

**ENCUENTROS FESTIVOS-AFECTIVOS COMO PRÁCTICA LIMINAL DEL  
ARTE RELACIONAL EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN**

***Caso de Estudio Cuatro Ojos***

**JUAN JOSÉ CADAVID OCHOA**

**UNIVERSIDAD EAFIT**

**ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS**

**MEDELLÍN. COLOMBIA**

**2013**

**Encuentros Festivos-Afectivos Como Práctica Liminal del Arte Relacional en la  
Ciudad de Medellín**

**Caso de Estudio *Cuatro Ojos***

**Juan José Cadavid Ochoa**

**Asesor:**

**Efrén Giraldo**

**Profesor titular Escuela de Ciencias y Humanidades  
Coordinador de la Maestría en Hermenéutica Literaria**

**Universidad EAFIT**

**Escuela de Ciencias y Humanidades**

**Maestría en Estudios Humanísticos**

## **CONTENIDO**

**1. Introducción. 2**

**2. Cuatro Ojos: una relación artística efímera. 11**

**3. El impacto de las vanguardias y la condición relacional de las prácticas artísticas en los encuentros de Cuatro Ojos. 23**

**3.1. El impacto de las vanguardias. 23**

**3.2. Trayectos del arte: de una animación estética de la realidad a un arte de las relaciones vitales. 27**

**3.2. Nicolas Bourriaud y la condición relacional del arte. 31**

**4. El hábitat estético: el intersticio urbano. 40**

**4.1. Las márgenes del espacio o el lugar del arte. 46**

**4.2. Las prácticas relacionales como inscripción urbana y límite. 58**

**4.3. La condición liminal. 61**

**4.4. El tiempo vivido o la experiencia de la celebración. 64**

**5. La in-dependencia. 70**

**5.1. Producción, inscripción y circulación. 78**

**6. Encuentros festivos como una práctica artística: de no-objetual a relacional. 89**

**7. El encuentro afectivo. 98**

**8. Conclusiones. 104**

**8. Bibliografía. 109**

## 1. Introducción

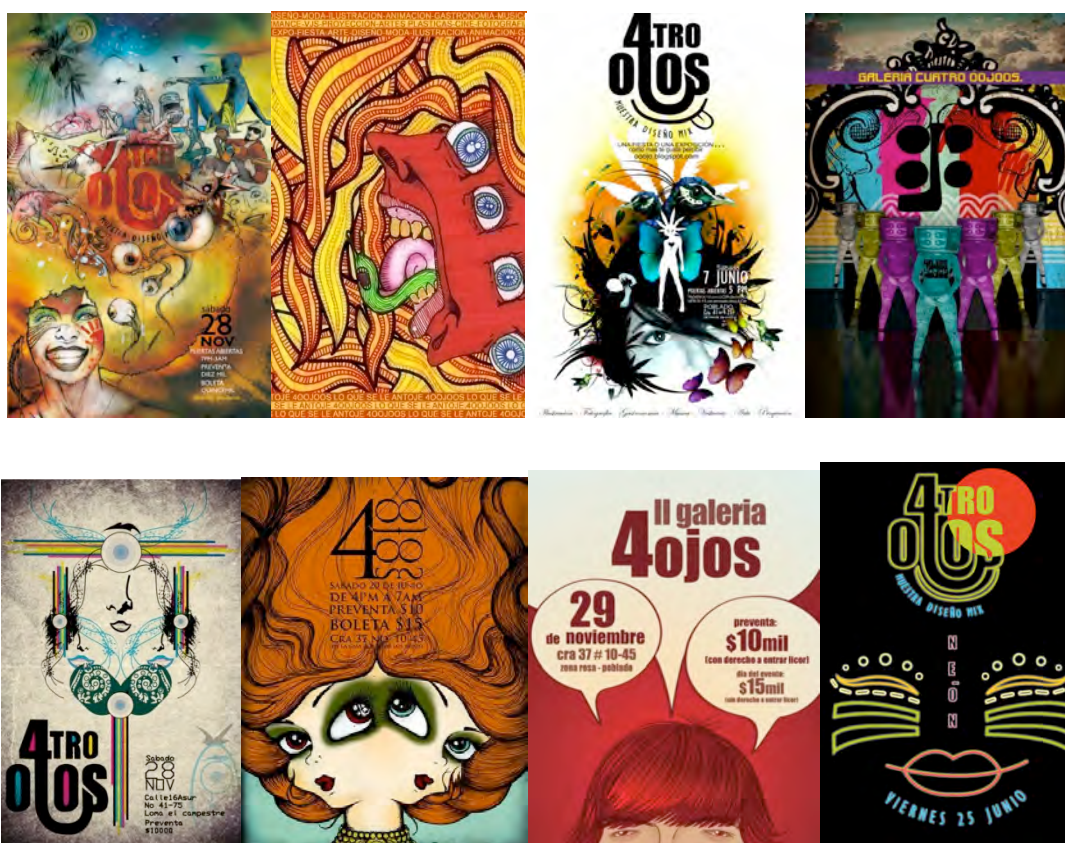


Imagen 1. Afiches promocionales del evento Cuatro Ojos realizado dos veces por año en Medellín entre 2008 y 2010.(s.r.)

Este estudio pretende reflexionar sobre las características de algunas prácticas artísticas que se sitúan al margen de los circuitos tradicionales y oficiales del arte en la ciudad de Medellín; prácticas que comportan un carácter festivo y permiten un encuentro entre diferentes personas alrededor del arte; manifestaciones que modifican formas sociales y crean situaciones efímeras en las cuales las conexiones que se generan en los lugares de encuentro configuran un modo de creación del arte contemporáneo, una práctica artística que no olvida el legado vanguardista y que puede ser entendida desde las teorías sobre arte relacional propuestas por Nicolas Bourriaud.

En Medellín, entre 2008 y 2010, se realizó el evento Cuatro Ojos, con una periodicidad de un evento cada seis meses; en cada uno de estos seis encuentros, aproximadamente cincuenta artistas plásticos, diseñadores, arquitectos, grafiteros, entre otros, se tomaban casas abandonadas de diferentes lugares de la urbe y las

intervenían de diferentes maneras durante cuatro días consecutivos, para, finalmente, abrir el quinto día a la ciudad en una exposición que integra al observador en la acción.

Estos encuentros permiten una relación afectiva que deviene en situación artística liminal, en tanto no oficial en el circuito del arte, que aunque encuentra en la producción plástica y objetual una forma de aparecer y un motivo de encuentro, es en la interacción de las distintas subjetividades de todos aquellos que habitan este lugar donde se configura propiamente dicha acción artística.

Cuatro Ojos es el nombre de estos eventos, a su vez que encuentros festivos del arte, y su contemporaneidad implica que, como caso de estudio, sean abordados en principio desde metodologías propias de la investigación-acción, es decir que para lograr un entendimiento de lo que allí acontece se realiza un trabajo de campo, una inmersión, a la que se asiste no como observador, sino que se participa como artista, se interviene el lugar y se interactúa con otros actores y visitantes en la VI versión de dichos encuentros.

Esta participación en todo el proceso permite realizar una narración de la experiencia artística allí acontecida para que, de este modo, sea posible analizar las estrategias y los dispositivos que en ella son desplegados, comparándolos con distintas propuestas artísticas, sus mecanismos de legitimación y sus construcciones teóricas afines. Al realizar una lectura hermenéutica de estas prácticas artísticas, se reflexiona sobre cómo aparecen, a qué responden, sobre las maneras de validación y circulación que proponen y las situaciones sociales estéticas que devienen en y de ellos, para demostrar que las formas societales dadas en Cuatro Ojos, y por lo tanto en otros encuentros similares, son una práctica relacional del arte contemporáneo que entiende a las afecciones interpersonales dadas en la situación festiva como sustrato plástico.

La vivencia de estas experiencias como observador y al mismo tiempo como participante, junto con métodos propios de la etnografía, así como de la investigación acción-creación más cercanos a las prácticas artísticas, permite un contacto más directo con los artistas participantes y los visitantes, pues hace de la experiencia artística del investigador su fuente primaria para este estudio. Así mismo, es importante mencionar que las formas de expresarse de los artistas sobre

su práctica *in situ*, en conversaciones durante el encuentro y en las entrevistas individuales no estructuradas realizadas, no evidencian las conexiones reflexivas propuestas, es decir que estas prácticas no se fundan en teorías del arte desde la perspectiva colectiva y relacional y dan cuenta más de una necesidad expresiva que de una emulación o re-significación de movimientos o prácticas artísticas. Esto obliga a al investigador a construir conexiones conceptuales, para, de esa manera, validar dichas acciones colectivas no sustentadas como una manifestación liminal del arte relacional. Para tal efecto, después de relatar la vivencia en Cuatro Ojos, se analiza el contexto en el que se dan los encuentros: la casa que se interviene y constituye un límite entre la ciudad y lo doméstico, lo público y lo privado, que se convierte finalmente un lugar de tránsito entre estos, por lo menos durante el tiempo de la acción misma.

En el tercer capítulo se revisan los movimientos de las vanguardias artísticas que de manera mas clara influyen en las prácticas contemporáneas del arte hoy y que permiten entenderlas en relación con la sociedad: dadaístas, anarquistas, surrealistas y situacionistas, entre otros, crean las bases revolucionarias, reflexivas y prácticas que permiten el despliegue y la continua creación de dispositivos del arte en estrecha relación actualmente con la sociedad. Esta relación entre el arte y la sociedad es explicada en este mismo capítulo a partir dela propuesta del crítico de arte, curador y escritor Nicolas Bourriaud, respecto de la estética relacional, desde la que es posible analizar los encuentros propuestos por Cuatro Ojos como una práctica artística contemporánea. El concepto de arte relacional tomado de Bourriaud es fundamental y atraviesa todo el estudio.

En el capítulo cuarto se desarrollan asociaciones y reflexiones respecto del movimiento artístico La Internacional Situacionista, en relación con las acciones contemporáneas de las que se ocupa este estudio, entendiendo las diferencias históricas, políticas y geográficas entre estas. También se exploran los conceptos de ciudad, lugar y tiempo, determinantes para entender el lugar donde se dan estas prácticas artísticas, a la luz de teorías de filósofos como José Luis Pardo y Javier Echeverría, quienes interrogan las maneras de habitar en la contemporaneidad.

En este apartado también se examinan las condiciones festiva, liminal y de inscripción poética como las claves fundamentales que permiten la comprensión de

estas situaciones artísticas como transformadoras en un espacio-tiempo de las maneras en que se relacionan las personas que en ellas se encuentran; es decir, como dispositivos que permiten moldear las experiencias sociales que se dan en Cuatro Ojos.

Acto seguido, en el quinto capítulo, se relacionan y comparan las prácticas de Cuatro Ojos con colectivos, situaciones y espacios de arte independiente en Colombia, propuestas entendidas como antecedentes y referentes del objeto de estudio, tales como El Bodegón en Bogotá, algunas acciones en el 7º Festival de Performance de Cali e intervenciones en Taller 7 de Medellín, entre otros escenarios. Estos casos no son homologables o equivalentes a Cuatro Ojos, pero sus coincidencias y diferencias permiten situar estos encuentros en las márgenes de la institucionalidad del arte, es decir, por fuera de los circuitos establecidos, pues ellos generan otras formas de producción, inscripción y circulación que amplían los límites institucionales al relacionar de manera más clara el arte con la sociedad.

El siguiente capítulo interroga el caso de estudio desde diferentes posturas teóricas que reflexionan sobre algunas de las más representativas manifestaciones artísticas contemporáneas. Estas reflexiones enmarcan conceptualmente el presente estudio, y amplían algunos postulados de la Internacional Situacionista en función de la relación con el lugar y el carácter revolucionario de estas acciones, así como la característica relacional de los encuentros de Cuatro Ojos en relación con las tesis sobre el tema de Nicolás Bourriaud, desde las que es posible establecer el carácter artístico de dichos encuentros; finalmente, se examinan algunas reflexiones sobre el no-objetualismo en Latinoamérica, que permiten entender el tránsito de las maneras artísticas tradicionales, a prácticas en las que la relación entre el arte y la vida se convierten en una posibilidad en el contexto local, para explicar cómo las propuestas artísticas de Cuatro Ojos se expresan a través de producciones societales, es decir, relacionales.

Finalmente, en el séptimo y último capítulo, se interroga cómo el concepto de encuentro afectivo, en tanto práctica artística, plantea nuevas preguntas estéticas alrededor de la forma de percibir el arte y percibirse en el arte como sociedad. Estas preguntas amplían el campo de la reflexión hacia una propuesta de Deleuze de

estética rizomática, en tensión y relación con la de Nicolás Bourriaud de una estética radicante.

La ciudad como espacio para la producción, como estructura de ordenamiento social diseñada para contener y permitir el tránsito de una gran cantidad de extraños, es el escenario en el que se crean lugares, como reacción contraria y de manera subversiva, que desde acciones propias del arte relacional permiten el encuentro y, por lo tanto, el contacto entre desconocidos y la afectación sensible de estos.

Una vez explorado el entorno geográfico y las maneras en que algunas prácticas artísticas se apropian de él, se indaga en diversas condiciones contextuales que permiten la manifestación de Cuatro Ojos. El lugar y las acciones que allí se dan son estudiados desde la teoría y la historia del arte, y desde reflexiones de la filosofía y la estética. De esta manera, se busca vincular los modos en que acontece la experiencia de Cuatro Ojos con artistas y propuestas conceptuales y relacionales, explicando dichos encuentros desde las dinámicas propias del arte contemporáneo: arte que permite otros lugares y otras formas de aparecer que rompen con la prerrogativa del museo, como institución que acumula, contiene y valida el arte, y que además obliga al museo mismo a cambiar para incluir este tipo de prácticas. Esto no quiere decir que el presente estudio esté centrado en las relaciones del arte con su institucionalidad, aunque esta tensión aparezca y sea en ciertos momentos un factor de análisis y comparación.

Eventos como el de Cuatro Ojos interrumpen los ritmos propios de la ciudad contemporánea y generan pausas, constituyendo, en el tiempo en que acontecen, fronteras entre lo privado y lo público, entre lo cosmopolita y lo doméstico, entre lo virtual que se da en la red y las posibilidades físicas concretas, entre lo permanente y lo efímero, y finalmente entre lo objetual y lo conceptual.

Estos encuentros, más que una revolución, podríamos decir, son una revuelta, pues no pretenden ser duraderos, sino fugaces: una experiencia efímera. Estas situaciones que se comportan como revuelta y que se consolidan como arte no pueden acontecer todos los días, ya que no serían extraordinarias. Ellas instauran diferencias, cambios y desplazamientos, no solo en las dinámicas cotidianas, sino también en las maneras de producción, intermediación y circulación del arte. Los



lugares festivos que crearon estos colectivos de artistas en la ciudad no son duraderos ni fijos; en otras palabras, no son museos, aunque en ellos se exponga y se cree una experiencia estética; no lo son en tanto que no pretenden acumular y preservar obras como testimonio de la historia del arte y de la constitución significativa de mundo, y no procuran recuperar la memoria que representan las piezas de arte. En ellos —en las casas en las que se realizan dichas acciones— el arte se hacía *in situ* en el mismo momento de la exhibición, y en ese hacer ahí se plasmaba la memoria, se dejaban huellas y se planteaban futuros. Como se ha planteado entonces, estos encuentros se diferencian de las lógicas del museo en tanto que sus modos de creación son comunitarios y efímeros; allí no se procura la exaltación de algún “genio creador”, ya que las intervenciones colectivas que se realizan no responden a los criterios de ningún curador y antes que perdurar, como en los museos, las experiencias e intervenciones realizadas no solo tienden a, sino que procuran desaparecer.

