografía o que experimentaban con ella. Después de las avanzadas propuestas fotoconceptuales de las décadas de los setenta y ochenta, realizadas por Inginio Caro, Miguel Ángel Rojas, Álvaro Barrios, Luis Fernando Valencia, Jorge Ortiz, Patricia Bonilla, Becky Mayer, Jaime Ardila y Camilo Lleras, la fotografía perdió, como bien lo asegura Santiago Rueda, su carácter crítico y volvió a ser un medio neutralmente “artístico”, esto es, una herramienta

de representación de la realidad que no se cuestionaba ni la representación ni la realidad, y que se valoraba por sus componentes estéticos, la llamada “buena foto” (Rueda, 2019: 287).

Si se analiza ligeramente la “biografía cultural” de Juan Pablo Echeverri resulta curioso que se haya dedicado a la fotografía y no a la música, como se podría esperar en virtud de su primera formación:

Desde los seis años fui músico, toqué violín, luego guitarra y batería, y pertencí al conservatorio de la Universidad Nacional. Lo mío siempre ha sido la música. Crecí en una familia completamente melómana, y en vez de cantar los *Canticuentos* o *Rin rin renacuajo*, crecí con The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Police y Queen, entre otros. Mis padres siempre nos ponían música y nos hacían aprender los nombres de todos los integrantes, de todos sus discos en orden cronológico y cosas así. Luego, con el tiempo, tuve mis propias bandas de *rock* y hasta toqué en Rock al Parque, entre otras cosas. Mi talento musical fue, en parte, una de las herramientas que utilice para defenderme a lo largo de la época escolar. (Echeverri, 2014: 199-200)

No obstante su carácter melómano y el empeño de sus padres por formarlo musicalmente desde muy temprano con las melodías del *rock*, en el momento de decidir qué carrera estudiar jamás consideró la música como una profesión. En su lugar se inclinó por una disciplina que le permitiera articular todos sus intereses relacionados con la cultura popular y, sobre todo, con sus inquietudes en torno a la identidad: las Artes Plásticas y Visuales en la Universidad Javeriana. En muchos sentidos, esta universidad resultó estimulante, pero hubo un encuentro que marcó un punto de inflexión en su formación artística: las clases con Clemencia Poveda. ¿Qué lo atrajo de esta fotógrafa? ¿Cuáles aspectos de su obra y de sus cursos atrajeron su atención? Como a muchos estudiantes lo atrajo, en primera instancia, la experiencia de Poveda en calidad de asistente de fotógrafos como Herlinde Koelbl, Jean-François Bauret, Arno Minkinen, Leigh Wiener o Arnold Newman, y, en segunda instancia, las series fotográficas que realizó sobre erotismo masculino a principios de

los años noventa. A estos dos aspectos hay que agregar las clases que dictaba sobre fotógrafos que problematizaban la intimidad y la sexualidad —Nan Goldin, Arthur Tress, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, Diane Arbus, entre otros— y la exigencia que les formulaba de usar sus obras como un pretexto para indagar sobre ellos mismos —en sus pasiones, temores, gustos, expectativas, preocupaciones— utilizando la cámara fotográfica. Es decir, el énfasis de Poveda era que convirtieran la cámara en una extensión de sí mismos —una especie de “tecnología de la corporalidad” para usar las palabras de Amelia Jones— y que las imágenes generadas pudieran traducirlos. Justamente por ello no sorprende que Juan Pablo Echeverri se haya dirigido en una vía absolutamente contraria a la que representaba la tradición de la “buena foto” para interrogar el propio lenguaje fotográfico a través de la problematización del concepto de realismo y las paradojas de la representación.⁵ Muy al contrario de lo que podría pensarse, a estos presupuestos de acción artística no arribó después de un proceso de formación amplio y riguroso en la academia o tras experimentar con varias propuestas y técnicas. De hecho, *1 X 2 en 10* (1998), su primera serie fotográfica, surgió articulada al reconocimiento de que la fotografía, más que un simple medio de representación de la realidad, podría convertirse en una eficaz “herramienta” para la construcción de otra “realidad” excéntrica, rara, extravagante o irracional. Una realidad que ya no está en el exterior, sino en la capacidad del artista para generarla (inventarla, escenificarla) o descubrirla oculta en las grietas y los pliegues de las identidades sociales, culturales o sexuales. En esta serie el artista se fotografió como diez tipos de parejas diferentes, incluyendo una de hombres, de mujeres y de travestis. Con estas fotografías introdujo dos elementos que definirán toda

5 La decisión de inclinarse por la fotografía también respondió a la influencia de su círculo social inmediato. En una entrevista con Iván Ordóñez, el artista narra que la influencia fotográfica le vino de su hermana y de un grupo de amigos que habían tomado un curso libre de medios audiovisuales en la Universidad Javeriana. Motivado por ambas experiencias decidió matricularse en un curso de fotografía, tan solo a dos meses de graduarse, y desde entonces la cámara fotográfica entró a formar parte de su visión y, por tanto, de la forma en que el artista entiende el mundo.



su producción futura: interrogarse a sí mismo experimentando con máscaras, disfraces o dobles, y el recurso al autorretrato o la autobiografía visual como una estrategia de inventariar, ya no solo su propia vida, sino también una época, sus modos de pensar o de actuar. En ella, adicionalmente, estableció una serie de correlaciones fundamentales que atraviesan gran parte de sus obras: entre la escenificación fotográfica y la exploración de la subjetividad, entre la construcción de la imagen y la "construcción" del yo (territorio que, como veremos, será subvertido notablemente por el artista).

Juan Pablo Echeverri materializó la problematización del yo y, por extensión, de la identidad, como algo estático, en series fotográficas surgidas por la combinación decidida de varias imágenes del mismo artista travestido en personajes particulares y cuyo propósito fundamental se dirigió a articular mensajes visuales más allá de la mera figuración de una sola fotografía. De esta forma, las fotografías de personajes que encarna Echeverri en una serie no solo sirven para elaborar un discurso a propósito de un tema en particular, sino también para poner de manifiesto la versatilidad del cuerpo cuando se transforma gracias a las prendas, el maquillaje y los accesorios. A título ilustrativo mencionaremos una serie de propuestas fotográficas que apuntan en ambas direcciones. La cualidad o

Juan Pablo
Echeverri, *1 X 2*
en 10, 1998.

condición versátil del cuerpo y, particularmente el cuestionamiento de la identidad como algo fijo, la exploró en la serie que con más fuerza ha visibilizado su trabajo en la esfera del arte nacional e internacional y que, además, se instauró como la base de toda su práctica: *Miss FotoJapón* (2000-en curso), un trabajo que comenzó como una exploración visual de sus múltiples cambios de *look* —quería saber cómo se veía cada vez que se cortaba el pelo, se ponía un *piercing* o usaba una prenda nueva—, situación que lo condujo a acudir regularmente a una cabina fotográfica y consignar la imagen resultante en una especie de diario personal.⁶ Lo que empezó como un ejercicio íntimo y sin pretensiones en el año 1998, se convirtió en un ritual cotidiano que hoy por hoy cuenta con más 6.700 fotografías de documento, en las que puede observarse la experimentación continua del artista con su imagen corporal:

Esos cambios abruptos de foto a foto me obligaban a tomarme cada vez más. Entonces se empezó a formar una especie de círculo vicioso en el que los cambios impulsaron fotos y las fotos impulsaron cambios. Así, entre más fotos había, más cambios quería y entre más cambios me hacía más fotos me tomaba. [...] Para todo el mundo envejecer es un sufrimiento, pero para mí es algo más. Es poder envejecer frente a ese lente. Va a ser interesante ver cómo pasa el tiempo en mí. Antes compraba ropa para las fotos durante todo el año, cambiaba los fondos y jugaba mucho con eso, pero ahora puedo tomarme fotos con la misma ropa varios días y no me mortifica en lo más mínimo porque son los cambios que cada vez son más evidentes con el tiempo. Por eso siento que este concepto ha guiado este proyecto. En 15 años tendré 50, entonces vale la pena quedarse ahí para ver lo que pase. (Echeverri, 2015)

Miss FotoJapón marcó así el inicio de una práctica constante basada en dos procedimientos particulares: el coleccionismo y la fotografía. Durante

6 En esta serie, además, se inicia el juego de palabras que Juan Pablo Echeverri usa de forma permanente en los títulos de sus obras.

su época universitaria, y como buen discípulo de la cultura pop, empezó a acumular cuanto objeto y prenda encontraba en mercados o mercadillos. Así, para el año 2008, desarrolló la serie *dEL CLOSET* (2008), en la cual, en una sesión maratónica de veinticuatro horas, se vistió y desvistió más de cuatrocientas veces para lograr doscientas cinco fotografías con todas las prendas que hasta el momento había almacenado. Este mismo ejercicio lo realizó con su colección de máscaras en la serie *MUCHO MACHO* (2008), que para entonces contaba un poco más de cien y, así mismo, con la de pelucas en *peloquitas* (2013). Más que responder a un simple acto acumulativo, muy propio de nuestra época consumista, la decisión de acumular objetos se impuso como una necesidad de contar con una gran bodega a la cual acudir para crear sus personajes, todos ellos influenciados por la ubicuidad de la imagen en nuestra vida. Si bien la diversidad y cantidad de sus personajes y series fotográficas es directamente proporcional a su colección de objetos, el uso de estos no es arbitrario, sino deliberado a través de un proceso detallado de preproducción al cual el artista le confiere muchísima importancia y que, incluso, responde a procesos largos de gestación.

Por lo general la gente piensa que mis series son algo así que se me ocurrió ayer, que hice hoy y que muestro mañana, pero no. Soy supremamente calculador y obsesivo y no dejo puntada sin dedal cuando se trata de mi trabajo. Aunque parezca que estoy deambulando por la vida, todo el día trabajo, mi cabeza está siempre maquinando y procesando información que en cualquier momento se convierte en un punto de giro que puede ayudarme a tomar una determinación frente a una idea

Juan Pablo
Echeverri, *Miss*
FotoJapón, 2000-en
curso.





que tengo hace años. Al igual que un computador, tengo ventanas abiertas que de vez en cuando minimizo y solo vuelvo a abrirlas cuando estoy listo... incluso a veces se abren solas. (Echeverri, 2014)

Con matices, la preparación de una serie fotográfica guarda cierta relación con las estrategias de trabajo que se usan en las sesiones fotográficas de publicidad o los preparativos de un set de grabación pues durante meses el artista comienza a indagar en los personajes que va a encarnar, les da forma, los visualiza mentalmente y escribe sus características. Posteriormente, realiza una lista de utilería y de objetos que necesita para llevar a cabo la serie y busca una maquilladora, un asistente de cámara, un estilista y un lugar donde llevar a buen término las sesiones fotográficas. Todos estos elementos, conjuntamente, sitúan la obra de Echeverri en un terreno problemático en términos disciplinares o formales. En sentido estricto, no responden a los presupuestos del arte de acción y la *performance* —nada más alejado de su propósito que realizar acciones en vivo que no pueda controlar desde el principio hasta el final—, pero es innegable que lo performático está implícito a través de la desestabilización permanente de los significados que se le han otorgado al cuerpo y la identidad. Así, en cada puesta en escena a través de montajes fotográficos, el artista problematiza la fuerza hegemónica de las leyes regulativas y, de paso, posibilita la resignificación de términos degradados como “género”, “sexo”, “cuerpo”, “mujer”, “lesbiana” u “homosexual”.

Juan Pablo
Echeverri, *Miss*
FotoJapón, 2000-en
curso.

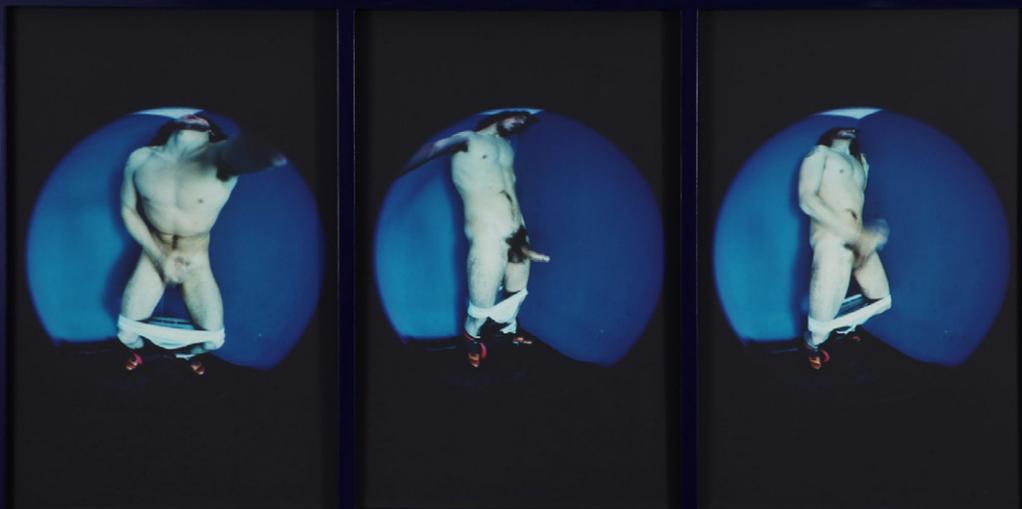
Justamente por esta razón es que sus series fotográficas se abren, como lo señalamos líneas atrás, a ilustrar temáticas particulares arraigadas en el inestable

pantano ideológico de la identidad sexual, tal y como sucede en *todo esto es tuYO* (2001), *ojo de Loca* (no se equivoca) (2006) y *boYOs* (2009). En estas tres propuestas, en efecto, intenta poner de manifiesto que el cuerpo no es solo una superficie básica para la inscripción social, sino un espacio salpicado de discursos normativos que hay que desmontar, transformar o, incluso, parodiar. En *todo esto es tuYO* (2001), el artista se abre a varios niveles de significación diferenciados pero complementarios en aspectos básicos. Acudiendo a un formato muy propio de la pintura, se autorrepresenta en una situación masturbatoria que no se agota en sí misma, sino que remite a otro plano diferente mediante el cual transforma un diario personal que llevaba desde 1995, en un diario visual que le permite comunicarle a su entorno social inmediato su condición homosexual. Es decir, la obra representó el tránsito de un espacio privado (el diario textual) a un diario visual con la intención no de acallar la voz de su intimidad sexual, sino de publicarla explícitamente. No se trató de un asunto menor, de simple formalidad o pose fotográfica. Debido a su paso por un colegio católico entre 1986 y 1996, Juan Pablo Echeverri conocía bien los mecanismos, tanto directos como indirectos, que históricamente ha usado la Iglesia para reprimir la homosexualidad. En los diez años en los que el artista recibió una educación basada en principios religiosos, la Iglesia se mostró titubeante ante los cambios que acontecían tanto en la cultura visual urbana como a nivel político alrededor del reconocimiento de la homosexualidad. No es ningún secreto que de las condenas doctrinales genéricas, algunos sectores importantes de la Iglesia católica colombiana pasaron a las amenazas de excomunión de los homosexuales que se resistían a la castidad impuesta, y a las advertencias y amonestaciones expresas hacia aquellos sacerdotes y religiosos(as) que evidenciaban alguna simpatía o cercanía con las reivindicaciones del movimiento homosexual en cabeza de figuras como León Zuleta o Manuel Velandia; pasando, por cierto, por las presiones y amenazas manifiestas a todos aquellos políticos que dieran su voto favorable en iniciativas legales que tendieran a resguardar los derechos humanos de esta comunidad, así como a igualarlos a los heterosexuales en el ejercicio de los derechos civiles. Aunque *todo esto es tuYO* no surgió motivada por un propósito político partidista o ideológico claro, tendente a cuestionar los dispositivos de control

sexual que la religión implementó en la educación, en ella sí es posible advertir una intencionalidad política, pues, al autorrepresentarse frotando su pene, el artista entra de lleno a tocar un asunto problemático sobre el que históricamente han pesado todo tipo de prohibiciones: las estrategias que estigmatizaron, patologizaron y descalificaron al sexo solitario (masturbación) como sexo falso o de segunda categoría. Aquí lo político, como sucedía con las obras de los años setenta realizadas por Miguel Ángel Cárdenas, Félix Ángel o Miguel Ángel Rojas, designa una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno conectando varias esferas: la social, la cultural, la identidad sexual, el género, la exclusión sexual, la intimidación, etc. De tal suerte que, sin proponérselo de una forma deliberada, en *todo esto es tuYO* el artista vehiculó una situación que en un contexto social, cultural o religioso como el colombiano adquiere matices claramente políticos: salir del clóset, una decisión que, como bien lo demostraron algunos teóricos *queer* —sobre todo Eve Kosofsky Sedgwick y Michael P. Brown— supone liberarse de la estructura definitoria de la opresión homosexual del siglo XX (Sedgwick, 1990: 71).⁷

Precisamente a esto responde que, como metáfora, el clóset no se refiera solo a un ámbito social sino espacial, razón por la cual se materializa

7 De acuerdo con Michael P. Brown en *Closet Space. Geographies of Metaphor from the Body to the Globe* (2000), el término *closet* apareció en el inglés medio en algún momento entre 1150 y 1500, y originalmente se refería a una pequeña habitación privada utilizada para la oración o el estudio. A principios del siglo XVII se refería específicamente a una pequeña habitación o armario, mientras que a finales de ese siglo se resignificó para connotar “privado” o “aislado”. Según Brown, probablemente deriva del francés antiguo como diminutivo de *clos* (recinto), del latín *claudere*, que significa “cerrar” y *clausum*, que significa “espacio cerrado” (p. 5). Las definiciones estándar del diccionario lo marcan como un sustantivo que significa una habitación pequeña o privada, un armario o un hueco. Como verbo transitivo, significa aislar, ocultar o confinar algo. Como adjetivo, sugiere secreto, encubrimiento. El armario es, pues, un término utilizado para describir la negación, la ocultación o el borrado de los disidentes sexuales. Describe su ausencia —y alude a su presencia irónica, no obstante— en una sociedad que, de innumerables formas entrelazadas, dicta sutil y descaradamente que la heterosexualidad es la única forma de ser.



a través de las escalas del cuerpo, la ciudad, la nación y el mundo (Brown, 2000: 142). Por ello, salir de clóset supuso para Juan Pablo Echeverri un reacomodamiento particular que lo condujo a reinventarse desde la fotografía en múltiples identidades por medio de las cuales transgredió normas y rompió tabúes:

Juan Pablo Echeverri, *todo esto es tuYO*, 2001.

Venía de 12 años de represión en un colegio católico de “hombres”, y ahora que comenzaba una carrera universitaria quería dejar muy claro quién era, y de cierta manera creo que utilizando la fotografía como un arma o un escudo para presentarme: aproveché para “salir del clóset” y no tener que lidiar con ningún tipo de rótulo. Fue una serie que siento que marcó un precedente en los inicios de mi trabajo, y que me permitió un cierto grado de libertad al haber roto todos los límites y tabúes que se tenían en ese entonces alrededor de fotografiarse en situaciones como lo es masturbarse y que quizás aún se tienen, pero se han

“debilitado” con las redes sociales y los teléfonos inteligentes. (Echeverri, 2020)

Si desde un plano estrictamente personal, *todo esto es tuYO* operó como una estrategia de liberación sexual, desde la historia de la cultura visual supuso cierta revulsión. Aunque a lo largo del siglo XX el cuerpo desnudo tuvo una presencia más o menos destacada en la práctica fotográfica —por ejemplo en las obras de Hernán Díaz, Abdú Eljaiek, León Ruiz o Clemencia Poveda— y en la imagen publicitaria, no existen registros del cuerpo desnudo entreteniéndose en el denominado sexo solitario, esto es, en un acto que, según consideraciones religiosas, convertía a quienes lo practicaban en seres exhaustos, enfermos, locos o ciegos.⁸ Si bien es cierto que desde una perspectiva estrictamente formal, las tres fotografías que componen esta obra se ubican en una constelación visual cercana a las fotografías de encuentros homosexuales de los cines del centro de Bogotá de Miguel Ángel Rojas, o las fotografías homoeróticas de las revistas para público masculino que circularon en los años ochenta en el país, no es menos cierto que desde una perspectiva temática responden a una discusión de gran calado teórico: la relación entre la imagen erótica y la

8 Esta afirmación puede resultar exagerada a la luz, por ejemplo, de los espacios de libertad sexual que se abrían a finales de los años noventa para los homosexuales y, sobre todo, en relación con el declive de ciertas creencias conservadoras en torno al sexo y el placer. Sin embargo, si consideramos el éxito que tuvo en sectores religiosos el libro *Bazuco, homosexualidad: enfermedades malditas* (1979), de Humberto Bronx, la afirmación cobra sentido. De acuerdo con Bronx, los peligros más apremiantes para la sociedad colombiana de la década de los ochenta eran los siguientes: las drogas, la guerrilla, el sexo “recreativo”, la planificación familiar, la homosexualidad, las enfermedades venéreas o “malditas” y el placer sin fines reproductivos. Para él, el homosexual no era culpable por lo que sentía sino por el consentimiento: “El pecado es la aceptación libre y voluntaria de las prácticas homosexuales y lesbianas ante lo cual debe buscar tratamiento psicológico o por lo menos renunciar a la sexualidad” (p. 86). Para Bronx, el que acepte libremente la homosexualidad no solo es un pecador sino un corruptor de la juventud: “Hoy cuando hasta guías religiosos se contaminan con este vicio abominable [...] no podemos callar, cobardemente, quienes luchamos por el bien de la sociedad. Por culpa de esos miserables y corruptores, la juventud se encuentra confusa y a veces desmoralizada” (p. 90).

pornográfica. Desde las discusiones clásicas de la estética es común afirmar que mientras que la representación pornográfica solo tiene como finalidad excitar sexualmente, la imagen o la representación erótica tiene varias finalidades, esto es, no solo excitar sexualmente sino también artísticamente.⁹ Allí donde el erotismo es un relato —en imágenes o en palabras— del deseo que lleva a un ser al encuentro de otro, la pornografía jamás apunta a narrar una historia, y representa a individuos que no se reconocen como sujetos de su deseo. Allí donde el erotismo habla de cuerpos que se buscan y se rechazan según los movimientos interiores de la pasión, la pornografía pone en escena el simple espectáculo de “pedazos de carne” que se intercambian o a mostrar el acto sexual en bruto o sin preámbulos. Como una expresión “indecente” de la cultura visual, la representación pornográfica marca las cambiantes fronteras entre lo público y lo privado. Si el arte representa la muestra pública y legítima, la pornografía es lo “otro”, aquello donde la muestra del cuerpo es ilícita y está confinada a los espacios marginales de la cultura pública y la privada. Empero, ¿no es posible una relación dialéctica entre ambas imágenes, esto es, entre una imagen de corte pornográfico y una imagen erótica? ¿Entre ambas formas de representación no podrían existir relaciones menos unidireccionales y estratificadas? Sin afirmar que *todo esto es tuYO* representa una imagen pornográfica, en ella es posible dirimir esta discusión, pues, aunque tiene un explícito contenido sexual al dar cuenta de un acto privado, está provis-

9 Estos principios justificarían, por ejemplo, la calificación de *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), *Calígula* (Tinto Brass, 1979) o *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992) como filmes eróticos; y de *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972) o *El marqués de Sade* (*Il marchese di Sade*, Joe D'Amato, 1995) como filmes pornográficos. Lejos de aceptar estos principios, se podría asegurar que la educación y el gusto personal son determinantes, y es la excitación subjetiva del espectador el criterio que en realidad diferencia ambos géneros y que, en el fondo, revela la falacia de establecer dicha distinción. El punto hasta el cual la diferencia entre pornografía y arte erótico depende de las actitudes y del gusto del espectador se ilustra, por ejemplo, con la pintura del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. El mecenas de esta obra, el papa Clemente VII, no vio nada de “pornográfico” en su realización. Sin embargo, su sucesor, Pablo IV, ordenó a otro artista modificar la obra porque le parecía que mostraba las partes vergonzosas demasiado deshonestamente.

ta de otros objetivos que apuntan a un hecho tanto artístico como político: la representación de la diferencia sexual. Una afirmación de esta naturaleza no es ajena, por ejemplo, al hecho de que algunos cineastas soviéticos —Serguei Eisenstein o Dziga Vértov— produjeron obras cinematográficas cuyo fin era no solo propagandístico sino también artístico, o que durante gran parte de la edad moderna varios artistas relacionados con el Barroco produjeron un ícono religioso con el exclusivo propósito de evocar la devoción religiosa y, pese a su intención primigenia, producir al mismo tiempo un ícono de valor artístico.

Las series *ojo de Loca (no seequivoca)* (2006) y *boYOs* (2009), en segunda instancia, apuntan temáticamente a ilustrar también asuntos vinculados al inestable pantano ideológico de la identidad sexual, pero en lugar de aludir a la vida sexual del artista, como sucedió en *todo esto es tuYO*, se refieren al hecho de que no existe una tipología uniforme que distinga al disidente sexual —en este caso lesbianas y gais— sino múltiples formas encarnadas en diversos cuerpos y profesiones. En la primera se autorretrató, posando frente a una bandera gay, en veinticinco tipos diferentes de homosexuales que podrían identificarse dentro de una sociedad: panadero, fotógrafo, cantante, músico, médico y hasta presidente, entre otros. Aquí el interés recayó en sujetos que, aparte de tener en común el hecho de ser homosexuales, están representando independientemente a personas del común con las que nos topamos a diario. O dicho de otra manera, el propósito del artista se enfocó en señalar uno de los mayores temores de los sectores conservadores del país: que la homosexualidad se ha naturalizado en nuestra cultura, que la diversidad sexual se ha infiltrado en diversos sectores sociales y que los maricas, como bien lo afirmaban algunos titulares de prensa de los años setenta en Colombia, están por todo lado. En *boYOs*, por otra parte, se autorrepresentó en veinticinco tipos de lesbianas posando dentro de triángulos rosados que encajan entre sí, formando un triángulo más grande como el que usan a manera de símbolo los miembros de comunidades LGBT para identificarse. Así como en *ojo de Loca (no seequivoca)*, en *boYOs* buscó estereotipos de mujeres que podrían ser lesbianas, desde la antropóloga hasta la tía de cualquier persona, pasando por la tenista y la baterista.



Juan Pablo
Echeverri, *ojo de
Loca (no se equivoca)*,
2006.

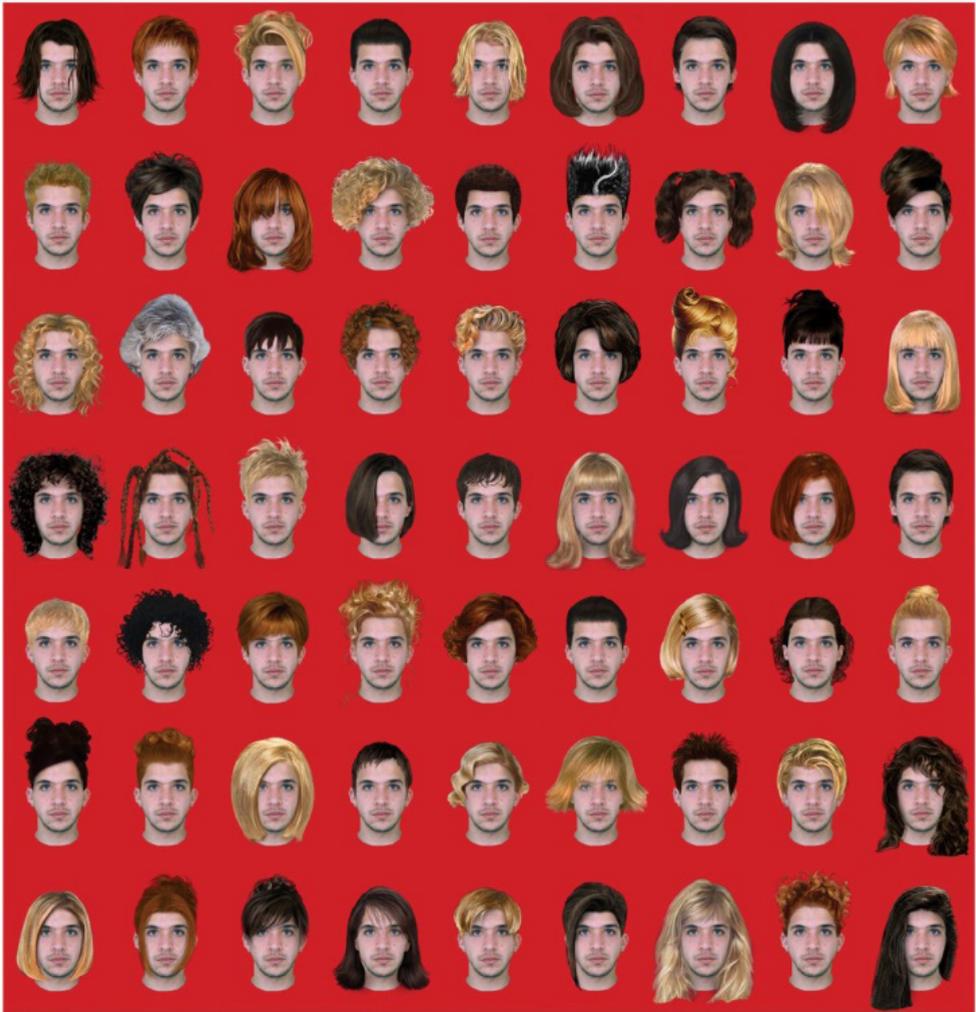
En otras series, incluso, aunque no menciona explícitamente su propósito de aludir a temas sexuales, es posible advertir cierta inclinación a “experimentar” o “jugar” con la ambigüedad sexual problematizando las tipologías masculinas, como sucede en *Fantasía de Macho Maduro* (2001), *MUTILady o ya no tengo PELO, tengo photoshop* (2003) y *soMos* (2008). Aunque el propósito primigenio es diferente, en las tres subyace una motivación por explorar el poder simbólico, antropológico y social del cabello, una motivación, por lo demás, que no es caprichosa o arbitraria. Desde la cabellera glosada en el *Cantar de los Cantares*, pasando por la púdica melena de *lady Godiva*, o la de la Magdalena que enjuaga y seca amorosamente los pies de Jesús, se encuentran ejemplos numerosos del fuerte sentido simbólico y antropológico que arrastra el apéndice más grande del cuerpo humano: desde las cabelleras pecadoras, lúgubres, abnegadas o pudorosa hasta las rubias angelicales, morenas siniestras y pelirrojas diabólicas. Adicionalmente, el tratamiento del pelo en contra de las normas establecidas ha sido también emblema de la rebeldía juvenil, de los movimientos contraculturales, del movimiento feminista, de las tribus urbanas e incluso de las identificaciones políticas de derecha e izquierda. Teniendo como referencia estas connotaciones, Echeverri inició en *Fantasía de Macho Maduro* una estrategia dirigida, tangencialmente, a criticar los roles de género, sugerir la ambigüedad sexual y cuestionar la masculinidad:

Después de salir de bachillerato, lo primero que hice fue dejarme crecer el pelo. Siempre fui fanático de la idea de “hippie”, de ser rockero, de los cambios de look, y de expresarse por medio de un “look” y, por supuesto, en un colegio católico de

hombres del 86 al 97 no pude jamás “ser” quien quise. Esto no tiene nada que ver con una inclinación sexual ni nada por el estilo, realmente era una situación más de “encajar”, ser parte del montón, pero especialmente, ser “macho”. Con el tiempo, hacia 2001, cuando ya tenía el pelo considerablemente largo, comencé a cuestionar esta idea establecida de “ser hombre” aunque tuviera el pelo más abajo de los hombros. Fue entonces cuando decidí crear 4 “looks” diferentes, utilizando el pelo para crear “moñas” que por lo general serían inmediatamente relacionadas con mujeres, y pensar que podrían ser peinados masculinos combinados con “diseños de barba estilo vikingos” que podrían ser hechos para que los usen hombres sin necesidad de poner en duda su hombría o cuestionar su inclinación sexual. Contraté entonces una estilista a domicilio que vino a mi casa y trabajamos juntos en darle vida a estos cuatro personajes que fueron fotografiados desde cuatro puntos de vista diferentes creando lo que al final fue un mosaico de 16 fotografías que conforman *Fantasía de Macho Maduro*, también haciendo alusión a este ser fantástico que podría ser un Macho con Moña. Algo así como 15 años después vi como salió a la superficie el famoso y repugnante “man bun”, que de cierta manera es lo más cercano que he visto a que esta Fantasía que tuve en ese entonces, esté cercana a volverse realidad. Desde entonces también está bien visto que los hombres cuiden de su barba con productos y alardeen de esto. (Echeverri, 2020)



Juan Pablo
Echeverri, *boYOS*,
2009.