Movimientos como el de la Internacional Situacionista y su visión de ciudad lúdica son determinantes para la comprensión de los eventos estudiados. La crítica a las maneras de habitar el espacio urbano moderno desde las lógicas capitalistas del consumo y la oposición a las formas de producción y circulación del arte permiten leer construcciones contemporáneas como Cuatro Ojos, entendiendo que aun hoy en ellas se siguen procurando opciones diferentes para el arte a aquellas mediadas por los museos, los curadores, la crítica especializada y las editoriales; opciones que procuran la creación de situaciones en las que el juego, el ocio y el cambio de los espacios y las personas siguen siendo las condiciones fundamentales de dichas prácticas.

Es importante aclarar de entrada que la Internacional Situacionista, referencia para este estudio de caso, surge a partir de la unión de dos grupos de vanguardia: la Internacional Letrista y la Bauhaus Imaginista. Este movimiento proponía

la participación inmediata en una vida variada y apasionante, a través de momentos que fueran a la vez transitorios y conscientemente controlados. El valor de tales momentos solo puede residir en su efecto real. Los situacionistas consideran la actividad cultural desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana,

que puede ser infinitamente desarrollado con la extensión del ocio y la desaparición de la división del trabajo (y en primer lugar y ante todo, de la división del trabajo artístico). El arte puede dejar de ser una interpretación de las sensaciones y convertirse en una creación inmediata de sensaciones más evolucionadas. El problema es cómo producirnos a nosotros mismos, y no objetos que nos esclavicen. (Clarke, Gray, Radcliffe, Nicholson-Smith, 1958, p. 21)<sup>1</sup>

Este movimiento —La Internacional Situacionista— es uno de los principales antecedentes de las maneras de intervención urbana contemporánea que aborda el presente estudio y que, junto con *Fluxus* y otras formas multidisciplinares, inclusivas y participativas del arte, a manera de *happening* o *performance*, afectan el espacio de la ciudad y constituyen la base histórica desde la cual las actuaciones de los colectivos, como es el caso de Cuatro Ojos, hoy son posibles.

De esta forma se entiende la obra ya no como un objeto, sino una situación: la de la celebración. La obra es, pues, la re-creación de la ciudad y sus condiciones de organización de la vida cotidiana bajo un momento y un lugar que permiten transformar esas circunstancias rutinarias y mecánicas desde la lúdica experimental, en prácticas conjuntas e inmediatas con la recurrente intención de crear la obra “total”; finalidad que pretendía lograrse a partir de la ampliación de los medios a una escala urbana y social, permitiendo experimentar lúdicamente la ciudad y, por lo tanto, vivir la obra. Dichas características excluían a la obra de arte “total” situacionista de los circuitos del arte y de su condición de mercancía.

En Cuatro Ojos la acción se configura como obra de arte alrededor de la creación colectiva en un mismo tiempo; tiempo en el que se producen encuentros y simultaneidades entre la imagen, el sonido, los sabores, las texturas y los volúmenes, las sensaciones térmicas y el movimiento. Es así como las dinámicas del encuentro, la fiesta y la creación colectiva son diferentes a las de los recorridos por los museos, ya que la fiesta se está creando en el movimiento mismo, en la

---

<sup>1</sup> La cita se referencia en el libro *La revolución del Arte Moderno y el Moderno Arte de la Revolución* (2007) que además incluye los ensayos “Guy Debord y el problema del Maldito” de Asger Jorn, y “Cultura y entropía” de Federico Corriente.

interacción, en el diálogo constante entre actores: en el estar allí. Mientras que en el museo, la obra en vitrinas es leída por individuos, por espectadores. Como dice Bourriaud, “no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el ‘visitante’ es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008: 14).

Las situaciones que se crean en Cuatro Ojos instalan, para discutir las, una frontera, un límite que no excluye posibilidades, sino que por el contrario las evidencia, las exalta mostrando las diferencias y permite tránsitos entre ellas. Es, pues, esta condición liminal el punto desde donde se examinan conceptos polares como lo público y lo privado, lo urbano y lo doméstico, lo individual y lo comunitario, lo real y lo virtual, lo local y lo global, así como lo material y lo no objetual; fronteras o límites desde las que se re-significa cada concepto, permitiendo otras maneras de entender de cada uno de ellos: límites que definen su existencia conceptual y al mismo tiempo deforman su sentido.

Sin el límite solo existiría la homogeneidad en la que nada es reconocible; por lo tanto, es la frontera lo que nos define desde la referencia del otro. En la frontera, porosa por definición, lo privado se hace público y lo público, privado, desde la aparición de formas o formatos de intervención de lo urbano en el interior de estructuras domésticas, hasta la participación y el tránsito constante de transeúntes en el interior de una casa que se dispone como cartografía, reaccionando ante las rutinas de lo urbano y situándose como lugar para ser habitado. Allí las relaciones con el mundo físico, con lo real, son, en simultánea, emitidas y recibidas por medio de tecnologías digitales en el ciberespacio, creando otra tipología de afección sensible que es a su vez concreta.

En estas reconstrucciones se puede leer la herencia y la tradición: lo local como contexto donde se realizan los eventos. A diferencia de la artesanía (que repite o pretende mantener una manera de hacer que se protege de la influencia global e intenta mantenerse inmóvil), las acciones en Cuatro Ojos son abiertas e influenciadas por referentes externos que se filtran a través de los medios de comunicación contemporáneos, legibles en cualquier idioma sin necesidad de explicaciones históricas.

Esta posibilidad de superar los límites temporales y geográficos es la que visibiliza el contexto local, dinamizando la producción creativa de un lugar que se construye desde el movimiento, el cambio y la mutación, que expande las posibilidades del que lo habita y no lo limita o conserva en un ciclo repetido donde se añora una tradición ya perdida. En este evento, cualquier tipo de relaciones físicas o virtuales se dan entre individuos y entre colectivos, entre actores solitarios y grupos, pero todos, incluso desde su condición de extraños, configuran una comunidad, un encuentro afectivo desde una práctica liminal, fronteriza, del arte en Medellín.

## 2. Cuatro Ojos: una relación artística efímera

El siguiente es un relato de lo vivido en el VI encuentro de Cuatro Ojos. Cabe aclarar que todos los que se han realizado (seis en total) acontecen de maneras diferentes. También es importante mencionar que cada percepción de lo ocurrido allí es distinta y por lo tanto pueden existir tantos relatos como personas presentes en los encuentros. Es en esta posibilidad de vivenciar, de experimentar una situación, cuando, de una forma relacional, se da la posibilidad del arte; por consiguiente, esta es una entre muchas posibilidades de ver, de sentir y de entender estos encuentros.

Cuatro Ojos es una propuesta de encuentro alrededor del arte bajo diferentes formatos; esto significa que esta experiencia no se limita a lo denominado tradicionalmente como las bellas artes, sino que reúne a músicos, actores, artistas plásticos, artistas urbanos, arquitectos y diseñadores, en torno a la re-significación conjunta de lo que fue un lugar doméstico, abandonado, y que debido a las dinámicas del consumo y a las lógicas del desarrollo está en tránsito para convertirse nuevamente en un espacio comercial.

Esta es, pues, una experiencia estética de convivencia, diferencia y fiesta para la ciudad, que de manera itinerante, se realiza durante cinco días, cada seis meses aproximadamente, en casas abandonadas o próximas a la demolición. El evento, la muestra y la fiesta, que a la postre son lo mismo, son solo la culminación de un proceso que se desarrolla durante los cuatro días previos.

El nombre del evento alude a la actitud que deben tener los artistas urbanos, pues mientras realizan sus intervenciones tienen que estar atentos —estar a “cuatro ojos”— para no ser sorprendidos por la policía, debido a la ilegalidad de las acciones en el espacio público. Y es esta una de las razones por las que en principio surge este encuentro como lugar en el que se pueden dar acciones artísticas propias del arte urbano sin las normas que regulan su espacio político. Algunas intervenciones visuales en lo denominado como bienes “mostrencos”<sup>2</sup>, e incluso marginales, de la

---

<sup>2</sup> Se puede hacer referencia a la obra del artista contemporáneo de origen cubano, Carlos Garaicoa, quien propone la resignificación del espacio urbano, de las ciudades al observar en ellas edificaciones huérfanas, y producir, a través de maquetas, elementos lumínicos, dibujos y fotografías, usos simbólicos, sensibles y lúdicos para estos bienes “mostrencos”. En Medellín este tipo de espacios se corresponden, generalmente, para el caso concreto de estudio, con herencias arquitectónicas del narcotráfico y espacios producto de las dinámicas

ciudad de Medellín por parte de grafiteros que irrumpen por ejemplo en inmuebles expropiados a la mafia y los intervienen visualmente resignificando su sentido, se pueden entender como un indicio de lo que después se propondría en otro tipo de edificaciones urbanas, también entendibles como bienes “mostrencos” y de manera mas amplia, en tanto formas de apropiación e intervención del lugar en Cuatro Ojos.

Este tipo de lugares han sido objeto del arte desde los situacionistas<sup>3</sup>, quienes en la Europa de posguerra, donde se acentúa la crisis de vivienda generalizada, hacían una crítica a las propuestas urbanísticas de la época que se ocupaban solo de problemas prácticos de alojamiento y circulación, oponiendo a esta visión de arquitectos profesionales una concepción lúdica que permitiera diferentes y cambiantes maneras de organización social desde el diseño de las ciudades. Hoy el arte sigue ocupándose, dentro de las ciudades modernas, de los mismos problemas, y en este caso la propuesta de Cuatro Ojos continúa criticando las maneras en que se planea y se habita la ciudad de Medellín a partir de la apropiación de casas que han perdido su valor como morada unifamiliar y que finalmente se convierten en un espacio rentable comercialmente o en un lote con posibilidades de urbanización vertical multifamiliar.

Encontrar la casa para el encuentro es un proceso que se da bajo la metodología del andar como práctica estética, desde “la transurbancia o el errabundear”<sup>4</sup>. Los recorridos se centran en zonas urbanas tradicionales que han

---

urbanísticas que transforman barrios residenciales en zonas comerciales. Cuatro Ojos, entonces, actúa sobre ellos, resignificando su percepción desde lo urbano, al intervenirlos directamente y generar situaciones artísticas.

<sup>3</sup>La Internacional Situacionista nace en 1957 en el célebre Congreso de Alba, y sus preocupaciones artísticas, que pretendían la creación de un urbanismo lúdico que reaccionara ante la ciudad capitalista y productiva, siguen vigentes en las propuestas artísticas contemporáneas y se hacen evidentes particularmente en Cuatro Ojos.

<sup>4</sup> En el libro *El andar como práctica estética* (2009) de Francesco Careri, quien a su vez es miembro del laboratorio de arte urbano Stalker, propone la “transurbancia” como un sistema de transformación del paisaje urbano, tanto arquitectónico como simbólico, a partir de recorridos urbanos, de caminadas a la deriva. A estos recorridos erráticos se les nombra como “errabundeo”. Dice el autor, acerca de esta manera de experimentación de las ciudades contemporáneas: “Quiero señalar más bien que el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados, más que proyectarse y llenarse de cosas” (Careri, 2009, p. 27).

sido rodeadas por áreas comerciales o que han cambiado su naturaleza habitacional, quedando al margen de la renovación urbanística. Se buscan casas desocupadas que no pretendan ser viviendas de nuevo y que, por esta razón, estén a la espera de la demolición o de una remodelación total. Esta condición permite la total disponibilidad del espacio para ser alterado, transformado, intervenido.

El espacio se alquila por una semana, y por medio de las redes sociales y “el voz a voz” se convoca a los participantes. Aficionados, estudiantes y profesionales de saberes artísticos y creativos responden al llamado de los múltiples y cambiantes organizadores. Los colectivos y los individuos llegan a la casa, la recorren y escogen un espacio adecuado para las características de la intervención o acción planeada. Los diferentes oficios y saberes de organizadores y participantes plantean, en sí mismos, una crítica a las disciplinas artísticas establecidas y reconocidas institucionalmente, puesto que el Arte —escrito con mayúsculas—no se entiende usualmente como resultado de procesos colectivos, sino como la obra de un individuo.



Imagen 2. Cuatro Ojos. Escogencia y adecuación del espacio a intervenir. El colectivo Party Monster Remade participa en Cuatro Ojos con un performance en el que, según ellos, los medios audiovisuales se convierten en ventanas por las cuales es posible ver y compartir imaginarios. Juan José Cadavid Ochoa (2009)

Todo empieza, entonces, con la escogencia de los espacios a intervenir: paredes blancas, limpias, cuartos vacíos, sótanos, habitaciones, corredores, baños, closets, pisos, escaleras, salas, comedores, terrazas y techos son marcados y firmados para su reserva antes de ser intervenidos. La selección se hace por orden

de llegada. No hay curadores, es el espacio físico el que limita la cantidad de participantes. Sesenta personas, aproximadamente, se reparten lo que fue un espacio doméstico. Con este primer movimiento todo se transforma: las ideas propuestas por cada uno de los colectivos y los individuos alteran y deforman la casa; las formas arquitectónicas y sus usos llenan de nuevos sentidos este lugar. Las dinámicas creativas que se dan allí se convierten en un factor de unión, de conexión entre los participantes que, desde su diferencia, conforman un gran colectivo que propone ya no múltiples acciones aisladas, sino un lugar común lleno de posibilidades: un lugar que se habita y vuelve a tomar vida.

Lo que se vive en Cuatro Ojos durante cinco días es una situación de convivencia y expresión colectiva, una común-uniión alrededor del arte. En este lugar se producen experiencias que trascienden la simple percepción óptica y auditiva, posibilitando una inmersión sensorial más amplia, una experiencia; en otras palabras, no es solo la contemplación, es una experiencia relacional. Este relacionamiento se da a partir de una propuesta subcultural, “una experiencia postindividual basada menos en la dispersión de la subjetividad que en la articulación de una colectividad”<sup>5</sup> (Foster, 2001, p. 123).

Este evento es la posibilidad de que las personas se agrupen para, desde diferentes miradas e inclinaciones estéticas, proponer nuevas formas de relacionamiento social, distintas maneras de habitar un lugar, una ciudad y de este modo un nuevo camino para recrear el mundo, otro mundo, uno que subyace y surge en reacción al ordenamiento ético, estético y político dominante. Allí la percepción es estimulada aleatoriamente; las múltiples posibilidades sensoriales propician las relaciones entre los actores, la acción y los espectadores, creando un encuentro en el que se deconstruyen los roles sociales y se configuran estructuras societales efímeras en constante mutación.

El primer día, después de la elección de los lugares, la actividad es irregular. En el transcurso del día van apareciendo los participantes, y los espacios empiezan

---

<sup>5</sup>Aquí Hal Foster propone distanciarse de las categorías de la cultura mayor, lo que permite el retorno de lo reprimido, lo subyugado, lo enterrado, lo descalificado (lo menor) y también de aquello que está por venir: lo utópico, lo deseado, pues finalmente son estas formas colectivas subculturales las que pueden resistir a las apropiaciones semióticas, las categorías normativas y la historia oficial propuestas por la cultura dominante.



a transformarse. Se preparan las paredes, se instalan objetos, se organizan los escenarios de los músicos y se hacen ajustes eléctricos. En la noche, la actividad se intensifica: hay mucho trabajo en un escenario de tranquilidad y conversación. Transcurrida buena parte de la noche, suena la música, se consumen drogas y alcohol y se saturan los sentidos. Allí no todos se conocen y no muchos se parecen; las ideas son todas diferentes, las maneras de hacer y los métodos también. En este primer día se reconocen esas diferencias y desde ellas se produce una dinámica festiva de descubrimiento permanente, que es la que posibilita el entendimiento y la lúdica afectiva.