Juan Pablo Echeverri,
MUTILady, 2003.



Juan Pablo Echeverri,
MUCHO MACHO, 2008.

Contrario a lo sucedido con otras series, *MUTILady* surgió de un encuentro cotidiano y casual en la librería Panamericana de un manual en CD ROM para experimentar digitalmente con diversos cortes de cabello. Tras quedar sin muchos “materiales cabelludos” después de realizar *MUTI-Lady* (2003), una serie en la que durante cinco años se dejó crecer el pelo para cortárselo hasta quedar calvo, el encuentro con ese manual representó una gran oportunidad de autorrepresentarse en sesenta y tres posibilidades de cambios de *look* que terminó convirtiendo en un papel de colgadura. La serie *soMos*, por el contrario, sí respondió a un proceso más meditado a raíz de una invitación a participar en una muestra inspirada en una palabra: palíndromo. Así, acudiendo al hecho simple de que las expresiones o palabras palíndromas se leen igual en un sentido que en otro, el artista creó una imagen que tuviera esa lectura. Decidió entonces contratar a un maquillador para que lo convirtiera en un ser “genérico”, es decir, sin un estilo particular, y trabajando con lo que tenía, sin depilación más allá de una afeitada, se registró en cuatro fotografías encarnando un personaje que no es ni mujer ni hombre.

En la exploración de la ambigüedad sexual encontró una vía para problematizar los estereotipos masculinos desde una óptica diferente a la seguida por otros artistas colombianos —como Félix Ángel, Santiago Monge o Julián Urrego—, a partir de retomar imaginarios, tipologías o expresiones coloquiales que indican o constriñen la construcción de lo masculino en términos sociales y culturales. En *MUCHO MACHO* (2008) y *MARIQUIS* (2008), Echeverri se inclinó a trabajar, a propósito de una residencia que hacía en México, con dos elementos muy propios de la masculinidad mexicana y latinoamericana: los mariachis y las máscaras de lucha libre. Durante los tres meses que estuvo en residencia se dedicó a comprar todas las máscaras posibles —en total adquirió 108— a manera de inventario de todo lo que se podía conseguir en los mercados que visitó, y posteriormente se fotografió con cada una de ellas. En el título concentró en una frase uno de los imaginarios más usuales en Latinoamérica cuando se intenta describir la valentía, el arrojo o la intrepidez del hombre: MUCHO MACHO. La contracara de esta serie la representó *MARIQUIS*, una propuesta que se gestó después de visitar una taberna popular gay llamada El Marrakesh, ubicada en el centro del DF. Al entrar observó los

adornos típicos que decoraban el espacio, pero solo uno llamó poderosamente su atención: una "escultura" móvil de cartón de cuatro parejas de mariachis abrazados y cogidos de gancho. Completamente fascinado, decidió fotografiarlos y comenzar el proceso de reproducirlos usándose a sí mismo como modelo en una estructura similar a la usada en ciertos espectáculos de feria o centros comerciales: un Photocall para que los visitantes tomen una foto de sus caras con el cuerpo de algún personaje, con un fondo decorado según el tema. Así, en ocho figuras posibles en tablero verde, el artista se autorrepresentó como un mariachi usando varios trajes y gestualizando varias expresiones con una intención que, pese a que no es expresada de forma explícita, se dirige a parodiar un estereotipo de masculinidad que se ha reproducido, reforzado y aprendido en varios contextos latinoamericanos: la masculinidad del mariachi.

De todas las propuestas fotográficas tempranas que realizó Juan Pablo Echeverri en torno a tópicos vinculados, directa o indirectamente, con asuntos sexuales sobresale *MaricA–En Cuerpo Ajeno* (2003), una serie que funcionó como una suerte de bisagra al anticipar un tema que utilizaría ampliamente en sus videos musicales: la creación de un alter ego musical cuyo nombre surgió del reconocido logo de Metallica de líneas alargadas en la primera y la última letra: MariconnA. Ahora bien, en lugar de interpretar las canciones *thrash metal* de esta reconocida banda de Los Ángeles, el artista se inclinó por cantar canciones de Madonna traducidas al español, siendo fiel a sus contenidos, pero con un tono de cierta complicidad gay y cómica: *Holiday - Holigay*, *Papa Don't Preach - Papi Soy Gay*, *Burning Up - Q' estoy Ardiendo*. Curiosamente, lo que empezó siendo un asunto de fiestas privadas, se bifurcó en dos direcciones creativas diversas. Emulando el formato de los afiches centrales de las revistas eróticas, de un lado, en el 2003 le dio rostro a MariconnA en *MaricA–En Cuerpo Ajeno* por medio de una serie de fotografías en las que se registró bañándose en una ducha con camiseta y calzoncillos blancos en posiciones provocadoras con un pretendido espectador. Así, mientras el agua deja entrever sus tetillas y su pene en erección entre las prendas mojadas, Echeverri se frota y se restrega en diversas posiciones excitantes e incitantes por medio de la mirada.

Por los mismos años, de otro lado, empezó a producir una serie de videopastiches en los que difuminó las nociones de originalidad (estar en el origen) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) en un nuevo paisaje cultural, razón que explica por qué se inscriben en una cadena de producción basada en la intertextualidad, la relectura o el montaje. Así, en lugar de partir de un material virgen, el artista se situó en el interior de una red de videoclips que circulaban en el amplio campo de la cultura visual actual para parodiarlos acudiendo a estrategias más o menos similares a las que usaba en sus series fotográficas por medio de disfraces, máscaras, poses, actuaciones, etc. Sin embargo, en lugar de crear personajes “nuevos” para encarnar, en estos videos recrea la narrativa de los “originales” en clave homosexual. Más que motivado por una reflexión sobre las posibilidades que ofrecía el medio en relación con la identidad —como sucedió cuando decidió trabajar con la fotografía— la incursión en el video surgió de un curioso divertimento:

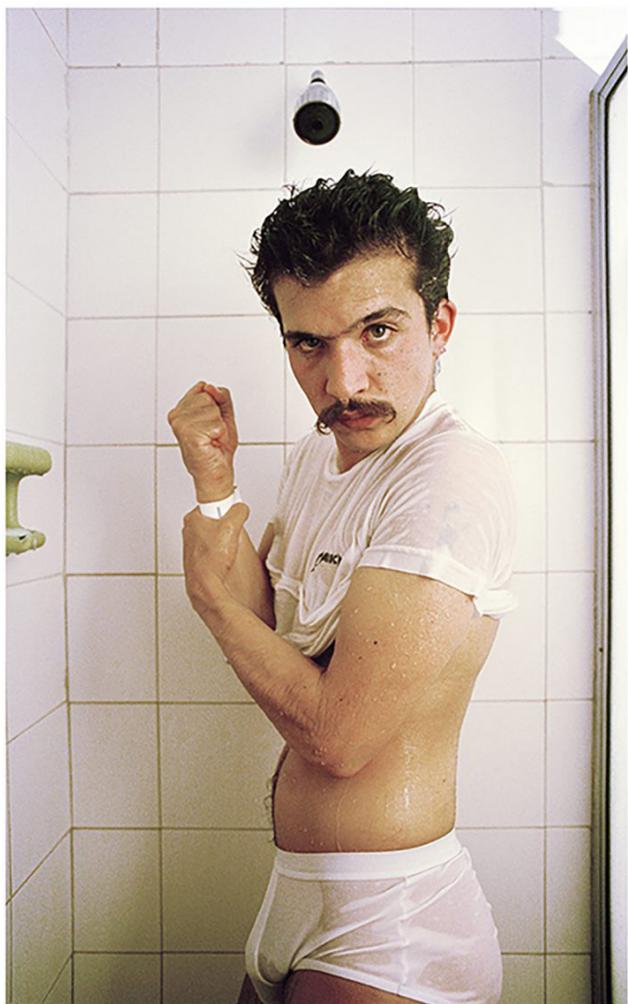
Desde el 2001 comencé a experimentar con cámaras de video haciendo videos caseros, los cuales formaban parte de un videario en el que trabajé durante varios años, hasta que alrededor del 2003 se convirtieron en videoclips musicales caseros. Estos videos los hacía para mí, no pretendía mostrarlos ni incluirlos en mi cuerpo de trabajo. Sin embargo, con el tiempo y una vez más como producto de la repetición de la que soy esclavo, me encontré con una serie de videos que en conjunto tenían mucho sentido. No fue sino hasta el 2007 cuando, estando en Londres, fui invitado a una exposición en la que debía hacerse una obra relacionada con la ciudad y me aventuré a salir a la calle a grabar un videoclip por los lugares icónicos de la ciudad. Desde entonces, durante los últimos siete años he hecho un video en cada lugar que he visitado. Estos videos se han convertido en videopostales de ciudades como México, Bogotá, São Paulo, Río de Janeiro, Nueva York, París, Madrid y Barcelona, entre otras. Lo que me interesa de esta experiencia es la adrenalina que libero cada vez que produzco uno de estos videos y el carácter performático que tienen implícitas las acciones que estoy registrando. Ver las diferentes reacciones de la gente en las ciudades y observar qué tanto se

involucran en mis acciones es lo que realmente le da un carácter diferente a cada video, convirtiéndolos en retratos de estos lugares. (Echeverri, 2014: 203)

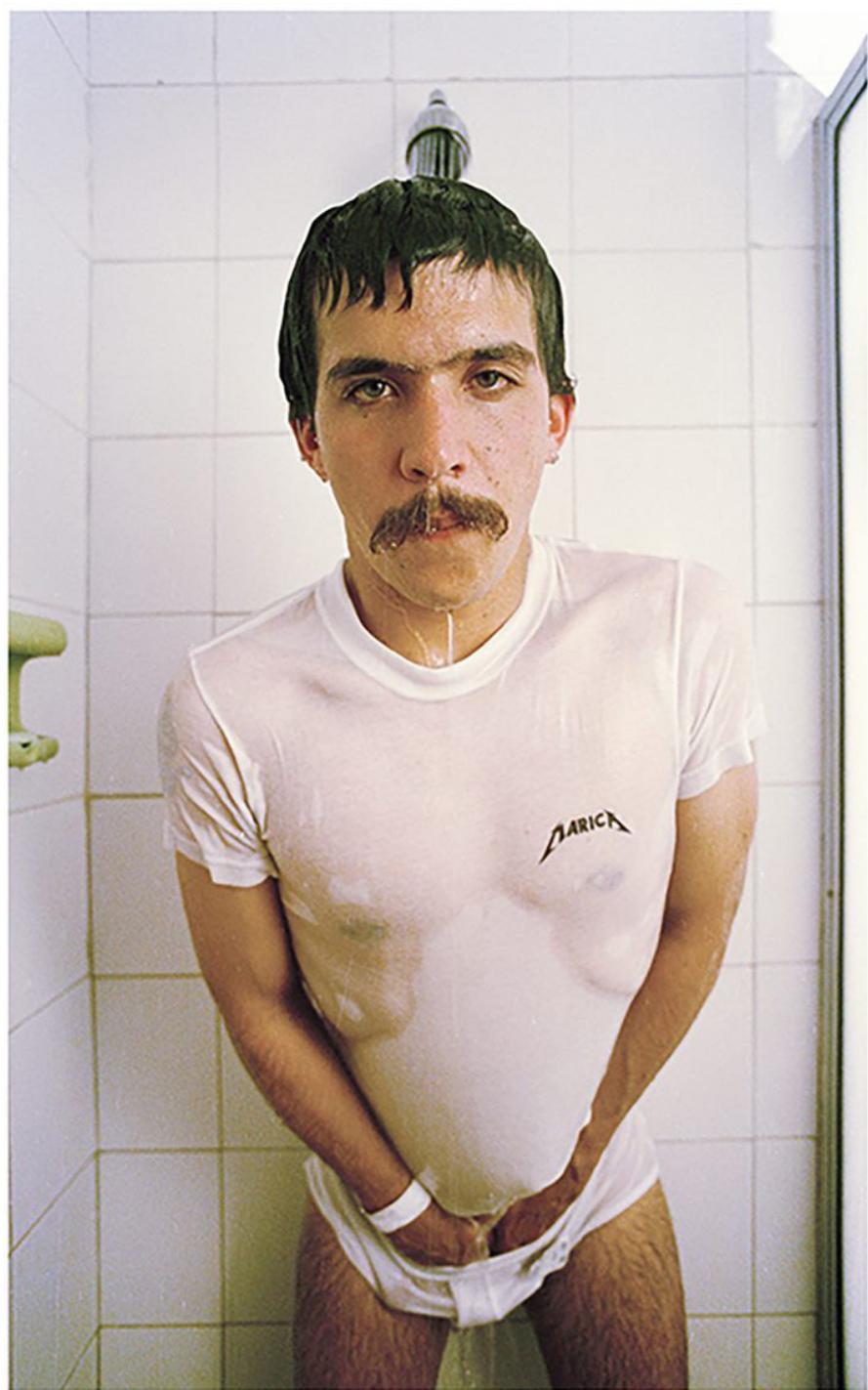
De este modo, parodiando no solo las canciones de figuras del pop Madonna, Lana del Rey, Lenny Kravitz—, sino también sus nombres y títulos —*Catalana del Rey, mariCarey, Mariconna, SUPERMANCITO, dónde está _ a _ i e _ , LEZANGELES, bimbambolenny K*— Echeverri realizó una lectura en clave gay de productos culturales cuyo propósito inicial estaba muy distante de asuntos de naturaleza sexual. Incluso, comparados con las series fotográficas en donde priman elementos que, aunque juegan con los estereotipos y las identidades, no remiten explícitamente al ámbito homoerótico. En los videos, por el contrario, no solo la intención sexual es marcada sino también la propia actuación del artista como sucede en *PAPI SOY GAY* (2010), *HOLIGAY* (2012), *you keep ME hanging on* (2012), *you make me feel so good* (2012) o *BEAR WITCH PROJECT* (2016). Además del carácter performático que tienen implícitas las acciones registradas, el énfasis en estos videos también recayó en dar cuenta de las diferentes reacciones de la gente en las ciudades y observar qué tanto se involucraban en el *performance*, situación que le confiere un carácter diferente a cada video y que, incluso, le otorga una naturaleza autoral “grupal”.

En conclusión, Juan Pablo Echeverri convirtió en cotidiano el acto de hacer arte. La materia prima de su obra no son los óleos, lienzos, carboncillos, madera, metales, ni nada aquello con lo que el arte tradicional se ha construido durante siglos. Él, como otros artistas conceptuales de periodos precedentes, hizo de sí mismo su propia obra, una decisión que le permitió transformarse en otro y otros: como obrero, Jesucristo, punk, travesti, lesbiana, mariachi, harlista, luchador, bandeja paisa, Batman, entre otros *freaks* que el artista interpreta de forma irónica y provocativa. Al explorar los estereotipos, sobre todo los sexuales, su trabajo adquiere un sesgo ligeramente perverso, por el hecho de que no se acomoda a los principios normativos, sino que los desplaza hacia otras maneras de representar las formas sexuales y el placer. De forma análoga a lo manifestado hace unos

años por un proyecto de Jenny Holzer, que consistía en una frase que decía "Protégeme de lo que deseo", Echeverri nos señala a dónde puede llevarnos la fantasía por su relación asimétrica con lo real. La paradoja radica en que lo que llamamos realidad es siempre una fantasía, un artificio y una construcción.



Juan Pablo Echeverri,
*Marica en cuerpo
ajeno*, 2003.







Juan Pablo Echeverri, *Marica en cuerpo ajeno*, 2003.

Juan Pablo Echeverri, fotofijas de los videos: *dónde está _a_ie_*, Madrid, 2012; *Catalana del Rey*, Barcelona, 2013; *Lezangeles*, Los Ángeles, 2012; *Roam*, Roma, 2013; *Monjarabiosa*, Berlín, 2012; *Gay Gone Wild*, Amazonas, 2013; *Sexual Forestz*, Londres, 2011; *you keep ME hanging on*, Barcelona, 2010; *Papi Soy Gay '10*, Nueva York, 2010.

El cuerpo como espacio de disidencia en Andrea Barragán. Un manual de instrucciones para crearse una barba con lentejuelas y practicar lipsync

La mayoría de los curadores de hoy en día no parecen preocupados por la igualdad de la representación o la diversidad de voces.

Tampoco reconocen que el mundo del arte contemporáneo es sexista, racista y opresivo, y que están desempeñando un papel fundamental en este “sistema centralizado de apartheid”, como lo llama acertadamente Gerardo Mosquera. Si no crees que el mundo del arte es sexista y racista, es hora de que salgas debajo de tu roca.

Maura Reilly, *What Is Curatorial Activism?*

Las estadísticas hablan por sí mismas.¹⁰ Al investigar las diferencias de precios y las proporciones entre sexos en las galerías, en las exposiciones temáticas y nacionales, y en la prensa, las cifras demuestran que la lucha

10 Nos referimos a *Glass Ceilings in the Art Market* (2017), la mayor encuesta empírica realizada hasta el momento sobre la discriminación de género en el mundo artístico europeo y estadounidense. Según su base de datos, que contiene 2,7 millones de transacciones en el periodo comprendido entre 2000 y 2017, presentadas por más de 1.000 galerías que representan a 100.000 artistas, solo el 5% de los artistas documentados eran mujeres, solo el 5% de las ventas documentadas correspondían a obras de arte de mujeres, solo el 13,7% de los artistas representados por galerías europeas y estadounidenses son mujeres, y los ingresos por ventas de los dos principales artistas, Pablo Picasso y Andy Warhol, superaron con creces los ingresos combinados de todas las mujeres artistas juntas. Hasta el día de hoy, ni una sola mujer ha logrado entrar en la llamada liga superior del arte internacional, a pesar de que la proporción de estudiantes femeninas en las escuelas de arte se ha mantenido en un 50% desde 1983. Si bien las mujeres no muestran menos interés que los hombres en seguir una carrera artística (en EE.UU., alrededor del 50% de todos los titulados de un máster en Bellas Artes [MFA] son mujeres), su participación cae al 30% en las galerías comerciales de Estados Unidos (National Museum of Women in the Arts, 2017) y al 25% en las ferias de arte (McAndrew, 2018) Según el National Museum of Women in the Arts (2017), hoy en día, las obras de arte de mujeres artistas representan solo entre el 3 y el 5% de las principales colecciones permanentes en Estados Unidos

por la igualdad de género está lejos de haber terminado. Cuanto más se examinan las estadísticas artísticas, más evidente resulta que, a pesar de las décadas de activismo y reflexión poscolonial, feminista, antirracista y *queer*, el mundo del arte sigue definiéndose bajo parámetros blancos, euroamericanos, heterosexuales y, sobre todo, masculinos.

De hecho, lo que es aún más inquietante es que estas narrativas maestras del arte, en las que un grupo significativo de artistas se encuentra marginado en “guetos culturales” y excluido de la narrativa de los grandes chicos blancos, no solo se presentan como algo natural, sino que rara vez sean cuestionadas, desmontadas y subvertidas. Desde esta perspectiva no sorprende que el sistema del arte —sus instituciones, mercado, prensa, etc.— funcione, según palabras de Maura Reilly, como una hegemonía, entendiendo este concepto bajo la connotación marxista que explica la manera en que un determinado orden social y político satura culturalmente una sociedad de forma tan profunda que su régimen es vivido por sus poblaciones simplemente como algo natural. Así, en tanto que hegemónicas, todo el entramado del sistema artístico perpetúa, al unísono, su “historia del arte” *ad infinitum* mediante exposiciones elegidas, catálogos, etiquetas, murales, material educativo, publicidad, políticas de adquisición, etc., creando cajas narrativas herméticamente selladas en las que pocos pueden penetrar.¹¹

y Europa. Además, las obras de arte femeninas en las subastas representan menos del 4%.

11 Para Maura Reilly, la historia del arte que es preciso superar fue la que trazó el Museo de Arte Moderno de Nueva York desde 1945 en adelante, es decir, la historia que ilustra cómo Nueva York le robó el arte moderno a París (Serge Guilbaut). El problema fundamental de esta representación sesgada por parte del MoMA es que ha funcionado, y sigue funcionando aun, como un ícono internacional que otros museos de arte moderno han considerado imitar (por ejemplo, la “historia” del arte de la Tate Modern es casi idéntica). También es una en la que se basan la mayoría de los libros de texto de historia del arte en Occidente y, por tanto, los programas de estudios occidentales, a tal punto que la definición de lo que es arte moderno se ha determinado y naturalizado desde lo que prescribe el MoMA. De hecho, la mayoría de los libros de texto siguen al pie de la letra tal “historia”, con los artistas de color y las mujeres

El *apartheid* artístico adquiere niveles problemáticos con artistas que se reconocen miembros de las diferentes disidencias sexuales —travestis, homosexuales, lesbianas— y cuyas obras dan cuenta de esa pertenencia. Si bien toda persona razonablemente bien informada en arte contemporáneo puede nombrar fácilmente una lista de artistas que construyeron una exitosa carrera empleando motivos “gay” en sus obras —como Wolfgang Tillmans, Elmgreen & Dragset, Henrik Olesen, David Hockney, Francis Bacon o Félix Gonzales-Torres, por nombrar solo algunos—, es muy difícil identificar a artistas de renombre internacional que se refieran al anhelo, los mundos de vida y las experiencias de las lesbianas tortilleras. Para Birgit Bosold, curador del Schwules Museum de Berlín, esta situación se explica por un hecho perfectamente obvio: la “invisibilidad” del deseo lésbico dentro del mundo del arte es principalmente el resultado de la marginación de las artistas femininas (2018: 6). Pero también, asegura Bosold, dentro de los discursos y las exposiciones sobre el llamado “arte femenino” o “feminista”, las posiciones de las lesbianas e incluso la información sobre su condición son a menudo barridas bajo la alfombra. ¿Es este tipo de borrado un movimiento calculado por los curadores? ¿O etiquetar su trabajo como “lesbiano” es tan estigmatizante que casi ninguna artista hace hincapié acerca de su vida personal en su trabajo o discute su sexualidad en documentos biográficos? La aparente aceptación de la homosexualidad en el mundo del arte no se ha traducido en políticas de representación igualitarias. Una muestra de ello es la nula o escasa exposición en museos, galerías o bienales del activismo sexopolítico (ACT UP, Lesbian Avengers, LSD), el terrorismo cultural y la guerrilla-comunicación (grupo Luther Blisset) o las nuevas estrategias feministas (Femen, Mujeres Creando, Nadia Granados, Diana J. Torres, PostOp, Quimera Rosa, Medeak, VideoArmsIdea y Phag Off3). Esta situación contrasta, sin embargo, con la aceptación institucional de

entrando en los libros de texto solo en el punto en el que fueron introducidos en la colección del museo en los años ochenta. Así, por ejemplo, no fue hasta 1986 que los artistas afroamericanos y las mujeres fueron incluidos por primera vez en el libro *Historia del arte* de H. W. Janson, y los nativos americanos solo hasta 1995.

otros artistas que, aunque aludan a temas homosexuales en sus obras, son ampliamente aceptados y expuestos en el ámbito artístico: Victoria Sin, Laurence Philomene, Harriet Horton, Katy Jalili o Alexander Glass. Es decir, lo que estamos sugiriendo es que las posiciones heteronormativas difícilmente se han erradicado de la cultura, el arte y la curaduría homosexual, a tal punto que el papel constitutivo que han tenido las tortilleras, las feministas lesbianas y las mujeres *queer* dentro de las luchas por el reconocimiento en muchos niveles parece soslayarse.

En los últimos años, sin embargo, han surgido importantes síntomas de cambio en un amplio sector tanto del ámbito curatorial como en el terreno de la creación artística. Desde hace aproximadamente una década, amparados por los *gender studies* y los *queer studies*, y luego, súbitamente, a partir de algunos proyectos curatoriales que han formulado críticas a la subrepresentación de los travestis, las lesbianas, las mujeres masculinas o los *drags kings* en eventos expositivos y en colecciones de arte públicas o privadas, se ha asistido a la configuración de un cambio significativo. En Colombia, este cambio se ha manifestado en eventos culturales específicos (Kuir Bogotá - Festival de Cine *Queer*), proyectos curatoriales (Museo Q) y, sobre todo, en una variedad de artistas y colectivos entre los cuales cabe reseñar a Tina Pit, Pinina Flandes, PorNo PorSi, Nadia Granados, Lady Zunga, Manu Mojito, House of Tupamaras, entre otros más. A esta nómina habría que agregar el nombre de Andrea Barragán, una artista cuya carrera se ha desplegado en zonas de intervención diversas y superpuestas: desde la creación individual y en colectivos artísticos hasta la estética del *lipsync* y la fundación de revistas de tendencia feminista. Utilizando diversos formatos, sobre todo el *performance*, la gráfica, el video y la fotografía, Barragán ha trabajado con la idea de hacer visibles corporalidades y deseos lésbicos disidentes tradicionalmente removidos del espacio público. Desde sus años de estudiante de Artes Plásticas en la Universidad Javeriana enfocó su trabajo artístico en problematizar la identidad sexual a partir de unas preguntas fundamentales: "¿Quién soy yo y a qué pertenezco? ¿Qué es el género y qué me define como mujer o como hombre? ¿Qué es ser mujer? ¿Qué es ser mujer siendo lesbiana?" (Barragán, 2020). A raíz de su incursión en los estudios

culturales, los feminismos y la teoría *queer*, la pregunta por la identidad sexual muy pronto se transformó en una indagación por el sujeto lesbiano, una pregunta que condujo a la artista desde el ámbito privado a la esfera “pública”, al mejor estilo de la consigna feminista: “Lo personal es político”. Gracias a este cambio interrogativo empezó a explorar el travestismo desde la autorrepresentación lesbiana como estrategia subversiva frente al sistema sexo/género/deseo desde varias estrategias de formalización y acción: 1) el fanzine como un dispositivo para intervenir en los discursos dominantes en clara sintonía con la representación femenina difundida por los movimientos *riot grrrl*; 2) el afiche y el *collage* como estudio y crítica de la representación oficial de la feminidad, 3) el video y la fotografía como vías para pensar la identidad sexual como un fenómeno siempre en “producción” y un proceso eternamente en acto y nunca agotable; 4) la inserción en el activismo como una plataforma activa no solo para imaginar cambios sociales sino también resistencias y empoderamientos. En ese sentido, por tanto, su trabajo está entrelazado en dos pautas más amplias: un sentido estructural, característico de la teoría crítica anglosajona, que entiende que cualquier referencia a una individualidad remite a un marco mayor, en este caso la sociedad heteropatriarcal o la heterosexualidad obligatoria; y la crisis del modelo de masculinidad puesto de manifiesto por el feminismo de los años ochenta, la antropología decolonial y teoría política *queer* del presente, pasando por la producción teórica de los estudios culturales y los activismos feminismopornopunk en los años noventa.¹²

12 A diferencia de muchos artistas contemporáneos que rehúyen cualquier reflexión teórica —amparándose en una institucionalizada relación dicotómica entre teoría y práctica artística—, Andrea Barragán siempre ha sentido la necesidad de formarse en conocimientos teóricos ligados tanto a la historia del arte como a la teoría feminista y los estudios culturales. Desde muy temprano en su carrera, la teoría pasó a ser un elemento cada vez más importante en sus procesos, no solo por cumplir un papel de escudo protector frente a un contexto reaccionario que propiciaba interpretaciones *naïves* y críticas sin fundamento, sino porque le permitió entender su propia posición en ese entorno.

Estos propósitos de matices marcadamente académicos, Andrea Barragán no los tradujo, curiosamente, en investigaciones sistemáticas —como lo ha hecho Carlos Motta—, sino en obras salpicadas de signos camp y de fetiches materiales de la cultura de masas reinterpretados desde una perspectiva *queer*. La estética camp¹³ opera de dos formas en el interior de la obra de esta artista: de un lado, como un modo exagerado de reivindicarse desde la parodia de lo comúnmente aceptado, mostrándose de modo obsceno (en su sentido etimológico: fuera de escena), y de otro, como una estrategia para recuperar aspectos de la cultura (canciones, imágenes, atuendos) que, pese a su naturaleza reaccionaria, sexista o clasista, resultan coloreados, teatralizados y deformados hasta la carcajada. Así, lo camp le ha permitido englobar todo aquello que subvierte las hegemonías políticas, sexuales y culturales: desde la parodia de los géneros y la teatralidad exagerada de comportamientos masculinos, hasta la burla del amor melodramático, la reivindicación de la cursilería cultural y lo torcido (*not straight*) y excluido del respetable ámbito socio-cultural. En lo camp, adicionalmente, encontró no solo una manera de ponerlo todo entre comillas —la identidad, lo sexual, la política, el amor, el arte mismo—, sino también de construirse a sí misma al margen, e

13 De acuerdo con Moe Mayer, lo “camp” es una categoría muy difícil de definir debido a la polisemia que arrastra. Etimológicamente se encuentra vinculada a la raíz indoeuropea *kamp* que significa ambiguo, torcido, desviado, excéntrico. No es fortuito que la sigla KAMP se refiera a la expresión “conocido como hombre prostituto” (*known as male prostitute*) en las centrales de la policía de Estados Unidos y, por supuesto, que su discusión se haya producido ligada al mundo homosexual. En ese sentido, por tanto, cabría señalar, según Mayer, tres momentos en la teorización del camp que comienzan en los años sesenta: el Pop-Camp, el Gay-Camp y el Queer-Camp. Cada uno de ellos relaciona el camp con los movimientos sociales y culturales que se dan a su alrededor, siempre desde el punto de vista de las identidades, de su relación con lo hegemónico y de los productos culturales que de ellas surgen (Mayer, 1994). Así, lo camp se posiciona en relación con objetos culturales que han sido comúnmente considerados por los sujetos hegemónicos como formas de subcultura, situación que explica su recuperación por parte de los estudios culturales: desde la identidad homosexual, pasando por el art déco y el pop, hasta la parodia de la feminidad y de la masculinidad (tanto la del Hollywood de los años treinta como la de las *drags* de la actualidad). También explicaría, adicionalmente, su vinculación con la parodia de la feminidad, la teatralidad fuera de escena y el *gender bending* que muchos artistas han llevado a cabo.

incluso al margen del margen, es decir, de situarse en la ambigüedad con respecto a muchos polos: lo bello y lo feo, lo subversivo y lo conservador, lo masculino y lo femenino, lo serio y lo frívolo, lo teatral y lo auténtico, etc. Sobre esta forma de ubicarse en los márgenes y en la periferia de las clasificaciones binarias, las palabras escritas por la artista en el texto *Ade_manes. Masculinidades en cuerpo ajeno* son más que elocuentes:

En ese agrietamiento negativo que distingue unas corporalidades de otras está trazado mi cuerpo que materializa una distancia constitutiva con respecto a lo femenino, en la encarnación de una masculinidad vivida en un cuerpo asignado como femenino culturalmente. Soy lo que en mi infancia se nombraba “marimacho”, categoría que funcionaba para denunciar a unos cuerpos que se salían de las normas de lo femenino, una mujer amachada, una relación con el género que me enmarca dos veces en el no hombre, pues, al ser categorizada como una biomujer, represento epistemológicamente al no hombre, y al no llevar una masculinidad que se materialice en un cuerpo asignado como biohombre llego nuevamente al lugar del no hombre. En este orden de ideas me he fugado del género dos veces, doblemente marcada, soy extranjera en este género, que me ha demostrado rotundamente esa distancia, cuando por ejemplo en los juegos de mi niñez no me dejaban jugar por no llevar la feminidad al límite del reconocimiento. Actualmente, aparece en lugares como el baño en donde la no correspondencia clara con el sistema sexo/género/deseo me pone al descubierto como una corporalidad que debe ser vigilada. De manera similar funciona en las calles cuando en múltiples ocasiones se me ha hecho notar desde fuera que soy extranjera en la feminidad, con alertas a modo de insulto como: “Le falta la antena” declaración que busca regularme y situarme de nuevo en el ámbito de lo femenino puesto que no puedo usurpar otra identidad. (Barragán, 2015: 27)

La estética camp se convirtió, en cierto modo, en una estrategia para afirmar una performatividad *queer*¹⁴ —escandalosa, travestida, paródica y siempre cambiante— y explorar la aparentemente paradójica masculinidad lesbiana, una masculinidad no patrimonial y exclusiva del hombre, una masculinidad inscribible *a priori* en cualquier cuerpo, independientemente de sus atributos anatómicos. A esto responde, justamente, la decisión de Andrea Barragán de saturar los géneros o desmarcar sus límites de identificación a través de personajes mezclados entre lo femenino y lo masculino, que exceden todas las convenciones y, por tanto, que usan el travestismo no solo para cruzar de un género a otro, sino para resaltar el machismo que ha determinado la construcción de lo femenino. Este proceso de autorrepresentación comenzó tempranamente en 2006, cuando la artista aún era estudiante de pregrado en la Javeriana y en un acto premonitorio de lo que serían sus obras futuras, decidió cambiar su identidad por unos días y asumir la de un hombre ficticio con un nombre, unos atuendos particulares y barba. Debido a la confusión que generaba por su voz gruesa y por el corte de su cabello siempre corto, la experiencia de travestirse masculinamente no representó una novedad, sino todo lo contrario, esto es, una confirmación de que la regulación del género era un completo artificio. El acto de transformación lo registró a modo de un diario con algunas fotografías y lo publicó con el título *Ella era un travesti* en *A7*, la revista de estudiantes de Artes de la Javeriana:

Yo me llamo Andrea, tengo veintiún años y estudio Artes Visuales en la Universidad Javeriana. Por estos días se me ocurrió que quería ser Andrés por unos días. No sé en realidad si esto le pase al menos por la cabeza a cualquier persona, yo siempre me he sentido atraída por

14 Lo performativo no es simplemente un sinónimo rebuscado de lo procesual en jerga lingüística. Como se hace evidente en sus usos francés e inglés —*performance*—, este término alude simultáneamente a una puesta en escena, a lo teatral y a la mascarada, es decir, los polos opuestos de las cualidades de necesidad y verdad que han acompañado tradicionalmente a la noción de identidad y, particularmente, a la identidad de género.

la imagen masculina, corbatas, barba, loción de hombres, calzoncillos, peines, pañuelos, son objetos bonitos para mí. No quiero ser un hombre, pero tampoco me gusta el estereotipo femenino puesto que en una sociedad como en la que me encuentro esto es una posición incómoda. No me gustan las faldas y esto no quiere decir que no sea femenina, pero por como me visto, por mi voz gruesa y por mi pelo corto, con mucha frecuencia la gente me ve como un hombrecito: personas que me atienden en la calle a veces me dicen señor [...] Retomando, en estos días me vestí como hombre por cuatro días, me puse patillas, bigote, me vende los senos y me puse “paquete” en unos calzoncillos nuevos. Yo pensaba que iba a ser una tarea fácil por lo poco femenina que me siento, pero no lo fue, todos los esfuerzos que hice por parecer un hombre quedaron a medio camino. Logré confundir a la primera mirada, pero entonces volvían a mirar, y al reconocer mi imagen, para distinguir a qué género pertenecía, me descubrían. Era una imagen confusa, pero no real, no parecida a todos los hombres del planeta. Yo por mi lado me descubrí como fémina, pues no tengo una espalda tan ancha como lo pensaba, tengo mucha cintura para ser hombre y además una cadera pronunciada. Miro como miran las mujeres (eso me lo dijo un conocido), muevo las manos muy suave; tengo las manos pequeñas al igual que los pies, mi piel es muy suave, mi rostro es muy delicado (en un hombre sería piel de adolescente). La mejor constatación en ese momento fue pensar que yo no era hombre ni mujer, era Andrea (lo más natural en mi cuerpo). (Barragán, 2006)

Desde esta experiencia temprana por saltar las barreras, por escapar de los guetos y de las normativas excluyentes surgió una práctica artística andrógina, donde las identidades se funden desde un plano formal y conceptual. Así, convencida de la necesidad de desechar las anquilosadas categorías binarias de lo masculino y lo femenino, lo débil y lo fuerte, lo activo y lo pasivo, Andrea Barragán se decantó por una concepción —heredera tanto de propuestas teóricas (Judith Butler, Eve Sedgwick, Jack Halberstam) como artísticas (Risk Hazekamp, Catherine Opie, Alaska, Genesis P-Orridge)— que entiende la identidad de género como una

circunstancia, como un producto de los discursos que la conforman. Desde su consideración, la verdad interna del género es un invento, una fantasía inscrita en la superficie de los cuerpos. Y los propios cuerpos, a su vez, una configuración a partir de una serie de códigos y tabúes culturales, esto es, cuerpos generados por la cultura. Por todo esto, la artista concibió la identidad en *Ella era un travesti* a la manera de una *performance* o, mejor expresado, como el producto de una serie de actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— que son performativos en el sentido en que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. Y, a este respecto, la mejor manera de resistirse al constreñimiento que históricamente ha pesado sobre la diferencia sexual es a través de la parodia y la postura irónica.

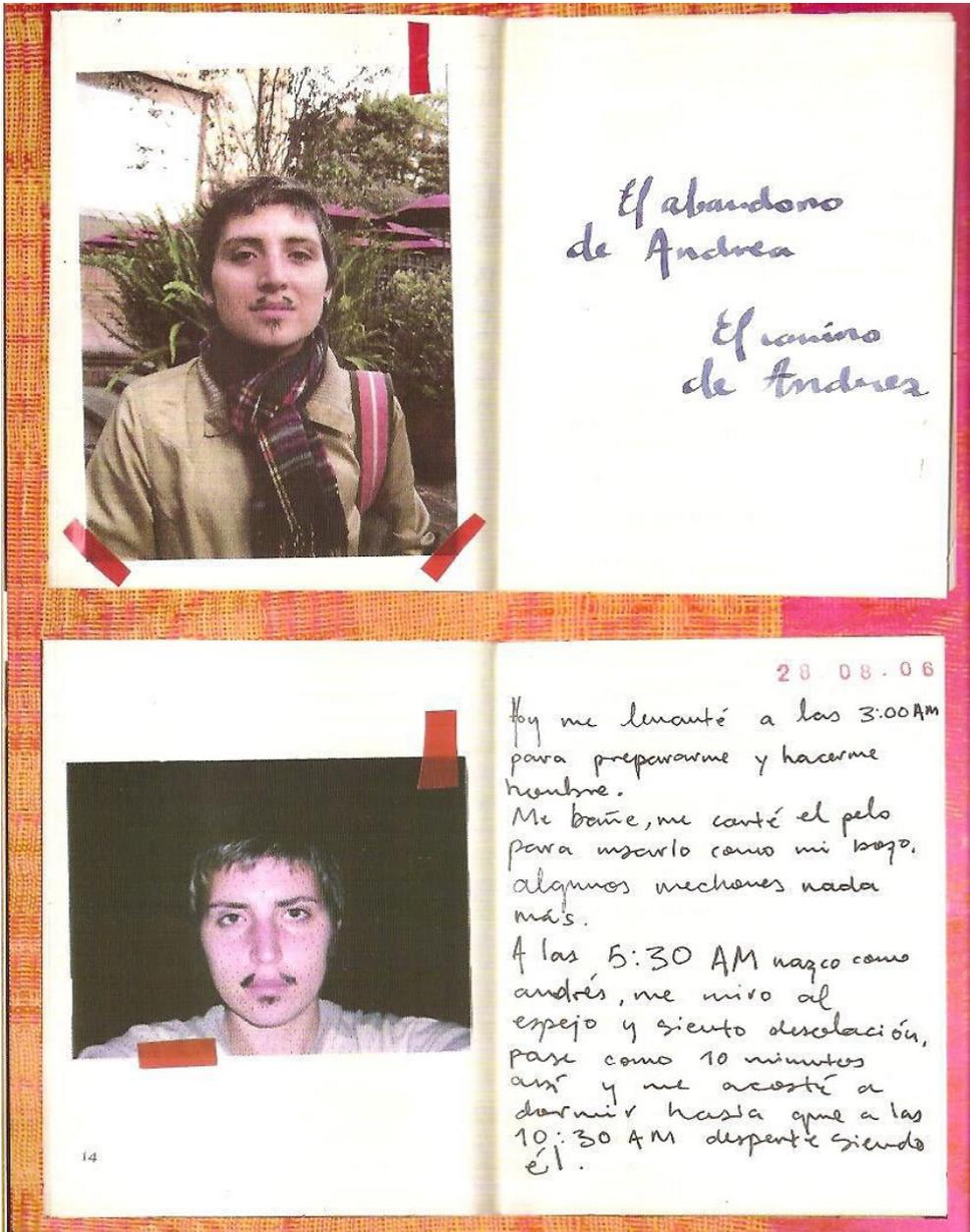
Bajo estos parámetros concibió *Serguei Ltda.* (2009), un proyecto esencialmente fotográfico, pero abierto en múltiples formatos (carteles, videos, *performances*, presentaciones de *lipsync*), en el que por medio de un personaje travesti manipula estereotipos de género, tanto femeninos como masculinos, para confundirlos y transgredir, subvertir y criticar los límites de la regulación del sistema sexo/género/deseo. Situada en una estela creativa similar a la de Santiago Monge y Juan Pablo Echeverri, Barragán produjo *Transfiguraciones*, un *work in progress* fotográfico iniciado en 2009, en el que se ha autorrepresentado en identidades híbridas —a la fecha lleva más de 1.000 retratos— mediante las cuales parodia la idea de la masculinidad y la femineidad como entidades separadas y estáticas. Como resultado emergió una nueva identidad: “Serguei”, un cuerpo femenino con rostro masculino que cuestiona la idea de las representaciones monolíticas del género determinado por los genitales. Ahora bien, el hecho de travestirse no solo es un tránsito hacia una identidad inversa a la que le fue asignada biológicamente al nacer, sino una desfiguración de la identidad de género que pierde su esencialismo en una parodia y una burla al macho que determina las demás identidades como “no hombres” en una jerarquía tácita. Con el propósito de simular ese género, en *Serguei Ltda.* acudió a dos procedimientos diferenciados. En primera instancia, al uso de diversos materiales femeninos: lentesjuelas

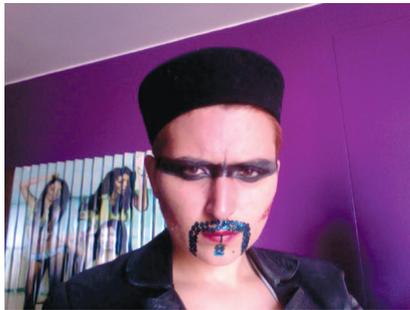
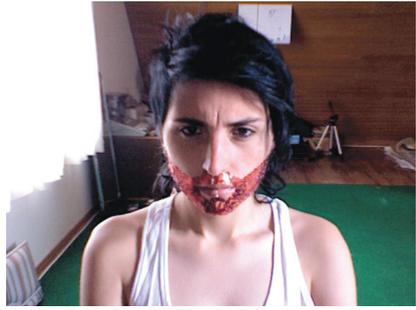
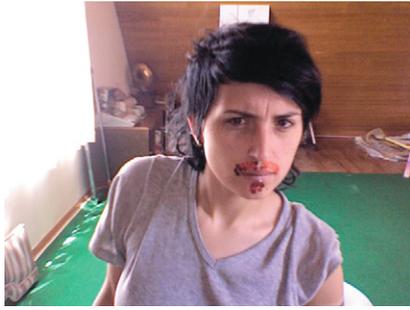
para construir una barba poblada que más que caracterizar un macho alfa remiten a la imaginería marica *kitsch*; esponjillas metálicas para usurpar la barba de Jesús en la caracterización de una monja cuando realiza ciertos *performances*; o barbas de escarcha para simular la sombra de la barba masculina como característica biológica que se piensa como única y diferenciadora de ese sexo (Barragán, 2016: 248). En segunda instancia, el acto de posar como una vía para subvertir los gestos que se aprenden, se legitiman o se codifican y que, por tanto, se naturalizan dentro de campos sociales históricamente definidos en el género, la clase social y la raza. A esto responde la decisión de acudir a las poses como una vía para desmontar el lenguaje de los gestos oportunos y tomar las codificaciones existentes como un repertorio para subvertir y reconstruir a disposición.

La reivindicación de la pose trajo aparejada necesariamente una restitución de la carga simbólica que implica elegir una prenda de vestir y excluir otra. Vestirse es un acto íntimo e individual que prepara a los individuos para la vida social: los cuerpos sociales son cuerpos vestidos y es justamente el vestido el que los vuelve reconocibles (y significativos) a nivel cultural, social y sexual. De allí que las prácticas vestimentarias sean el resultado de las coacciones sociales y conlleven fuertes imperativos morales que hacen que las propiedades o características atribuidas a la ropa se trasladen, sin más, a la persona que la utiliza (baste recordar la existencia de los *dress code* o la *fashion police* para ilustrar de un modo algo caricaturesco pero contundente el disciplinamiento que ejercen las normas del vestir sobre los cuerpos). Consciente de que las prendas de vestir acarrearán históricas cargas simbólicas y representaciones de género que hacen referencia a un sistema jerarquizado de creencias, en *Serguei Ltda.* Andrea Barragán no reprodujo morfológicamente los tipos aceptables para las convenciones del vestir. Trajes de colores diversos, camisetas con volúmenes exagerados, chaquetas retro con sombreros llaneros y texturas que usualmente no se utilizan en la indumentaria componen ese vestuario que desafía permanentemente los límites entre el buen y el mal gusto, entre lo legible y lo incodificable. Un modo de reinventar a partir de lo existente que, fiel al mandato punk "hazlo tú mismo" animó la decisión

Extractos del diario
Ella era un travesti,
2006.

de la artista de tensionar las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico o lo serio y lo gracioso.





Andrea Barragán,
Transfiguraciones
de la serie *Serguei*
Ltda., 2009.

La construcción de Serguei Ltda. respondió no solo a un proceso de investigación formal, sino también de naturaleza histórica. Acudiendo a un método “promiscuo” —mezclando disciplinas y diversas imágenes— indagó en las representaciones históricas que se han realizado de la mujer en diferentes medios y tradiciones —los medios masivos de comunicación, de la historia del arte, la publicidad y la literatura— con el fin de poner de manifiesto un hecho que, aunque parezca obvio, aún pervive insidiosamente en múltiples iconografías: la visualidad contemporánea es un dispositivo que aún construye a la mujer como un cuerpo débil y pasivo para ser gozado por la mirada masculina. Esto explica, precisamente, las razones por las cuales en *Serguei Ltda.* procuró también construir una corporalidad y subjetividad lesbiana, más allá de la típica distinción *femme/butch* (chica/marimacho), en sí misma derivativa del dualismo heteronormativo que pretende monopolizar la interpretación de la sexualidad y de las identidades. Por ello, cuando se travistió como Serguei Ltda., no lo hizo para personificar el deseo de ser otro inverso y masculino, sino como una estrategia para cuestionar el género como productor y regulador de unas identidades particulares, por medio de las cuales se sitúa a los sujetos en unas relaciones de poder. Es decir, para Barragán la crítica al régimen heteronormativo implicó mucho más que una mera apuesta estética, susceptible de explicarse desde la lógica de la experimentación formal y la sola extensión de los límites del arte más allá de sus cercos disciplinarios. Por el contrario, desde su posición, el arte debía abandonar la producción de objetos destinados a la contemplación, con el propósito de movilizar, desde el ataque a los procesos de subjetivación dominante y sus regímenes naturalizados, no solo la invención de nuevas formas de vida, sino también nuevos circuitos de intervención. Una decisión de este tenor condujo a la artista a utilizar, cuando no a subvertir, un dispositivo de enunciación que ha desempeñado históricamente un papel determinante en la objetualización de la mujer en Colombia: los calendarios. Desde la segunda mitad del siglo XX, la publicidad diseñó una estrategia muy útil y eficaz para difundir no solo sus productos, sino ideales y formas de asumir el cuerpo, la belleza o la identidad. Bajo esta mirada imbuida por el espíritu de consumo, las grandes marcas intentaron atraer el creciente público masculino con imágenes de mujeres aparentemente liberadas,

que exhibían una belleza natural mientras degustaban de una cerveza o un cigarrillo. Más allá de la propaganda del producto, la publicidad exhibida en los calendarios difundió una idea equivocada: la equiparación de que una mujer llena de vida era sinónimo de una mujer hermosa, razón por la cual debía mantenerse atractiva y joven para garantizar su éxito no solo en la vida profesional y laboral, sino en el plano de las relaciones sentimentales o, simplemente, para conservar su poder de seducción frente a los hombres, una cuestión propia de su ego crucial para “superar a su adversario” y convertirse en “señora de su imperio”, tal como lo anunciaba Max Factor como parte de su campaña de maquillajes Bazazz en 1967.

Así, utilizando los calendarios, Andrea Barragán puso de manifiesto que las representaciones visuales de las mujeres —y corporales en general—, además de servir como espejo, han desempeñado y siguen desempeñando en muchos casos funciones de guía ideológica. Tratan de decirnos cómo debemos vestir, cómo debe ser nuestra apariencia física y, sobre todo, permiten muchas veces que las personas elaboren una representación mental falsa de cómo está constituido el mundo. Según el imaginario que ha difundido la publicidad en los calendarios, las mujeres y los hombres desempeñan roles claramente diferenciados y, en muchos casos, enfrentados. Por ello, la publicidad ha sido históricamente una gran factoría de estereotipos de género, razón que explica por qué Barragán la tomó como objeto de crítica y subversión:

Cuando perfilé el personaje, busqué dónde podía insertarlo, y me concentré en el lenguaje popular, ese voz a voz que me hablaba de las relaciones con género: las canciones, los dichos populares, las revistas para mujeres, etcétera. El primer ejercicio fue diseñar unos calendarios, que puse a rotar, que contenían unas frases que llevaban a la paradoja de la regulación sexo-genérica, como una de Antonio Machado: “Dicen que el hombre no es hombre, mientras no oye su nombre de labios de una mujer”. La frase habla de la heteronorma, pero, en contraste con la imagen de Serguei, su significado se trunca. Si mi nombre es pronunciado por una mujer, ¿me convertiría en hombre también? No, pero sus objetivos heterosexualizantes quedarían

obsoletos al transferir sus significados al imaginario lésbico. Esto abrió un juego de palabras que, en su tergiversación, crea la posibilidad de un lenguaje invertido hábil, para la (auto) representación de lxs sujetxs sexuales otrxs. (2017: 156-157)

Usando el mismo formato de los calendarios o afiches, Barragán se autorrepresentó como Serguei Ltda. en varias posiciones que acentuó con frases particulares con una grafía *kitsch* muy propia de ciertas campañas publicitarias: "Me visto para matar, pero con buen gusto", "Dicen que el hombre no es hombre mientras... no se oye su nombre de labios de una mujer", "En un beso sabrás todo lo que he callado", "El amor es como un niño grande, la mujer su juguete " o "¡Soy tan gay como un narciso, querida!". Este mismo tono burlesco distingue a *5 fáciles pasos para aplicarse la barba de Serguei Ltda.* y *Mariqueate coloreando*, dos obras en las que replicó el formato de las instrucciones publicitarias con viñetas pedagógicas y lúdicas, pero que no promocionan un producto en particular sino otra cosa que no ostenta en el mercado ningún valor: instrucciones para volverse marica coloreando la barba de Serguei Ltda., o estrategias para crearse una barba con lentejuelas.

Como investigadora de los estudios *queer* y militante sexual, Andrea Barragán tiene presente que, aunque nunca podrá actuar por fuera del género, sí podrá utilizar su carácter normativo para elaborar alternativas a su formación regulatoria actual. Un asunto importante en el modelo de subversión es la distinción que es posible advertir en su obra y accionar acerca del sistema de género como un sistema normativo, por un lado, y las formas normativas específicas de la masculinidad y la feminidad actuales, por otro. Eso quiere decir, en primera instancia, que no se trata de salir del género como sistema normativo, sino de subvertir las formaciones específicas de la masculinidad y la feminidad actuales, y, en segunda instancia, que desdibujar las metáforas del género a nivel simbólico no es suficiente, situación que explica por qué Barragán decidió intercalar la creación individual con proyectos colectivos de corte activista con agentes provenientes del mundo del arte, del académico y de la militancia político-sexual. Así, capitalizando estrategias de movimientos tan diversos

como la Internacional Situacionista, el punk, el feminismo, la teoría *queer* y la guerrilla de comunicación, Barragán empezó a generar una red relativamente amplia de prácticas artísticas social y políticamente articuladas, prácticas que se podrían caracterizar por el cuidado que ponían en la contextualización productiva y política de su trabajo y que, por ello mismo, solían exceder el marco de concepción, producción y distribución acotado para el arte en su acepción tradicional. Varias son las características que distinguieron este tipo de prácticas híbridas. En primera instancia, se diluyeron en redes horizontales tendentes a promover acciones autónomas y descentralizadas de apoyo a causas que trascendían el mundo del arte. En segunda instancia, se enfocaron de forma prioritaria en lo procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que, en lugar de estar orientadas hacia el objeto o el producto, cobraron significado a través de su proceso de realización y recepción. En tercera instancia, a menudo tomaron forma de intervención temporal a través de *performances* o actividades basadas en la acción. Y, por último, usaron los medios de comunicación como vehículos para implicar al mayor público posible y difundir tanto propuestas visuales como políticas. En definitiva, la propuesta artística de Barragán se ramificó en todo un ramillete de variopintas expresiones artísticas muy vinculadas a la protesta social, a la denuncia contra los abusos y los privilegios de la mayoría heterosexual; a la reivindicación de los derechos no solo de las minorías sexuales, sino también de los grupos sociales marginados y de las minorías culturales y étnicas. En todos estos casos, el cuerpo se convirtió en una plataforma de protesta, en un soporte material más de la práctica artística y en una superficie salpicada de discursos de corte masculino para desmontar, transformar o, incluso, subvertir.

La primera experiencia en esta dirección fue *Sin Vergüenza* (2010), un *performance* presentado en la exposición *Colombias 200 años, historias imágenes y ciudadanías* en el Museo de Antioquia, en donde interpretó *Escándalo*, una ranchera de Javier Solís que habla de un amor atravesado por la diferencia de clases. Interpretando a Serguei, la artista trasladó la canción a la esfera lésbica y alteró su sentido y su dirección heterosexual por medio de un bricolaje simbólico que le permitió ironizar los discursos

machistas instalados en la cultura popular y, por tanto, evidenciar las posturas patriarcales que conciben a las mujeres como objeto de deseo masculino. Un año después se presentó de nuevo como *Serguei Ltda.* en *Resistir y Articular*, un encuentro para pensar activismos y sexualidades en la Universidad Javeriana. Aprovechando la naturaleza pontificia del espacio en el que se desarrolló el evento, decidió orientar el *performance* en relación con la expresión española de “puta madre”, y construyó esta vez un Jesús en clave femenina, a la manera de una monja guarra, e interpretó *Quiero ser santa*, de la banda española Parálisis Permanente. Mientras canta los estribillos de esta agrupación de la Movida Madrileña —*Quiero ser carbonizada, azotada, flagelada/levitar por las mañanas y en el cuerpo tener llagas/quiero estar acongojada alucinada y extasiada...*— la artista construyó una masculinidad en negativo que no describe al hombre de la imagen y semejanza, al hombre legítimo por excelencia (Jesús), sino a la monja, una figura femenina supeditada al poder religioso masculino. Además de travestir y erotizar a la monja, en la obra denuncia las relaciones de poder y de género que produce y reproduce la religión católica en sus tradiciones y rituales.

Estas dos experiencias en espacios públicos fueron el punto de partida de una serie de proyectos colectivos abiertos en la dirección de la estética del *lipsync* y a un tipo de video cercano a los presupuestos de la guerrilla de la comunicación. Sumándose a un amplio movimiento que tiene a Madorilyn Crawford como su figura pionera, dio forma a *Los guarros king* (2012), un grupo de chicxs de Bogotá que realizaba prácticas performáticas Drag King abarcando un gran espectro musical que cobijaba géneros musicales tan diversos como la norteña, el reguetón, el vallenato, la salsa o la cumbia villera. En sus diversas presentaciones no se limitaron a vestirse de hombres o producir una *performance* de la masculinidad, sino que incorporaron el elemento de parodia en su *performance* y expusieron la teatralidad de su acto de forma consciente y exagerada. De este modo, revelaron la condición construida de la masculinidad a la vez que justificaron formas alternativas contemporáneas de asumir la identidad. Justamente por este motivo, la elección de Guarros King por la *performance drag* para mostrar representaciones irónicas de la masculinidad tuvo dos

propósitos que excedían el ámbito estrictamente artístico: en primer lugar, romper la ilusión de lo que es el género, subvirtiendo así la distinción entre un yo interior y otro exterior, y, en segundo lugar, extender las connotaciones culturales y semánticas de la *performance drag* tanto a la puesta en escena de la masculinidad como de la feminidad. Es decir, al imitar el género, los Guarros King ponían de manifiesto que las identidades masculinas y femeninas no son, en lo absoluto, fijas o naturales, sino completos artificios. De ahí precisamente que no operaran con los esquemas dicotómicos de masculino/femenino, hombre/mujer, público/privado o dominador/dominado, sino que se concentraran en la tarea de desmontar los roles estereotipados de masculinidad y feminidad. Con ello se introdujeron en los pantanosos terrenos de la experiencia de una sexualidad múltiple, transgresora y limítrofe (muy en consonancia con el actual movimiento *queer*), tomando conciencia de sus corporalidades inclasificables y, a través de ellas, de su lugar en el mundo. Como es natural, este proceso condujo a los Guarros King a interrogarse acerca de las particularidades de los diferentes códigos corporales a través del *lipsync* más allá de los patrones socialmente fijados y, por tanto, a explorar la feminidad/masculinidad no solo en clave de opresión, sino también como indicador de la performatividad de la sexualidad.

De los Guarros King surgieron otras propuestas colectivas y artísticas —desde la revista *Voza!* hasta el arte digital de apropiación, el metraje encontrado, el tatuaje, las intervenciones o la gráfica— cercanas a la sensibilidad y los modos de hacer del *détournement* situacionista y a los presupuestos de Black Mask o el movimiento okupa. Recogiendo la idea de que el arte existe más allá de los circuitos artísticos tradicionales, del mercado y de las instituciones culturales, Andrea Barragán dio un paso en una dirección artista particular: trascender la simple crítica de la representación y de los signos dominantes y ofrecer alternativas, abrir espacios de oposición y conflicto más allá de esa esfera de los intercambios simbólicos; entrar de lleno en la arena política y desarrollar un desafío claro y radicalmente democrático a la figura del poder dominante y sus construcciones interesadas. Así, acudiendo a presupuestos de los estudios culturales o la teoría *queer*, la artista se enfocó más que en participar

del juego de las representaciones culturales hegemónicas, en deconstruir las que ya existen a nivel de clase, orientación sexual y raza. En lugar de abrazar la revolución, el socialismo o el indigenismo, su interés recayó en denunciar ciertas relaciones de poder que encubren las representaciones culturales, una decisión que la condujo a intercalar su rol tradicional de artista con otro diferente: el de crítica cultural. Siguiendo esta nueva perspectiva, una de las primeras obras que creó Andrea Barragán fue un *flashmob*¹⁵ titulado *Fat Power Attack* (2014), por medio del cual citó desde la insumisión a un grupo de personas a comer alimentos de alto contenido calórico enfrente de un gimnasio de grandes ventanales ubicado en la zona *marica* de Bogotá. Al evento acudieron alrededor de 10 personas las cuales, en medio de risas, besos y comida, establecieron un diálogo visual con los deportistas de Bodytech, quienes entre risas padecían cada pedaleo de la clase de *spinning*. Más allá del gesto de complicidad establecido entre las personas dentro y fuera del lugar, el instructor del gimnasio, en un acto de censura, decidió apagar las luces para cortar cualquier lazo comunicativo o de complicidad. El acto en sí mismo, sin embargo, no invalidó el *flashmob* sino que le confirió más legitimidad tal y como lo escribió la propia artista en un texto publicado en la revista mexicana *Hysteria*:

Por lo tanto, puedo pensar que la acción fue un éxito y no solo por eso sino por lo divertido que resultó celebrar, erotizar, desobedecer; desafiar desde el placer de nustrxs cuerpxs gordxs insumisxs, que se resisten a entrar dentro del modelito de cuerpx hegemónicx [...]

15 El término *flashmob* proviene del inglés y se puede traducir como multitud instantánea (*flash* significa destello o ráfaga, y *mob*, multitud). Así, este podría definirse como una acción organizada en la que participa un grupo de personas que se reúne de repente en un lugar público, realiza algo muy inusual y normalmente muy llamativo durante unos minutos, y luego se dispersa rápidamente. Precisamente, las personas se convocan a través de las redes sociales, y en la mayoría de los casos esta convocatoria tiene como objetivo el entretenimiento de los participantes, aunque algunas veces obedece a motivos reivindicativos o políticos.