Los pintores y grafiteros se apropian de las paredes en las áreas comunes y los corredores; un colectivo de jóvenes interesados en los medios audiovisuales se toman una de las salas, en la que proyectan fotografías sobre las que dibujan, a su vez que crean un espacio en el que proyectan cortos en video producidos por ellos mismos; otro colectivo pinta un espacio de blanco para crear un *performance*<sup>6</sup>; un grupo de arquitectos trabaja con planos y transforma la geometría del espacio; unas mujeres disponen algunos juguetes con cierto orden en unos entrepaños; una joven organiza unas telas tensadas entre el techo y el suelo; otros jóvenes crean un escenario donde pondrán en escena una obra teatral; otra persona cuelga móviles de gran formato desde el techo. Todos hacen algo diferente, pero en medio del trabajo se reúnen a conversar, a hacer comentarios sobre sus trabajos, a escuchar la música. Allí los cuerpos y los sentidos se estimulan constantemente, los saberes mutan y se multiplican, se deforman y producen distintas manifestaciones o maneras de hacer, la interacción creativa posibilita estos cambios y la forma de celebración que tiene la situación hace más fuertes dichas relaciones. No hay un método, hay muchos, y no son rígidos o estables, pues la reconstrucción colectiva produce fluidez y flexibilidad.

---

<sup>6</sup> Un *performance* implica la realización de una acción en un tiempo determinado por un artista o un grupo de ellos. Se refiere a diseñar y desarrollar una puesta en escena en la que se pueden integrar diferentes formatos y formas expresivas: articula la danza, la música, el teatro o el cine, y aunque existe un guion y una planeación, en el *performance* se integra una parte de improvisación. Pese a que en Cuatro Ojos se realizan estas representaciones, no se puede aseverar que este encuentro sea una acción preformativa *per se*, pues no existe un plan que predetermine lo que allí sucede.

El segundo día comienza con una sensación de aletargamiento. La noche fue larga y entre-tenida. El día se siente lento y el progreso no es muy evidente. Los artistas van llegando, las horas pasan y el ritmo se acelera; los avances de la obra se hacen más claros, aparecen imágenes y objetos: se ven unos astronautas pintados en lo que fue alguna vez un baño, también hay una imagen de un cuadrúpedo en el comedor, lo que parece ser una muñeca empieza a tomar forma dibujada en un nicho sobre las escaleras; unos móviles en forma de aves cuelgan del techo y un objeto con forma de cerdo parece subir desde el recibidor al segundo piso; un colectivo conformado por estudiantes de artes plásticas crea un espacio blanco y ubica en él una serie de dispositivos de filmación, grabación y reproducción de audio y video interconectados con los que pretenden capturar, contener y mezclar los imaginarios de sus integrantes para transmitirlos vía *streaming*, y así difundir por la red, en tiempo real, lo que sucederá en la casa. Concretamente, esta acción integra elementos tecnológicos de creación multimedial con una puesta en escena en la que hay actuación, música, proyección de imágenes en movimiento e interacción con el público. Todo esto sucede mientras a unos cuantos pasos un grupo de diseñadoras construye un sistema de exhibición de vestuario experimental, evidenciando de este modo el carácter plural de la propuesta interdisciplinar. En el lugar, durante los dos primeros días, las diferencias, antes que separar, permiten tránsitos fluidos que los habitantes hacen opinando, haciendo críticas e interviniendo la propuesta del otro.

En el tercer día, los avances son más evidentes. Las personas entran y salen. La casa ya no parece un espacio doméstico ni uno abandonado: es un lugar lleno de estímulos de todo tipo, saturado de imagen, sonido, olores, sabores y movimiento. El trabajo creativo y colectivo deviene fiesta, y es con esta manera de encontrarse como empieza el lugar a configurarse, como dice Hakim Bey (1996), en una zona temporalmente autónoma, en una sola construcción, no como un contenedor de acciones desarticuladas, sino como un lugar en el que más allá de la música, las bebidas y las sustancias psicoactivas, los cuerpos parecen querer mezclarse los unos con los otros, haciendo que lo que fue en principio el motivo articulador —las intervenciones objetuales— sea ahora una mera consecuencia, una huella producto de las relaciones, de las afectaciones que se dan como revuelta<sup>7</sup> en esta TAZ

---

<sup>7</sup>“La revuelta es ‘temporal’. En ese sentido una revuelta es como una ‘experiencia límite’, lo contrario del

(*Temporaly Autonomous Zone*). Estas fiestas crean estructuras sociales que no son o no responden a las dinámicas cotidianas, y al instalarse durante un tiempo en medio de la ciudad normatizada, movilizan su sentido, instaurando una diferencia y planteando una revuelta. En la casa, el movimiento comienza más temprano y la noche no termina antes.

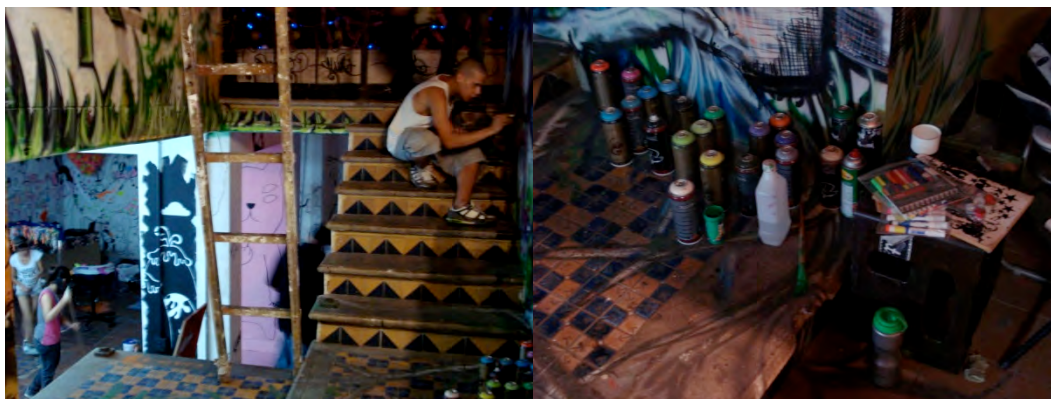


Imagen 3. Cuatro Ojos. Juan Rengifo, artista urbano de la ciudad de Medellín, interviene paredes, pisos y cielo rasos de la casa. Juan José Cadavid Ochoa (2009).

El cuarto día es frenético. Aparecen intervenciones y artistas nuevos. Todos empiezan temprano y a un ritmo acelerado. Pueden verse algunas de las intervenciones casi terminadas. En las paredes de la casa ya no hay espacio, ya no queda sin afectar plásticamente ningún resquicio, solo algunas partes del techo están sin intervenir. Fotografías, pinturas y grafitis cubren como una piel gráfica, cromática, todas las áreas de la casa: urbanografías que invaden el espacio doméstico, se apropian de él y lo llevan a hacerse público, a integrarse con la calle, a la que muchas de ellas parecieran pertenecer. Esta casa y lo que pasa allí son una expresión tanto del arte relacional como del arte urbano, no como pieza o intervención en algún sitio de la urbe, sino como ruptura, como situación artística urbana. Su materia prima se compone, por una parte, de elementos físicos como edificaciones o límites, formas plásticas, colores, olores, sonidos, y por otra, de

---

estándar de la conciencia y experiencia ‘ordinaria’. Como las fiestas, las revueltas no pueden ocurrir todos los días —de otra forma no serían ‘extraordinarias’—. Pero tales momentos de intensidad dan forma y sentido a la totalidad de una vida” (Bey, 1996, p. 2).

personas: de su presencia activa, de las huellas de su presencia y de su comportamiento.

En el quinto día la casa se abre temprano. El lugar se llena de gente que entra a ver, a experimentar el lugar, haciendo parte de él. Con las horas se van formando grupos que transitan y permanecen. De este modo se habita: ya no se va, se está. Hay conciertos y músicas cambiantes, diferentes y simultáneas. En la primera planta, por ejemplo, se presentan diferentes grupos de *rock* y *punk*; en el segundo piso, hay una sala en la que los DJ mezclan sonidos electrónicos; también, hay una habitación en la que suena algo de música colombiana. En un cuarto se proyecta un cortometraje en el que los actores naturales representan historias sobre la violencia cotidiana en las calles de la ciudad de Medellín, mientras que en otros lugares de la casa se realizan puestas en escena, instalaciones y *performances*. La casa completa se ha transformado. Un estimado de dos mil personas entra y sale por la estrecha y única puerta; el evento deviene en celebración, que es a su vez “la emergencia de una cultura festiva distinta y aún oculta a los *managers* de nuestro ocio” (Bey, 1996, p. 5). Este modo de la fiesta plantea un tiempo en el que las maneras de contactar, de tocar, de afectarse sensible y físicamente, han cambiado, propiciando nuevas formas de “estar ahí”. El acontecer de estas celebraciones plantea un rompimiento con normas establecidas por las autoridades encargadas de regular tanto el uso de los espacios públicos, como el de los privados, y en ese sentido crea un tiempo-lugar de la insurrección en el que los comportamientos y las maneras de estar son dadas por la misma condición festiva. Esta fiesta se apropia del vacío, de espacios temporales en los que el ocio creativo y la lúdica generan una tensión con las lógicas modernas de producción, con la ciudad del comercio, del tránsito vertiginoso y del desarrollo en intervalos; es un mecanismo de apropiación y configuración de lugar para permitir el contacto entre humanos, entre íntimos desconocidos que ponen en común, en comunión, sus esfuerzos para alcanzar sus deseos. Como lo dice Hakim Bey (1996):

la fiesta siempre está abierta porque no está regulada, sometida a orden; puede estar planeada, pero a menos que “suceda” por sí misma es un fracaso. El factor espontaneidad es crucial. La esencia de la fiesta: el cara a cara, el grupo de humanos que pone en común sus esfuerzos para realizar sus deseos, se trate de comida y bebida, baile, conversación o el arte de vivir;

puede que incluso para el placer erótico, o para crear obras de arte colectivas, o para atraer el puro circular de la alegría. En síntesis, la 'unión de los egoístas' —en el sentido de Stirner— o acaso —en términos ahora de Kropotkin— una base biológica que conduce al apoyo mutuo. (También aquí cabría mencionar la 'economía del derroche' bataillana y su teoría de la cultura potlach). (Bey, 1996, p. 6)

Al ser lugares para la comunidad, su hábitat es una experiencia afectiva y, por lo tanto, la interacción de todos los individuos en ella constituye parte de la intervención misma del lugar: intervenciones artísticas e individuos forman la obra total; las personas bailan, hablan, gritan, oyen, comen, caminan, se ven y se rozan. La fiesta se extiende y algunos todavía intervienen el lugar; es claro que no tienen intenciones de terminar, la noche no tiene afán y se extiende hasta la madrugada.



Imagen 4. Cuatro Ojos. Música, performance, interacción, instalación, vestuario, graffiti, fotografía, video, baile: fiesta. María Fernanda Velandia. (2008)<sup>8</sup>.

En la sexta versión de Cuatro Ojos, la policía aparece a las 5:00 a.m. y decreta el cierre: la finalización de la fiesta que no quería terminar. Preguntan por los dueños del lugar que no existen, por responsables que no hay y por permisos aparentemente innecesarios, pues es una casa y no un bar. Los visitantes y los artistas argumentan que es una fiesta privada y sin embargo la policía entra sin permiso, allana la casa y da por terminado el evento arbitrariamente, sin dar explicaciones. La fiesta termina cuando la institución aparece.

---

<sup>8</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com>, Revisada el 12-02-2011.



Imagen 5. Cuatro Ojos. La autoridad policial determina el fin de las actividades en Cuatro Ojos, pues entiende que estas acciones son “rumbas ilegales” y no expresiones del arte contemporáneo. Cristián Ramírez (2010)<sup>9</sup>

Las acciones realizadas en este lugar se pueden entender como arte urbano, como anteriormente se mencionó, en consecuencia con la interacción comunitaria, con la creación de vínculos entre los individuos que actúan sobre la casa, en otras palabras, entre todos aquellos que la habitan, afectándola y afectándose. Esta red de subjetividades configura la situación artística que en un relacionamiento intersubjetivo resignifica los modos, los sentidos y los hábitos del lugar. Los contactos afectivos de los cuerpos son en esta fiesta la característica principal que hace que sea posible hablar de ella en términos de arte relacional; no son los objetos —pinturas, esculturas o acciones que se dan en este lugar— lo que en este estudio se entiende como arte, sino que son las formas societales específicas de relacionamiento festivo lo que se considera aquí arte. Sin embargo, son las producciones físicas las que procuran el encuentro, lo convocan, diferenciándolo de otras maneras de la fiesta. Por lo tanto, las percepciones sensibles y las relaciones afectivas solo se dan en el tiempo que se está allí. Esto implica que cualquier registro posterior de lo allí acontecido será insuficiente como situación en relación con lo que en la fiesta ha ocurrido, pues no constituirá un hábito y por consiguiente tampoco una propuesta de arte relacional.

---

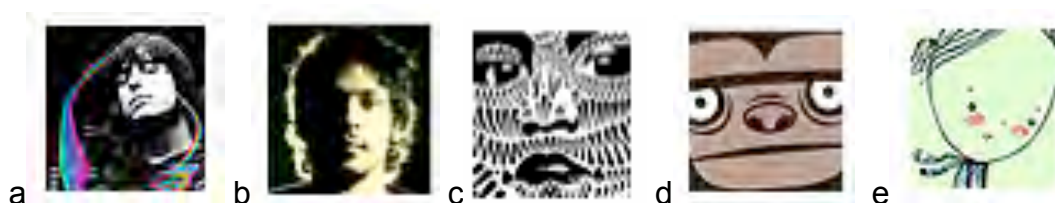
<sup>9</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com>. Revisada el 13 03-2011.



Imagen 6. a. La ilustradora Tatiana Mejía interviene habitaciones en Cuatro Ojos; es posible seguir su trabajo a través de la red. Tatiana Mejía. *Flickr de la llorona* (2010). b. Esténcil en el barrio Moravia (El Morro), Medellín, realizados por Stinkfish, artista urbano que también participa en Cuatro Ojos. Stinkfish. *Esténcil* (2009)<sup>10</sup>.

La idea de obra de arte, aun en sus expresiones posmodernas, no parece poder ser si no aparece ni acontece, y esto solo es posible si es percibida, pues incluso las manifestaciones conceptuales, azarasas, temporales y relacionales contemporáneas del arte necesitan medios físicos que permitan la afección del otro. Lo que parece pasar con estas manifestaciones es que sus soportes han cambiado, volviéndose difíciles de contener. Los encuentros afectivos propuestos por Cuatro Ojos que crean una fiesta y que son susceptibles de enmarcar dentro de una teoría del arte relacional y urbano se originan y dependen de las expresiones objetuales desde las que aparecen, se hacen visibles o perceptibles, pero es en su acontecer colectivo, desde las relaciones intersubjetivas de quienes realizan y perciben dichas realizaciones, como estas situaciones pueden ser consideradas arte.

La fiesta de Cuatro Ojos es visitada el quinto día, y ya no solamente habitan allí aquellos que intervinieron la casa. Ese día el lugar se transforma de manera continua, pasando de la presentación a la participación.



<sup>10</sup> Imágenes tomadas de: Stinkfish. Recuperado de <http://stinkfish.wordpress.com/2010/12/12/ninio-espina-quetzal-muerte-moraviamedellin/>. Revisada el 14-04-2011.