Es así como el velo o sesgo que se interpuso sobre esta acción, me resulta completamente significativo, en donde un régimen de visibilidad y representación decide censurar su aparición para cortar un canal de comunicación con unxs cuerpxs que se salen del canon de sus aspiraciones. Como sucede en la vida diaria, la representación hegemónica encubre la diversidad de cuerpos que habitan las calles, sin darse cuenta de que al apagar la luz cedió la espectacularidad a nuestrxs corporalidades animando la fiesta, recordando una vez más que: “cuando se apaga la luz empieza la función”. De esta manera, este *Fat Power Attack* invita a ampliar la escena, a empoderar nuestros cuerpxs gordxs y salir a las calles para resistir, celebrar, reafirmarnos ensanchando hasta romper este canon incómodo de cómo deberían ser, verse y sentirse. (Barragán, 2014)

Desde cierta perspectiva, *Fat Power Attack* es una respuesta a dos fenómenos diferenciados pero complementarios. De un lado, responde a una tradición biopolítica que le confiere importancia a las corporalidades gordas solo si están en tránsito hacia un cuerpo más atlético en términos de mercado. En los discursos dominantes, la gordura es una tara del cuerpo y un índice de falta de autocontrol (un valor del mercado como la eficiencia, competitividad, alto desempeño, rentabilidad, etc.), razón por la cual se la asocia al fracaso social. Si bien no hay un cuerpo “normal” como modelo ideal homogéneo (la exigencia de normalidad es una demanda imposible), bajo este régimen sí hay variables que acercan o alejan de encajar en los patrones corporales: la gordura es, indudablemente, una variable que se debe a ajustar (individualmente) y una variable de ajuste (social). En este diagrama, la discriminación naturalizada de las personas gordas refuerza el ideal social de pureza y normalidad de resonancias racistas y sexuales.

De otro lado, es una respuesta a un movimiento activista que, desde distintas retóricas y estrategias de enunciación o reflexión, están cuestionando las representaciones mercantilizadas de las corporalidades que producen algunos cuerpos como lugares de existencia (cuerpos delgados) y otros como lugares de eterna vergüenza (cuerpos gordos, negros,

enanos, deformes). Para este activismo político no solo se trata de discutir y disputar ese sentido común construido en la patologización de la gordura y en la industria de la dieta, sino también empujar una crítica que indague por ese orden de cuerpos posibles y, sobre todo, que les restituya a las corporalidades gordas el derecho a la enunciación política.¹⁶

Situada en la estela creativa de esta práctica activista que cuestiona los dispositivos de control (la publicidad, sobre todo) que estigmatizan el cuerpo puto, lesbiano, negro, pobre, migrante, trans, intersexual o tullido, Andrea Barragán se volcó a crear una serie de obras dirigidas a alterar la gramática cultural de los medios de comunicación, esto es, los códigos estéticos y las reglas de juego que determinan la representación de imágenes y objetos (Blisset y Brünzels, 2000: 17). En este sentido, por tanto, recogió formas, acontecimientos, dispositivos, iconografías y cambió su sentido normal o representación usual con el propósito de poner de manifiesto que mediante la tergiversación de la estética hegemónica y de los discursos del poder era más sencillo deconstruir su función ideológica, muchas veces encubierta en elaborados textos analíticos. De ahí precisamente que un medio importante para la tergiversación subversiva lo constituya para la artista algo que aparentemente está a disposición de todos: el lenguaje. Utilizado de este modo, el lenguaje ya no es solo un medio de transmisión de verdades o ideas oficiales, sino una cosa en sí misma, una estructura de reglas que es preciso tergiversar y reinterpretar (p. 89). Amparada en estos presupuestos de acción activista, Barragán se enfocó en alterar las imágenes que circulan en las multinacionales de la visualidad y el orden de los signos y sus funciones estabilizadoras. A título ilustrativo cabría mencionar *Fuera de lugar* (2009), un diorama en el que contrastó la disonancia entre las imágenes difundidas sobre el fútbol femenino y las de la publicidad de las "chicas águila". La obra presenta dos

16 Sobre el activismo gordo es altamente recomendable *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde la geografía de la carne* (2016), una antología que recoge textos y manifiestos escritos por varias figuras del activismo, entre los cuales cabe destacar a Laura Contrera, Nicolas Cuello, Lucrecia Masson, Golda Bracha Fishman, Chalotte Cooper, Nomy Lamm y Caleb Thomas.

realidades que se ven obligadas a dialogar: por un lado, la imagen de las “chicas águila”, y, por el otro, la de un partido de las jóvenes de la selección colombiana sub-17. Con esta disposición señaló un contraste que, pese a que parezca obvio, se soslaya a menudo: las figuras femeninas que promocionan el fútbol circulan en un contexto diferente de las que lo juegan. Es decir, intentó señalar que, aunque pertenezcan a un mismo ámbito, en una imagen el sujeto femenino es primero “representado” de acuerdo con el imaginario masculino, mientras que la otra es relegada y vilipendiada por no responder a los deseos del hombre. Formalmente, la obra funciona por la contraposición de dichas imágenes en un ángulo de 90° pues en cada uno de los lados de los diez ángulos dispuso una parte de la imagen total (chicas Águila) y en el otro la otra (selección sub-17), lo que obligó al espectador a desplazarse de un lado para poder tener una representación total de la obra. Este punto ciego es el que subraya la relación dialéctica entre ambas realidades y, por tanto, el que disloca las perspectivas convencionales en torno a lo que significa “ser mujer” en el contexto colombiano.

Con *Fuera de lugar* (2009), Andrea Barragán abrió una matriz creativa de obras cuyo propósito primordial lo enfocó en interrumpir los flujos de información de los medios masivos de comunicación. A título ilustrativo citaremos algunas: en *¿Leonisa si es mujer?* (2011) alteró la sintaxis de la frase de dicha marca mediante la inserción de signos de interrogación interviniendo las marquillas de venta de ropa interior en los probadores de un almacén de cadena; en *A imagen y semejanza* (2011) se apropió de imágenes de figuras masculinas de la historia y del mundo del espectáculo —Cristo, Jimi Hendrix, James Bond, Cristiano Ronaldo, etc.— y las superpuso en dichos populares con el fin de demostrar el carácter heteropatriarcal de la cultura; en *Ni en Dios ni en vos confío* (2012) imprimió una imagen con la frase que le da título a la obra de Alejandro Ordóñez, exprocurador de la nación y declarado homofóbico, y la distribuyó en una marcha en contra de su reelección; en *Defecto Axe* (2012) boicoteó la publicidad de los desodorantes AXE a través de un código QR que remite a un video en el que revirtió completamente una campaña de dicha marca que circulaba en televisión nacional; en *Memes*

Feministas (2015) acudió a un contrapunteo dialéctico entre imágenes raptadas de internet y frases con el fin de resaltar los estereotipos que se esconden en ciertas estrategias de la cultura de masas; y, por último, en *Rey_No* (2015), tomó las cajas de fósforos El Rey y pintó sobre la tradicional imagen que distinguió a esta marca la de *Serguei Ltda.* encarnando varios personajes.

Incluso, en el video utilizó un procedimiento similar yuxtaponiendo imágenes fotográficas, cinematográficas, videográficas o digitales provenientes no solo de la publicidad sino también de los videoclips, de películas o de diferentes medios audiovisuales. En *Devotas, Tu Pum Pum, Al son que me toquen, lip sync, Mexican Cinema, Mano a mano manitxs, Mujer_ es o Femme Fatality* (2015), por mencionar algunos, Barragán configuró desvíos de ideas de la crítica cultural y poscolonial, la reflexión política, la crítica de la ideología y de la cultura mediática con el propósito de analizar sus capas, hacer visible aquello que no ha sido visto y mostrar en los nuevos encadenamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados. Es decir, Barragán desactiva las imágenes como si se tratara de una bomba o un mecanismo que funciona en modo automático y que debe ser intervenido o desactivado para liberarlas a nuevos sentidos y significados. Desde este punto de vista, las imágenes nunca son transparentes, únicas, estáticas o continuas, sino múltiples, parciales, desiguales y fragmentarias, situación que explica por qué, si se intervienen desde el montaje, pueden ocasionar choques dinámicos que dan lugar a fenómenos nuevos. Al superponer en clave camp signos de la cultura de masas (cine, historietas, pornografía, rock, punk, etc.), la artista construyó un dispositivo de enunciación —o montajes maricas para usar un término usado por Nicolás Cuello— para desviar y contaminar los imaginarios heteronormativos de la política y los medios masivos de comunicación. En estos montajes audiovisuales, el camp no solo es un código o un modo de apropiación cultural, sino también una manera de reciclar pequeños trozos de la cultura *mainstream* con el fin de alterar el orden semiótico sexual de producción de los cuerpos. A ello responde, precisamente, que los montajes maricas operen como procedimientos para yuxtaponer imaginarios sociosexuales y herramientas de enloquecimiento de

lo político, pero también como estrategias de visibilización y multiplicación de sexualidades disidentes.

En definitiva, a lo largo de su producción artística, Andrea Barragán no tuvo como propósito abordar los problemas sociales o políticos bajo la forma de una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte. En su lugar, creó una forma cultural que adaptó y activó diversos elementos de diferentes prácticas estéticas críticas, unificándolas orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales. No contenta con limitarse simplemente a realizar preguntas, se comprometió en un proceso activo de representación, intentando, al menos, “cambiar las reglas del juego” y estimular cierto cambio en materia sexual. Por ello su interés recayó en construir una práctica híbrida en la que combinó la aproximación artística, basada en el proceso estético, con el enfoque instrumental que busca resultados a partir de un tipo particular de activismo que funde lo afectivo y lo efectivo. O, dicho en otros términos, a lo que apuntó Barragán fue a convertir el arte en una vía alternativa (heterodoxa, iconoclasta, sin reglas formales ni límites teóricos) para el análisis de los distintos factores que entran en juego en la realidad político-sexual, no solo del arte, sino también de individuos y comunidades. Un análisis que, lejos de limitarse a un asunto formal, se propuso ser parte activa con voluntad manifiesta de incidir en los cambios de actitud y posicionamiento político.

5



Anywhere is My Land.

La excavación en los pasados *queer* en la obra de Carlos Motta

—Entonces yo no solamente fui diferente en el sentido de que era homosexual, sino que siempre sabía que no era solo diferente, era pervertido, perverso; como que todos esos adjetivos horribles que se utilizan para describir a los homosexuales me correspondían, pero que además no eran una categoría negativa, sino que eran algo que debería ser discutido. Por perverso y pervertido no quiero decir que estaba haciendo cosas en contra de la ley, sino que estaba haciendo cosas realmente con bastante placer en contra de la moralidad normativa.

Respuesta de Carlos Motta durante una entrevista con Manuela Moscoso a raíz de la exhibición de *We Who Feel Differently* en el proyecto curatorial 7 000 000 000.

Carlos Motta es, en muchos sentidos, un coreógrafo de la cultura. Es un bailarín que observa el mundo como un historiador cultural, que viaja constantemente con el fin de estudiar y explorar nuevos contextos, y que siempre moldea cada obra como parte de un proyecto

más amplio. Con más de una década de carrera ha cubierto diversas prácticas artísticas —desde la fotografía y la instalación hasta múltiples variables del arte performativo— siempre con un tema como horizonte de acción: la relación histórica entre el poder y el control/administración de la vida en todos los ámbitos. De ahí que resulte acertada la tentativa de algunos teóricos y agentes del arte —Denise Ferreira da Silva, David J. Getsy, Manuel Betancourt, Heather Love o Agustín Pérez-Rubio— por caracterizar su trabajo bajo la figura del artista-historiador, esto es, un artista que no solo trabaja e investiga con documentos del pasado, sino que promueve interpretaciones críticas de la historia a través de una escritura visual y material realizada con imágenes y objetos. Más radicalmente aún, un artista que muestra un marcado interés por los procesos de construcción de la historia como disciplina y, consecuentemente, que realiza preguntas antes reservadas a profesionales de la investigación histórica: cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, a quién pertenece o beneficia, a quién olvida, y, sobre todo, cómo es posible elaborar una historia diferente alejada de los modelos tradicionales en que esta se ha escrito y transmitido.

La inclinación por trabajar con el discurso histórico (*rerum gestarum*) y con regímenes temporales alternativos —temporalidad, historicidad, sincronía, diacronía, heterocronía— condujo a Carlos Motta a una compleja operación: hablar mediante un estilo indirecto capaz de usurpar las voces pasadas y reeditarlas de un modo crítico, sobre un lugar y un tiempo distintos de aquellos de los que proceden. El estilo indirecto es una técnica narrativa en la que el narrador¹ se apropia de la voz de los personajes, selecciona la información que desea trasladar y reconstruye los hechos de una forma subordinada a la propia posición del narrador. Guardando los respectivos matices, el estilo indirecto parece una paráfrasis perfecta de

1 Este concepto lo acuñó Martí Perán en el marco de la exposición *Estil Indirecte* (2011) en Foto Calectania.

la operación que propone Motta: reconstruir los hechos históricos² desde sus propias inquietudes, preguntas y posicionamientos políticos. A partir de esta consideración se entiende que su aproximación no solo involucre a los “hechos” históricos en sí, sino que también remita, de alguna manera, a disputas amplias por la definición de nuevas formas de temporalidad y, específicamente, por asumir ciertos episodios irresueltos del pasado que perviven y marcan de manera determinante nuestro presente.

Si bien es cierto que son muchos los episodios históricos no asumidos completamente, Motta ha abordado dos fundamentales: la memoria de la guerra y la memoria de la dominación. Acudiendo a diversas estrategias formales ha indagado en los traumas históricos abiertos por ambos episodios con la imprescindible función de procurar —aun con los inevitables límites y problemas aparejados a la representación artística— que sea posible una cierta reparación hacia las víctimas olvidadas y, por ende, que se pueda impedir el olvido a través de una conversación sostenida y crítica con las imágenes que intentan recoger aquellas realidades.³

2 El trauma, junto con la forma específica de recuerdo denominada memoria traumática, se ha convertido, en los últimos años, en la preocupación central no solo de las ciencias humanas, sino también de la creación artística, tal y como ha observado, por ejemplo, Jill Bennet en su libro *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (2005). La indagación en la historia desde el arte guarda una cierta relación, según opina Bennet, con procesos para elaborar el trauma, procesos de duelo, identificar los lugares de la pérdida y resolver los problemas olvidados pero presentes. Porque el trauma funciona de esa manera: está latente aunque no de manera explícita. Y esa latencia, en el fondo, es lo que instiga la necesidad de indagarlo desde la historia.

3 El uso de la imagen y el arte para alcanzar lo real y comunicarlo se ubica en un debate con profundas resonancias e implicaciones, un debate que aborda la crucial cuestión de la representación de lo real y la posibilidad de mostrarlo con verdad, es decir, de si es posible comunicar a través del arte la auténtica dimensión de lo acontecido y preguntarse acerca de su supuesto carácter traumático. Una discusión de esta naturaleza la ofrece Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, donde apuesta por el poder de la imagen para alcanzar lo real y comunicarlo. El texto se enmarca en una fuerte polémica suscitada en el año 2001 a raíz de una exposición que se celebró en París bajo el nombre *Memoria de los campos*, que mostraba

A este respecto, las palabras del artista en una entrevista con Harry J. Weil, publicada en *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, son absolutamente paradigmáticas:

Durante algún tiempo he pensado en cómo definir mi trabajo y mi práctica artística, pero he dejado de intentarlo [...]. Algunos de mis proyectos son conceptuales y discursivos, mientras que otros son estéticos y visuales. Me preocupa que el trabajo se comunique bien dentro de los diferentes contextos en los que se presenta. Hay proyectos que funcionan bien en museos o galerías, mientras que otros funcionan mejor en círculos de cine documental o en entornos más académicos. Sin embargo, la mayoría de mis proyectos se centran en las formas de construir y documentar la historia. Me interesa subvertir las narrativas dominantes que a menudo producen formas de exclusión [...] Lo que más me interesa es la historia, cómo se construye y el papel que desempeñamos como ciudadanos en esa construcción. Todo mi trabajo intenta desafiar las construcciones hegemónicas y la influencia que ejercen en nuestra forma de vivir. Me interesa lo que ocurre cuando nos resistimos a esas fuerzas. Hay una sensación de empoderamiento cuando uno forma sus propios lugares y crea sus propias instituciones o cuando construye sus propias narrativas. (Motta, 2013: 12-14)

Según se infiere de sus propias palabras, Motta enfoca su trabajo de forma prioritaria en poner de relieve las limitaciones de los paradigmas históricos en su acercamiento al pasado y, principalmente, en

fotografías de los campos nazis de concentración y exterminio. En los textos del catálogo Didi-Huberman planteaba la discusión sobre la imagen y su poder para tocar lo real. Ponía de manifiesto el carácter incompleto de la imagen que no puede manifestar toda la verdad, pero también defendía la capacidad de algunas imágenes para alcanzar lo real, incluso el más doloroso de los pasados. Este es el caso de las cuatro fotografías que en agosto de 1944 tomaron clandestinamente los miembros de un comando de detenidos obligado en Auschwitz a ocuparse de las cámaras de gas y de los crematorios. Fotografías que aparecen en el impresionante filme documental del año 1955 realizado por Alain Resnais, *Noche y niebla*.

multiplicar tales acercamientos recuperando memorias e historias alternativas a partir de experiencias particulares. Acercarse a las experiencias ajenas no solo le permite extraer el sentido de una infinidad de disciplinas dispares —desde la historia precolombina y los estudios poscoloniales hasta la teoría política y el activismo—, sino que también lo lleva a reconocer, contrario a lo que sostienen ciertas teorías historiográficas, que formamos parte de un universo de intercambios emocionales y vivenciales que difícilmente podrían concluir en una única visión del mundo. A esto responde la decisión del artista de enfocarse, no en los grandes episodios de la historia, sino en las microhistorias, una estrategia que le ha permitido observar tópicos que a menudo se encuentran en los márgenes de la historiografía desde contextos particulares. Por contexto pueden entenderse al menos dos cosas distintas. De una manera convencional el contexto es el espacio próximo en el que sucede un hecho, pero desde una óptica más heterodoxa es un ejercicio de comparación y de vinculación de elementos individuales separados tanto en el tiempo como en el espacio, los cuales están relacionados por similitudes y analogías indirectas. Bajo esta última acepción es posible establecer filiaciones extratemporales y extraespaciales entre fenómenos diferentes y, por tanto, articular corrientes culturales, políticas o sociales que “subterráneamente” vinculan a morfologías y fenómenos en principio diversos y sin relaciones aparentes. Esta última concepción es precisamente la que ha seguido Carlos Motta desde el inicio de su carrera al yuxtaponer imágenes, acontecimientos, ideas o alegorías provenientes de contextos e iconografías absolutamente contrastantes, tal y como puede observarse en las instalaciones fotográficas que realiza desde 2002.⁴

4 La manipulación y el contraste de materiales —imágenes, acontecimientos, ideas— de orígenes diversos con el propósito de hacer visible, ya sea temporaria o alegóricamente, aquello que ha sido deliberadamente ocultado a la vista del público, se constituye así en una de las matrices creativas fundamentales de Carlos Motta desde muy temprano en su carrera. Siguiendo esta estrategia produce *Untitled Self-Portraits* (1998), *Gigantic Intervention* (2004) e incluso algunas obras que conforman la serie *SOA Cycle* (2005-2009), por citar solo algunas.



A título ilustrativo cabe aludir a *Pesca milagrosa* (2002-2004), una instalación con cientos de imágenes “raptadas” de internet y retrabajadas en el computador para producir rostros casi genéricos, irreconocibles, en donde los rasgos que definen la identidad se vuelven completamente difusos.

Carlos Motta, *Pesca milagrosa*, 2002-2004.

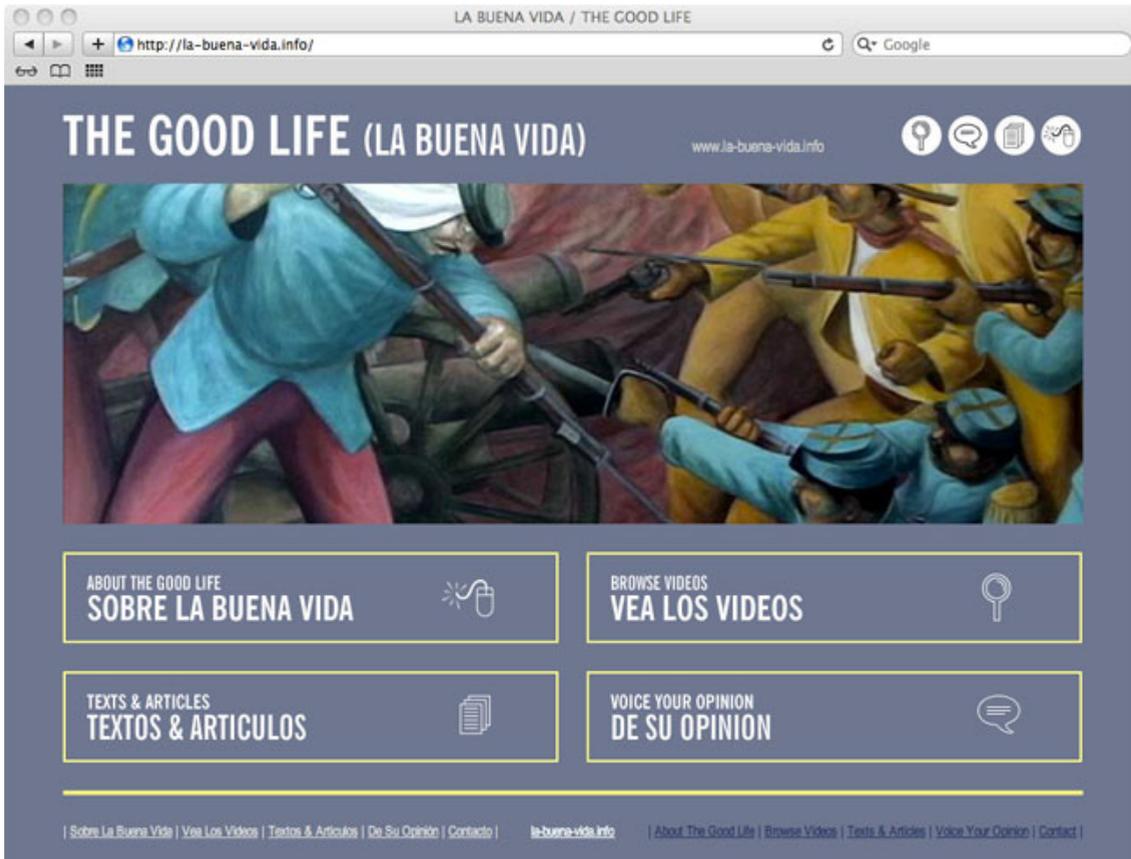
La obra toma como punto de referencia los secuestros que la guerrilla de las Farc realizaba con frecuencia en las carreteras del país a finales de los años noventa bajo el nombre de pescas milagrosas, pero no se agota en este episodio nacional. Las fotografías que dan forma a la instalación representan los rostros de las víctimas de las desapariciones forzadas en América Latina durante las dictaduras militares entre fines de la década de los sesenta y fines de la de los ochenta. Curiosamente, la obra tiene más de narración y abarcamiento que de representación figurativa pues cada una de las quinientas imágenes individuales que la componen han sido intervenidas digitalmente, saturadas de color y desprovistas de detalles faciales, a tal punto que las otrora típicas fotografías de

documentos de identidad se transforman en representaciones fantasmales o en meras manchas de color.

Sería un notorio malentendido interpretar el acercamiento a la historia que Carlos Motta realiza en *Pesca Milagrosa*, y por extensión en todas sus obras, como una demanda revisionista del pasado. Antes, por el contrario, participa de una realidad más amplia que la revisionista: una que alude a la dislocación geopolítica del presente. Por ello, tras los residuos de la historia que recupera e indaga, no se encuentra un intento de inventar otros pasados u otras historias más edulcoradas, sino, más bien, la voluntad de trasladar las consecuencias de los episodios históricos no resueltos —la violencia colonial, la violencia militar de las dictaduras, la violencia contra los migrantes y las minorías sexuales— a la indagación de las condiciones de posibilidad de nuestro presente político. Un interés de este tenor es abordado por Motta desplegando una serie de estrategias múltiples, de contornos porosos a nivel disciplinar, cuya potencia crítica no puede explicarse solo desde una lógica intrínseca a la esfera artística. De un lado, a través de un ejercicio artístico-investigativo enfocado en indagar la historia sociopolítica del reverso de la modernidad (colonialismo, imposición de una mirada eurocéntrica del mundo, religión cristiana) en proyectos formalizados en diversos formatos —fotografías, instalaciones, libros de corte académico— en diálogo con distintos agentes y actores del activismo político, social o sexual. Aquí el énfasis está puesto no en la alta política, en los dirigentes o las élites, sino en el análisis de las mentalidades políticas y en la reflexión del papel de las ideologías en la constitución del campo político. En ese sentido, por tanto, Motta amplía el campo de acción al pasar desde la historia política, asimilada a las prácticas tradicionales, hacia la historia de lo político, es decir, hacia el hecho político, abarcador y polimorfo, abierto a todas las manifestaciones de la realidad y a las relaciones de poder que en ella se realizan, razón que explica por qué habla de la “política” de la violencia militar, la “política” de las ideologías, la “política” de lo sexual, etc. Bajo este propósito se engloban *Ideological Graffiti* (2005-2011), *A Brief History of US Interventions* (2007), *The Good Life* (2008), *Graffiti Cuts: Who Owns the Street* (2007-2009), *When, if ever, Does one Draw a Line under the Horrors of*

History in the Interest of Truth and Reconciliation? (2009), *The Immigrant Files: Democracy is Not Dead; It Just Smells Funny* (2009), *Ideological Monuments/Historical Relations* (2012), etc., obras enfocadas en analizar las intervenciones de Estados Unidos en Latinoamérica, las ideas políticas que articulan los grafitis en varias ciudades del mundo o el papel de la ideología política en el moldeamiento de creencias y comportamientos. En estas propuestas y otras no mencionadas, el propósito trasciende lo meramente formal y se dirige hacia una práctica híbrida que tiende más a la formación horizontal de grupos de trabajo, no solo para cartografiar adecuadamente la historia política, sino para integrar una variedad operativa de enfoques disciplinares: los estudios culturales, los estudios poscoloniales, los estudios subalternos u otras formas epistemológicas e interdisciplinares de reflexionar sobre la cultura contemporánea y el poder transcultural. *The Good Life* (2008) ofrece, sin duda alguna, un ejemplo paradigmático de esta forma de concebir el trabajo artístico como una práctica expandida y multidisciplinar. Tomando como referencias conceptuales y metodológicas el Grupo Cine Liberación y la pedagogía de Paulo Freire, Motta le dio forma a un proyecto videográfico en episodios múltiples, compuesto por más de 360 entrevistas realizadas a peatones en las calles de doce ciudades de Latinoamérica y documentadas en video en donde analiza procesos de democratización desde el punto de vista de su relación con las políticas intervencionistas de Estados Unidos en la región. Las conversaciones y los diálogos grabados en Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, La Paz, Managua, Ciudad de México, Panamá, Santiago, San Salvador, São Paulo y Tegucigalpa cubren tópicos tales como las percepciones individuales con respecto a la política exterior de Estados Unidos, la democracia, el liderazgo y el gobierno. El resultado, como era previsible, fue un amplio espectro de respuestas y opiniones que varían según las situaciones locales y las formas específicas de gobierno en cada país.

Adicionalmente, *The Good Life* está estructurada como un archivo de internet que ofrece varias formas de acceder al material y examinarlo. Contiene todas las entrevistas de video sin editar, en un intento de hacer que el proceso de realización de la obra resulte transparente, para



Carlos Motta, página web en la que albergó *The Good Life*, 2008.

permitir a los espectadores reflexionar sobre los problemas inherentes a la tarea de entrevistar. El proyecto también aspira a mantener una distancia crítica frente a la utilización de medios similares por parte de los medios de comunicación más importantes para promover la “verdad” y la información “objetiva”, así como de la noción de “opinión pública”. En otras palabras, aunque emplea estrategias comunes al periodismo y el filme documental, no pretende mostrar “una realidad tal como es”, sino más bien exponer una interpretación subjetiva y personal de “la realidad tal como debería ser”. Sin embargo, como contrapunto a esta visión subjetiva, Motta publica un libro para establecer una

especie de contrapunto conceptual con una serie de textos de Ashley Hunt, Juan Gabriel Tokatlian, Oliver Ressler, Naeem Mohaiemen, Stamatina Gregory, entre otros más, que ofrecen una visión de la situación de la democracia en un mundo en el que los estados de excepción no representan una novedad sino la normalidad política.

De otro lado, la indagación de las condiciones de posibilidad de nuestro presente político a partir de los episodios no resueltos de la historia toma forma también a través de una especie de "cartografía" que pretende localizar cuerpos y sexualidades disidentes en diferentes latitudes y periodos históricos. Partiendo del hecho de que lo *queer* no resuena en la historia individual de muchos cuerpos, Motta se embarca en recuperar el gesto disruptivo que la Queer Theory supuso en un primer momento para hallar nuevas respuestas para las viejas preguntas en torno al cuerpo disidente. Bajo este propósito, no piensa el cuerpo disidente como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y situada más acá del poder del discurso y del discurso del poder. Antes bien, asume que el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen visible. Es decir, Motta es consciente de que para que un cuerpo sea reconocido como cuerpo humano no basta con ser un organismo biológico y funcional, sino que es necesario un reconocimiento ligado a una modelación y disciplinamiento sobre los cuerpos y sus actuaciones sociales, que los esculpe y los jerarquiza en función de una identidad establecida: hombre, mujer, rico, pobre, blanco, negro, migrante. A ello responde la decisión no solo de anclar lo sexual con lo político, sino también de rastrear el cuerpo disidente en una variedad de enfoques y contextos históricos desestimados por otros: en la historia precolombina, en el cristianismo, en la migración, etc. Las lagunas en el conocimiento, en los relatos históricos y en los registros documentales, no representan, para Motta, una carencia. Por el contrario, son lugares de posibilidad y espacios en los que recupera y reimagina los cuerpos marginados y olvidados. El interés por este tema surge, curiosamente, no de un estudio del cuerpo sexual a nivel histórico, sino de forma tangencial indagando en la historia de los sistemas políticos y, particularmente, en los procesos de democratización desde el punto de vista de su relación con

las políticas intervencionistas de Estados Unidos en Latinoamérica. Así lo expresa el artista en *Excavating a Queer Historical Past and Imagining its Future*, una entrevista concedida en 2019 para la revista *EXTRA EXTRA* al crítico Manuel Betancourt:

Me interesé por las políticas de género y sexualidad a través de una amplia investigación sobre los sistemas políticos y la forma en que se perciben y se promulgan en la sociedad. Durante los primeros años de mi trabajo me centré específicamente en la idea de la democracia y en cómo se ha implementado, especialmente en las sociedades latinoamericanas. Produje una serie de trabajos que profundizaban en la democracia como sistema político y como construcción cultural. En el proceso de desarrollo de esos trabajos empecé a descubrir que había una idea siempre presente de que hay “grandes cuestiones” y “pequeñas cuestiones”. En la tradición socialista marxista, la gran cuestión de la justicia social es la clase. Hay una clara jerarquía de temas, y el género y la sexualidad están siempre en la parte inferior. Cuando estaba haciendo *The Good Life* (2008), un proyecto en el que entrevisté a personas en las calles de doce ciudades latinoamericanas sobre su concepción de la democracia, hubo algunas personas que hablaron de su comprensión de la democracia en relación con los afectos y las emociones. Me pareció muy interesante porque hasta entonces nunca había pensado en estas “pequeñas” cuestiones al mismo nivel que las “grandes”. Fue entonces cuando decidí orientar la intención de mi trabajo hacia la comprensión de las ramificaciones de la sexualidad y el género como temas políticos [...] Bueno, ha sido un proceso de insistir en que la sexualidad y el género deben considerarse siempre de forma interseccional. Una vez que lo hice, se hizo evidente que había mucho de lo que hablar y entender: desde los procesos históricos de construcción de la sexualidad y el género como formas de alteridad, hasta la articulación de estas categorías como sujetos marginales, pasando por la reflexión sobre las historias de la autoorganización política y los movimientos sociales. Lo que he estado haciendo es intentar cambiar los términos y proporcionar procesos de documentación, investigación histórica, revisión de historias

y creación de Otras Narrativas que enfatizan la centralidad de estos temas en los diálogos sociales, culturales, políticos y económicos. (Motta, 2019: 108-110)

A pesar de la aparente distancia emocional que podría caracterizar la obra de Motta —debido sobre todo al uso de métodos sociológicos y formas de compilación estadística—, él nunca se ha interesado por metodologías de creación basadas en la razón, fría y desinteresada. De hecho, los fines de su actividad artística son de orden pasional, ético y social, razón por la cual, en su trabajo, suele implicarse con diferentes activistas vinculados a los movimientos LGTBQ o con programas multidisciplinares que obligan al artista a viajar a diferentes países a estancias de reconocimiento del contexto, de las historias o de las luchas político-sexuales. Justamente por ello, en su conjunto, las obras que abordan asuntos de género e identidad sexual están conectadas por diversos vínculos —muchos de ellos tácitos y otros más evidentes— que dan forma a constelaciones particulares (temáticas y emocionales). Desde la perspectiva astronómica, una constelación es una agrupación convencional de estrellas, cuya posición en el cielo nocturno es aparentemente invariable. No obstante esta condición, los pueblos, generalmente de civilizaciones antiguas, decidieron vincularlas mediante trazos imaginarios, creando así siluetas virtuales sobre la esfera celeste. De esta manera, observando la inmensidad del espacio, los astrónomos antiguos solían vincular estrellas de una constelación con las de otra, para formar una peculiar imagen del universo. Sin pretensiones de forzar comparaciones arbitrarias, las obras de Carlos Motta podrían organizarse en grupos denominados “constelaciones”, pues en ellas se conectan no solo acontecimientos, personajes históricos, metáforas, mitos, ficciones, situaciones, historias, memorias, sino también otros agentes del arte, del activismo político, de la literatura, la danza, la teología o la antropología. Las obras que forman la constelación “The Internacional Queer” (2012-2020), por mencionar un ejemplo, articulan la exploración de la diferencia sexual en un contexto histórico amplio (*We Who Feel Differently*), los cambios que se generan en las relaciones afectivas por los enfoques normativos de la igualdad y la justicia comunes a la corriente política LGBTI (*The Empire of Love*:

Alternative Relationships and Other Possibilities), las intersecciones de la autorrepresentación *queer*, la espiritualidad y la política del cuerpo (*Ritual of Queer Rituals*), o la exploración de las estrategias que transforman las maneras en que la sociedad define y regula perversamente los cuerpos (*Genders Talents*). Además de discutir estos tópicos de análisis, en esta constelación *queer* Motta dialoga con Katarina Bonnevier, Mathias Danbolt, Al Masson, Transmilitanta Brigaden, Erika Alm, Ellie Nordfeldt, Ron Athey, AA Bronson, François Chaignaud, Ebe Oke, Elizabeth Povinelli, Linn Tonstad o Sands Murray-Wassink.

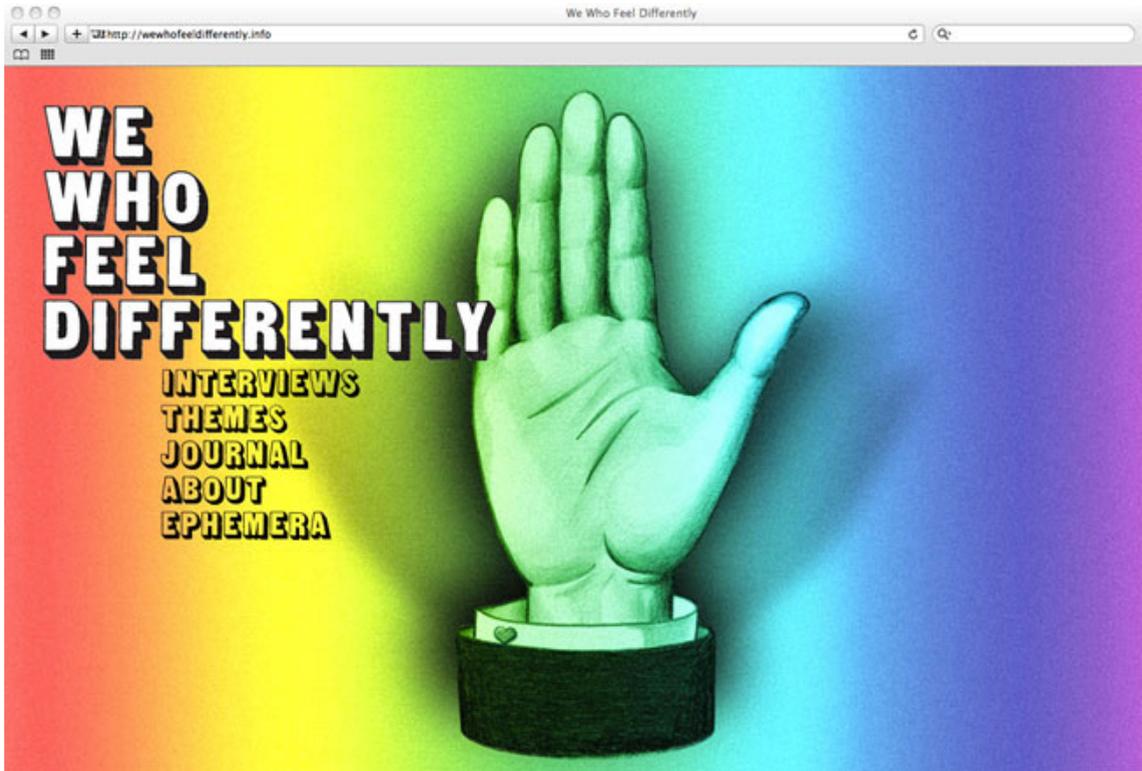
En virtud de ilustrar desde una óptica más particular la constelación “The International Queer”, explicaremos brevemente *We Who Feel Differently* (2012), una de las obras que la conforman. En esta explora la idea de la “diferencia” sexual y de género dentro de la comunidad de lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersexuales y *queer* a través de una serie de esculturas, grabados, foros interactivos y una instalación de video basada en 60 entrevistas con académicos, artistas, políticos e investigadores de diversas partes del mundo. Una vez concluido el proyecto, publicó un libro con el propósito no solo de extraer las partes más relevantes de las discusiones, sino también de encontrar una vía para comunicarse con diferentes públicos y crear distintas experiencias conceptuales y estéticas en relación con la diferencia sexual. Muy al contrario de lo que podría pensarse, el germen de *We Who Feel Differently* no surgió de una reflexión instigada por Teresa de Lauretis, Judith Butler o Mary Ann Doane, reconocidas teóricas de la diferencia sexual, sino por una exposición que visitó en Nueva York:

Unos años después de mudarme a Nueva York —dice Carlos Motta en la introducción al Symposium sobre el proyecto en el New Museum en 2012— para estudiar arte, me topé con una exposición que cambió mi vida: “Fever: The Art of David Wojnarowicz”, en el New Museum of Contemporary Art on Broadway. Fue justo en ese momento, en el New Museum, cuando cogí un ejemplar de *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, de Wojnarowicz, y donde empecé a comprender que mi lucha personal como joven gay que

crecía en un país sudamericano conservador formaba parte de una lucha política mayor [...] También fue justo entonces cuando empecé a identificar mi propio sentimiento de urgencia respecto a la injusticia de este sistema hacia las vidas *queer* [...] Vivimos en una época de increíble conformidad. ¿Dónde se encuentra hoy nuestro sentimiento colectivo de urgencia *queer*? Creo que los pioneros de los movimientos de liberación sexual deben estar horrorizados por el giro conservador de la política *queer*. Hemos aprendido a asimilar y a conformarnos con aquellas mismas cosas contra las que nuestros predecesores lucharon de forma incondicional —y a veces violenta—: el patriarcado, el militarismo, la violencia de la familia nuclear [...] Hoy nuestras políticas piden la inclusión en esas instituciones violentas de forma acrítica y nos olvidamos en gran medida de pensar en nuestra “diferencia” precisamente como una oportunidad para desafiar y cambiar los profundos patrones de discriminación homofóbica, transfóbica, clasista y racista de este sistema. El conformismo es tan extremo, que solo decir estas palabras me convertiría para muchos en un “gay malo que no apoya los derechos LGBT”. Y bueno, mi respuesta sería: “Tienes razón, no apoyo los derechos de los homosexuales en esos términos”. Quiero imaginar una política *queer* de liberación, una política *queer* de libertad y poder emancipatorio, la construcción de un mundo justo para las vidas *queer* que no esté determinado por los enamorados del poder blanco, de clase media y burgués. (Motta, 2012)

Esta voluntad por convertir a lo *queer* en una estrategia política que trascienda lo sexual y englobe otras violencias, explica también la elección del nombre de la propuesta. La palabra *we* es bastante elocuente porque, de un lado, incluye al artista dentro de ese cosmos o universo *queer*, y, de otro, revela el carácter autobiográfico de la obra. Sin embargo, la expresión *We who feel Differently* es, de hecho, el título de un libro escrito por un activista sexual noruego en la década de los cincuenta cuando surgían los primeros movimientos activistas a nivel sexual. Más allá del dato anecdótico, en el título subyace otro nivel de significación importante: el *we* postula la idea de una comunidad y, sobre todo, el ideal del

sentimiento sobre el pensamiento. Es decir, en el “we who feel”, en el nosotros que sentimos, reside una posibilidad de politizar lo afectivo de una manera bastante productiva para la discusión política en relación con la diferencia sexual.



Base de datos en
línea que contiene
las entrevistas
de *We Who
Feel Differently*.

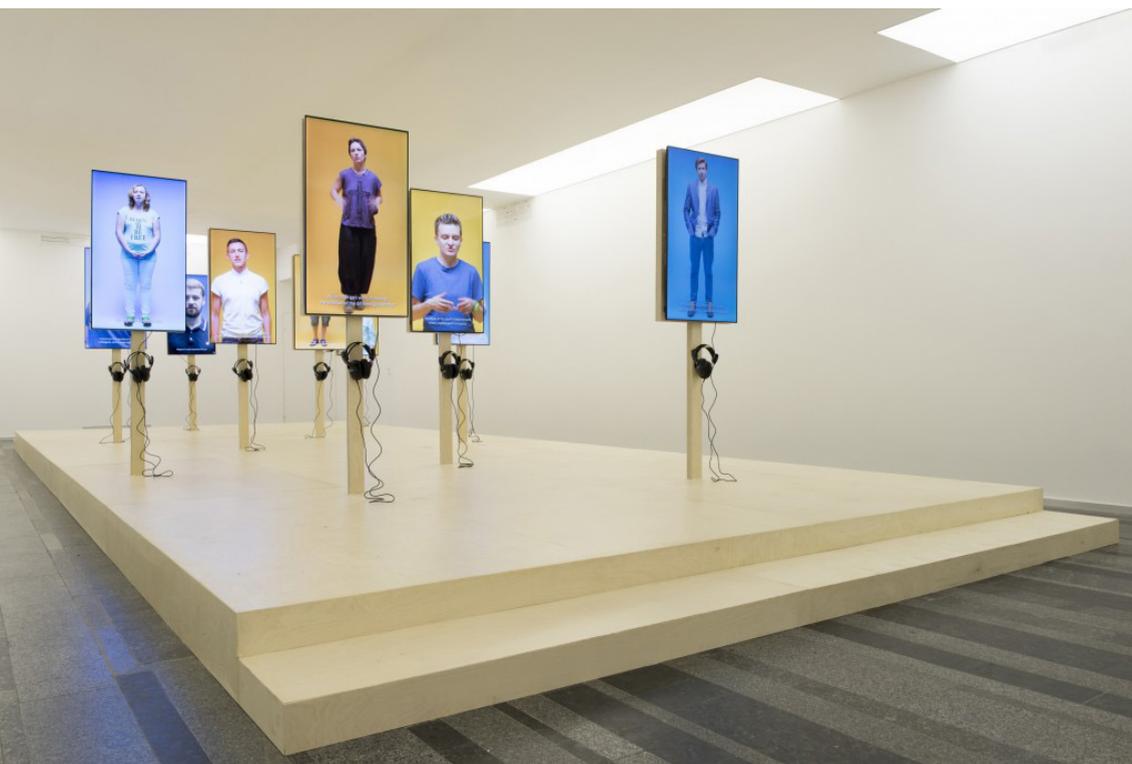


Siguiendo el principio de implicarse afectiva y políticamente en la producción de sus obras, tras realizar *We who feel Differently* Carlos Motta se embarca en una serie de proyectos en los que busca dar cuenta de la situación de las sexualidades marginalizadas en situaciones sociopolíticas problemáticas marcadas por altos niveles de intolerancia y de violencia en contra de cualquier tipo de disidencia sexual y política. Como buen coreógrafo cultural, entre 2015 y 2017 produjo tres obras homólogas que, aunque responden a contextos diferentes, establecen un diálogo a partir de un tema particular: las vidas de los homosexuales no solo están condicionadas por diferentes tipos de violencia física y emocional, sino también por formar sus identidades lidiando con el miedo a la exclusión, la discriminación, el rechazo, el acoso, etc. A raíz de su nominación al

Registro fotográfico de la instalación *We Who Feel Differently*.

premio de la Future Generation Art Prize, en 2014 viaja a Ucrania para encontrarse con el periodista Maxim Ivanukha y diez activistas LGBTI y *queer* con el propósito de dialogar acerca de la crítica y nefasta situación que han padecido las lesbianas, gais, trans e intersexuales en este país de Europa Oriental en las últimas décadas. La elección de este territorio exsoviético no es, en lo absoluto, algo fortuito. Desde finales de los años noventa, la violencia en contra de los disidentes sexuales ha aumentado significativamente y, aunque parezca paradójico, se ha institucionalizado por medio de leyes que pretenden prohibir, nada más y nada menos, que la homosexualidad. A esto responde que las autoridades ucranianas no investiguen adecuadamente ni enjuicien los actos de violencia motivados por los prejuicios. De hecho, policías, fiscales y otros funcionarios públicos expresan habitualmente estereotipos negativos sobre las personas LGBTI, lo que pone en entredicho su disposición de ofrecer a todas las personas la protección de la ley en condiciones de igualdad.⁵ Respondiendo a este contexto, en el PinchukArtCentre de Kiev, Motta crea *Patriots, Citizens, Lovers...* (2015), una obra desplegada en diez entrevistas con miembros del colectivo LGBTI, entre ellos Olena Shevchenko, fundadora de *Insight*, y organizadora de un polémico festival *queer* en la ciudad de L'viv que ha sido disuelto en varias ocasiones por activistas de ultraderecha bajo el grito "Kill! Kill! Kill!". Sobre una base de madera que se asemeja tanto a un escenario como a una plaza pública, Motta dispuso diez grandes monitores de pantalla plana en posición vertical sobre postes, de modo que parecían pancartas de protesta. Los monitores estaban escalonados, orientados de forma que el espectador se moviera por el conjunto como si arrastrara los pies entre un piquete o una multitud. Cada video presentaba un breve informe de un activista sobre un fondo azul o amarillo —los colores de la bandera ucraniana— que inscribía al visitante en una especie de diálogo con las obras debido a que los paneles de los videos se situaban a la altura de los ojos.

5 Al respecto, es altamente recomendable la consulta del informe de Amnistía Internacional de 2013 titulado *Nothing to be proud of: Discrimination against LGBTI people in Ukraine*, que pone al descubierto la discriminación endémica hacia las personas LGBTI por parte de las autoridades y la opinión pública.



De forma paralela a *Patriots, Citizens, Lovers...*, Motta diseña *Genders Talents* (2015), una obra que funciona como un archivo de retratos documentales en video de activistas trans e intersexuales que interpretan de forma reflexiva el género como una oportunidad personal, social y política en lugar de como una condena social. Desde las comunidades tradicionales Joggapa de la India, pasando por las trabajadoras sexuales de Colombia y Guatemala, hasta las activistas intersexuales de Estados Unidos, *Genders Talents* documenta sus luchas por el reconocimiento del Estado, el derecho a la autodeterminación sexual, la autogestión de sus cuerpos, el acceso al trabajo, las prestaciones sanitarias y otras cuestiones urgentes. Tal y como sucedió en Ucrania, en este proyecto Motta se implicó

Carlos Motta,
*Patriots, Citizens,
Lovers...*, 2015.

directamente con la comunidad y con organizaciones de apoyo con el fin de obtener testimonios de primera línea y, por supuesto, llevar la obra a buen término. En Guatemala, por citar uno de los casos, trabajó estrechamente con REDMMUTRANS, una joven organización dirigida por y para trabajadoras sexuales trans de diferentes clases, etnias y razas. Debido a los obstáculos para autoorganizarse y al poco apoyo financiero, Motta aprovechó una invitación que Cecilia Fajardo-Hill le hizo para mostrar el proyecto en la 19 Bienal de Arte Paiz y, de paso, darles mayor visibilidad y recoger fondos suficientes para su funcionamiento. Así que, en lugar de limitarse a proyectar los videos en una de las exposiciones de la Bienal, junto a Galilea Bracho, fundadora de REDMMUTRANS, propuso una proyección y una mesa redonda en el Centro Cultural de España (CCE), uno de los lugares más respetados de la ciudad. Cecilia Fajardo-Hill y el entonces director del CCE, David Ruiz, apoyaron la iniciativa y pudieron invitar a más de 200 mujeres trans, incluidas trabajadoras sexuales y mujeres trans indígenas, para que vinieran a reunirse en un espacio en el que nunca antes se habían sentido bienvenidas, y se mezclaran con directores de ONG y otros funcionarios del gobierno. Esta forma de trabajar fue denominada por Carlos Motta una “perforación” de la institución, esto es, una manipulación del contexto institucional para sacar provecho de su posición privilegiada dentro de la sociedad, así como para utilizar su prestigio como “artista internacional establecido” para realizar una acción útil (no solo simbólica) para la REDMMUTRANS.

Dos años después de *Genders Talents*, por encargo del Stedelijk Museum de Ámsterdam, Motta produjo *The Crossing* (2017), una serie de retratos en video de once refugiados LGBTQI que hablan de sus experiencias antes, durante y después del éxodo desde sus países de origen a los Países Bajos. Los entrevistados —originarios de Egipto, Irán, Irak, Marruecos, Siria y Pakistán—, dirigiéndose directamente a la cámara en estilo confesional, hablan de sus historias personales de persecución, de sus peligrosas travesías por mar y tierra, y de sus encuentros con las políticas holandesas en torno a los refugiados políticos y con las leyes de extranjería. En sus conmovedores relatos, definidos por la necesidad de escapar de la guerra y la opresión político-sexual, se evidencian

los retos de vivir en medio de la homofobia y la transfobia, en culturas donde la represión y la discriminación hacen prácticamente imposible la expresión abierta de géneros y sexualidades no normativas. Al igual que sucedió en *Patriots, Citizens, Lovers...* y *Genders Talents*, Motta se contactó con *Ámsterdam Secret Garden*, una organización que trabaja para mejorar la vida de los refugiados LGBTQI, apoya sus solicitudes de asilo y les ayuda a encontrar su camino en los Países Bajos. Utilizando la amplia red de contactos que aglutinó esta organización durante años, el artista se reunió por primera vez con un grupo amplio de refugiados en agosto de 2016, y en febrero de 2017 grabó las entrevistas con once de ellos en un estudio cinematográfico de *Ámsterdam*. Además de los once videos, en *The Crossing* presentó en dos grandes vitrinas una veintena de objetos históricos —procedentes de las colecciones del Rijksmuseum, el Tropenmuseum y el Museo de *Ámsterdam*— que dan cuenta del exilio de diversos grupos a los Países Bajos, incluidos los protestantes en el siglo XVIII y el éxodo de Bélgica en 1914. Los objetos de las vitrinas fueron seleccionados con un propósito particular, a saber: que hicieran referencia al pasado colonial de este país y a su vinculación con los pueblos colonizados, cuyas identidades culturales, las costumbres locales y posiciones sociales fueron moldeadas por el dominio holandés. De este modo, al entrelazar las historias contemporáneas e históricas de la huida y la migración forzosa, historias en las que los Países Bajos se perciben a sí mismos como un Estado humanista que fomenta la hospitalidad desde el advenimiento de la modernidad, Motta demuestra cómo esta imagen de nación hospitalaria es, ante todo, una construcción ideológica que responde a propósitos muy particulares.

La problemática del colonialismo no apareció *The Crossing*, sino en una serie de obras precedentes o, mejor expresado, de constelaciones, que responden a un fenómeno que podríamos denominar, siguiendo a T. J. Demos, como una "colonial hauntology" (2013: 52). Apelando a la noción

de espectro propuesta por Derrida,⁶ el profesor de Duke University acuña la expresión “hauntologías coloniales” con el propósito de agrupar algunos artistas que no se limitan a corroborar una vez más la evidente implicación recíproca entre el pasado moderno y el colonialismo, sino que centran su interés en reescribir las transacciones culturales que entraña la matriz colonial, así como en deconstruir la narración dominante de la transición poscolonial, razón por la cual su objeto mismo de análisis los desplaza hacia el “después”, esto es, hacia nuestro presente “global”. Por este motivo, estos artistas abren un espacio, por lo menos potencialmente, para un intento más complejo de entender los rasgos políticos inmediatos que adoptan las diferencias coloniales en el escenario global contemporáneo. A esto responde justamente que concentren su interés no solo en el pasado colonial moderno, sino que también intenten registrar los “residuos humanos” (Bauman) que trae consigo la globalización de la modernidad capitalista. Según Bauman, uno de los efectos de la

6 En *Los espectros de Marx*, Derrida intenta elaborar lo que él ha denominado una fantología o una teoría del espectro. A lo largo del libro, el pensador francés pone de manifiesto que el efecto de la espectralidad desbarata todo el juego de oposiciones que ha caracterizado el pensamiento occidental y nos permite reflexionar en otros términos: pensar lo que no es; pensar en lo que existe, pero a su manera. El espectro siempre será un otro (cualquiera, usted o yo) por venir. En este mismo orden de ideas, Derrida afirma que la llegada de lo otro implica la necesidad de escucharlo, dejar hablar al espectro, “entregarnos a su voz”. Se trata de un juego de lazos, de imbricaciones, de desplazamientos, donde lo que aparece es siempre un re-aparecido, y que, por sobre todas las cosas, ve sin ser visto. Pero, además, el espectro pertenece a otro tiempo, que no es nuestro tiempo, ni siquiera un tiempo anterior: es un tiempo disjuncto, dislocado, un tiempo fuera de quicio que implica siempre y en todos los casos nuevas formas de percepción y de reencuentros. Entre esas disyunciones del tiempo o de los tiempos, el espectro es siempre una tendencia hacia el por-venir, pero no es algo que está dispuesto para un tiempo, otro tiempo posterior, sino que es el espectro ahí. El espectro, como su nombre indica, es la frecuencia de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible. Y la visibilidad por esencia no se ve, por eso permanece más allá del fenómeno o del ente. De ahí precisamente que sea necesario pensar un nuevo tipo de temporalidad y, por ende, un nuevo tipo de historicidad: pensar la temporalidad de lo espectral.

modernidad es el exceso de producción, que siempre va acompañada por la generación de residuos. Y tanta es la importancia que otorga al tratamiento de estos residuos que la supervivencia moderna está condicionada por la diligencia y competencia en su destrucción (Bauman, 2005). Sin embargo, es un tema que no afrontamos eficazmente, porque nos limitamos a desechar lo sobrante del modo más radical y efectivo: lo hacemos invisible no mirándolo ni pensando en ello, y solo nos preocupa cuando se quiebran las rutinarias defensas elementales y fallan las precauciones. El progreso, que ha ido excluyendo parte de la población porque se necesita cada vez menos gente participando, convierte a un número significativo de personas en seres superfluos, supernumerarios, innecesarios, desechables.

Ubicado, entonces, en la "colonial hauntology", Motta inicia en 2013 una serie de obras en las que interviene en la historia colonial específicamente a partir de un doble movimiento: por un lado, con un gesto algo tradicional dirigido hacia un pasado, el de la esclavitud y la violencia muda, no dialéctica, de la dominación colonial, y de otro, con una indagación en procesos que se expresan fragmentariamente o, mejor, a través de una interpelación que no corresponde a un periodo concreto, según el modelo lineal, sino a la historia vivida en lo cotidiano a manera de alusión, indicación o información, es decir, atomizada o pulverizada como experiencia diaria que informa constantemente.

Siguiendo esta doble perspectiva, Motta produjo *Trilogía Nefanda* (2013-2014), un proyecto abierto en direcciones diversas —el video, la instalación y el dibujo— que, a partir de documentos históricos, procura articular la vida de las personas *queer* en tiempos premodernos, en historias prehispánicas y narrativas coloniales. Desde el siglo XV y, en especial, durante los años de la Inquisición, la Conquista y la Colonia, la Iglesia católica, en su cruzada evangelizadora y de imposición de la ley de su Dios, construyó un sistema que penalizaba el cuerpo y, con él, todas las prácticas sexuales. Desde esta perspectiva, la "desnudez" del indio americano sirvió de base referencial para la producción de la diferencia sexual, asociada a prácticas culturales aborrecibles como el canibalismo,

multiplicándose así los sodomitas y las indias lujuriosas, hasta conformar, en la imaginación afiebrada de conquistadores y misioneros, un continente lujurioso y transgresivo, tanto que cabe la sospecha sobre si, aunque de modo negativo, no se trataba de una utopía europea proyectada sobre el Nuevo Mundo (Amodio, 2012).⁷

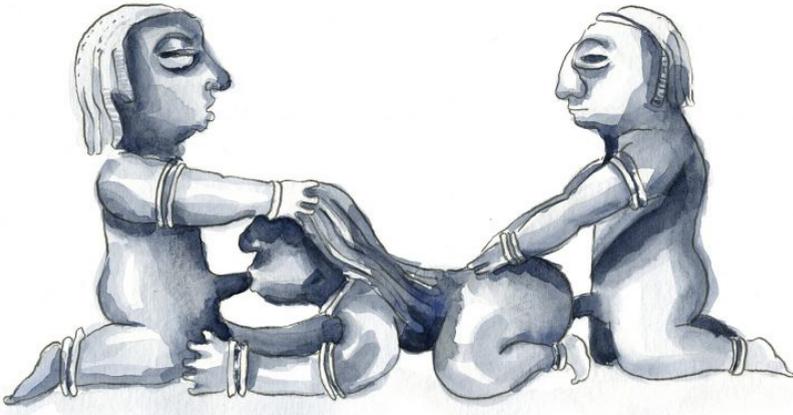
7 En el ensayo *El detestable pecado nefando. Diversidad sexual y control inquisitorial en Venezuela durante el siglo XVIII*, Emanuele Amodio sostiene que, en general, la sexualidad indiana recibe una doble categorización según el género y las edades: los hombres son acusados de sodomía activa y los jóvenes de ser sodomitas pasivos; mientras que las mujeres tendrían una desbordada sexualidad en contraposición a los hombres que la tendrían "debilitada". Los dos registros están fuertemente vinculados, ya que la "debilidad genésica" de los hombres sería la responsable de la sexualidad insatisfecha de las mujeres, quienes estaban ansiosas por encontrar "verdaderos hombres": los españoles. De esta manera, el asalto de las huestes masculinas españolas sobre las mujeres indias era reescrito invirtiendo las responsabilidades: eran ellas que los buscaban y no viceversa. Por otro lado, la misma sodomía imaginaria atribuida a los indígenas era una motivación suficiente para hacerles una "justa guerra", siguiendo el ejemplo de la represión inquisitorial de los sodomitas en España.



Videoinstalación de *Nefandus*, uno de los tres videos que forman la *Trilogía Nefanda*, 2013-2014.



Registro de la instalación de *Towards a Homoerotic Historiography*, una de las obras que forman la *Trilogía Nefanda*, 2013-2014.



Desde esta perspectiva, el llamado “detestable pecado nefando”, era un “pecado innombrable” o un pecado de “luxuria”, es decir, “un vicio que consistía en el uso ilícito o apetito desordenado de los deleites carnales” (Rubio, 1998: 1). Al igual que el bestialismo y la masturbación, este era contra natura porque impedía la procreación y, por tanto, apartaba al hombre de la economía de la creación, razón por la cual era penalizado con la pena capital mediante el apedreamiento, como lo hizo Vasco Núñez de Balboa, a mazazos o en la hoguera. Teniendo todas estas consideraciones presentes, Carlos Motta, en el proyecto *Trilogía nefanda*, se acercó a lo nefando a partir de una serie de inquietudes:

¿Cómo acercarse entonces a la idea del sexo anterior al conocimiento moderno? ¿Cómo entender, más allá de lo nefando, las sugerentes esculturas, vasijas, joyas y dibujos homoeróticos producidos por varias culturas prehispánicas a lo largo del continente americano? ¿Qué tipo de herramientas conceptuales se pueden emplear para comprender la expresión indígena del sexo, si las herramientas analíticas disponibles son en sí mismas categorías coloniales? [...] ¿Qué hacer cuando los cuerpos y las identidades en cuestión viven experiencias marcadas por la violencia y la exclusión? ¿Qué hacer cuando algunas comunidades ignoran el deseo homosexual de tal forma que solo pueden enunciarlo para negarlo? ¿Qué hacer cuando el peso de la tradición comunitaria es mayor que cualquier realización personal? (Motta, 2014: 193-196)

Dibujos a lápiz y acuarela que representan esculturas creadas por grupos indígenas de América antes de la Conquista.