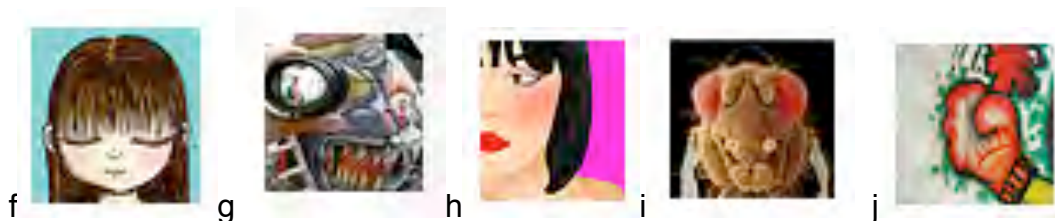


Imagen 7. Imágenes del perfil de algunos participantes recurrentes de Cuatro Ojos que están conectados a través de la red social Flickr, red especializada en producción visual: **a.** Lo-loko. **b.** Juan Erasmo. **c.** Stink. **d.** Mr Mongo. **e.** Cabiz Baja **f.** Llorona. **g.** Malk. **h.** Angieetai. **Plaga** **j.** Mr Geo. Flickr (2011).

En estos encuentros algunos artistas se encargan de conseguir la casa, de la convocatoria y de la promoción del encuentro, pero no son ellos ni ningún otro individuo o grupo quienes planean lo que en esta casa va a acontecer, sino que es el encuentro en sí mismo; en otras palabras, es la posibilidad de estar juntos lo que deviene fiesta y arte. Algunos estudiantes universitarios de artes plásticas y diseño trabajan juntos en la planeación de Cuatro Ojos para luego, anónimamente, confundirse con el colectivo. Son los mismos participantes<sup>11</sup> quienes diseñan los carteles promocionales y estructuran la información en los blogs y en las redes sociales. Son ellos también quienes consiguen el permiso para intervenir la casa y el dinero, si es necesario, para pagar el alquiler. Es una situación artística creada por una comunidad que se forma en el espacio real-virtual para afectar y afectarse en el real-físico.

---

<sup>11</sup> Algunos de los sitios web de las personas y colectivos que han hecho parte de Cuatro Ojos y que conforman un tejido virtual que se extiende por diferentes redes sociales pueden ser consultados en el índice de artistas al final de este documento. Cabe anotar que estos sitios son cambiantes. Una de las redes sociales más usadas por estos artistas es Flickr [[www.flickr.com](http://www.flickr.com)].



### **3. El impacto de las vanguardias y la condición relacional de las prácticas artísticas en los encuentros de Cuatro Ojos**

#### **3.1. El impacto de las vanguardias**

Muchas prácticas artísticas contemporáneas no repiten (pero sí responden y mantienen el legado de los movimientos de vanguardia) expresiones del arte que, aunque muchas veces declaradas muertas, siguen hoy afectando las formas de producción y recepción artística. Es así como hoy, los encuentros festivos de Cuatro Ojos siguen negando la producción individual y proponen la fiesta como un modo de producción colectiva, de la misma manera que rechaza la posibilidad de recepción individual. Para entender esta relación y otros aspectos coincidentes, y la manera en que las propuestas vanguardistas siguen afectando o influenciando expresiones del arte como la de Cuatro Ojos, a continuación se conecta y compara esta práctica artística con algunas de las principales expresiones vanguardistas en el siglo xx.

Las revueltas dadaístas en los primeros 20 años del siglo xx pretendían que las reacciones de la gente en una experiencia artística se integraran a la propuesta y que pasaran a ser ya no respuestas, sino parte de la acción; la diversión, la exaltación y la euforia permanente se opusieron a la capacidad de depravación y violencia humana, y en forma de *soirée*, de manera irónica, demandaban “No más pintores, no más literatos, no más músicos, no más escultores, religiones, republicanos, monárquicos, imperialistas, anarquistas, socialistas, bolcheviques, políticos, proletarios, demócratas, burgueses, aristócratas, policía, patrias. En fin basta de todas estas imbecilidades. No más nada, nada, nada” (Arp, citado por Granés, 2011, p. 41). Demandas y formas festivas de reaccionar que se evidencian aún en los jóvenes artistas de hoy que se reúnen de manera revoltosa e irreverente para rebelarse frente a otras situaciones como la mercantilización de la vida o la sobrevaloración de una economía en crisis y las lógicas productivistas de habitar las ciudades, en otro contexto, pero activando estrategias vanguardistas Dada.

La negación del individuo como sujeto de creación artística, la intención de demoler los sistemas establecidos, la búsqueda de la libertad, la capacidad de experimentación con diferentes medios, el no encasillamiento en movimientos o grupos y la indiferencia frente a cualquier tipo de dogma son características propias de las manifestaciones artísticas y de la vida misma de Marcel Duchamp, por

ejemplo. Condiciones que marcarían el devenir del arte y que se convierten en motivo de búsqueda y motivo de las prácticas artísticas de Cuatro Ojos. Además, podría decirse que la transformación no en el sentido estructural arquitectónico ni en el formal material, sino desde el uso y el cambio de las maneras de apropiación y aparición en el entorno urbano, es decir, desde la descontextualización y resignificación de los lugares en los que se presentan los encuentros de Cuatro Ojos, configuran a través de fiestas e intervenciones espaciales en casas abandonadas, una suerte de *readymade* urbano. El influjo anarquista presente en la obra de Duchamp reafirma el carácter revolucionario de la propuesta artística de Cuatro Ojos, desde la pretensión de crear un arte radicalmente distinto, libre de todas las reglas, de lineamientos, de normas y en contra de todas las convenciones del arte, fundado en bases fundamentalmente individualistas que permiten situar al hombre como centro creativo y sensitivo de estas prácticas artísticas.

Por su parte, André Breton y sus seguidores mantuvieron vivo el espíritu del dadaísmo en el surrealismo, pero con una influencia marcada del marxismo-leninismo (aunque con una postura crítica frente a los recortes que hacían los soviéticos a la creatividad y a la libertad); su propuesta revolucionaria se centró en la lucha en contra de los valores occidentales en procura de una sociedad “no corrompida por el materialismo ni los principios de utilidad e interés preponderantes en el capitalismo moderno” (Granés, 2011, p. 82). La oposición a los circuitos comerciales del arte se da en Cuatro Ojos a partir no solo de la no inscripción en las dinámicas institucionales en términos de festivales, exposiciones o salones artísticos, entre otros, sino también desde el no reconocimiento de valoraciones curatoriales ni de mercaderes del arte, pues las intervenciones que se realizan allí carecen de valor comercial en tanto efímeras, y mucho menos si se entiende que las propuestas plásticas allí presentes son una composición social. Se puede decir que más que el valor, la importancia de las acciones de este tipo radica, como en los surrealistas, en la transformación de la realidad, en irrumpir en la experiencia cotidiana y crear pausas en las que lo maravilloso, en tanto inesperado, se instale transgrediendo la realidad.

*Black Mountain College* fue un espacio formativo fundado para permitir la experimentación radical en todas las artes y fue el escenario en el que se dio por primera vez una práctica artística con la que hoy Cuatro Ojos coincide formalmente:

el *Black Mountain College* fue fundado en 1933 por John Andrew Rice, profesor que tenía la intención de flexibilizar la educación, dándole prioridad a la formación en artes para potencializar las cualidades humanas a partir del desarrollo de la creatividad y la libertad expresiva. Pero fue en el verano de 1952 bajo la rectoría del poeta Charles Olson, cuando John Cage presentó el *Theatre Piece No. 1*, [un experimento en el que se conjugaban] el azar, el caos, la improvisación la espontaneidad y la colaboración grupal. Cage la llamo *The Event* —el evento—, una reunión de artistas de diversas ramas actuando simultáneamente en un mismo escenario [...]. Cage quería organizar una obra de arte total y azarosa, que reuniera todas las actividades creativas al mismo tiempo sin guion ni estructura predeterminada. (Granés, 2011, p. 111)

Este experimento se convertiría en el primer *happening* de la historia, y sus características siguen presentes en los encuentros festivos de Cuatro Ojos, por lo que podría establecerse una analogía con este, en tanto que son de hecho un *happening*. Su condición eventual, efímera, la manera en que interactúan diversas manifestaciones artísticas en un mismo lugar, la participación del público ya no como un espectador, sino como parte integral de la acción y la ausencia de un guion que determine lo que debe pasar en la fiesta permiten que esta práctica sea nombrada y entendida como tal.

*Happenings* como el de *Furthur* (un autobús escolar psicodélico en el que un grupo de revolucionarios californianos liderados por Ken Kesey) recorrieron Estados Unidos mezclando música, literatura, pintura, acciones y gestos plásticos con LSD para escandalizar a la sociedad. También las experiencias propuestas por Allan Kaprow en Nueva York, donde artistas y espectadores, calle y galería se mezclaban para convertir la vida en arte, son referentes importantes de Cuatro Ojos.

En Europa las ideas del artista y urbanista situacionista Constant Nieuwenhuys despertarían el interés de los jóvenes holandeses por crear situaciones temporales emocionantes, determinadas por ellos mismos, y verían en el *happening* la posibilidad expresiva de lograrlo.

Los principios revolucionarios dadaístas, anarquistas y surrealistas siguen presentes en las manifestaciones artísticas contemporáneas como Cuatro Ojos y la forma azarosa y caótica en la que se configura la fiesta en estos encuentros puede

ser nombrada como *happening*; la metodología y la aparición misma de estas prácticas en el contexto urbano, en tanto las maneras de habitar la ciudad, comporta coincidencias importantes con la propuesta vanguardista letrista y situacionista.

El problema de la sociedad de producción capitalista para los letristas — quienes más tarde, junto a los miembros de la Bauhaus Imaginista, conformarían la Internacional Situacionista— era la ausencia de tiempo libre y de un entorno urbano que pudiera ser experimentado desde el juego y la diversión; esto se sumaba a la alienación y el aburrimiento producido por la televisión y el ocio pasivo de la sociedad del momento en Europa, la cual aniquilaba las posibilidades de vivir aventuras en la vida cotidiana. Para luchar contra esto los seres humanos

debían prestar atención a los “momentos” que constituían la vida cotidiana y no a las estructuras profundas de la sociedad; es decir, la atención debía dirigirse a los instantes que como en el amor o la revolución, rompían las certezas, lo previsible y lo acostumbrado y elevaban a quienes los vivían a estados de plena libertad. (Granés, 2011, p. 190)

De esta forma, cualquier persona, si alteraba las rutinas establecidas, realizaba un acto de resistencia, un acto revolucionario. La intención de La Internacional Situacionista de crear situaciones apasionantes en contra del falso bienestar capitalista y de los entornos ciudadanos creados de manera conductista para regular y ordenar el comportamiento humano comporta muchas coincidencias con las prácticas artísticas de Cuatro Ojos, pues esta propuesta reacciona ante una ciudad con las mismas características capitalistas y productivistas, creando situaciones temporales desde la transformación de espacios urbanos, procurando lugares para el juego y la aventura.

Volver a mirar las vanguardias y sus luchas, dejarse contagiar de su espíritu revolucionario y revelarse en contra de las posturas hedonistas y egoístas que no se preocupan más que por la obtención de una mayor audiencia y cumplir los deseos de poder, fama y éxito económico de los individuos, sin que importen los medios para lograrlo, transformando los principios de las revoluciones vanguardistas en simple entretenimiento y novedad, es la función de muchas prácticas contemporáneas entre las que se encuentra la propuesta de Cuatro Ojos. Sus revueltas, en las que las relaciones entre los humanos constituyen el elemento

plástico fundamental por medio del cual se crean experiencias artísticas, se levantan frente a una sociedad que incorpora y comercializa inclusive las expresiones revolucionarias, banalizándolas. El reto es escarbar en las entrañas de la civilización sin sucumbir a las dinámicas de la novedad que convierten las prácticas artísticas en meras experiencias del espectáculo.

Cuatro Ojos no es una manifestación o un movimiento vanguardista, pero las vanguardias permiten entender su estructura, sus formas de aparecer, sus motivaciones y metodologías; es decir, lo fundamentan como fenómeno del arte en la sociedad contemporánea que responde a las construcciones históricas del arte. La validación de estas situaciones efímeras como práctica artística es posible no solo al entendimiento de las influencias vanguardistas, sino también a la posibilidad contemporánea de entender estas experiencias desde una teoría formalista del arte en la que las relaciones sociales constituyen la producción y la recepción artística misma. Una creación artística que permita crear formas del arte que permitan el contacto, el encuentro entre humanos, prácticas interactivas, comunitarias y relacionales en el escenario de la autopista de la comunicación, de los medios electrónicos, de los parques de diversión y los múltiples formatos compatibles de sociabilidad, en el que los espacios para las relaciones cotidianas son comercializados.

### **3.2. Trayectos del arte, de una animación estética de la realidad a un arte de las relaciones vitales**

Las búsquedas emprendidas por las vanguardias producen prácticas artísticas que para conectarse con la vida misma van trazando trayectos creativos a partir de dispositivos que permitan tal vínculo. Estas rutas permiten que el arte no solo responda a situaciones contextuales y sociales determinadas, sino que modifique o altere esos contextos y finalmente recree microsociedades plásticamente. En tal sentido la intención de integrar al arte con la vida genera un tránsito y una expansión que va de lo objetual hacia el acontecimiento, en donde nociones como el azar y lo casual constituyen los principios de la acción artística. Las acciones de este tipo desbordan los límites del objeto en tanto materialidad aislada de una vivencia social, de una práctica relacional. Esta expansión continúa también el camino de la

oposición al museo, a la galería, a la obra de arte tradicional, al objeto artístico. Se buscan maneras alternativas de creación, de recepción y de circulación social del arte, mientras interrogan a la práctica dominante del arte, es decir la capitalista.

El cuestionamiento al objeto no implica una negación de este, sino más bien una relación diferente con la sociedad que lo produce y se relaciona con él en tanto obra de arte. El cambio en la creación objetual del arte hacia una concepción interrumpida y creada a partir de fragmentos se evidencia desde el cubismo: cuando Picasso proponía ya no el todo, sino las partes como elementos transformadores de las posibles significaciones objetuales, y en el cubo-futurismo ruso, que desarrollaba propuestas creativas como las de Tatlin, a partir de las propiedades inherentes de los materiales. Estas experiencias creativas configuran el antecedente del *collage* “que se extenderá durante todo el siglo xx: desde los pictóricos a los plásticos (*readymade, objet trouvé, surrealista, construcciones y assemblage*), del *collage* de acontecimientos como el *happening* a los espaciales como los ambientes objetuales” (Marchán Fiz, 2012, p. 244). La posibilidad de expandir la idea de *collage* y *assemblage* hacia situaciones relacionales (entendiendo al *happening* como un encuentro de fracciones tanto en el sentido material como de las vivencias individuales o colectivas, y de las formas de apropiación del espacio en el que se produce la experiencia) describe las situaciones vividas en Cuatro Ojos.

El trayecto recorrido por el arte, y específicamente por las vanguardias artísticas, implica vías por las que es posible transitar una y otra vez. Estas rutas son parte del legado de las vanguardias, un legado que es dinámico y que permite la aparición contemporánea y el estudio de prácticas artísticas como la de Cuatro Ojos. Uno de estos caminos o formas de aparición y animación estética de la cotidianidad es el *environment* o el ambiente que en tanto construcción espacial tiene una clara conexión con las intervenciones en espacios arquitectónicos abandonados realizadas por Cuatro Ojos, pues el *environment* permite que la obra de arte sea recorrida, es decir, no es la representación un lugar, sino la instalación de una realidad “en un una situación espacial. Este espacio, configurado como medio visual, afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Éste se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio” (Marchán Fiz, 2012, p. 261), no solo con respecto al espacio que lo rodea y a los objetos que se sitúan en el, sino también, como en Cuatro Ojos, con

los otros habitantes, tanto artistas como visitantes, que son finalmente quienes desde sus percepciones y relaciones permiten la vivencia del lugar.

Los proyectos ambientales, las modificaciones visuales, lumínicas y objetuales y las relaciones lúdicas e inclusive festivas que se dan en ellos, las formas en que el espacio envuelve al hombre y las relaciones que se dan entre quienes habitan la obra desembocan en lo que podría llamarse la acción en el espacio, el *happening*. Por lo tanto, es posible afirmar que los acontecimientos son una extensión de las propuestas ambientales y configuran su elemento activo. De tal forma, en Cuatro Ojos podemos identificar al elemento pasivo, arquitectónico, espacial en términos de *environment*, y a la acción festiva, a las relaciones lúdicas y a los intercambios sensibles que se viven en este lugar como elemento activo, en términos de *happening*. Ya no se trata de transformar la relación con el espacio habitable, sino de apropiarse de la vida y transformarla afectando los comportamientos de las personas entre quienes acontece la práctica artística.

Puede considerarse al *fluxus* como una especie de subgénero del *happening* o como un movimiento ligado a este modo de creación artística; como rasgos diferenciadores del *happening* puede decirse que el *fluxus* se ocupa principalmente de acontecimientos simples y de corta duración, ligados fundamentalmente a la música, en los que ya no se envuelve al espectador en la acción, sino que se le permite a este tomar distancia con el acontecimiento; su principal exponente, G. Maciunas, ejerce en Europa y América gran influencia en el desarrollo de nuevas tendencias de las artes escénicas, la danza y la música. En términos generales, los acontecimientos planteados por Cuatro Ojos son más cercanos al *happening*; sin embargo, comportan coincidencias con algunos objetivos del *fluxus*, además de incluir la creación-recepción musical en sus acciones. La principal cercanía está en la oposición a la separación entre el arte y la vida, y, por lo tanto, entre el creador-productor y el espectador-receptor, pero se debe entender que en Cuatro Ojos no se pretende una unidad absoluta o una estetización total de la realidad o de la vida, sino que se procura establecer una relación con la vida desde el arte, es decir, que en estos *happenings* se modela durante un tiempo una estructura social vital, que siempre es siempre cambiante y que se puede considerar arte solo mientras se vive la experiencia.

El trayecto recorrido en busca de la identificación del arte con la vida, emprendido por las vanguardias y por los comportamientos artísticos posteriores, ha influenciado a las prácticas contemporáneas, pero estas ya no buscan la mezcla y la no diferenciación del arte y la vida, sino la posibilidad de darle forma a las relaciones humanas, creando microsociedades plásticamente.

En tal sentido, puede trazarse una ruta, no siempre recta y unidireccional, desde las propuestas vanguardistas y las extensiones del arte posteriores, hasta las prácticas relacionales contemporáneas como la de Cuatro Ojos; partiendo de la expansión del *collage* como un antecedente temprano que permite la construcción plástica, a partir de fragmentos ya no solo pictóricos y escultóricos, sino de momentos de la vida de las personas, de una composición espacio-temporal, pasando por el *readymade* que desvela características estéticas de objetos cotidianos, aparentemente desprovistos de ellas, permitiendo nuevas maneras de relacionarse con el objeto nombrado como artístico, en tanto su normalidad desaparece detrás de su nuevo título y, por lo tanto, detrás de una nueva forma de ser visto y pensado: abre la puerta para el desarrollo de modos creativos como el *assemblage*, que introduce el elemento del azar en sus propuestas y produce, al liberarse del marco y del pedestal, un medio mixto compuesto por fragmentos o partes heterogéneas con posibles significados asociativos específicos o iniciales. Son composiciones objetuales que al ampliarse se convierten en instalaciones que modifican las funciones estructurales de un entorno o de la arquitectura, y cambian así las maneras de relacionarse con el entorno. Esta relación, al volverse más envolvente, genera *environments* o ambientes que envuelven a las personas y las hace partícipes de la obra al habitarla, lo que posibilita entonces que allí, en ese lugar acontezca, algo: un *happening* que expande las posibilidades ambientales como espacio por recorrer y propicia maneras de vivir, de experimentar el espacio durante un tiempo, construyendo relaciones sociales. Las maneras de acontecer incluyen las transformaciones musicales y plásticas del *fluxus* y su oposición al objeto del arte tradicional entendido como artículo comercial.

Este recorrido desemboca en prácticas que tienen como objetivo concienciar sobre las condiciones de la realidad, generando un arte de acción en el que ya no interesa la materialidad en cuanto tal, un arte considerado como *conceptual performance* —representación conceptual—, que “dentro del campo de la



desmaterialización del arte, son prolongación del arte de acción, aunque se trate de uno de los que llamaremos aspectos conceptuales” (Marchán Fiz, 2012, p. 355). Estas *performances* vuelven a marcar distancias entre el espectador y el artista y responden a una planificación previa, lo que las diferencia de los acontecimientos festivos de Cuatro Ojos, cuyos modos creativos, más cercanos al *happening*, vuelven a recorrer, si no caminos vanguardistas, sí comportamientos artísticos que se extienden hasta la actualidad.

La expansión circular de las artes recorre trayectos diversos que se cruzan creando medios híbridos. El collage cubista y la acumulación dadaísta son resultado de esa mezcla; inclusive la instalación, al incorporar diferentes tecnologías de avanzada y materiales comunes, es una propuesta híbrida. En tal sentido, las prácticas artísticas en Cuatro Ojos son cercanas a las propuestas ambientales y *happenings* que generaban imbricaciones entre la pintura, la plástica, lo sonoro, la música, las proyecciones lumínicas, lo olfativo, lo táctil, lo gustativo, lo teatral y lo cenestésico etc., dando lugar a los intermedia, creando un *collage* vivo, compuesto por materialidades, virtualidades y comportamientos humanos.

La ruta en busca de la desmaterialización del arte y de la animación estética de la realidad permite entender cómo hoy son posibles prácticas artísticas que entienden al objeto del arte como un medio para crear relaciones y no como un fin en sí mismo; este es el caso de Cuatro Ojos y de las acciones festivas que configuran encuentros y acontecimientos en los que la forma es dada por los comportamientos y las relaciones sociales que allí se dan, creando lo que ha llamado Nicolas Bourriaud el arte relacional.

### **3.3. Nicolas Bourriaud y la condición relacional del arte**

Para entender la condición relacional de los encuentros de Cuatro Ojos, este estudio toma como referente principal las reflexiones de alcance teórico que sobre esta condición en el arte ha expuesto el crítico, curador y escritor francés Nicolas Bourriaud, principalmente en su libro *Estética relacional* (2008)

Que las relaciones humanas en la sociedad actual no sean vividas de manera directa, tal como lo proclamaban los situacionistas, sigue planteando una

problemática para el arte de hoy, pues las maneras y los canales que median en la contemporaneidad de dichas relaciones, antes que procurar un intercambio, son alienantes y tienden a la uniformidad y al distanciamiento, ante lo cual las prácticas artísticas relacionales reaccionan y proponen una utopía de proximidad. Pero no son ya las vanguardias las llamadas a marcar los caminos del arte, pues ya no se pretende reconstruir el mundo, sino que hoy lo que se busca es aprender a habitar el que existe.

La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las “novedades” formales que la caracterizaban ayer (Bourriaud, 2008, pp. 135-142).

Antes de emprender este recorrido por las reflexiones acerca del arte y su condición relacional es importante concretar algunas definiciones de conceptos fundamentales propuestas por el mismo Bourriaud:

#### Arte

[...] es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos.

#### [...] Artista

[...] el artista hoy aparece como un operador de signos, que moldea las estructuras de producción con el fin de lograr dobles significantes. Un empresario/político/realizador. El denominador común entre todos los artistas es que muestran algo. El hecho de mostrar basta para definir al artista, se trate de una representación o de una designación.

#### [...] Estética

Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma.

#### [...] Forma

Unidad estructural que imita al mundo. La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de “perdurar”, haciendo que se encuentren de manera

coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo.

[...] Habitar

Después de haber imaginado la arquitectura y el arte del futuro, el artista propone ahora soluciones para habitarlos. La forma contemporánea de la modernidad es ecológica, le obsesiona la ocupación de formas y la utilización de las imágenes.

[...] Relacional [arte]

Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.

[...] Relacional [estética]

Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan. (Bourriaud, 2008, pp. 135-142).

Para entender las prácticas artísticas de Cuatro Ojos desde una perspectiva relacional es importante aclarar qué son las estructuras sociales que se transforman en estos encuentros, lo que se considera aquí como arte y, por lo tanto, cuáles son esas mismas construcciones sociales que desde este enfoque pueden ser analizadas formalmente, pues el contexto contemporáneo permite que las maneras de aparición formal del arte cambien y respondan a condiciones y situaciones también diferentes. La misma sociedad frente a la cual reaccionan y se configuran hoy las prácticas artísticas es moldeada y se convierte en la expresión formal del arte.

El arte relacional tiene hoy como escenario a las ciudades, pues son estas el símbolo tangible del estado de las sociedades. Estas sociedades se caracterizan por ser globales, gracias a las redes de comunicación de todo tipo, que reducen el espacio habitable y crean una constante experiencia de proximidad. Esta situación no implica que se propicien los encuentros, sino más bien crea espacios preestablecidos y zonas de comunicación impuestas que restringen la posibilidad de intercambio humano. El arte contemporáneo asume y lleva a cabo un proyecto

político en este escenario cuando se problematiza las relaciones humanas. Cuatro Ojos, en tanto práctica del arte contemporáneo, crea un intersticio, un espacio propicio para permitir intercambios y transferencias mediante el modelo de la fiesta, que adquiere una forma particular: la de la celebración. La forma, entonces, en las prácticas relacionales y específicamente en los encuentros de Cuatro Ojos, no se reduce a “cosas” producidas por los artistas, no son

el efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria [...]. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea. (Bourriaud, 2008, p. 21)

La forma de una obra de arte nace de un diálogo con aquel o aquellos que la perciben, y entabla con ellos y entre ellos una negociación de sentido, por lo que la esencia de las prácticas artísticas reside en la invención de relaciones entre sujetos, es decir, de formas intersubjetivas de habitar, y por eso su creación implica el encuentro entre personas diferentes, pues la igualdad no permite el intercambio, sino más bien la repetición. Bourriaud dice, refiriéndose no al carácter relacional intrínseco de toda obra artística, que

las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido [...] en “formas” artísticas plenas: así, los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones presenta hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales. (Bourriaud, 2008, p. 32)

Las prácticas artísticas ya no dialogan con públicos universales, dispuestos a experimentar la obra en cualquier momento; las fiestas de Cuatro Ojos, por ejemplo, se realizan durante un tiempo, en una fecha y hora determinadas. Se cita a ellas mediante una convocatoria que determina quién será el público que asista y, aunque su carácter es abierto, su forma se determina, es decir, se moldea, por el hecho de

que estas fiestas tienen invitaciones o comunicados que informan directamente a algunas personas sobre lo que va a acontecer, desde el mismo momento de la planificación; esto, sin embargo, no implica su homogenización. Pero la cita no es solo para aquellos que en principio se podrían denominar público, sino también para quienes asumen el rol de artistas, es decir, para aquellos que transforman físicamente el espacio y que en la interacción entre ellos con los visitantes en el momento de la fiesta lo resignifican, transformándolo simbólicamente de forma relacional.

En el lugar de encuentro de Cuatro Ojos las intervenciones nunca están terminadas: los artistas transforman constantemente el espacio, cambiando o alterando tanto su trabajo como el de los otros, así como en su forma física, produciendo modificaciones desde el diálogo. Los visitantes en estos encuentros dejan de tener un papel de receptores pasivos (aunque recibir es ya una interacción), para participar activamente en la producción misma de las intervenciones visuales, sonoras, gestos y acciones que se realizan en el lugar. Se debe entender que Cuatro Ojos se realiza por fuera del espacio galerístico y los artistas que lo ejecutan no son figuras del arte internacional: sus dinámicas pueden ser comparadas con la propuesta de la exposición de Bourriaud, *Traffic*<sup>12</sup>, en la que

cada artista podía intervenir durante la exposición para modificar su obra, remplazarla o proponer una actuación o acontecimiento. Cada modificación cambiaba el contexto general y la exposición desempeñaba su papel de manera flexible, el trabajo del artista la privaba de forma. El visitante ocupaba un lugar preponderante ya que su interacción con las obras contribuía a definir la estructura de la exposición (Bourriaud, 2008, p. 45)

Esta experiencia puede considerarse como la plataforma inicial y por lo tanto referente de los espacios relacionales del arte contemporáneo. Tanto en *Traffic* como en Cuatro Ojos, las intervenciones de los artistas y de los visitantes modifican no solo la estructura de la exposición, sino que también alteran constantemente las

---

<sup>12</sup> *Traffic: Espaces-temps de l'échange*, en *Traffic*, Burdeos, 1996. En esta exposición participaron Vanessa Beecroft, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch y Henrich Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetscher y Eric Schumacher, Honoré D'O, Liam Gillick, Dominique González Forester, Douglas Gordon, Jens Haaning, Lothar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio, Simon Grennan, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gillian Wearing y Kenji Yanobe.

formas plásticas relacionales de la sociedad que allí se crea, es decir que en este tipo de encuentros del arte contemporáneo no existe una idea preestablecida o un guion a seguir de lo que acontecerá.

A diferencia de las relaciones del arte con la sociedad dadas en las vanguardias, el arte en los noventa no reacciona o expresa una teoría sociológica ni usa lo interactivo y lo intersubjetivo como estrategia de innovación, sino que son las interacciones humanas, las relaciones y los encuentros el punto de partida y de llegada de sus acciones: son el fundamento mismo, la sustancia de su actividad artística. Las obras relacionales, en tal sentido, producen espacios-tiempo en los que es posible vivir y compartir experiencias interhumanas, creando, moldeando o formalizando estructuras societales alternativas. Ya no es necesario transformar el mundo y solo se busca habitarlo en tiempo real; antes que buscar nuevas opciones de vida, lo que quiere el arte relacional es, como en Cuatro Ojos, crear posibilidades de intercambios entre diferentes, desconocidos, inventando en un escenario urbano, cada vez más estrecho, posibles relaciones con los vecinos.

Aunque diferentes a las vanguardias y al arte del pasado en general, las prácticas artísticas de Cuatro Ojos, y en general del arte de los años noventa, no aparecen en un mundo nuevo en el cual no existen procesos históricos y en el que las formas del arte se inventan desde cero. Afirmar esto implica un distanciamiento de la postura y la lectura acerca de la vinculación histórica del arte contemporáneo que hace Bourriaud, para quien, si las prácticas relacionales

encuentran evidentemente sus marcas formales y teóricas en el arte conceptual, en el *Fluxus* o en el arte minimalista, sólo las utilizan como vocabulario, como base del léxico [...] Cuando el arte relacional se refiere a situaciones y métodos conceptuales o de inspiración *Fluxus*, o a lo Gordon Matta-Clark o Robert Smitshon o Dan Graham, es para mezclar modos de pensar que no tienen nada que ver con los suyos (Bourriaud, 2008, pp. 55-56)

Pero aunque el contexto sea otro y, como se ha dicho, el arte hoy no busque cambiar el mundo y enfrentarse a él, las formas de aparecer, las metodologías de investigación-creación y las estrategias sí pueden ser entendidas desde un devenir histórico; esto no quiere decir que las transformaciones en el arte sean lineales y fluidas, pues pueden ser fragmentarias e interrumpidas, pero inclusive mezclar

modos de pensar solo es posible si se reconocen esos modos como antecedente y sustancia compositiva de la nueva propuesta. De tal forma, este estudio reconoce el influjo vanguardista en las creaciones artísticas relacionales contemporáneas como la de Cuatro Ojos, mientras que, al mismo tiempo, las considera no una evolución de las mismas, sino una práctica artística diferente.