Todas estas inquietudes las abordó con los estudios críticos y la teoría *queer*, y en particular relación con

una idea que sostuvo Michel Foucault en sus libros dedicados a la historia de la sexualidad: el discurso de la sexualidad es una construcción cultural que responde a un linaje de categorías epistemológicas occidentales. Pese a que utiliza la teoría *queer* como base conceptual, Motta no es tan ingenuo al aplicar de forma acrítica este concepto a realidades históricas que no responden, en lo absoluto, al contexto latinoamericano, tal y como dejó claro en el texto *De la teoría queer a la descolonización del saber*:

El proyecto teórico *queer* se basa ampliamente en intervenciones semánticas, en la desviación del significado y en el *queering* de las categorías de lenguaje. Por su lado, un proyecto de descolonización del saber, de los placeres, del cuerpo no clasificado y de la identidad no categorizada, requeriría el reconocimiento de dichas metodologías en las cuales el lenguaje precisa los términos y reproduce formas de dominación colonial, aunque estas se consideren como formas de liberación epistémica. Siguiendo este argumento, el querer entender, leer y acercarse a la noción prehis-pánica del cuerpo, por ejemplo, a partir de la teoría *queer*, resulta contradictorio, ya que el construir una contrahistoria a la colonial a partir de un ejercicio intelectual colonial reproduciría formas coloniales del saber. El uso del término *queer* en otros idiomas por sí mismo, en relación con problemáticas sexo-genéricas locales, ejemplifica la coalición del anglicismo con un contexto reticente a ser leído en términos extranjeros. Pero lo que debe ser puesto en evidencia, más allá del uso de la palabra "*queer*" (que ha sido interpretada y traducida en América Latina y España como teoría marica, transmarikabollo, transfeminismo y cuir, por mencionar solo algunas), es la aplicación conceptual del proyecto teórico y político *queer* en relación con las historias de colonización subyugante que se basan en conceptos de la modernidad y el liberalismo, como la libertad política, el progreso social y la liberación sexual. (Motta, 2014: 196)

A lo que apunta Motta es a poner de manifiesto que, aunque se ha planteado en algunas ocasiones el reto de traducir, transculturar e intercultural

proyectos teóricos y políticos tales como el feminismo, los estudios LGBTI y lo *queer*, su aplicación en el contexto andino corre el riesgo de ser otra imposición colonial. De ahí precisamente que con la *Trilogía nefanda* busque, de un lado, abordar su deseo de conocerse y de entender el contexto político y cultural que ha producido la marginalización de la homosexualidad, y de otro, asumir que, más allá de las contradicciones que supone el proyecto decolonial y *queer*, a partir de ambos formó su obra, se construyó como artista y, por consiguiente, encontró una variedad de temas susceptibles de abordarse, entre ellos, por ejemplo, el del pecado nefando. En virtud de su implicación con este tipo de teorías transculturales, la *Trilogía nefanda* comenzó con una investigación en torno a la sexualidad en la época prehispánica tomando como punto de partida una serie de objetos que encontró en un museo de antropología en los cuales se representan actos homoeróticos realizados por diferentes grupos indígenas. Advirtiendo que los objetos se encontraban insertos en un marco cultural que no respetaba su origen, Motta se dio a la tarea de pensar en otras narrativas y, sobre todo, de entender cómo se construyó la categoría de la sexualidad en el mundo precolombino. Anclado a múltiples obras, el proyecto lo articuló alrededor de una pregunta básica: ¿cómo podemos entender el proyecto de la Conquista, de la Colonia y de los procesos de modernización como agentes que han definido una construcción de la sexualidad y de otras categorías epistemológicas? Es decir, lo que intentó fue preguntar y especular acerca del origen violento y completamente represivo de esas categorías y la relación entre los discursos de religión y ley, el pecado y el crimen como agentes determinantes de las relaciones de subjetivación acerca del cuerpo, a nivel cultural y social. La respuesta a estos interrogantes no la ofreció de forma directa, sino por medio de una mezcla de elementos ficcionales con información histórica en los tres videos que conforman la trilogía.

Nefandus, el primero de los video-ensayos, presenta un diálogo extemporáneo entre dos hombres que indagan sobre las prácticas homosexuales que eran comunes a los pueblos indígenas de la zona, antes de la llegada de los colonos hispanos que, armados con el Levítico, tacharon tales comportamientos de abominables, y a los que los realizaban de

sodomitas. Las voces, en español y en kogui, nos acompañan durante un viaje en canoa por un cristalino río en medio de la selva. La voz en español indaga sobre la complicidad del paisaje con la violencia de la Conquista: cómo el caudal del río borró las acciones que ahí ocurrieron y busca en el paisaje cualquier detalle que le ayude a entender la relación de los antiguos habitantes de ese territorio —representada en objetos encontrados— con el cuerpo, el placer, el deseo y el homoerotismo. A lo largo del viaje el hombre narra la manera como la moralidad y el derecho impuestos por los conquistadores y evangelizadores españoles condicionaron la expresión y experiencia del homoerotismo durante la Colonia. La voz en kogui no hace referencia a la sexualidad en cuestión, sino que lamenta la desaparición de su cultura y la violación de la tierra. Al final del video la voz del kogui afirma cómo él es consciente de que su presencia en la narración es una mera proyección de los intereses de su interlocutor y cómo es la necesidad de conocerse a sí mismo la razón que lo lleva a buscarlo:

Mi voz mediada por la tuya

palabras impuestas sobre mis acciones

tradiciones designadas como comportamientos

tus intereses reflejados en mi cuerpo

Soy una ficción inventada por ti

mírame a los ojos, ¿qué ves?

¿El caudal del río?

Nafragio, el segundo video, es una adaptación ficticia de *Desventuras de un sodomita exiliado en Bahía en el siglo XVII*, un texto del antropólogo, historiador y activista de los derechos de los homosexuales brasileño Luiz Mott que documenta la desafortunada historia de un portugués

llamado Luiz Delgado, cuya vida se definió por innumerables enfrentamientos con el sistema inquisitorial. Delgado era un conocido sodomita que desafiaba insistentemente los valores sociales y religiosos de la época manteniendo relaciones homoeróticas. Primero fue exiliado a Brasil, donde continuó desobedeciendo las estrictas normas de las sociedades coloniales, y más tarde fue enviado de vuelta a Lisboa, donde fue juzgado y finalmente condenado al exilio permanente en Angola, tras ser torturado y humillado públicamente. *Naufragios*, filmado en los lugares históricos de Lisboa, es un meditado ensayo personal que expone las intrincadas y entrelazadas relaciones entre la religión y la ley, y los opresivos discursos del pecado y el crimen.

En *La visión de los vencidos*, el tercero y último de los video-ensayos, Motta narró una crónica no documentada y transmitida selectivamente de generación en generación por vía oral en indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia. En la crónica, un esclavo indígena que guía a un grupo de conquistadores españoles por la selva describe el momento en que un comandante del ejército presencia un ritual homoerótico colectivo, condena airadamente el acto como "abominable y antinatural" y ordena la ejecución inmediata de los hombres.

Si bien es cierto que el eje principal de la *Trilogía nefanda* pasa por los tres video-ensayos, el proyecto giró en torno a otras obras que abordan asuntos específicos de la historia colonial: *Shipwreck* (Santa María) (2013), una pequeña réplica escultórica del barco más grande de Cristóbal Colón, cortado por la mitad, que recuerda su naufragio cerca de la isla de La Española —un acontecimiento que impediría que el barco volviera a España—; *Taxonomy of the Wild* (2013), una gran cuadrícula de fotografías de murales en ruinas que representan animales cuyos rostros y cuerpos aparecen en diferentes estados de descomposición; *The Spirit and the Flesh e Instrument* (2013), dos instalaciones que representan instrumentos de tortura desarrollados durante la Inquisición española; y, por último, las fotografías *Colonial Forts* que muestran vistas del horizonte sobre el océano a través de las ventanas de los fuertes coloniales, espacios utilizados a menudo como fortalezas de defensa y para controlar la distribución

de la mano de obra nativa y esclava. Sin embargo, de todas las obras que forman este conjunto, *Towards a Homoerotic Historiography* (2014), merece una consideración especial debido a que esta retomó el asunto sexual a través de 20 figuras en miniatura de plata lavada en oro —todas ellas copias de esculturas creadas por grupos indígenas de América antes de la Conquista— que representan actos de sexo homoerótico. Dispuestas de forma que emulen las exposiciones de los museos etnográficos, estas figuras se basan en esculturas, artefactos, dibujos históricos e investigaciones de la época precolombina que muestran a figuras masculinas participando en una serie de actos sexuales. Al reproducir las obras, Motta llama la atención sobre el modo en que las construcciones coloniales de la historia oscurecieron, pasaron por alto y, en ocasiones, destruyeron aspectos de la antigua cultura americana, concretamente el papel y la representación del sexo.

La importancia de *Towards a Homoerotic Historiography* no reside exclusivamente en la novedad formal (las miniaturas), en el desafío al espectador que se ve obligado a reconstruir las escenas homoeróticas a través de la imaginación, o en la crítica *queer* a la estrechez de ciertos paradigmas históricos que no han sabido interpretar la sexualidad precolombina. La relevancia de la obra también radica en que lanzó a Motta a seguir investigando en la historia colonial latinoamericana desde una perspectiva particular: indagar en los vacíos académicos y en las lecturas históricas que suelen tergiversar la tradición homoerótica prehispánica. Así, desconcertado por la forma en que ciertas investigaciones históricas han evitado hablar de las sexualidades y el deseo indígenas, Motta encontró en esta falta de discurso una oportunidad para construir contranarrativas a partir de la deconstrucción de los archivos oficiales y de la generación de otros nuevos. Este fue el propósito que lo animó en 2015 a revisar varios archivos con el fin de poner de manifiesto no solo que los diferentes legados coloniales suelen superponerse en nuestro presente, sino también que las narrativas temporales y las convenciones históricas de la modernidad clásica pueden ponerse en tela de juicio: la subordinación del tiempo al espacio y al movimiento, la crítica a la noción progresiva o teleológica de la historia y las concepciones del tiempo sincrónicas.

Contra la idea de pensar la coexistencia armónica de las temporalidades locales y universales, tal como lo sugieren ciertas teorías de corte posmoderno, Motta se propuso multiplicar las formas para pensar lo histórico con otras categorías —diacronía, ucronía, sincronía, heterocronía, el anacronismo— y, consecuentemente, derribar las ficciones del régimen cronológico occidental, un régimen que formula una sola narrativa y un solo tiempo: el tiempo imaginado de la globalización, del capital y del colonialismo. Instigado por estos motivos, investigó el Archivo General de la Nación con el fin de encontrar algunos de los juicios llevados a cabo por el Tribunal Colonial a personas acusadas de sodomía en la Colonia.⁸ Entre una variedad de casos, seleccionó el de Martina, una indígena que fue condenada en el siglo XIX por ser hermafrodita. Si bien es cierto que esta historia hubiera bastado por sí misma, la intención estaba en pensar la sexualidad y el género en un marco transtemporal, razón por la cual necesitaba encontrar una situación “similar” en otro contexto histórico. Aprovechando la invitación que le hizo la organización Council para sumarse a una investigación, junto a la antropóloga libanesa Maya Mikdashi, que pretendía rastrear la criminalización de la sodomía en el Líbano durante el periodo colonial, Motta intentó encontrar archivos que documentaran este tipo de prácticas, pero se tropezó con una dificultad insuperable:

8 Durante la época colonial, la forma de entablar causas por crímenes relacionados con el ejercicio de la sexualidad estaba, según opina David Velázquez Seiferheld, condicionada por diversos factores. En términos socioeconómicos, no era lo mismo estar incurso en un pleito sobre sodomía o bestialismo siendo miembro del cabildo, del clero, o funcionario peninsular o criollo, que siendo mestizo, esclavo, indígena o peón de yerbal. Temas como el honor y la “calidad” podían ser altamente influyentes en el desarrollo de los procesos. Otros aspectos como el sexo y la edad del acusado; o su grado de conocimiento de la gravedad del delito, podían eximirlo de la pena de muerte, pero no de algún castigo arbitrario alternativo como el azote. Ya en el nivel del detalle de la comisión del delito se valoraban cuestiones como si se había producido, y dónde, la eyaculación; cuál era la posición física de los participantes del coito, el consentimiento o no de los protagonistas, etc. Los castigos respondían en lo formal a fuentes bíblicas y, específicamente, a los libros del Levítico o el Deuteronomio; o a los textos de San Pablo. Y, por lo general, se realizaban siempre en público, para que tuvieran carácter ejemplar.

los tribunales otomanos no estaban obsesionados con la documentación como lo estaba la Corona española. Al no existir registros de relaciones homoeróticas entre mujeres, el artista y la antropóloga se inventaron la historia de Nour, una mujer libanesa que luchó duramente contra la tradición para vivir junto a su amante femenina, y la articularon con la historia de Martina. El contraste entre ambas historias (una real y la otra ficticia) lo materializaron en *Deseos/رغبات* un video de 2015 que presenta una correspondencia imaginaria entre ambas, pero que tiene como trasfondo la narración de las formas en que la medicina, la ley, la religión y la tradición cultural dieron forma a los discursos dominantes sobre el cuerpo de género y sexual en diferentes espacios coloniales. Sobre el contraste de ambas historias y, ante todo, acerca de lo que se puede extraer de una historia ficticia para nuestro presente político, Carlos Motta expresa lo siguiente en una entrevista con Leah DeVun y Zeb Tortorici para *Transgender Studies Quarterly*:

Al encontrar el caso legal de Martina, archivado en una de las carpetas de "Casos Criminales" en el Archivo Nacional de Colombia en Bogotá, se me hizo evidente que podía aprender sobre ella solo por sus desgracias. Martina fue juzgada por ser "hermafrodita" en 1803, y su encuentro con el sistema legal colonial la convirtió en un caso instructivo para el futuro. Martina y otros que fueron definidos por los establecimientos legales, médicos y religiosos son casos excepcionales que nos dan una idea de las vidas de los maricas en el pasado, pero estos documentos legales reducen sus experiencias a anomalías y borran por completo sus subjetividades. Preocupado por este hecho, opté por utilizar este documento como punto de partida para construir no solo una narrativa más matizada y ficticia sobre Martina sino también un dispositivo para resistir el poder reductor del archivo, y de la historia en general. Dar a Martina la posibilidad de actuar y de resistirse al lenguaje contundente de la ley me pareció un acto de solidaridad *queer* intergeneracional. Al mismo tiempo, era consciente de que esta "solidaridad" también podía interpretarse como otro acto de violencia sobre ella. Me quedé paralizado por esta contradicción durante un tiempo, hasta que Martina apareció en mis sueños

una noche y me dijo: "Hazlo". A Maya y a mí nos sorprendió saber que en los archivos otomanos no existían casos de relaciones femeninas entre personas del mismo sexo (al menos los que tuvimos ocasión de investigar). La ausencia de estos casos, sin embargo, nos enseñó que el sistema legal otomano consideraba estos casos como algo que debía tratarse dentro de las familias. Crear una historia de ficción sobre una mujer lesbiana en el Beirut de la época nos pareció de nuevo un acto de solidaridad. La historia de Nour intenta abordar las complejidades de su época, así como nuestra decisión de imaginarla como un sujeto histórico a falta de documentación sobre su existencia. Aunque vivimos en un mundo [occidental] en el que las historias de relaciones entre personas del mismo sexo y de inconformidad de género se discuten ampliamente, sigo creyendo que las vidas *queer* siguen siendo definidas por los marcos legales de inclusión social. La agenda LGBTIQ se construye enteramente dentro de un ámbito legalista en el que la ciudadanía equivale a la igualdad legal. Sin duda, este enfoque tiene algunas ventajas, pero, al igual que en la época colonial, perpetúa un efecto de reducción de la experiencia de la diferencia. Estas repeticiones cíclicas estaban en mi mente mientras escribíamos *Deseos/رغبات*. Aunque las historias de Martina y Nour están ancladas en una experiencia aparentemente anacrónica, en mi opinión son espejos de sistemas patriarcales que han evolucionado en parte, pero no han progresado del todo. (Motta, 2018: 652-654)

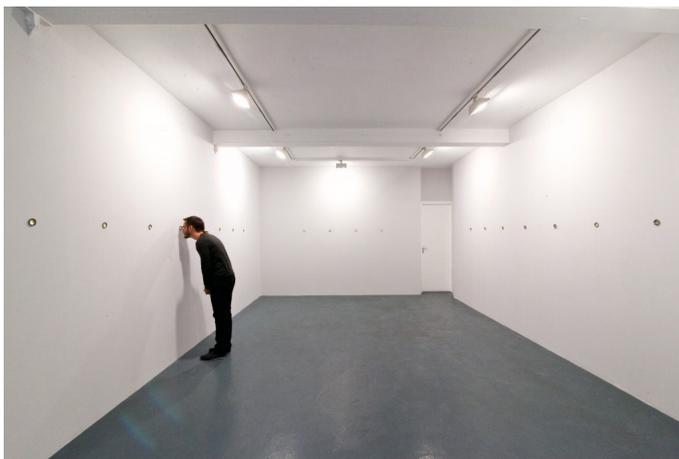
A medida que *Deseos/رغبات* fue expuesta en diferentes lugares, Motta le fue sumando otras obras con las que estableció un diálogo temático particular. Así, por ejemplo, cuando lo expuso en la Galerie Mor Charpentier de París, el artista creó *La puissance et la jouissance* (2015), una instalación del tamaño de una habitación compuesta por veinte dibujos en miniatura impresos en tipografía, instalados detrás de las paredes y visibles solo si se miraba a través de ellos con lentes de aumento. Los dibujos se basaban en una variedad de imágenes históricas que representan prácticas sexuales no convencionales, como escenas de zoofilia, prácticas de sexo duro entre homosexuales, representaciones de la sexualidad femenina, figuras mitológicas romanas realizando todo tipo de

actos sexuales e iconografía religiosa de la que se ha apropiado la cultura gay. Al año siguiente, a raíz de una invitación de la Mercer Union de Toronto, Motta presentó *Beloved Martina* (2016), una serie de grabados en piedra arenisca en 3D que representan la figura mitológica del hermafrodita, basada en esculturas de la antigüedad griega y romana y del Renacimiento, y en fotografías de finales del siglo XIX. Y, finalmente, por comisión del Museo de Arte de la Universidad Nacional produjo *Lágrimas* (2017), un ensayo musical y visual que utiliza las lágrimas como metáfora de la diferencia y la desigualdad social, en cual documenta imágenes de objetos de tres colecciones que presentan patologías médicas y deformidades anatómicas: las ceras del Museo de Medicina de la Universidad Nacional, una colección de figuras precolombinas y una serie de fotografías del Museo de Historia de la Medicina Ricardo Rueda González de la Academia Nacional de Medicina de Bogotá, y algunos objetos de la colección personal del médico y antropólogo Hugo Sotomayor.

Registro de la
instalación
Deseos/ غیباتر,
2015.



Registro de la
instalación de *La
puissance et la
jouissance*, obra
que forma parte
de *Deseos/غباتر*,
2015.



Registro de
la instalación
Lágrimas, obra
que forma parte
de *Deseos/غباتر*,
2015.



La exploración que realizó Carlos Motta en *Lágrimas*, no solo en torno a todo aquello que ha sido categorizado como enfermo, patológico, raro y diferente, sino alrededor del sufrimiento humano, abrieron un espacio por el que se filtró un tema que ha concentrado su interés desde entonces: la iconografía cristiana y algunos tópicos asociados ella (el dolor, el sacrificio, el sincretismo religioso). Bajo esta perspectiva produjo tres proyectos comisionados por varias instituciones o eventos importantes como "Sui Generis" Festival of Performance, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) o la EGEAC/Galerías Municipais o la Bienal de Berlín. Nos referimos a *Réquiem* (2016), *Corpo Fechado. The Devil's Work* (2018-2019) y *We the Enemy* (2019-2020).

Con ocasión de su participación en el MALBA, Motta presentó una serie de obras en las que investigó la tensa relación histórica entre la religión y las sexualidades disidentes teniendo como referencia los valores morales que son promovidos por la doctrina cristiana. Este proyecto está conectado con *Deus Pobre* (2010), un proyecto anterior comisionado por el Museo Serralves (Oporto, Portugal) sobre la teología de la liberación en América Latina. Cuando terminó ese proyecto se sorprendió al darse cuenta de que había ignorado por completo la teología de la liberación *queer*, y no por simple omisión sino por desconocimiento. Un mes después de presentar la obra en Portugal, alguien le envió un artículo de Marcella Althaus-Reid, una teóloga feminista y *queer* argentina que escribió un importante libro titulado *Teología indecente* (2000), en el que examina la teología a través de perspectivas feministas y *queer*. Ya entonces el artista sabía que quería volver a ese tema, pero quería hacerlo exclusivamente a través de una lente *queer*. Más o menos al mismo tiempo que empezó a leer a Marcella Althaus-Reid, conoció a Linn Tonstad, una teóloga *queer* que enseña en la Universidad de Yale y con la que entabló una conversación sobre la teología *queer* y la comprensión de cómo se puede pensar en el cristianismo y sus legados de esa manera. A esto responde precisamente la decisión de crear *Réquiem* (2016), en diálogo con la teología *queer* y con la propia Tonstad, a quien invitó a que expusiera las formas en que ella y Marcella Althaus-Reid entendían la idea de la crucifixión como una especie de mito fundacional del cristianismo. Aunque la palabra "réquiem" tenga una

connotación de muerte (en la liturgia romana es la misa de difuntos, un ruego por las almas de los muertos, reproducido justo antes del entierro o en las ceremonias de conmemoración), para el artista este réquiem busca problematizar las relaciones de los creyentes con sus prácticas sexuales y con su fe. Este acercamiento desde la mirada de un no creyente interpreta la luz eterna que la teología ve en la otra vida —tanto la teología cristiana como anglicana u ortodoxa— como muerte eterna y, de este modo, intenta abrir una posibilidad de clarificar cuestiones relativas a los creyentes con sexualidades disidentes, que se preguntan por qué han tenido y tienen que vivir su fe en tinieblas, en la sombra, a la espera de esa luz (Pérez-Rubio, 2017). La piedra angular del proyecto es *Réquiem*, una video-instalación de tres canales que hace preguntas sobre la narrativa de la liberación y trascendencia asignada a la muerte y resurrección de Cristo, a partir de una relectura sexual de dichas historias que incorpora el pensamiento de la teóloga argentina Marcella Althaus-Reid y la noruega Linn Tonstad. *La culpa* (2016), el primero de los canales, es una escultura hecha con una impresora 3D de un Caín expulsado del paraíso que encarna el conflicto moral que el artista examina: el drama de un personaje bíblico que, desde cierta perspectiva, representa el sufrimiento de varios grupos sociales. *Libera Me* (2016), el segundo canal, es una interpretación vocal de “Libera Me” del *Réquiem* de Gabriel Fauré, a cargo del famoso cantante italiano Ernesto Tomasini. Esta pieza actúa como la voz de ese Caín que vimos antes, pero en vez de estar desnudo, sin intención identitaria, en esta ocasión la *performance* de Tomasini lo dota de una exaltación cuir, de mascarada travesti, llena de ademanes. El individuo que implora ya no es el Adán ni la Eva regidos por los estándares heteronormativos, sino un ser mixto, un ser venido de la otredad, un ser que vive su vida de una manera que, desde la óptica teológica tradicional, ha sido catalogado como la “mala forma”. En el centro de la instalación nos encontramos con una proyección titulada *El fin de la crucifixión* (2016), desde donde la teóloga feminista y *queer* Linn Tonstad habla de otra figura clave para el pensamiento sobre religión y sexualidades disidentes: la teóloga y escritora argentina Marcella Althaus-Reid. A partir del libro *Teología indecente* (2000), Tonstad recoge bien el pensamiento de la teóloga argentina, un pensamiento que pese a responder a los dogmas de la iglesia cristiana, procura construir una teología que se hace fuera

del armario y muestra cómo es posible reflexionar sobre la virgen María y la cristología a partir de historias sexuales tomadas del fetichismo, el sado-masoquismo y el travestismo. Y, por último, *Mondo Invertito* (2016), es un acto performativo en el que dos hombres atan al artista desde los pies, lo elevan y lo invierten en la capilla de Tenuta Dello Scompiglio. Esta inversión de treinta minutos se inspira en las prácticas BDSM (bondage, dominación, sumisión, sadismo y masoquismo) de la inversión y la crucifixión, y también en la utilización de historias sexuales para repensar la dialéctica de la decencia y la indecencia que Althaus-Reid llevó a cabo. Sin embargo, en la obra también caben otros niveles de significación importantes: el cuerpo desnudo colgado boca abajo puede evocar (literalmente) la inversión de una visión normativa del mundo, pero también podría equipararse al cuerpo (sexualizado) de Cristo.

Si en *Deus pobre: Modern Sermons of Communal Lament, Deseos/رغبات* y *Mondo Invertito* investigó asuntos históricos, sociales y políticos en relación con el papel de la religión en los procesos de colonización, en *Corpo Fechado. The Devil's Work* (2018-2019) introdujo un tópico relacionado con asuntos teológicos que, pese a sondear en obras precedentes, representará de manera mucho más explícita en esta obra: la iconografía religiosa como un dispositivo que ha contribuido en gran medida a las ideas que a nivel social se aceptan en torno al cuerpo, al papel de la mujer en la vida pública, al patriarcado y a la represión de la sexualidad. Así, en varias estrategias de formalización —la fotografía, el video, la escultura— y una extensa investigación de diferentes documentos y fuentes —incluyendo procesos legales de la Inquisición—, Motta abordó las historias portuguesa y española de la expansión colonial en América desde el siglo XV hasta el XVIII, centrándose en el modo en que estos dos imperios gobernantes, trabajando conjuntamente con la Iglesia católica, propagaron concepciones represivas de la sodomía y el homoerotismo desde estrictas perspectivas legales y morales.

Como sucede en proyectos anteriores, *Corpo Fechado* se compone de varias obras. La pieza central es un video que lleva por título el mismo nombre del proyecto general en el que Motta relata la historia real de

José Francisco Pereira, un hombre del siglo XVIII que fue secuestrado en África Occidental y vendido como esclavo en Brasil. Como medio de supervivencia, Pereira —interpretado de forma conmovedora por el actor angoleño Paulo Pascoal—, junto con otras personas de las comunidades esclavizadas, desarrolló prácticas espirituales sincréticas que mezclaban la tradición africana con la cristiana, en forma de bolsas de mandinga o amuletos para proteger a los compañeros esclavizados de las lesiones. En 1731, después de que Pereira fuera vendido a un esclavista en Portugal, la Inquisición de Lisboa descubrió esta práctica y lo juzgó por brujería y sodomía, ya que confesó haber copulado con demonios masculinos durante la elaboración de los amuletos. A raíz de esto fue desterrado de Lisboa y condenado a terminar sus días esclavizado remando en una galera.

Adicionalmente, el video entrelaza la historia de Pereira, extraída de documentos judiciales, con otros dos textos. El primero es *Liber Gomorrhianus*, una obra escrita en el siglo XI por el monje italiano Pedro Damiano (hoy santo), que sentó importantes bases para la persecución milenaria de los llamados sodomitas por parte del cristianismo. Damian, interpretado por el amante de Motta, John Arthur Peetz, con un efecto aterrador, acecha la película como una amenaza con túnica y sin rostro. En una escena juega al ajedrez con un conquistador portugués visiblemente nervioso (interpretado por el actor Vicente Wallenstein). Frente a un mapa gigante de las Américas, la partida escenifica una pantomima alusiva a los imperios ibéricos que se repartirían el Nuevo Mundo. La escena también recuerda la partida de ajedrez a vida o muerte de el Caballero y la Muerte en *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman, aunque en este caso el noble vagabundo es tan cruel y mortal como la figura con túnica situada a ocho casillas de distancia.

El segundo intertexto es el famoso ensayo de Walter Benjamin *Sobre el concepto de historia* (1940), en donde el filósofo alemán expone sus tesis sobre filosofía de la historia y, particularmente, su concepción del progreso como la patología social por excelencia del siglo XX, de la que emanan todas las destrucciones y catástrofes que definieron este siglo. En la

tesis IX, a partir de una interpretación de un cuadro de Paul Klee titulado *Angelus novus*, aparece la imagen del progreso de Benjamin:

Se ve en él un ángel, parece en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener este aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. (2005: 44)

En *Corpo Fechado*, Pereira encarna al Ángel de la Historia de Benjamin, un serafín atrapado en una tormenta que sopla desde el Paraíso, impulsado inexorablemente hacia el futuro, pero mirando hacia atrás, condenado a ver solo los restos del pasado.

La segunda obra principal de *Corpo Fechado* se compone de dos propuestas fotográficas: *Retrato de José Francisco Pedroso con su bolsa de mandinga* (2018), en primera instancia, es un retrato fotográfico en cuatro partes —desarrollado en estrecha colaboración con el actor luso-guineano Welket Bungué— en el que aborda la historia de José Francisco Pedroso, compañero de esclavitud de Pereira, portando una de sus “bolsas de mandingas”, amuletos rituales que fabricaba y distribuía para proteger a los esclavos de las heridas, lo que lo llevó a ser también acusado y juzgado por la Inquisición de Lisboa por brujería. En segunda instancia, *Lisboa e os Descobrimentos* (2018) presenta en un tríptico fotográfico de pequeños monumentos de piedra medio sumergidos en el agua a tres exploradores portugueses que participaron en la expansión imperial (el infante D. Henrique de Portugal, el infante D. Pedro y Vasco da Gama) y un díptico fotográfico que muestra a un monje católico y a un explorador naval jugando al ajedrez delante de un mapa de las rutas navales del imperio portugués junto a un paisaje de una tierra “virgen”.

Estrechamente unidos a nivel temático a estas fotografías se encuentran *Exú* (2018) y *Sincretismo* (2018), dos montajes de objetos que, de un

lado, critican la frecuente representación de deidades y prácticas religiosas africanas como exóticas, eróticas y demoniacas por parte del imaginario católico, y, de otro, insinúan los efectos matizados que la imposición de una fe única tuvo en el desarrollo de prácticas espirituales distintas durante el periodo colonial. A estos montajes de objetos Motta agrega otros dos prestados por el Museu de Marinha y el Museo de Lisboa, respectivamente: el juego de ajedrez *Descobrimientos* (1989) de Alberto Cutileiro, y *Esfera Armilar* (1946), una gran esfera armilar de hierro, objetos todos que ponen al descubierto la fuerza y durabilidad de ciertas narrativas históricas.

Aunque las obras que componen *Corpo Fechado. The Devil's Work* —y por extensión *Trilogía Nefanda* (2013-2014) o *Deseos/رغبات* — narran eventos ocurridos durante los procesos decoloniales modernos, las historias son presentadas en lugares de la actualidad y no pretenden, ni visual ni narrativamente, una verosimilitud histórica. Por el contrario, narrar oralmente un acontecimiento pasado y presentarlo en un tiempo presente sugiere una vigencia y una actualización de las problemáticas que implican ser homosexual al interior de una sociedad con una normativa principalmente heterosexual. O expresado en otros términos, la reescritura y la indagación en la historia colonial que Motta ha llevado a cabo no cabe interpretarla como una simple fascinación por lo retro, menos aún como una reconstrucción nostálgica, ni tampoco como una fantasía, sino como una manera distinta de imaginar otros tiempos, otras historias a través del arte, y de resignificarlas a partir de referencias heterogéneas. No es, por tanto, un hecho fortuito que explore no solo las discontinuidades y las intersecciones obstruidas por una cierta manera de narrar la historia, sino que también recupere la diversidad del pasado al indagar en regímenes temporales alternativos que valoren los puntos muertos, las ucronías, las heterocronías y el choque de temporalidades. Así, influido por un impulso que desafía todo relato uniformizador y simplificador, Motta pone en tela de juicio la homogeneidad de las narrativas históricas y propone una articulación más compleja del espacio histórico al concebirlo como un espacio híbrido en el que lo tradicionalmente histórico (la Historia con mayúscula) se intercepta con realidades y racionalidades alternativas (la

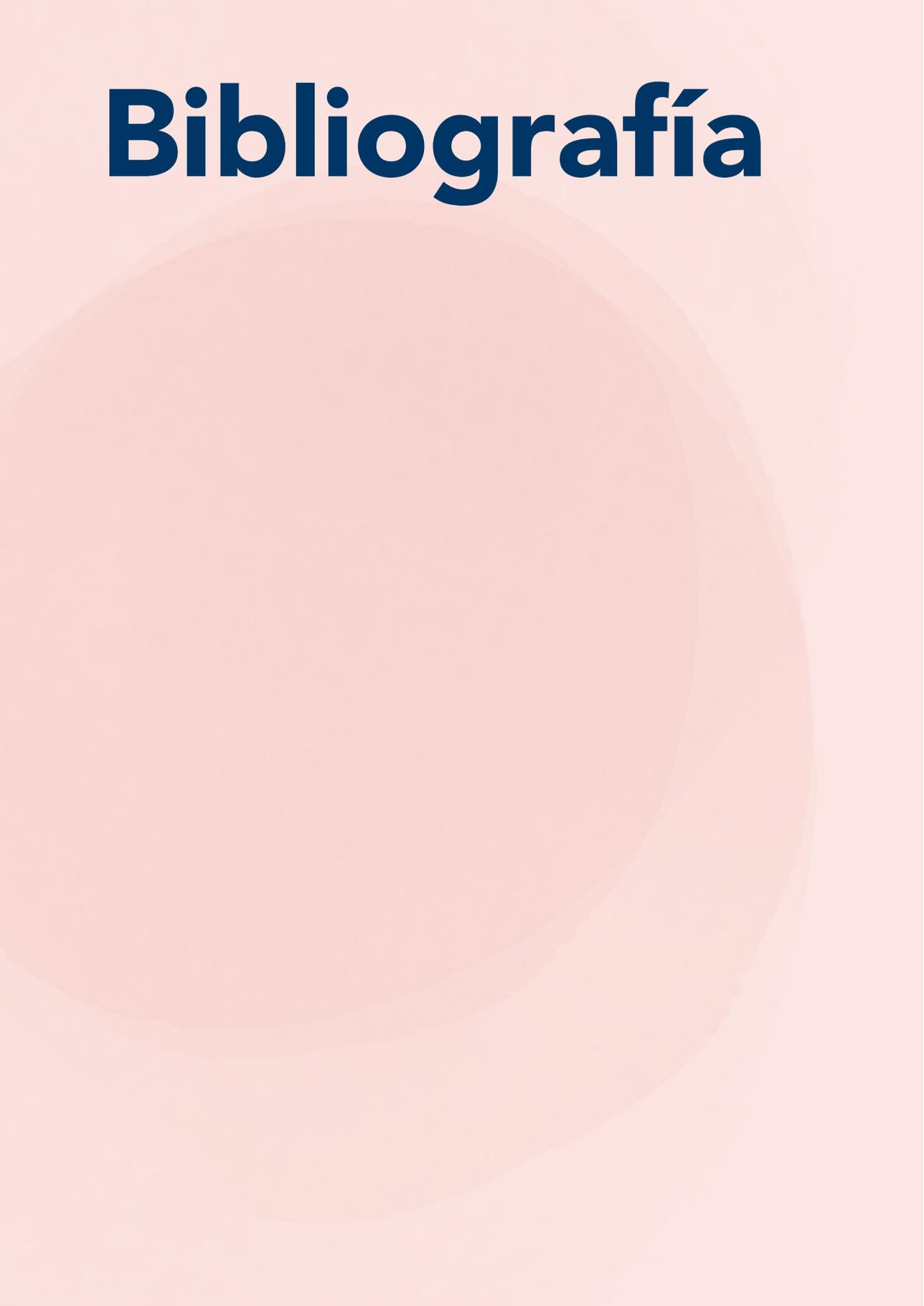
historia o las historias): experiencias de los marginados, acontecimientos sin trascendencia, obsesiones colectivas, lo privado y lo popular, lo irracional y el cuerpo, el documento y la leyenda. En esta exploración de las facetas insospechadas de lo histórico establece un nexo interesante, aunque no necesariamente directo, con ciertas propuestas de algunos teóricos del arte,⁹ para quienes la historia se declina siempre en el plural. “En el plural” significa la diversidad de los nuevos objetos, pero también la intersección de la historia con otras disciplinas —la cartografía, la geografía, la botánica, la literatura— que iluminan sus prácticas, discursos y relatos desde ángulos diferentes.

El hecho de que las obras de Motta funcionen como documentos que se abren a otras temporalidades y que se constituyen siguiendo elementos de ficción apunta a la importancia de las perspectivas subjetivas, personales, los pequeños relatos que conforman un lugar de resistencia ante las pretensiones fundacionales y esencialistas de las metanarrativas históricas. Una articulación de esta naturaleza revela también múltiples estrategias que hacen estallar la uniformidad del pasado insistiendo en discontinuidades e intersecciones: el recurso a la anacronía, la ucronía o la heterocronía como modo de significar el carácter inconcluso de los procesos históricos, la imbricación del pasado y el presente que produce

9 En un amplio sector de las ciencias sociales y humanas contemporáneas, el término “giro histórico” (*historical turn*) se ha consolidado como uno de los conceptos clave para describir la necesidad de declinar la historia siempre en plural y, sobre todo, para resaltar la importancia que la historia ocupa no solo en diversos planteamientos teóricos, sino también en el diseño de estrategias investigativas, la elección de los temas/preguntas susceptibles de investigarse y, consecuentemente, en las metodologías por seguir. Es un giro que se produce fundamentalmente gracias al impulso de figuras como Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein o Siegfried Kracauer, que recogieron una tradición iniciada por Nietzsche, Dilthey y Schleiermacher, y cuyos ecos en el pensamiento más reciente pueden encontrarse en pensadores aparentemente tan dispares como Frank Ankersmit, Reinhart Koselleck, Hans Georg Gadamer, Paul Ricœur, Raphael Samuel, David Lowenthal, Mieke Bal, Nicholas B. Dirks, Stephen Greenblatt, Pascale Casanova, Georges Didi-Huberman, Hans Ulrich Gumbrecht, Carlo Ginzburg, Margaret R. Somers, Steven Mullaney, François Hartog, Enzo Traverso, Peter Burke, Simon Reynolds, Astrid Erll, entre otros.

un contrapunteo temporal o el juego de focalizaciones que multiplica las perspectivas. Desde esta consideración cabría asegurar, finalmente, que uno de los logros más importantes de Motta es la multiplicación de los "centros" o lugares desde donde es posible narrar ahora la historia para disentir del carácter monolítico de las representaciones previas, institucionales o hegemónicas.

Bibliografía

The background of the page features several overlapping, semi-transparent light pink circles of varying sizes, creating a soft, abstract pattern. The circles are centered and overlap each other, with some appearing more prominent than others due to their position and opacity.

Acosta, Franco. "Jóvenes en Medellín, nuevos actores sociales, 1960-1970". En: *Pensar Historia*, núm. 4, 2014.

Amodio, Emanuele. *El detestable pecado nefando. Diversidad sexual y control inquisitorial en Venezuela durante el siglo XVIII*. En: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/63177>

Ángel, Félix . *Te quiero mucho, poquito, nada*. Medellín: Creset, 1975.

_____. *Nosotros, vosotros, ellos. Memoria del arte en Medellín durante los años setenta*. Medellín: Tragaluz Editores, 2008.

_____. *Trayectos*. Medellín: Tragaluz Editores, 2013.

_____. *Yo dije*. Medellín: Tragaluz Editores, 2015.

Archila Neira, Mauricio. "Protestas sociales en Colombia, 1946-1958". En: *Historia Crítica*, núm. 11, 1995, pp. 63-78.

Appadurai, Arjun. *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona: Tusquets, 2007.

Arcand, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero: antropología de la pornografía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Arias, Eduardo. "El rock en Colombia. Primera parte (1967-1992) - Surfin Chapinero". En: *Revista La Tadeo*, núm. 72.

Armenta, Amira. *Miguel-Ángel Cárdenas: imágenes de un video-artista. Vida y arte del hombre que durante años se hizo llamar Michel Cardena*. Ámsterdam: Edición Electrónica, 2017.

Avgitidou, Angeliki. *The artist as subject in creative stasis and drasis, explored through performative subjectivity in media art and diary practice*. En: <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.409155>

Barón Pino, María Sol y Ordóñez, Camilo. *Múltiples y originales: arte y cultura visual en Colombia, años 70.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, 2019.

Barón Pino, María Sol. *Señales particulares. La fotografía y el arte colombiano de los años setenta.* Tesis de la Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura, Escuela de Postgrados, Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, 2007.

Bennet, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art.* Redwood City, California: Stanford University Press, 2005.

Betterton, Rosemary. *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body.* London and New York: Routledge, 1996.

Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia.* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1999.

Barragán, Andrea. *Stament.* En: <https://www.andreabarragan.net/statement-c1x4u>

_____. *Ade_manes. Masculinidades en cuerpo ajeno.* En: <https://www.andreabarragan.net/textos>

_____. *Ella era un travesti.* En: <https://www.andreabarragan.net/prensa>

_____. *Fat Power Attack.* En: <https://hysteria.mx/fat-power-attack/>

_____. *Transfiguraciones.* En: Paula Andrea Acosta y María José Casasbuenas (Comp.). *Tarjeta de memoria / memory card. Ensayos sobre fotografía contemporánea.* Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2016.

_____. *Nefanda.* En: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/nefanda>

Bal, Mieke. *Una casa para el sueño de la razón*. Murcia: Cendeac, 2009.

Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.

Bos, Thomas y Keuzenkamp, Maria. *History of homosexual Liberation in Europe*. New York: Berg Publishers, 2007.

Bosold, Birgit. *How Could This Have Happened? Reflexions on Current Programming Strategies of Schwules Museum Berlin*. En: <https://www.on-curating.org/issue-37-reader/editorial-queer-exhibitions-queer-curating.html#.YJhEquhKi1s>

Blisset, Luther y Brünzels, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus Editorial, 2000.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Bronx, Humberto. *Bazuco, homosexualidad: enfermedades malditas*. Medellín: Copiyepes, 1979.

Brown, Michael P. *Closet Space. Geographies of Metaphor from the Body to the Globe*. London and New York: Routledge, 2000.

Bustamante, Walter. *Homofobia y agresiones verbales: la sanción por transgredir la masculinidad hegemónica. Colombia 1936-1980*. Medellín: Todográficas, 2008.

Calvo, Oscar y Saade, Marta. *La Ciudad en cuarentena: chicha, patología social y profilaxis*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

Canestraro, Maria Laura. "¿Ilegales, irregulares, informales...? Aportes para un debate sobre el suelo". En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. especial: América Latina, 2013.

Caro, Gonzalo y Osorio Bueno, Carlos. *El Festival de Ancón: un quiebre histórico.* Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2001.

Carrascosa, Sejo y Sáez, Javier. *Por el culo: políticas anales.* Madrid: Egales, 2011.

Castro García, Oscar. *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2004.

Cepeda Sánchez, Hernando. "El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta". En: *Memoria y Sociedad*, vol. 12, núm. 25, 2008.

_____. "Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta". En: *Tabula Rasa*, núm. 9, 2008.

Cerón, Jaime. *Burlesque.* Documento privado de Santiago Monge.

_____. *Juan Pablo Echeverri, el cuerpo y sus fantasías.* En: <https://ceron-resumido.com/Juan-Pablo-Echeverri-el-cuerpo-y-sus-fantasias>

Correa, Guillermo. *Raros: historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980.* Tesis presentada como requisito para optar al título de Doctor en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2015.

_____. *Raros: historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980.* Medellín: Fondo Editorial FCSH, Editorial Universidad de Antioquia, 2017.

Cubillos Vergara, María Carolina. *Mujeres en el papel: representaciones de la mujer en la prensa, 1960-1970.* Medellín: Colección Instituto para el Desarrollo de Antioquia – IDEA, 2015.

Delgado Nieto, Carlos. "Multitudes juveniles". En: *Cromos*, 1970.

Demos, T. J. *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art.* Berlín: Sternberg Press, 2013.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* Barcelona: Paidós, 2004.

Dow Adams, Timothy. *Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography.* Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina, 2000.

Escobar, Eduardo (Ed.). *Manifiestos Nadaístas.* Bogotá: Arango Editores, 1992.

Echeverri, Juan Pablo. *Entrevista a Juan Pablo Echeverri por Mónica Méndez.* Documento personal del artista, s. f.

_____. "YOSOYTUERESELESELLA". En: *Revista Errata*, núm. 12, 2014.

_____. *Entrevista a Juan Pablo Echeverri por Mónica Méndez.* Documento personal del artista, Audio y Transcripción, 2015.

_____. *Entrevista a Juan Pablo Echeverri por Natalia Gil.* Audio y Transcripción, 2017.

_____. ¡Felices 15 Miss FotoJapón! En: <https://www.vice.com/es/article/avmxxg/estas-invitado-a-los-15-de-miss-foto-japon>.

_____. *Entrevista a Juan Pablo Echeverri por Juan Bermúdez.* Audio y Transcripción, 2020.

Estrella de, Diego. *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores.* Madrid: Siruela, 2009.

El Correo. "Son infames y excomulgados, los autores de profanación", 1961.

El Crisol. "Divulgación pornográfica", 1968.

El Crisol. "Siete invertidos antisociales caen en poder de la autoridad", 1963.

El País. "Equipos de homosexuales", 1960.

El País. "Escuela de homosexualismo", 1969.

El País. "Batida contra antisociales en la zona negra", 1968.

El Tiempo. "2 presos por cartel", 1972.

Flash. "Fogonazo Informativo. El debate queda abierto. ¿La clase intelectual participa del cambio social o se beneficia con la miseria?", 1971

Gama, Ximena. *Esquina Rosa. Un archivo de Miguel Ángel Rojas.* En: <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/ESQUINA-ROSA-XIMENA-GAMA-CHIROLLA.pdf>

Gómez Jaramillo, Ignacio. "La señora Marta Traba es una especie de María Eugenia de la pintura colombiana". *El Espectador*, 1960.

González, Miguel. *El dibujo colombiano década del sesenta.* Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981.

Gil Tovar, Francisco. *Últimas horas del arte 1960-1980.* Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982.

Guasch, Ana María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice.* Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

Gutiérrez Ramírez, Diana Carolina y Mejía Ama, Joseph Rodrigo. "Sexualidades marginalizadas: un acercamiento a la zona de tolerancia en

Cali, 1960-1970". En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 43, núm. 1, 2016.

Gutiérrez Ramírez, Diana Carolina. *Bestsellers pornográficos: hábitos lectores, arquetipo literario y representación del cuerpo en la obra literaria de Hernán Hoyos.* Tesis presentada en el Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2013.

_____. "Literatura pornográfica en Cali: cuerpo y ciudad en la narrativa de Hernán Hoyos". En: *La Palabra*, núm. 16, 2016.

Hackett, Pat y Warhol, Andy. *Diarios.* Barcelona: Anagrama, 2008.

Human Rights Watch. *Irak: detener homicidios por conducta homosexual.* En: <https://www.hrw.org/es/news/2009/08/17/irak-detener-homicidios-por-conducta-homosexual>

Hinestrosa, Zucardo. "Los hippies: última locura alucinante". En: *Cromos*, 1967.

Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". En: https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf

_____. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Form.* Illinois: University of Illinois Press, 2000.

Ibáñez, Antonio. "Sexo, amor y marihuana". En: *Cromos*, 1967.

International Amnesty. *Nothing to be proud of: Discrimination against LGBTI people in Ukraine.* En: <https://www.amnestyusa.org/reports/nothing-to-be-proud-of-discrimination-against-lgbti-people-in-ukraine/>

Lovino, María. *Entrevista a Miguel Ángel Rojas.* En: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/860526#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-901%2C0%-2C3501%2C2199>

Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, 2012.

Jaramillo Zuluaga, José Eduardo. "El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 29, núm. 30, 1992.

Jones, Amelia. "The eternal return: Self-portrait photography as a technology of embodiment". En: *Signs*, vol. 27, núm. 4, 2002.

Junca, Humberto. "Entrevista a Miguel Ángel Rojas. Lo que vive en la mente." En: *Semana*, 2010.

Kendrick, Walter. *El museo secreto: la pornografía en la cultura moderna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

Kennedy, Paul. *Homosexual Movements in the Netherlands*. Rotterdam: Stenberg Book, 2005.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "The Ethnographic Burlesque". En: *TDR: the Drama Review the Journal of Performance Studies*, vol. 42, núm. 2, 1998.

Kok, Annemarie. *Interactions - Performance Act and International Contacts in The Netherlands in the 70s*. Tesis para optar al título de Maestría en Historia del Arte en Utrecht University, 2009.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 1990.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

López, Sebastián. "Miguel Ángel Cárdenas y la verdad del video". En: *Revista Errata*, núm. 3, 2010.

Lucena, Clemencia. *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana.* Bogotá: Bandera Roja, 1975.

Mahecha Jaimes, Sergio. *Discrepar en tiempos de autoritarismo: censura de prensa en el régimen de Gustavo Rojas Pinilla.* Tesis presentada en la Maestría en Historia de la Universidad del Rosario, 2019.

Malagón Kurka, Margarita María. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa.* Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2010.

Martínez Cuervo, Erika. "El dibujo se nos pone en frente. Diez artistas colombianos". En *ArtNexus*, vol. 13, núm. 95, 2015, pp. 70-76.

Martín, Luisgé. *El amor del revés.* Barcelona: Anagrama, 2016.

Martínez Oliva, Jesús. "Usos y apropiaciones queer del espacio: de las zonas de cruising a los barrios gays comerciales". En: Ana Navarrete y William James. *The Gendered City: espacio urbano y construcción de género.* Toledo: Universidad de Castilla La Mancha, 2004.

McAndrew, Clare. *The Art Market 2018.* Basel: Art Basel, 2018.

Méndez, Mariangela. *Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia.* Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, 2015.

Medina, Álvaro. "El dibujo como una técnica artística de plena categoría estética". En: *Dibujantes y grabadores colombianos.* Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 1975.

Meyer, Moe. *The Politics and Poetics of Camp.* London and New York: Routledge, 1994.

Meskimmon, Marsha. *The Art of Reflection*. New York: Columbia University Press, 1996.

Monge, Santiago. "Armada, sexual y dominante". En: *Revista Errata*, núm. 12, 2014.

Montoya Toro, Jorge. "Reportaje exclusivo con Alejandro Cirici". En: *El Colombiano*, Suplemento Dominical, 1968.

Moss, Mark. *The Media and the Models of Masculinity*. Washington: Lexington Books, 2012.

Motta, Carlos. *Somewhere there is History. A conversation with Carlos Motta*. En: <https://carlosmotta.com/wp-content/uploads/2018/04/After-image.pdf>

_____. *Excavating a Queer Historical Past and Imagining its Future*. En: <https://extraextramagazine.com/talk/carlos-motta-on-excavating-a-queer-historical-past-and-imagining-its-future/>

_____. *We Who Feel Differently*. En: <https://wewhofeeldifferently.info/ephemera.php#Symposium>

_____. "De la teoría queer a la descolonización del saber". En: *ERRATA*, núm. 12, 2014.

_____. *Interview with Maya Mikdashi and Carlos Motta on Deseos*. En: <https://carlosmotta.com/wp-content/uploads/2015/05/Deseos-%D8%B1%D8%BA%D8%A8%D8%A7%D8%AA.pdf>

Muñoz Vargas, Antonio. "El mito de Ixión y el burlesque victoriano" En: *Epos Revista de filología*, vol. XXXV, 2019.

Nadaísmo 70, núm. 1, 1970.

Nadaísmo 70, núm. 2, 1970.

Nadaísmo 70, núm. 3, 1970.

Nadaísmo 70, núm. 4, 1970.

Nadaísmo 70, núm. 5, 1970.

Nadaísmo 70, núm. 6, 1970.

Nadaísmo 70, núm. 7, 1970.

Nadaísmo 70, núm. 8, 1970.

Pachón Castro, Gloria. "Marta Traba y Prisma". En: *El Tiempo*, 1957.

Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: B. Tauris, 2010.

Pauls, Alan. *Rico Tipo y las chicas de Divito*. En: Buenos Aires: Espasa Humor Gráfico, 1992.

Pardo, Daniel. Entrevista a Dora Franco, junio 6 de 2008.

_____. Entrevista a Bernardo Rozo, junio 6 de 2008.

_____. *Ver para creer. Historia del desnudo en medios en Colombia*. Tesis del pregrado en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, Universidad de los Andes, 2008.

Parnett, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980.

Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya: ensayos (1980-1992)*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Pérez Rubio, Agustín. *Muerte Eterna*. En: https://carlosmotta.com/wp-content/uploads/2011/08/MOTTA_REQUIEM.pdf

Pérez, Umberto. *Bogotá: epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Cultura, 2007.

Pérez Carreño, F. "El artista como reportero. Los mitos del fotoperiodismo artístico". En: Félix de Azúa (Ed.). *De las news a la eternidad*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.

Pini, Ivonne. "Gráfica testimonial: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta". En: *Arte en Colombia: internacional*, núm. 33, 1987.

_____. "Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)". En: *Ensayos. Historia y teoría del arte*, núm. 10, 2005.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo Editorial, 2013.

Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Akal, 2001.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

Ramírez Carreño, Sandra Milena. *Hippismo Criollo*. Tesis presentada en el pregrado en Comunicación Social, Universidad Javeriana, 2009.

Reijnders, Tineke. *How the in-Out Center began*. 2017. En: <https://inoutcenterarchives.nl/text/how-the-in-out-center-began>.

Reverón Peña, María Isabel y Parra Pérez, Mario Antonio. "No es porno, señoras y señores, es sexo-ficción: una mirada crítica a la 'modernidad' caleña de los años setenta del siglo XX en Colombia en la obra

Aventuras de un impotente de Hernán Hoyos". En: *La Palabra*, núm. 28, 2016.

Rich, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". En: *Nosotras que nos queremos tanto. Revista Feminista*, núm. 3, 1985, pp. 5-36.

Rojas, Miguel Ángel. *Espionaje Urbano. La esquina rosa*. En: <http://miguelangelrojas.com/obra/esquina-rosa-1979/>

Roca, José Ignacio. *Miguel Ángel Rojas: objetivo subjetivo*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2007.

Rubin, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En: Carole Vance (Comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa, 1984.

Rueda, Santiago. *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas: 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005.

_____. "De Los radioactivos a Talento pirata: Jaime Ávila y la fotografía". En: *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, núm. 26, 2019.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Serrano Rueda, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia: 1950-2000*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Editorial Planeta Colombiana, 2006.

Sohn, Anne-Marie. "El cuerpo sexuado". En: Alain Corbin (Ed.). *Historia del cuerpo. Las mutaciones en la mirada en el siglo XX*. Madrid: Editorial Taurus, 2006.

Solórzano, Augusto. "Matices estéticos y comunicativos de la gráfica en la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla". En: *Anagramas*, vol. 15, núm. 29, 2016, pp. 191-214.

Soto Aparicio, Fernando. "¿A dónde va la juventud?". En: *Cromos*, 1970.

Sucesos Sensacionales. "Guayaquil: un centro de corrupción y delincuencia", 1960.

Sweet Wong, Hertha D. *Picturing Identity: Contemporary American Autobiography in Image and Text*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2019.

Traba, Marta. "Un pintor verdaderamente joven". En: *Semana*, 1960

_____. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Librería Central, 1961.

_____. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Torres, Max Hering (Ed.). *Cuerpos Anómalos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

Urrego, Julián. ¿Costura para señoritas? En: <https://www.policroma.co/wp-content/uploads/2019/08/%C2%BFCostura-para-sen%CC%83oritas.pdf>

Vallejo, Aníbal. "Entrevista con Félix Ángel". En: *Nosotros, vosotros, ellos: memoria del arte en Medellín durante los años setenta*. Medellín: Tragaluz Editores, 2008.

Villada Vélez, Jorge Mario. *Aproximación a la historia de la serigrafía artística en Antioquia*. Tesis para optar al título en la Maestría en Historia del Arte en la Universidad de Antioquia, 2005.

Weeks, Jeffrey. "¿Héroes caídos? Todo sobre los hombres". En: José Miguel Cortés (Ed.). *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002.

Wills, María. *Miguel Ángel Cárdenas and Abstract Warming*. En: http://m.andreareosengallery.com/images/CMA_Press_Kit_short.pdf

Zapata, Carlos. Entrevista de Carlos Zapata, mayo 10 de 2005.

Resoluciones





ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.



FUNDACIÓN
GILBERTO
ALZATE
AVENDAÑO

RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

EL SUBDIRECTOR TÉCNICO DE LA SUBDIRECCIÓN

ARTÍSTICA Y CULTURAL DE LA FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO

En uso de sus facultades legales y en especial las conferidas por las Resoluciones Internas Nos. 064 del 25 de marzo de 2020, 102 del 06 de julio de 2020, y

CONSIDERANDO QUE:

La Constitución Política de 1991 en el artículo 71 dispone que "El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales, y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades".

A su vez, en su artículo determina que "La función administrativa está al servicio de los intereses generales y se desarrolla con fundamento en los principios de igualdad, moralidad, eficacia, economía, celeridad, imparcialidad y publicidad, mediante la descentralización, la delegación y la desconcentración de funciones. Las autoridades administrativas deben coordinar sus actuaciones para el adecuado cumplimiento de los fines del Estado. La administración pública, en todos sus órdenes, tendrá un control interno que se ejercerá en los términos que señale la ley".

Dentro de este mismo contexto, la Ley 397 de 1997 prevé en su artículo 17 que "El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica".

A su turno, el artículo 18 dispone que "El Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones



Calle 19 # 3 - 16
Teléfono: +5711 432 06 10
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalciudadanos@fuga.gov.co
Asesoría Virtual al Ciudadano: vid@fuga.gov.co



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.



FUNDACIÓN
GILBERTO
ALZATE
AVENDAÑO

RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

culturales (...)"

La norma en mención, en su artículo 1, numeral 3, establece que "El Estado imputará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación Colombiana".

En desarrollo de la normativa que antecede, la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte - SCR D, tiene como misión garantizar las condiciones para el ejercicio efectivo, progresivo y sostenible de los derechos a la cultura, a la recreación y al deporte de los habitantes del Distrito Capital, así como fortalecer los campos cultural, artístico, patrimonial y deportivo.

En este contexto, la SCR D y sus entidades adscritas desarrollan el Programa Distrital de Estímulos - PDE, que tiene por objeto fortalecer los procesos, proyectos e iniciativas desarrolladas por los agentes culturales, artísticos, patrimoniales, recreativos y deportivos de la ciudad, mediante el otorgamiento de recursos a través de convocatorias públicas que respondan a las dinámicas de los sectores y a los objetivos misionales de la entidad.

Según lo establecido en el artículo 93 del Acuerdo Distrital número 257 de 2006, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño integra el sector cultura, recreación y deporte, el cual tiene como misión:

"(...) Garantizar las condiciones para el ejercicio efectivo, progresivo y sostenible de los derechos a la cultura, la recreación y el deporte de los habitantes del Distrito Capital, así como fortalecer los campos cultural, artístico, patrimonial y deportivo. Para los correspondientes efectos se entenderá la cultura como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan el conglomerado humano que habita en el Distrito Capital y a sus distintos sectores y comunidades y que engloba además de las artes y las letras los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones, y las creencias y bajo el reconocimiento de que la cultura es por su naturaleza dinámica y cambiante".



Calle 19 # 3 - 16
Teléfono: +5711 432 06 10
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalciudadanos@fuga.gov.co
Asesoría Virtual al Ciudadano: vid@fuga.gov.co





RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

En este escenario, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño – FUGA es un establecimiento público del orden Distrital, con personería jurídica, autonomía administrativa y patrimonio propio e independiente, adscrito a la SCRCD, cuyo objeto principal es la adopción, integración, coordinación y financiación de programas dirigidos al fomento y desarrollo de la cultura.

Para dar cumplimiento de sus objetivos misionales, la Entidad cuenta con la Subdirección Artística y Cultural creada mediante el Acuerdo de Junta Directiva 004 de 2017, que le atribuyó entre otras las siguientes funciones:

- a. Gestionar el diseño, implementación y ejecución de planes, programas y proyectos tendientes a la formación, creación, investigación, circulación y apropiación del arte y la cultura. b. Establecer junto con la Dirección General el diseño de estrategias, planes y proyectos que garanticen el desarrollo de las expresiones artísticas y que integren la diversidad cultural de los habitantes del Distrito Capital. c. Planear, ejecutar, evaluar y gestionar los programas, planes y proyectos artísticos y culturales que se enmarquen en las políticas públicas artísticas y culturales del nivel Distrital. d. Gestionar los aspectos misionales, organizativos y administrativos para el desarrollo de los planes, programas y proyectos dirigidos a la formación, investigación, creación, circulación y apropiación de las artes y la cultura en la ciudad. e. Diseñar las herramientas necesarias para la promoción y el fortalecimiento de las alianzas entre agentes artísticos y culturales y la Fundación. f. Diseñar los lineamientos específicos y hacer seguimiento a las convocatorias públicas ofertadas en el arte y la cultura conforme a las políticas del Sector Cultura, Recreación y Deporte. g. Dirigir la producción técnica requerida para la ejecución de las actividades y eventos artísticos y culturales de la Fundación. h. Dirigir conceptual, técnica y operativamente, la programación y el funcionamiento de los espacios de la Fundación. i. Las demás que le sean propias de acuerdo con la naturaleza de la dependencia."

En desarrollo de lo anterior, se formuló el proyecto de inversión 1115 denominado "Fomento para las artes y la cultura", cuyo objetivo se centra en la adjudicación de recursos financieros, técnicos y logísticos para fomentar y fortalecer el campo artístico, cultural y patrimonial mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y



Calle 108 # 3 - 11
Teléfono: +5714 432 66 10
Información: Línea 195
www.bogota.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalciudadanos@bogota.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano - declarada por Google como: mejor correo



RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

visibilización de las prácticas de las artes vivas y sonoras y plásticas y visuales, de las prácticas culturales de los grupos poblacionales y para el conocimiento y reconocimiento del centro de la ciudad. Es de anotar que dentro de dicho proyecto de inversión se programó para el 2020 como meta "Apoyar 14 iniciativas culturales a través de estímulos y otras estrategias de fomento".