Bourriaud, en relación con la propuesta situacionista, y específicamente con el concepto de situación construida, plantea que no toda situación implica una relación, haciendo referencia a las limitaciones de los planteamientos de Guy Debord que distancian la noción de situación de la de práctica artística, lo que sustituye la representación del arte por la experimentación de los ambientes cotidianos como espacios con una energía artística. El concepto de situación, así entendido, no implica necesariamente una relación con el otro, mientras que la práctica artística, aquella que se elabora a partir de una figura del diálogo, siempre la genera, de tal forma que la sociedad del espectáculo contra la que se rebelaba La Internacional Situacionista solo podrá ser combatida a través de nuevas maneras de intercambio en los lugares de encuentro fundados por el arte. En tal sentido la “obra que forma un ‘mundo relacional’, un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia en lo posible con el mundo del arte” (Bourriaud, 2008, p. 107). Esta *deriva* por el situacionismo plantea algo más que solo la utilización del léxico de una expresión del arte de los años cincuenta en las prácticas artísticas contemporáneas.

Aun con la aclaración anterior, y entendiendo que el espacio de los estudios de las prácticas de las que se ocupa Bourriaud es esencialmente el de la galería, la propuesta de Cuatro Ojos se enmarca dentro de una esfera relacional y se define en este estudio como una práctica artística relacional, pues crea conexiones entre el espacio y el tiempo en función de diálogos e intercambios humanos.

Otro aspecto importante o característica formal de las prácticas artísticas relacionales es la exposición del proceso; esto no tiene que ver con una manera de rechazar o negar la producción ni el fin material de la obra, sino que entiende este como un componente y no una totalidad, de tal forma que es el proceso, ese tiempo en el que acontece la idea, la acción o el objeto del arte, el que permite la creación de situaciones o experiencias en las que se generan los intercambios y por lo tanto las relaciones. La forma relacional no se limita ya al diálogo con la conclusión, sino

que dicha conversación interviene en el proceso, alterando el fin. Cuatro Ojos mantiene el proceso abierto, pues la intervención del lugar no finaliza, y es posible, durante la fiesta, interactuar con los artistas y modificar las producciones objetuales o no-objetuales que estos crean, incluyendo de este modo las formas de sociabilidad. La forma relacional en Cuatro Ojos expone el proceso creativo en la fiesta y permite la presencia e intervención de una comunidad. Esto implica un desplazamiento del aura de la obra hacia su público. De tal forma, estos encuentros son más un tiempo vivido que un espacio recorrido. Es la microcomunidad que se reúne en la fiesta la fuente del aura, pues el modelado plástico de este grupo de personas que se encuentran es lo que la produce y la recibe, es decir, el aura se sitúa “en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse” (Bourriaud, 2008, p. 73) ante ella misma.

La integración del público a los procesos de producción-recepción del arte relacional se da en un contexto social diferente al de la sociedad del espectáculo, definida por Guy Debord como el momento histórico en el que la mercancía y el capital se acumulan y ocupan de tal forma la esfera de las relaciones humanas que se convierte en una imagen que se sitúa frente a un individuo pasivo que las consume. Hoy las formas de consumo dictadas por mandato del mercado retroceden frente a la invitación a convertir a los consumidores en *show* mediático, en el espectáculo mismo: en figurantes “donde el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos” (Bourriaud, 2008, p. 143). Pero esta figuración no implica una consolidación de las relaciones humanas, sino que crea la ilusión de compañía mientras convierte a las personas en espectáculo público, ya no en mera imagen, sino en *reality show*, rodeando y al mismo tiempo aislando al individuo. El arte relacional toma como punto de partida este contexto social, instala un intersticio en el que se crean microsociedades ya no de figurantes, sino de participantes que se relacionan y construyen colectivamente.

Las prácticas artísticas de Cuatro Ojos se enmarcan dentro de una teoría del arte relacional, pues constituyen no solo una acción de intercambio entre la obra y quien la mira (produciendo un diálogo y una negociación de sentido, que sería la condición relacional de toda obra de arte), sino que permite, a partir de la creación de una situación festiva, el intercambio de sentido; así, el diálogo y la negociación



moldean la comunidad que se encuentra y reúne, siendo esta microsociedad la obra misma. Es decir, Cuatro Ojos es una práctica artística que se produce y se da forma a sí misma de manera relacional, interhumana.

#### **4. El hábitat estético: el intersticio urbano**

Acciones como la de Cuatro Ojos interrumpen los ritmos propios de la ciudad contemporánea y generan pausas lúdicas: intersticios; es decir, espacios-tiempo creados por las prácticas artísticas, en los que las dinámicas y las rutinas urbanas se transforman a partir de la diferenciación y el intercambio de nociones y conceptos entre las personas que los habitan. En tal sentido, la práctica artística contemporánea de Cuatro Ojos coincide conceptualmente con algunos planteamientos y propuestas realizadas en los años cincuenta por del movimiento La Internacional Situacionista, pues este reaccionó y cuestionó la concepción de ciudad como un espacio para la producción, como una estructura de ordenamiento social, diseñada para contener y permitir el tránsito de una gran cantidad de extraños entre sí, condición urbana que aún hoy puede ser interrogada, aunque integrando componentes contextuales más complejos que, como se explicó con anterioridad, desbordan la condición social del espectáculo e insertan en la dinámica de la ciudad capitalista características de globalización e interconexión, que preguntan cómo en el mundo de la interacción se pueden, desde el arte, producir relaciones.

La Internacional Situacionista es uno de los principales referentes históricos de las maneras de intervención urbana contemporánea que aborda este estudio, pues Cuatro Ojos es una dinámica artística que propone una re-creación de la ciudad y sus condiciones de organización de la vida cotidiana, desde la lúdica experimental, en experiencias conjuntas e inmediatas. Esto es posible evidenciarlo cuando se encuentran las casas a intervenir a partir del deambular cotidiano por diversas zonas de la ciudad; también en el carácter móvil y lúdico de las acciones que en dichas casas se realizan, así como en el carácter festivo de los encuentros y en la condición efímera de la situación creada. En cada una de estas características de Cuatro Ojos es posible analizar la incidencia de las estrategias propuestas por la Internacional Situacionista: la deriva y su consecuencia psicogeográfica.

La *dérive* se define como técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. La *dérive*, literalmente deriva o desviación se emprende no tanto en interés de un encuentro fortuito que pueda desencadenar el inconsciente, como era el caso del deambular surrealista, como de una relación subversiva con la vida cotidiana de la ciudad capitalista [...]. Una

psicogeografía podía tener su origen en una *dérive*; es el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. [...] la *dérive* y la psicogeografía señalan hacia el urbanismo unitario, que es el empleo conjunto de las artes y las técnicas que concurren en la construcción dinámica con experiencias del comportamiento. (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p. 394)

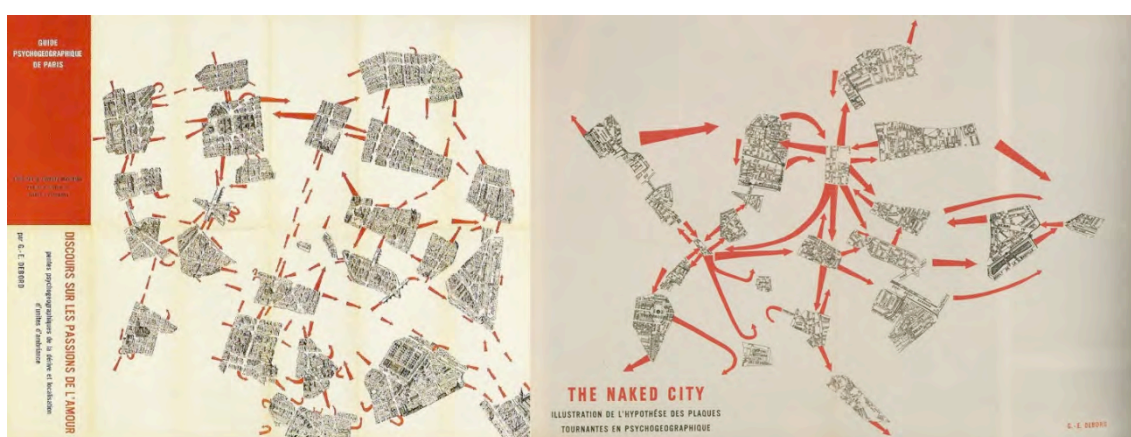


Image 8. Guide Psychogéographique de Paris y The Naked City. Guy Debord. (1957)<sup>13</sup>

Cuatro Ojos, como los situacionistas, interroga y se instala en la tensión que existe en la ciudad, entre la calma del vecindario y el caos siempre móvil del mercadeo; en medio de las pausas hogareñas y el flujo constante de automóviles, personas y mercancías, a mitad de camino entre el ocio y la incesante producción capitalista. Es así como las casas que se escogen para la realización de Cuatro Ojos son edificaciones que están en el límite, que no han asumido aún dinámicas comerciales, pero que ya no son tampoco espacios domésticos, pues no están habitadas por nadie: casas que parecieran resistirse al inevitable cambio del desarrollo urbano.

Pero las casas mismas son, por su condición efímera, espacios a la deriva que están en proceso de ser consumidos por la ciudad que las propuso como solución

<sup>13</sup> Imagen tomada de Careri, F. (2009). *Walkscapes, El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

de vivienda, de habitación, de morada. Estos espacios se convierten en el soporte de creaciones artísticas que los transforman en lugares, recreando su condición de vivienda y de espacio privado y haciendo que sean habitados como una extensión de lo público, pero sin las normas propias de este tipo de espacio, sin su afán, sin su control y sin su orden. Al ser lugares para la comunidad, su hábitat es una experiencia afectiva y, por lo tanto, la interacción de los individuos en ella constituye parte de la intervención misma del lugar. Todos —lugar, intervenciones artísticas e individuos— forman una práctica artística que para los situacionistas, así como en Cuatro Ojos, es situación, pues se da en un lugar durante un tiempo limitado.

En estas acciones y situaciones, los modos de afección, es decir de intervención de cualquier tipo, no producen una obra, no son manifestaciones aisladas, pues aunque su realización es independiente, todas las expresiones están vinculadas por la posibilidad de crear un lugar al poetizarlo. Las posibilidades plásticas, musicales, teatrales y literarias, entre otras, se cruzan, dejan de percibirse, de sentirse separadamente, para más bien conformar en conjunto una situación total que es fiesta y arte.

Podría decirse que las condiciones efímeras y las dinámicas erráticas, azarosas o a la deriva que se dan en estas situaciones permiten percibir experiencias artísticas ampliadas que rebasan las regulaciones institucionales del arte, desbordando los límites modernos en los que se han clasificado y delimitado las posibilidades de creación artística. Se genera así un tejido expresivo y sensible que supera tanto los límites de la creación artística como sus posibilidades perceptivas e interpretativas, al transformar o tergiversar el significado del lugar en que se realiza esta práctica, a partir de las formas y los objetos allí producidos y del encuentro festivo propiamente dicho. Cambia entonces el significado hacia una situación que reacciona frente a las maneras de habitar y producir en la ciudad contemporánea. Esto puede ser comparado con la forma en que los situacionistas integraban producciones artísticas de su tiempo o del pasado al desviar imágenes, textos y hechos hacia visiones subversivas en lo que ellos denominaron un *détournement*, un “desvío de elementos estéticos prefabricados [...]”. En este sentido no puede haber pintura ni música situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios” (Debord, 1999, p. 18).

La situación festiva es, pues, la acción que se hace lugar en este espacio de la ciudad, desde su afectación colectiva y comunitaria, en una celebración artística, que integra diversas manifestaciones del arte, haciendo uso, a la manera Situacionista del *détournement*, de estas expresiones plásticas, musicales e histriónicas o del cuerpo en función del encuentro mismo de la situación.



Imagen 9. Cuatro Ojos. En la segunda versión de Cuatro Ojos algunas jaulas dispuestas en los pasillos de la casa permitían compartir experiencias de encierro. Juan Erasmo. (2010)<sup>14</sup>

En este sentido, la obra ya no es un objeto, sino una situación: un momento en un lugar real, la creación de las condiciones espacio-temporales. Es la re-creación de la ciudad y sus estrategias de organización de la vida cotidiana, las que se permiten para transformación de las circunstancias rutinarias y mecánicas desde la lúdica experimental, a partir de experiencias conjuntas e inmediatas: crear un lugar en el cual nuestros deseos puedan realizarse y nuestra realidad sea deseada.

Cuatro Ojos plantea un cambio basado en el foco de la situación misma, centrando

---

<sup>14</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com>, 14-10-2011.

su atención en un “otro” social al vincular la práctica artística a la comunidad que se forma a su alrededor y se hace parte de la obra. De tal forma, puede pensarse la acción artística de forma similar a como la entiende la sección inglesa de la Internacional Situacionista no tanto en relación con la producción de objetos, sino mejor con la vida misma,

como un método de construcción experimental de la vida cotidiana, que puede ser infinitamente desarrollado con la extensión del ocio y la desaparición de la división del trabajo (y en primer lugar y ante todo, de la división del trabajo artístico). El arte puede dejar de ser una interpretación de las sensaciones y convertirse en una creación inmediata de sensaciones más evolucionadas. El problema es cómo producirnos a nosotros mismos, y no objetos que nos esclavicen. (Clarke, *et al*, 1958, p. 21)

La práctica artística, entendida así, supera la mera significación y puede ser concebida como representación del significado, como auto-significado, como símbolo, permitiendo re-conocer y captar en lo efímero de las afecciones colectivas urbanas, a través del juego, lo que permanece en un tiempo no lineal en la fiesta: la memoria, que en ese tiempo detenido vuelve sobre lo conocido creativamente no como acumulación, sino como construcción común relacional.

Una situación se entiende en este escenario como un tiempo en un lugar determinado que permite desde sus dinámicas y a través de estrategias y acciones del arte el encuentro entre muchos diferentes, entre íntimos desconocidos, que en el reconocimiento afectivo de esas diferencias producen una acción de arte relacional.

Relacional porque en Cuatro Ojos la acción se configura alrededor de la creación colectiva al mismo tiempo en el que se producen encuentros y simultaneidades entre la imagen, el sonido, los sabores, las texturas y los volúmenes, las sensaciones térmicas y el movimiento, lo cual crea una situación artística desde el movimiento, la interacción, el diálogo constante entre actores que están ahí; como dice Bourriaud, “no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el ‘visitante’ es un coleccionista). La obra se

presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud 2008, p. 14).

En estas situaciones lo que se expresa son las diferencias, las diversas maneras de hacer y percibir, que son a su vez el reflejo de la forma en que los participantes comunican sus inclinaciones y definen su intimidad dentro de una configuración colectiva. Esta manera de relacionarse desde la acción artística en un lugar enajenado de los hábitos urbanos permite que se quiebren algunas normas que reprimen la divulgación pública de lo que íntimamente se siente: de las pasiones, las costumbres, las sensaciones, los sentimientos, la sensualidad, las emociones y la sexualidad; placeres y dolores que definen la vida misma. Este tipo de relaciones vitales son las que en Cuatro Ojos se crean desde la expresión visual, musical, gastronómica, escenográfica, audiovisual, táctil, de forma festiva e intersubjetiva en un límite en el que es posible realizar intercambios.