No obstante a lo anterior, y de cara al proceso de armonización presupuestal al nuevo Plan de Desarrollo denominado "Un Nuevo Contrato Social y Ambiental para la Bogotá del Siglo XXI", el cual fue adoptado mediante Acuerdo No. 761 del 11 de junio de 2020 del Concejo de Bogotá, se encuentra como proyecto de inversión homólogo a la fuente de financiación del Programa Distrital de Estímulos 2020, el proyecto de inversión 7682 denominado Desarrollo y Fomento a las prácticas artísticas y culturales para dinamizar el centro de Bogotá, cuyo objetivo se centra en "Disminuir las barreras culturales, físicas y económicas para el acceso a la expresión artística y cultural" y con la meta para el 2020: "Entregar 143 estímulos para fortalecer a los agentes del sector así como los procesos culturales y artísticos".

En este sentido y teniendo en cuenta los lineamientos dados por las Secretarías Distritales de Hacienda y Planeación en la Circular Externa 007 del 8 de mayo de 2020, conforme a la Resolución 00191 de 2017 de la Secretaría Distrital de Hacienda y los Decretos Distritales 714 de 1996 y 816 de 2019, la entidad reportó como "proceso en curso" las convocatorias del Portafolio Distrital de Estímulos abiertas y no adjudicadas en 2020, respaldadas con CDP expedido bajo el anterior Plan Distrital de Desarrollo "Bogotá Mejor para Todos", incluyendo ganadores de las convocatorias y jurados, frente a lo cual, se reemplazaron los Certificados de Disponibilidad Presupuestal – CDP-, amparados en el proyecto de inversión 7682, según se señala en la parte resolutive del presente acto administrativo.

En cumplimiento de lo anterior, la FUGA, con el propósito de generar procesos que propendan por el desarrollo y la cualificación de los proyectos culturales y artísticos, mediante Resolución Interna No. 46 del 3 de marzo de 2020, dio apertura del Programa



Calle 108 # 3 - 11
Teléfono: +5714 432 66 10
Información: Línea 195
www.bogota.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalciudadanos@bogota.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano - declarada por Google como: mejor correo





RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

Distrital de Estímulos 2020, que se constituye como una estrategia de la administración distrital que busca otorgar recursos económicos y/o en especie a personas naturales, agrupaciones o personas jurídicas que apliquen con propuestas innovadoras que busquen la promoción, visibilización, apropiación, investigación, divulgación e identificación del arte y la cultura, a través de convocatorias en las áreas de Arte Dramático, Artes Plásticas y Visuales, Audiovisuales, Danza, Música, Multidisciplinar y Prácticas sociales desde el arte y la cultura.

Particularmente, el portafolio del PDE - FUGA - 2020 incluye la convocatoria denominada "BECA CURADURÍA HISTÓRICA", cuyo objetivo se centra en promover la investigación a través de una curaduría histórica sobre arte colombiano. En esta edición, especialmente conmemorar la labor en la plástica nacional de la FUGA, de cara a la conmemoración de sus 50 años.

En desarrollo de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA", la entidad expidió los siguientes avisos modificatorios:

- Aviso modificatorio del 27 de marzo de 2020, mediante el cual se modificó el cronograma de la convocatoria.
Aviso modificatorio del 10 de junio de 2020, mediante el cual se modificó el cronograma de la convocatoria.

Dicha convocatoria contemplo en las condiciones específicas de participación, la entrega de un (1) estímulo, por valor de treinta millones de pesos (\$ 30.000.000) Mlcte.

Del mismo modo, se reporta que la convocatoria en mención, tuvo como cierre el día 6 de mayo de 2020, y reportó la inscripción de 7 propuestas, de las cuales 7 cumplieron con los requisitos para ser evaluados por el jurado designado por la entidad a través de Resolución Interna No. 86 del 20 de mayo de 2020.



Calle 108 # 3 - 14
Teléfono: +5711 422 04 10
Información: línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionvirtual@dmibfga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: videollamada por Google Meet al anterior correo



RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

Teniendo en cuenta el párrafo anterior, los jurados designados que preceden con la evaluación de propuestas son las siguientes personas: Katia Cecilia Gonzalez Martinez, Zulma Patricia Sánchez Beltrán y Christian Javier Padilla Peña.
Según lo establecido en las condiciones específicas de participación de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA", acápite relacionado con los criterios de evaluación, las propuestas habilitadas serán evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios:

Table with 3 columns: N°, CRITERIO, PUNTAJE. It lists 6 criteria for evaluation, such as 'Aporte al campo artístico', 'Solidez formal', and 'Postulado curatorial', with corresponding scores from 0 to 20.

En este sentido y según el acta de selección del 11 de junio de 2020, suscrita por el jurado designado en la Resolución Interna No. 86 del 20 de mayo de 2020, se recomendó seleccionar como ganadores a quienes se señala en la parte resolutoria del presente acto administrativo.

Para respaldar el desembolso a los estímulos económicos asignados a los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA", se expidió el Certificado de Disponibilidad Presupuestal - CDP-, descrito en la parte, resolutoria del presente acto administrativo, el cual fue expedido por el responsable del presupuesto de la Entidad.

De conformidad con lo anterior,

RESUELVE

ARTÍCULO PRIMERO: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para



Calle 108 # 3 - 14
Teléfono: +5711 422 04 10
Información: línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionvirtual@dmibfga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: videollamada por Google Meet al anterior correo





RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos — FUGA 2020 a:

# inscripción	Nombre de la propuesta	Tipo de participante	Nombre del participante	Nombre del representante legal o representante de agrupación	Documento de identificación	Participación	Valor del estímulo económico
205-001	Plan de Colección y exhibición de arte en Colombia	Agrupación	Rip y Negro	Santiago Antonio Guebara Salazar	8.175.238	80	\$ 30.000.000

Parágrafo: En el acta de selección el jurado recomienda en el evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador, entregar el estímulo a:

# inscripción	Nombre de la propuesta	Tipo de participante	Nombre del participante	Nombre del representante legal o representante de agrupación	Documento de identificación	Participación	Valor del estímulo económico
205-004	Comunicación y difusión gráfica del espacio entre Bogotá-Cajicá a 100 años de la FUGA	Agrupación	M&M Asociados	Bethara Virginia Muñoz Pinilla	540.079	75	\$ 30.000.000

ARTÍCULO SEGUNDO: Ordenar el desembolso del estímulo económico objeto del presente acto administrativo, de la siguiente manera:

- Un primer desembolso equivalente al 50% del valor total del estímulo, posterior a la notificación del acto administrativo (dentro de los cinco días hábiles a la remisión del correo electrónico), término dentro del cual deberá adjuntar la documentación requerida para la ejecución del estímulo, según los términos específicos de participación de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA".



Calle 108 # 3 - 14
Teléfono: +5711 432 06 18
Información: Línea 195
www.bogota.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionciudadanos@bogota.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: videollamada por Google meet al anterior correo



RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

- Un segundo desembolso equivalente al 40% del valor total del estímulo, a la entrega de un primer informe del proceso llevado a cabo, que incluya el guion curatorial, texto curatorial y museográfico así como por lo menos el 70% del contenido de la publicación, previa aprobación de la Subdirección Artística y Cultural — FUGA.
- Un tercer y último desembolso equivalente al diez por ciento (10%) del valor total del estímulo, posterior a la entrega del informe final de cierre del proceso, según los términos específicos de participación de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA".

Parágrafo primero: Los desembolsos estarán sujetos a la disponibilidad de recursos y a la programación de pagos que realice la entidad en el Programa Anual de Caja —PAC.

Parágrafo segundo: la base de la retención se aplicará al 100% del valor del estímulo y la misma se realizará en cada pago (desembolso), de manera proporcional y de acuerdo con la normatividad tributaria y fiscal vigente.

ARTÍCULO TERCERO: Respalda los estímulos económicos a entregar en marco de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos 2020, con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal —CDP, que a continuación se relaciona:

NO.	CONVOCATORIA	NUMERO Y FECHA DEL CERTIFICADO DE DISPONIBILIDAD PRESUPUESTAL	VALOR
1	BECA CURADURIA HISTORICA	CDP 200 del 08 del 06 del 2020, modificado por Resolución del CDP 157 del 03 de marzo de 2020.	\$ 30.000.000

ARTÍCULO CUARTO: Autorizar el desembolso correspondiente al 100% del valor determinado como estímulo económico, señalado en el artículo 1 del presente acto administrativo, de acuerdo al monto señalado en las condiciones específicas de



Calle 108 # 3 - 14
Teléfono: +5711 432 06 18
Información: Línea 195
www.bogota.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionciudadanos@bogota.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: videollamada por Google meet al anterior correo





RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

participación de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos — FUGA 2020, previa expedición del certificado de cumplimiento por parte de la Subdirección Artística y Cultural.

Parágrafo: Los ganadores deberán cumplir con los deberes establecidos en las condiciones específicas de participación de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos — FUGA 2020 y las condiciones generales de participación del PDE 2020.

ARTÍCULO QUINTO: Cuando la Fundación Gilberto Alzate Avendaño — FUGA, tenga conocimiento que alguno de los ganadores mencionados en el artículo 1 del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en la convocatoria, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y decidirá sobre su exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

Parágrafo: Para la aplicación de lo dispuesto en este artículo, se solicitará, al ganador explicaciones sobre su proceder, y una vez analizada la respuesta, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el presunto incumplimiento y se determine lo que corresponde de conformidad con los términos específicos de la convocatoria de la que trata el presente documento y los términos generales de participación del PDE 2020.

ARTÍCULO SEXTO: El (los) ganador (res) deberá desarrollar la propuesta, teniendo en cuenta como fecha límite el 15 de diciembre de 2020, acorde con las condiciones específicas de participación de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" y las condiciones generales de participación del PDE — 2020.

ARTÍCULO SÉPTIMO: Amparar el presente estímulo a través de la constitución de garantía constituida a favor de la entidad otorgante del estímulo, en una compañía de seguros legalmente establecida en Colombia, que ampare el riesgo de CUMPLIMIENTO



Calle 108 # 3 - 16
Teléfono: +5711 432 06 10
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalciudadano@fuga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: videollamada por Google meet al anterior correo



RESOLUCIÓN N° 108 DEL 10 DE JULIO DE 2020

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores"

DE DISPOSICIONES LEGALES por el treinta por ciento (30%) del valor total del estímulo, con una vigencia igual a la fecha límite de ejecución y cuatro meses más.

ARTÍCULO OCTAVO: Notificar el contenido del presente acto administrativo a los participantes seleccionados como ganadores, vía electrónica a los correos indicados en la inscripción. Lo anterior de conformidad con lo dispuesto por el numeral 1 del artículo 67 de la Ley 1437 de 2011.

ARTÍCULO NOVENO: Publicar el presente acto administrativo, en el micrositio de convocatorias de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte www.culturarecreacionydeporte.gov.co/convocatorias, en cumplimiento de los estipulado en el artículo 3 de la Ley 1437 de 2011.

ARTÍCULO DÉCIMO: La presente resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos definidos en el artículo 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE Y CÚMPLASE

Dada en Bogotá D.C., a los 10 días del mes de julio de 2020.

CÉSAR ALFREDO PARRA ORTEGA
Subdirector Técnico
Subdirección Artística y Cultural

Proyecto Componente Jurídico: Andrea López Gómez, Contralora, Subdirección Artística y Cultural
Proyecto Componente Técnico: Diana Salazar Jaramila, Profesional Especializado Subdirección Artística y Cultural
Revisó Componente Técnico: Lorea Paola Duran, Contralora, Subdirección Artística y Cultural
Revisó Componente Jurídico: Juan Pablo Díaz Torres — Jefe Oficina Asesoría Jurídica



Calle 108 # 3 - 16
Teléfono: +5711 432 06 10
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalciudadano@fuga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: videollamada por Google meet al anterior correo





RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

EL SUBDIRECTOR TÉCNICO DE LA SUBDIRECCIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL DE LA FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO

En uso de sus facultades legales y en especial las conferidas por las Resolución Interna No. 102 del 06 de julio de 2020, y

CONSIDERANDO QUE:

La Fundación Gilberto Alzate Avendaño – FUGA es un establecimiento público del orden Distrital, con personería jurídica, autonomía administrativa y patrimonio propio e independiente, adscrito a la SCR.D, cuyo objeto principal es la adopción, integración, coordinación y financiación de programas dirigidos al fomento y desarrollo de la cultura.

Para dar cumplimiento de sus objetivos misionales, la Entidad cuenta con la Subdirección Artística y Cultural creada mediante el Acuerdo de Junta Directiva 004 de 2017, que le atribuyó entre otras las siguientes funciones:

"... f. Diseñar los lineamientos específicos y hacer seguimiento a las convocatorias públicas orientadas en el arte y la cultura conforme a las políticas del Sector Cultura, Recreación y Deporte. (...)"

Para lo anterior, se delegó a la Subdirección Artística y Cultural a través del artículo noveno de la Resolución interna número 102 del 6 de julio de 2020 *"Por medio de la cual se delegan algunas funciones en materia de contratación estatal, ordenación del gasto y pago de los mismos, se designan responsables de los proyectos de inversión y de adoptan otras disposiciones de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño"*, la expedición de actos administrativos propios de las convocatorias para el fomento de estímulos y promoción a la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales, designación y pago de jurados, lista de ganadores y ordenación del pago de los estímulos. Al igual que los actos administrativos que se requieran para adoptar planes de distribución de la publicación derivada de proyectos ganadores de las convocatorias del Programa Distrital de Estímulos – FUGA.



Calle 10 # 3 - 11
Teléfono: +57113213210
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: stnrcnca@cultatnolbga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: atencionvirtual@fuga.gov.co



RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

Por su parte, el Plan de Desarrollo vigente denominado *"Un nuevo contrato social y ambiental para la Bogotá del siglo XXI"*, tiene como objetivo consolidar un nuevo contrato social, ambiental e intergeneracional que permita avanzar hacia la igualdad de oportunidades, recuperando la pérdida económica y social derivada de la emergencia del COVID-19, capitalizando los aprendizajes y los canales de solidaridad, redistribución y reactivación económica creados para atender y mitigar los efectos de la pandemia y de esta forma construir con la ciudadanía, una Bogotá donde los derechos de los más vulnerables sean garantizados a través de: la ampliación de las oportunidades de inclusión social y productiva, en particular de las mujeres, los jóvenes y las familias, para superar progresivamente los factores de naturalización de la exclusión, discriminación y segregación socioeconómica y espacial que impiden la igualdad de oportunidades y el ejercicio de una vida libre, colectivamente sostenible y feliz.

El citado plan de desarrollo se estructura a partir de cinco (5) propósitos y treinta (30) logros, de lo cual se encuentra que el propósito número 1, denominado *"Hacer un nuevo contrato social con igualdad de oportunidades para la inclusión social, productiva y política."*, busca en términos generales la generación de condiciones de posibilidades para que las poblaciones que tradicionalmente han sido excluidas de las oportunidades de desarrollo, puedan ejercer plenamente sus derechos, realizar sus deberes y disfrutar de beneficios de vivir en Bogotá. Del mismo modo, busca para las personas que han gozado de mayores oportunidades en la ciudad, el incremento de oportunidades de solidaridad y la redistribución de beneficios estatales.

Este marco general le apunta al logro de ciudad número 9 *"Promover la participación, la transformación cultural, deportiva, recreativa, patrimonial y artística que propicien espacios de encuentro, tejido social y reconocimiento del otro."*

Continuando con esta estructura, se cuenta con el programa denominado número 21 *"Creación y vida cotidiana: Apropiación ciudadana del arte, la cultura y el patrimonio, para la democracia cultural"*, el cual busca superar las barreras culturales, económicas, físicas que dificultan la participación de la ciudadanía en la vida cultural de la ciudad.



Calle 10 # 3 - 11
Teléfono: +57113213210
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: stnrcnca@cultatnolbga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: atencionvirtual@fuga.gov.co





RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

y obstaculizan la transformación cultural de los ciudadanos para reconocer a los otros. A través de procesos y actividades pertinentes y accesibles en las dimensiones de la creación, la formación, la circulación, la investigación y la apropiación lograr que la ciudadanía incorpore las artes a su vida cotidiana, mediante la práctica y el acceso a la oferta cultural.

Para el desarrollo de lo anterior, existe el proyecto de inversión 7682 - Desarrollo y Fomento a las prácticas artísticas y culturales para dinamizar el centro de Bogotá, cuyo objetivo se centra en "Disminuir las barreras culturales, físicas y económicas para el acceso a la expresión artística y cultural", el cual cuenta con la meta para el 2020 "Entregar 143 estímulos para fortalecer a los agentes del sector así como los procesos culturales y artísticos".

En cumplimiento de lo anterior, la FUGA, con el propósito de generar procesos que propendan por el desarrollo y la cualificación de los proyectos culturales y artísticos, mediante Resolución interna No. 46 del 03 de marzo de 2020, dio apertura del Programa Distrital de Estímulos 2020, que se constituye como una estrategia de la administración distrital que busca otorgar recursos económicos y/o en especie a personas naturales, agrupaciones o personas jurídicas que apliquen con propuestas innovadoras que busquen la promoción, visibilización, apropiación, investigación, divulgación e identificación del arte, la cultura, el emprendimiento y de las industrias culturales y creativas, a través de convocatorias en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, audiovisuales, danza, música, circo, literatura, multidisciplinar, interdisciplinar, transdisciplinar y prácticas sociales y comunitarias desde el arte, la cultura y la economía de la cultura.

Particularmente, el portafolio del PDE – FUGA – 2020 incluye la convocatoria denominada "Beca Curaduría Histórica", cuyo objetivo se centra en promover la investigación a través de una curaduría histórica sobre arte colombiano. En esta edición, especialmente rememorar la labor en la plástica nacional de la FUGA, de cara a la conmemoración de sus 50 años.



Calle 19 # 3 - 11
Teléfono: +5711432 06 10
Información Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalcualitad@fuga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: viciudadano@fuga.gov.co



RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

En desarrollo de la convocatoria "Beca Curaduría Histórica", la entidad expidió los siguientes avisos modificatorios y actos administrativos:

- Aviso modificatorio del 27 de marzo de 2020, mediante el cual se modificó el cronograma de la convocatoria.
- Aviso modificatorio del 10 de junio de 2020, mediante el cual se modificó el cronograma de la convocatoria.
- Resolución interna número 86 del 2020 "Por medio de la cual se designan los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados".
- Resolución interna número 108 de 2020 "Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria "BECA CURADURÍA HISTÓRICA" del Programa Distrital de Estímulos - FUGA - 2020 y se ordena el desembolso de los estímulos económicos asignados a los ganadores".

Frente a la última disposición administrativa proferida por la entidad de la convocatoria "Beca Curaduría Histórica", se seleccionó como acreedor del estímulo económico a:

Código de la propuesta	Tipo de participante	Nombre del participante	Tipo y número del documento de identidad	Nombre del representante	Nombre de la propuesta	Puntos	Valor del estímulo
205-001	Agrupación	Rojó y negro	N/A	Bernardo Antonio Galeano Bolívar C.C. 8.175-238	Profil al color Arte y bienestar social en Colombia	89	\$ 30.000.000

Del mismo modo, el acto administrativo en mención dispuso en el artículo sexto, que el ganador deberá desarrollar la propuesta, teniendo en cuenta como fecha límite el 15 de diciembre de 2020, acorde con las condiciones específicas de participación de la convocatoria "Beca Curaduría Histórica" y las condiciones generales de participación del PDE — 2020.

Por su parte, el señor Bernardo Antonio Galeano Bolívar, en calidad de representante de la agrupación ganadora de la convocatoria "Beca Curaduría Histórica", solicitó mediante



Calle 19 # 3 - 11
Teléfono: +5711432 06 10
Información Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalcualitad@fuga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: viciudadano@fuga.gov.co





RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

comunicación escrita con radicado número 20202300016602, prorrogar la fecha máxima de ejecución del estímulo hasta el 19 de marzo de 2021, y de la cual se destaca el siguiente argumento:

"En la presente carta queremos exponer las razones más importantes que han estado asociadas a las dificultades para cumplir el cronograma de la beca y, por eso mismo, la intención -y necesidad- de pedir una prórroga para concluir de forma exitosa nuestra investigación. Solicitamos de ser posible una prórroga hasta el 29 de marzo del 2021.

En el mes de marzo, fecha de apertura de la convocatoria de Curaduría Histórica que el Programa Distrital de Estímulos entrega a través de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, decidimos presentarnos sin calcular las consecuencias sociales, médicas y académicas que el Coronavirus traería consigo en relación con el desarrollo normal de la vida cotidiana y académica en varias ciudades. En ese momento, naturalmente, las previsiones sobre lo que podría suceder en el país estaban más en el terreno de la incertidumbre que de las certezas científicas. Incluso, las consecuencias más dramáticas del virus sucedían en otros lados, razón por la cual optamos por aplicar a la beca sin prever –como muchos en ese momento– que unas semanas después entraríamos en un estado de excepción que nos enfrentaría al desvanecimiento estratégico de nuestra seguridad médica. Después de cuatro meses de vivir una experiencia de encierro que se movía como un péndulo entre lo frívolo (la excesiva auto-conciencia por la imagen que todos proyectábamos y aun proyectamos en las interminables reuniones y clases en Zoom) y lo deprimente (las cachetadas sociales a los más pobres y desvalidos, los abusos policiales contra los vendedores ambulantes y los senadores echando globos con proyectos irrelevantes como el del carniet antioqueño a fin de evitar los debates serios), nos enteramos con agrado y preocupación que Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia, nuestro proyecto, había resultado ganador.

Una vez entregamos la póliza de cumplimiento, trazamos dos tareas que nos permitiesen movernos dentro de un plan de acción factible. En primer lugar, decidimos realizar una revisión bibliográfica correspondiente al tema con el



Calle 108 # 3 - 14
Teléfono: +5711 432 64 10
Información: Línea 195
www.fega.gov.co
Dirección: Calle 64 de correspondencia: atncomunicacion@fega.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: vci@ciudadano.gov.co



RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

propósito de delimitar con mayor precisión el objeto de estudio y constatar el estado de la cuestión, evitando así "resolver" problemas que ya habían sido resueltos con anterioridad en otras investigaciones. En segundo lugar, nos enfocamos en ubicar archivos –obras, revistas, fotografías o documentos– pertenecientes a algunos de los artistas elegidos, coleccionistas o instituciones públicas o privadas, a través de los cuales pudiéramos reconstruir una historia aún no contada: la historia visual y artística de los disidentes sexuales en Colombia desde el setenta hasta el presente. De manera parcial cumplimos con el primer objetivo. Desde el mes de agosto empezamos a comparar algunos libros sobre arte colombiano, movimientos sociales y cultura visual de las décadas del sesenta y setenta. Así mismo, adquirimos una serie de catálogos de exposiciones relacionados, directa e indirectamente, con el tema de la disidencia sexual. También imprimimos tesis de postgrado, artículos de prensa y ensayos académicos que ubicamos en revistas especializadas en arte y catálogos de universidades. Aunque acopiamos información importante, no logramos encontrar realmente lo que requeríamos. Es decir, estábamos sondeando el tema investigativo, pero no lo abordamos directamente, y no por incapacidad investigativa, sino por las dificultades para acceder a las principales bibliotecas de la ciudad (la Biblioteca Carlos Gaviria de la Universidad de Antioquia) o del país (la Biblioteca Luis Ángel Arango) a raíz de su cierre indefinido por la pandemia.

Sobre el segundo propósito que nos trazamos –la investigación de archivos– no hemos podido avanzar en lo más mínimo. Desde el mes de agosto y septiembre empezamos a contactar a los artistas más importantes del proyecto o a los inmediatos herederos de los archivos para realizar una posible visita a sus casas con el fin de investigar los archivos en su poder. La respuesta a la petición, aunque obvia y evidente, tuvo un tono amable: un no categórico en el tiempo más inmediato, pero con la posibilidad de poder concretar el encuentro en un futuro cercano. ¿A qué respondió esta respuesta? Los artistas contactados, nacidos todos a mediados del cuarenta y principios del cincuenta, y superando los 65 y 70 años, no querían exponerse a un contagio y, por consiguiente, comprometer su salud. Además, algunos de ellos padecen enfermedades que ameritan un mayor cuidado en este tiempo de pandemia: diabetes, alzheimer, tosferina o hipertensión. Así por ejemplo, Miguel Ángel Rojas nació en 1946 (74 años); Félix Ángel nació en 1948 (72 años);



Calle 108 # 3 - 14
Teléfono: +5711 432 64 10
Información: Línea 195
www.fega.gov.co
Dirección: Calle 64 de correspondencia: atncomunicacion@fega.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: vci@ciudadano.gov.co





RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

Flor María Bouhot nació en 1950 (70 años); Celso Castro nació en 1945 (75 años); Jorge Alonso Zapata nació en 1950 (60 años); Manuel Velandía nació en 1955 (65 años); Fernando Castillejo nació en 1958 (62 años); y, por último, las familias de León Zuleta y Gustavo Turizo, fallecidos en 1993 y 1992, respectivamente, y quienes conservan sus obras, han sido cautelosas y precavidas con la posibilidad de que realicemos una visita a sus casas.

La imposibilidad de revisar los archivos documentales y de acceder a fuentes bibliográficas primarias ha redundado en que la investigación tenga una marcha lenta y, consecuentemente, que los objetivos no se hayan podido cumplir a cabalidad. Hemos avanzado, tal y como lo demostramos en el primer informe de seguimiento que entregamos, pero no de la manera prevista en el cronograma. No pretendemos, en lo absoluto, arrojarnos en el tema de la pandemia para justificar que necesitamos una prórroga. La naturaleza del proyecto que presentamos exige no solo entrevistas, algunas que hemos podido realizar virtualmente, sino también encuentros con diferentes agentes del arte (artistas, coleccionistas o teóricos) y, lo más importante, el contraste de diferentes fuentes. Dicho de otra de manera, frente a las dificultades inherentes a los cierres de bibliotecas, centros de documentación y las cautelas de los artistas a la posibilidad de concretar encuentros físicos, no hemos podido realizar uno de los principios de la investigación histórica: calibrar la pertinencia de las fuentes primarias (archivos documentales) y secundarias (fuentes bibliográficas), adoptar una actitud crítica sobre la información recabada y someterla a evaluación y clasificación. Es decir, no hemos triangulado la información y, lo que nos resulta más preocupante, no observamos las concordancias o diferencias de los diferentes enfoques que han sido usados en investigaciones precedentes sobre la disidencia sexual en Colombia: la curaduría, la historia cultural y la historia del arte.

A estas dificultades logísticas y técnicas, por denominarlas de cierta manera, hay que sumar inconvenientes relacionados con el cuidado familiar. Ambos investigadores convivimos con nuestros padres, ambos padres sobrepasan los 60 años y ambos también padecen enfermedades de morbilidad asociada, esto es, dos o más enfermedades que operan de forma independiente. El padre de Juan, por



Calle 10 # 3 - 11
Teléfono: +5711 432 06 10
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalusuario@fuga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: atencionvirtual@fuga.gov.co



RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

ejemplo, tiene diabetes y enfisema, razón por la cual requiere todos los cuidados para evitar un posible contagio."

Al respecto, la Subdirección Artística y Cultural en calidad de área responsable del PDE de la FUGA, considera que la solicitud extendida por el ganador de la convocatoria "Beca Curaduría Histórica" es viable, toda vez que las medidas adoptadas por el gobierno nacional y distrital para mitigar la propagación del Covid-19, ha generado traumatismos en la ejecución de los cronogramas propuestos, razón por la cual se considera razonable extender el tiempo de máximo de ejecución de la convocatoria "Beca Curaduría Histórica", hasta el 19 de marzo de 2021, tiempo que se considera prudente y conforme a la solicitud de la agrupación, para culminar las actividades del proyecto "Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia."

De conformidad con lo anterior,

RESUELVE

ARTÍCULO PRIMERO: Modificar el artículo sexto de la Resolución interna número 108 del 10 de julio de 2020, en el siguiente sentido:

"El (los) ganador (res) deberá desarrollar la propuesta, teniendo en cuenta como fecha límite el 19 de marzo de 2021, acorde con las condiciones específicas de participación de la convocatoria "Beca Curaduría Histórica", y las condiciones generales de participación del PDE -- 2020."

ARTÍCULO SEGUNDO: Notificar contenido del presente acto administrativo al (los) participante (s) seleccionado (s) como ganador (es), vía electrónica a los correos indicados en la inscripción. Lo anterior de conformidad con lo dispuesto por el numeral 1 del artículo 67 de la Ley 1437 de 2011.

ARTÍCULO TERCERO: Ordenar la modificación de la poliza de cumplimiento de disposiciones legales número 33-43-101007617 del 16 de julio de 2020, de conformidad con el artículo 1 del presente acto administrativo.



Calle 10 # 3 - 11
Teléfono: +5711 432 06 10
Información: Línea 195
www.fuga.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: atencionalusuario@fuga.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: atencionvirtual@fuga.gov.co





ALCALDÍA MAJOR
DE BOGOTÁ D.C.



RESOLUCIÓN N° 248 DEL 14 DE DICIEMBRE DE 2020

"Por medio de la cual se modifica el artículo sexto de la Resolución 108 del 10 de julio de 2020"

ARTÍCULO CUARTO Publicar el presente acto administrativo en el micrositio de convocatorias de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte www.culturarecreacionydeporte.gov.co/convocatorias, en cumplimiento de los estipulado en el artículo 3 de la Ley 1437 de 2011.

ARTÍCULO QUINTO: La presente resolución rige a partir de la fecha de su expedición y deja vigentes las demás disposiciones consignadas en la Resolución 108 de 2020, no modificadas.

PUBLIQUESE Y CÚMPLASE

Dada en Bogotá D.C., a los 14 días del mes de diciembre de 2020.

CÉSAR ALFREDO PARRA ORTEGA

Subdirector Técnico
Subdirección Artística y Cultural

Proyecto Componente Jurídico: Análisis Límite Control, Correlativo, Subdirección Artística y Cultural.

Revisó componente jurídico: Andrés Felipe Abarracón - Jefe Oficina Asesoría Jurídica.



Calle 86 # 3 - 14
Teléfono: +571 432 56 19
Interna: Línea 915
www.bogota.gov.co
Oficina Virtual de Correspondencia: correspondencia@sedesivibogota.gov.co
Atención Virtual al Ciudadano: videollamada por Google meet al anterior como



En *Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia* nos proponemos indagar y hacer visibles algunas propuestas artísticas que asumen el culo como un espacio político donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos y enfermedades. Recogiendo la connotación política de la expresión “poner el culo” y, consecuentemente, de los verbos “culear” o “culiar”, pretendemos actualizar la tradición de experimentación formal ligada a la disidencia sexual en el arte colombiano, una experimentación motivada por la conciencia de que, para dar cuenta de una revolución sexual y social sin precedentes aún en marcha, hay que reinventar los modos de crear y narrar, de articular imágenes y de utilizar los medios artísticos.



FUNDACIÓN
GILBERTO ALZATE
AVENDAÑO