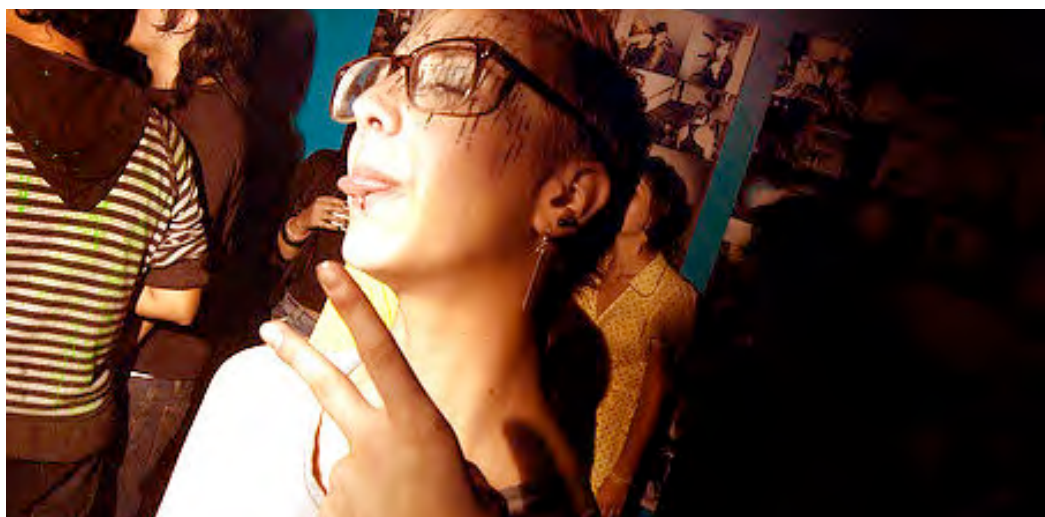


Imagen 10. Cuatro Ojos. En estos encuentros los cuerpos son el soporte y el medio expresivo de la diferencia, es a través de ellos que es posible afectar y ser afectado (s.r.) (2008)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com> , 22-10-2011

Desde esta perspectiva se puede decir que Cuatro Ojos es una situación artística relacional que permite desde la expresión de la intimidad de diferentes personas producir diversos estímulos sensoriales a través de los cuales es posible afectarse sensiblemente en un lugar. Pero para entender mejor esta errática y efímera situación es necesario reflexionar sobre dos conceptos determinantes para que la fiesta pueda ser entendida como arte: el de espacio y el de tiempo.

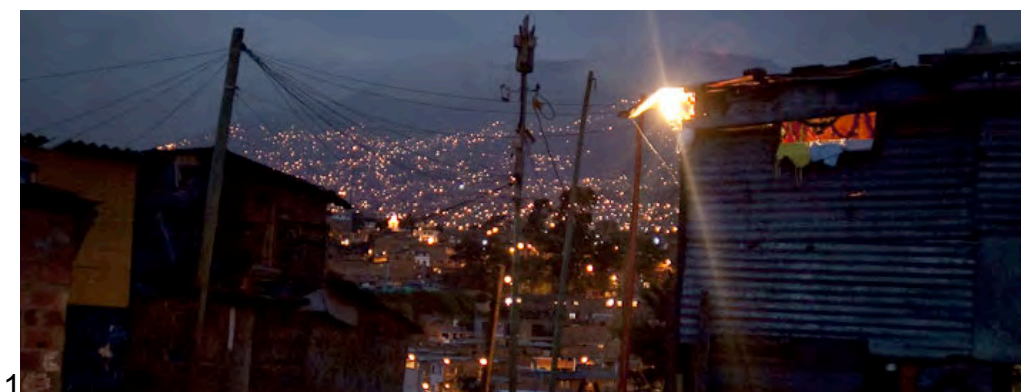
#### **4.1. Las márgenes del espacio o el lugar del arte**

Como se mencionó, en los encuentros festivos que se dan en casas abandonadas que van a ser demolidas o convertidas en espacios comerciales se crean comunidades que transforman espacios urbanos. De esta manera, dejan de ser entornos sin sentido y se convierten en lugares en los que es posible vivir; intersticios que se llenan de formas, de texturas, de sabores, olores y sonidos: se hacen hábitat y permiten hábitos; es decir, en ellos se puede estar de diferentes maneras, es posible intervenirlos, recorrerlos, contemplarlos, vivirlos; ya no son geografías inhabitadas, arquitecturas vacías. Ya no son, como menciona José Luis Pardo

la extensión despoblada e infinita de la que se ocupan los astrofísicos y al cuerpo inhabitable e infrangible con el que tratan los matemáticos. Esto es lo que queda cuando las máquinas demoledoras allanan una morada: espacio, espacio vacío, inhabitable, espacio global, una nada por la que se puede transitar pero en donde es imposible residir, genuina manifestación de lo que algún antropólogo ha llamado “el no lugar” Prueba de ello —nos decimos una y mil veces—, prueba de que el espacio no es ningún lugar, es que cuando mandan un hombre al espacio —a donde no lo pueden arrojar si no es mediante una potentísima violencia que requiere un despliegue energético inmenso— tienen que encapsularlo en una nave o embutirlo en un traje —o sea, de ambas maneras, tienen que preservar su vida poniéndolo en algún lugar— si quieren que sobreviva, porque allí, en los espacios exteriores, no hay lugar para vivir los hombres. (Pardo, 1998, p. 3)



Se puede entender como espacios, desde esta reflexión, tanto las casas abandonadas, que han perdido su condición doméstica y ya no contienen nada ni a nadie, como la ciudad misma, pues su condición de ordenamiento y producción hace que en ella solo se pueda transitar. La ciudad se habita cada vez menos, se usa simplemente como conducto, como superficie de movilidad. Cuatro Ojos, frente a tal condición espacial, procura crear límites y, desde ellos, lugares en los que sea posible encontrarse con otros y ya no transitar, sino detenerse y habitar. Esos límites, esas márgenes, son posibles gracias a las situaciones artísticas allí creadas, pues permiten la resignificación de los espacios que afectan y con ellos de los hábitos cotidianos.



1



2

Imagen 11. Moravia. **1.** Foto de la ciudad de Medellín tomada desde El Morro en el barrio Moravia, asentamiento urbano que en 2010 fue demolido. **2.** Grafiteros y otros artistas que crean lazos en los encuentros de Cuatro Ojos intervienen los espacios devastados del barrio Moravia. Juan José Cadavid. (2010)

La ciudad completa, el espacio urbano, puede ser entendida también como la conjunción de lugares, esto es, como la articulación lúdica de situaciones cambiantes y espontáneas. La suma de encuentros y no de simplemente entornos, construcciones y rutinas. Esta ciudad de los encuentros ya no procura la velocidad, sino más bien las pausas; es una ciudad interrumpida y discontinua; una ciudad como aquella que propuso la Internacional Situacionista, que en los años 50 ya imaginaba una urbe como la que se alude en estas líneas. El artista holandés Constant (1920-2005), en un ensayo a propósito de su obra artística sobre la ciudad utópica llamada Nueva Babilonia (1958), hace una crítica al urbanismo moderno y resume el ideal de ciudad situacionista cuando dice:

Nuestra concepción del urbanismo no se limita a la construcción y sus funciones, sino a todo uso que pueda hacerse de él o imaginarse para él. Está claro que este uso tendrá que cambiar con las condiciones sociales que lo permitan, y que nuestra concepción del urbanismo es por lo tanto, ante todo, dinámica (Constant citado en Calrk *et al*, 2004, pp. 108-109).



Imagen 12. Constant Nieuwenhuys. *Nueva Babilonia*. Constant crea maquetas y planos de tipo Imaginista para plasmar sus ideas acerca de un nuevo urbanismo (s.r) (1967)<sup>16</sup>.

La Internacional Situacionista reacciona a finales de los años 50 frente a una concepción funcional de las ciudades europeas que fueron destruidas por bombardeos en la Segunda Guerra Mundial, y que fueron reconstruidas proyectándose como centros industriales de desarrollo, para convertirse en espacios para el trabajo y la producción de bienes y servicios; ciudades que, más de medio siglo después, siguen siendo consideradas paradigma y modelo a seguir. La ciudad de Medellín no escapa a esas lógicas urbanísticas y compite a nivel nacional e internacional para ser reconocida por su “modernidad”, su “desarrollo”, por ser “la más educada”<sup>17</sup>, destacarse por su industria y comercio, y estar a la vanguardia en ciencia y tecnología. Medellín ha entrado, en los últimos años, en una carrera vertiginosa en el área de las comunicaciones y la tecnología, procurando estar a la vanguardia digital para así consolidarse como una ciudad innovadora. Esta perspectiva de ciudad es cuestionada entonces con acciones del arte relacional como la de Cuatro Ojos y por otras manifestaciones de arte independiente, pues esta puede ser vista como una ciudad que pasa por un proceso cosmético en el que, a partir de transformaciones en la infraestructura y con el mejoramiento de los servicios públicos, de movilidad y de comunicaciones, pretende ser ya no “un hogar para la vida”<sup>18</sup>, sino un espacio para el trabajo, para el rápido transitar, la efectividad productiva, el movimiento de bienes y valores; una ciudad siempre nueva, siempre innovadora, que oculta sus miserias en tiempos de ferias comerciales y de modas; una pequeña urbe que imita modelos urbanísticos y sociales de grandes metrópolis, que reduce el concepto de modernidad a una forma de complicidad con el

---

<sup>16</sup>Imágenes tomadas de: Baraona Pohl, E. (2009) *Constant y la Internacional Situacionista*. Recuperado de <http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/03/27/constant-y-la-internacional-situacionista/>, 22-10-2011

<sup>17</sup> “La más educada”: eslogan que se utilizó durante la alcaldía de Medellín por parte de Sergio Fajardo (2004-2007), la cual contenía programas y proyectos para el incremento de la inversión educativa, una mayor participación ciudadana y la disminución de los indicadores de violencia y de las desigualdades sociales.

<sup>18</sup> “Un hogar para la vida” es la frase publicitaria que propone la alcaldía de Anibal Gaviria Correa, a través de la se expresan las intenciones de defender la vida, la equidad, el desarrollo y la sostenibilidad.

colonialismo y el eurocentrismo; una ciudad que institucionaliza la cultura convirtiéndola en desfiles, y reduce el arte al intentar contenerlo en museos o situarlo al servicio de intereses políticos, mimetizándolo como arte social.

Es de este modo como la administración pública define como estrategia la funcionalización del arte para, con ello, crear numerosos centros culturales y casas de la memoria, por ejemplo, o realizar intervenciones artísticas que utilizan el lenguaje de la creación como estrategia y propaganda política, lo cual alcanza niveles en los que se llega a sostener que las expresiones artísticas son un instrumento útil para pacificar barrios y resolver conflictos. Es así como estas manifestaciones del arte en relación con la vida se tornan en una suerte de instrumento de arte-terapia social. Si bien parece cierto que el arte influye en la sociedad, no lo hace como instrumento de control al servicio de intereses gubernamentales, sino más bien como posibilidad revolucionaria, crítica y política, en el sentido de interrogar desde la sensibilidad a los cimientos de la sociedad misma, permitiéndose transformarla, moldearla de maneras diferentes a las del ordenamiento público predefinido.

Un ejemplo de la utilización del arte por parte de la administración pública es cómo en Medellín las manifestaciones del arte urbano como el graffiti han sido institucionalizadas bajo el pretexto de organizar el espacio urbano, de tal forma que estas manifestaciones no “ensucien” la ciudad y mejor le sirvan de ornato en algunos sitios y paredes en los que los jóvenes dejan de ser vándalos y se convierten en constructores de ciudad y convivencia ciudadana. Estas formas de control de la acción del arte en la ciudad han servido paradójicamente para que surjan y se revelen distintas propuestas de lugares alternativos que procuran escapar de cualquier tipo de direccionamiento institucional y buscan transformar los hábitos y las rutinas urbanas a partir del arte, transfigurando la ciudad del orden en una ciudad lúdica compuesta por situaciones artísticas en tanto lugares experimentables. Estas prácticas artísticas contemporáneas de carácter urbano pueden ser comparadas con propuestas como las realizadas en la Europa de los años 50 y 60 por la Internacional Situacionista cuando de manera utópica este movimiento recomendaba

el desvío de las obras existentes con miras a “reapasionar la vida cotidiana” privilegiando la construcción de situaciones vividas en desmedro de la fabricación de obras que entrañen la división entre actores y espectadores de

la existencia. Para Guy Debord, Asger Jorn y Gil Wolman, principales artífices de la teoría del desvío, las ciudades, los edificios y las obras deben ser considerados como elementos de decoración o instrumentos festivos y lúdicos. Los situacionistas pregonan la práctica de la deriva, técnica de atravesamiento de los diversos ámbitos urbanos como si se tratara de estudios de cine. Las situaciones que intentan construir son obras vívidas, efímeras e inmateriales, un 'arte de la fuga del tiempo' reacio a cualquier fijación. (Bourriaud, 2009, pp. 40 - 41)

En tal sentido, manifestaciones artísticas festivas como la de Cuatro Ojos, entre otras, plantean la utilización de los procedimientos situacionistas al trazar una oposición a la visión desarrollista de la ciudad de Medellín, lo que permite estos encuentros como obras lúdicas que interrumpen las rutinas urbanas a través de la pausas y produce tiempos de ocio propicios para la creación, las relaciones y la contemplación: tiempos para afectar y ser afectados; intersticios que median entre lo público, entendido como el espacio de la producción y el del tránsito, y lo privado; un lugar contenedor de lo doméstico que nos separa del paisaje al procurar un adentro y al mismo tiempo nos permite observar dicho paisaje al definir un afuera.

Lo público y lo privado son, en estos encuentros liminales del arte, dos conceptos que ya no parecen ser dicotómicos. Los medios de comunicación y los avances tecnológicos han problematizado en la cotidianidad —y de la misma manera en Cuatro Ojos— su distinción, pues permean todas las realidades sociales. Por ejemplo, y a propósito del estudio que nos ocupa, lo doméstico es considerado como un hábitat esencialmente privado: la casa era el refugio donde se contenían las posesiones —no necesariamente materiales— y donde se daban sin mucha intervención externa las dinámicas familiares. Hoy esta relativa independencia y aislamiento son insostenibles. La televisión, la telefonía móvil e Internet invaden las viviendas permitiendo que lo público, lo social, lo cultural, lo urbano y la política estatal estén en las salas y dormitorios de los hogares y, al mismo tiempo, hacen que lo que en estas moradas se guardaba como propio y privado se publicite, se haga de dominio público a través de los mismos medios que, intercomunicados, crean redes sociales abiertas en las que todo está expuesto.

[La] vida privada de las telecasas se hace pública y pasa a ser difundida por toda la red. Por eso aparecen una y otra vez ciudadanos contando sus miserias y sus desgracias amorosas, o si se quiere, haciendo doméstica la ciudad a distancia. No en vano la televisión es un instrumento dedicado al entretenimiento, mucho más que a la información [...]. En lugar de seguir pensando en las puertas y las ventanas de los edificios clásicos como vías de intercomunicación entre el hogar y el exterior, debemos centrarnos en estos nuevos artefactos electrónicos que están subvirtiendo la distinción entre lo privado y lo público. Lo que está produciendo es una auténtica reestructuración de los hogares, que genera nuevas estancias que enlazan las casas con puntos geográficamente alejados. (Echeverría, 1999, p. 64 - 99)

Hoy se está frente a una nueva posibilidad de la sociedad, de habitar el mundo desde una terminal de conexión en casa. Se asiste a un nuevo teatro de las relaciones donde no es necesario reunirse para desarrollar juntos físicamente alguna acción. Estos cambios en la sociedad, que algunos adjudican a la comunicación y otros a la información, tienen un carácter mucho más complejo, pues inciden no solo en comportamientos, sino en componentes estructurales de la vida misma.

Las situaciones festivas de Cuatro Ojos son una práctica artística que genera desde su acontecer críticas e interrogantes acerca de las condiciones sociales que evidencia y recrea desde la instalación de una frontera, que más que un límite, es una superficie liminal, un umbral que permite el contacto entre aquellos que transitan por la ciudad aún desde su casa, sin afectarse; una superficie con espesor en la que es posible estar; un lugar que usa los medios para lograr cercanía y acontecer. Cuatro Ojos plantea, pues, una lucha por el encuentro en un tiempo en el que las maneras de contactar, de tocar, de afectarnos sensible y físicamente, han cambiado, propiciando nuevas formas de “estar ahí”.

Cuatro Ojos se instala como lugar entre lo público y lo privado, pero no es ninguno de ellos, o es los dos en simultánea, lo que facilita desde su condición limítrofe el intercambio entre aspectos que, como estos dos, conviven e interrogan dinámicas opuestas de la cotidianidad urbana, de tal forma que siempre es una acción en tensión; es así como las prácticas liminales pueden entenderse como

tragedia en el sentido griego, pues comportan una condición trágica como situaciones que se contraponen al ordenamiento políticamente correcto, paralelo a la visión apolínea del mundo. Estos encuentros surgen o irrumpen, según Nietzsche, como el

extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual toda la desmesura de la naturaleza se revelaba a la vez en placer, dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la medida, demostró ser aquí una apariencia artificial: la 'desmesura' se develó como verdad. (Nietzsche, 1991, p. 9)

Esta fiesta propone una visión dionisiaca del mundo contemporáneo y genera un espacio erótico y alucinante que, excluido del orden institucional, permite el equilibrio, al ser el extremo mórbido de la antigua escisión poética.

Los griegos erigieron dos divinidades como fuente de su arte: Apolo y Dionisio, que representan las dos antítesis estilísticas que siempre están en lucha constante. Cuando estas dos visiones se funden, se crea la tragedia, que es el estado en el que el ser humano está completo y alcanza la exuberancia de la existencia. Este es precisamente el doblez que se habita en estas acciones artísticas festivas y, de esta forma, es posible situar en el límite trágico a Cuatro Ojos y observar cómo en esta grieta, en este intersticio, confluyen conceptos que parecieran oponerse, como público y privado, intimidad y banalidad, luz y oscuridad, correcto e incorrecto, doméstico y cosmopolita, afuera y adentro, arte e institución del Arte, virtual y real, individual y colectivo, lugar y espacio. Oposiciones que definen y permiten la labor creativa del arte que en Cuatro Ojos se manifiesta en forma de encuentro, de fiesta.



Imagen 13. Cuatro Ojos. Música, gastronomía, pintura mural, acciones, performances, instalaciones e intervenciones: fiesta (s.r.). (2010).

Estos lugares generan, desde su acontecer, críticas e interrogantes acerca de la propia frontera que evidencian y recrean; frontera que más que un límite es una superficie liminal que permite el contacto entre aquellos que, separados, transitan por la ciudad; un lugar que usa múltiples medios para lograr cercanía y acontecer, y que no pretende, siguiendo a Hakim Bey, “la unificación espúrea de la mercancía y el espectáculo, el famoso no-acontecimiento de la pura representación [sino que por el contrario son] la emergencia de una cultura festiva distinta y aún oculta a los managers de nuestro ocio” (Bey, 1996, p. 5).

Estos encuentros festivos constituyen lo que aquí se llama *lugar*, concepto que se diferencia del de *espacio*, pues se refiere a un entorno en el que es posible habitar, ya que permite que las personas se afecten y lo afecten haciéndole algo. Lugar y no más bien nada: espacio.





Imagen 14. Cuatro Ojos. Entre las acciones colectivas y la intervención completa de la casa se producen modos de creación en los que la figura de autor se diluye (s.r.). (2009)<sup>19</sup>

En este lugar no hay genios creadores. Es más, este lugar es posible gracias a que allí no prevalece la concepción individual de creación artística, debido a que se difumina en la creación colectiva, en la experimentación social del arte como posibilidad de la proximidad, en la ruta de un arte “[...] relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado—” (Bourriaud, 2008, p. 13); un arte que da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos frente a los propuestos por los artistas modernos. Esto se da como consecuencia de la consolidación de una cultura urbana en todo el mundo, cultura que afecta a casi todos los fenómenos y manifestaciones sociales contemporáneos, como por ejemplo, el aislamiento generado por la ciudad moderna, por sus dinámicas productivas que privilegian el trabajo como valor y acción en el quehacer urbano, menospreciando la interacción como posibilidad social y al ocio como hábitat. Este colectivo de artistas contemporáneos “habita las circunstancias que el presente les ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el

---

<sup>19</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com> , 22-10-2011.

mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un ‘inquilino de la cultura’” (Bourriaud, 2008, p. 13), que a su vez reacciona ante ella, la habita, rebelándose, proponiendo más que la revolución del arte moderno, el moderno arte de la revolución.

La comunidad es, en estos lugares, un modelo de artista que se sobrepone ante el paradigma individual moderno, construyendo la obra de arte en la afectación sensible, en el contacto con el otro, en la celebración, en la comunión entre múltiples diferentes. El artista, aquí, se pierde como individuo creador independiente; la interacción, más que las acciones, es la que determina la creación artística, y el colectivo surge como figura o, mejor, como red de creación.

La invisibilidad o incluso “la muerte del autor” (Barthes, 1969) es propia de las prácticas como la de Cuatro Ojos, acciones colectivas contemporáneas, en las que no existe un genio creador, sino que el artista se funde con la situación, es parte del acontecimiento o es la comunidad misma, siguiendo el trayecto de las vanguardias y sus modos de creación, expuestos en el capítulo tercero, en donde el artista

exploraba las posibles relaciones, concretas y virtuales, que desencadenan los objetos y los fragmentos apropiados. Este rasgo relacional y virtual le familiarizaba con la elasticidad creadora y las operaciones *mitopoéticas*, con la capacidad de instaurar relaciones con las cosas y transfigurarlas por los nuevos pensamientos [...] Por ello, entonces como ahora, alcanzaban tanta relevancia en sus productos las distinciones modales en el trato con los objetos, las imágenes y los fragmentos encontrados, características de un arte relacional que en el decurso del tiempo los somete a modificaciones en sus funciones y situaciones, escorando a una estética del acontecimiento, si es que no traspasando abiertamente los umbrales de una estética de lo preformativo (Marchán Fiz, 2012, p. XXXIX).

El modelo colectivo como agrupamiento con un objetivo expresivo común (no igual) se desborda en las acciones festivas, pues los espectadores que en Cuatro Ojos visitan las casas intervenidas no solo contemplan ni interactúan, sino que participan de la creación misma, ya que sin ellos la celebración no podría darse. Es en el juego entre las expresiones plásticas y en quienes son afectados por estas

donde se crean sentidos y se re-construye el espacio que se hace lugar y se crea la obra de arte.

Es importante entender que las personas que realizan cualquier acción a través de técnicas diferentes en Cuatro Ojos son, al mismo tiempo, artistas y público, se convierten en nodos de una red por la cual se movilizan posibilidades interpretativas y apropiaciones, y, junto con otros a los que podríamos llamar visitantes activos, construyen un subsistema<sup>20</sup>, una sociedad menor, como la nombraría Niklas Luhmann (2005), que deconstruye los códigos tradicionales de la sociedad mayor aún desde el desconocimiento, reconstruyendo a partir de fragmentos, de rupturas y de manera superpuesta e interrumpida, nuevos códigos y lenguajes que no son producto de evolución alguna, sino de mutaciones constantes que reaccionan a condiciones del contexto y de la configuración sistémica misma.



Imagen 15. Cuatro Ojos. La fiesta es la propuesta colectiva en la que la comunidad se convierte en la creación misma. Cristian Vallejo (2011).

Es así como el artista es, en estas fiestas, la comunidad que se crea a partir de la celebración alrededor del arte; un arte que a su vez se entiende como relación o sistema social y por lo tanto acción, y quienes la realizan en estos encuentros configuran la obra, o mejor, la práctica artística: un intersticio urbano de la alteridad.

---

<sup>20</sup> La idea de sistema biológico se traslapa sobre las dinámicas sociales, haciendo que estos sistemas sociales se autorregulen e incluyan o desechen lo que les es o no de utilidad.

## 4.2. Las prácticas relacionales como inscripción urbana y límite

Estos encuentros artísticos festivos constituyen una inscripción o una invención poética de la ciudad, si entendemos estas como urbano-grafías en el mismo sentido de la geo-grafía, que para José Luis Pardo, en su libro *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar* (1991), es la escritura de la tierra, la inscripción en la tierra y la escritura sobre la tierra. Las urbano-grafías son escrituras de las ciudades, ya que ellas mismas escriben y describen; su lenguaje es el urbanismo o el paisaje urbano; sus letras, muebles e inmuebles que decoran y constituyen el espacio: edificios, casas, puentes, avenidas y callejuelas, autos, aeropuertos, sillas, lámparas, salas, alcobas y camas. Pero también urbano-grafías se refiere a inscripciones en la ciudad desde el momento en que se deposita en ella cualquier signo a partir del cual se crea un territorio. La ciudad, que ya es territorio, se llena de diversos signos que fundan o sobreponen territorialidades, poéticas que permiten sentir la ciudad desde sus huellas, desde sus inscripciones: grafiti, rito, instalación.

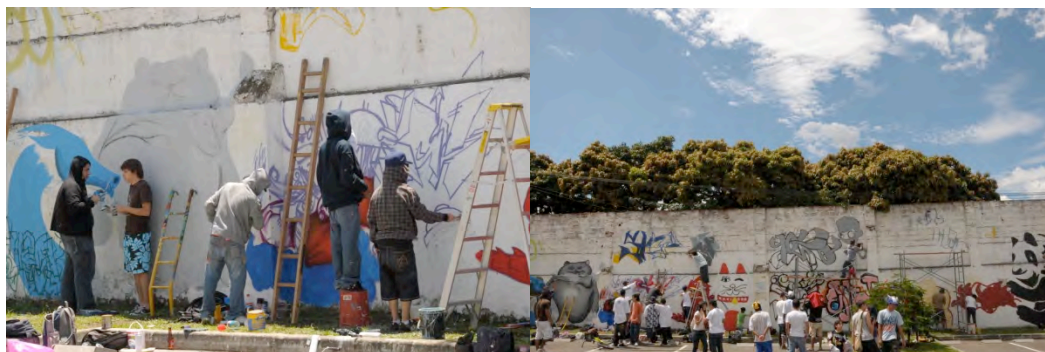


Imagen 29. Intervención de grafiteros en el muro del Parque Biblioteca Belén en Medellín. Las intervenciones urbanas transforman el paisaje de la ciudad y generan pausas en las rutinas cotidianas. Crean lugares poéticos susceptibles de ser leídos. Juan José Cadavid. (2011).

En otra acepción, urbano-grafía puede entenderse como escritura sobre la tierra, en donde además de la connotación de inscripción en la ciudad “sobre”, supone una superficie de apoyo que puede ser recorrida, un soporte en el que se puede estar, instalar, pintar, duplicar, poblar<sup>21</sup>. Esta propuesta de escritura de la

---

<sup>21</sup> En el libro *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (1991) el autor hace un análisis de la geo-grafía como la forma de escritura de la tierra. En este texto se desplazan los conceptos planteados por José Luis Pardo hacia la

ciudad o sobre la ciudad, que transforma los espacios urbanos y los convierte en lugares habitables, es posible gracias a la poética, que

remite a Poiesis, lo que puede significar producción, trabajo, imitación, falsificación, simulación, invención. “Trabajo” más bien labor: pero elaborar la tierra es labrarla (la ciudad también es tierra), y labrarla es pintarla, tatuarla, maquillarla, cosmetizarla, ponerle una máscara, un disfraz, teñirla de sangre o de sudor, hincharla de signos, duplicarla, esconderla, ocultarla, suplantarla. (Pardo, 1991, p. 62)

Estas inscripciones poéticas urbanas evidencian la posibilidad múltiple y cruzada de las percepciones e interpretaciones de las huellas creadas por una comunidad formada no por unos, sino entre otros, lo cual afirma que en estos encuentros la “intersubjetividad, en el marco de una teoría ‘relacionista’ del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su ‘campo’ (Bourdieu), sino que se convierte en la esencia de la práctica artística” (Bourriaud, 2008, p. 23).

La propuesta de urbano-grafías permite que estos lugares se lean y analicen como una narración viva del arte, al entender que todas las manifestaciones se dan en esos lugares de manera imbricada, transformando las maneras en las que se relacionan las personas, entre sí y con el entorno. Así, las formas societales producidas son las que configuran la práctica artística vista como totalidad, como texto poético experimentable y como inscripción urbana que da cuenta de realidades y ficciones de la contemporaneidad urbana.

En este sentido, las lecturas que se hacen de esta forma social del arte, de esta fiesta que es obra, son esencialmente relacionales, pues presentan todo un sistema de posturas diferentes frente a ellas. La lectura de tal narración artística social depende, al mismo tiempo, de las múltiples estructuras sociales y contextos desde donde es leída y de los acuerdos o tensiones que se dan entre quienes, al experimentarla, pretenden leerla.

---

idea de ciudad, solo hacia una parte artificiosa de la tierra, para enfocar el análisis y la reflexión en el contexto propio de este estudio.



Imagen 30. Cuatro Ojos. Juan José Cadavid (2010).

En términos narrativos, estos encuentros no tienen un narrador, sino múltiples voces que configuran microcosmos sociales que se mueven y cambian. La interacción entre artistas y público es la que permite la creación de historias, pues es desde estas relaciones donde se crean redes de sentido, redes móviles que cambian continuamente en el tiempo en el que sucede la situación y, por lo tanto, permiten múltiples lecturas. La comunidad formada en el tiempo y el lugar de la celebración es el texto mismo, inventándose, escribiéndose, inscribiéndose, haciéndose desde la experiencia estética.



Imagen 31. Cuatro Ojos. Las maneras de habitar, las formas de apropiación, la relación con el lugar y con el otro, hacen que esta situación artística difiera en tanto experiencia de lo que ocurre en un museo. Algunas manifestaciones contemporáneas del arte relacional (como las acciones propuestas por el artista Tiravanija), se apropian del museo negando o reconstruyendo su sentido, convirtiendo este espacio en un lugar de la misma forma que

Cuatro Ojos transforma un espacio en desuso, una ruina, en una obra de arte relacional desde las dinámicas del encuentro y de la fiesta (s.r.). (2011)<sup>22</sup>.

### **4.3. La condición liminal**

El límite es lugar de la posibilidad y no una barrera que excluye a todo aquello y a todos aquellos que están del otro lado. De esta forma, se comprende aquí el límite como aquello que facilita a las personas entenderse como diferentes, mientras al mismo tiempo es este concepto el que muestra la finitud de las cosas y de la vida. La frontera que define dicho límite, y que en Cuatro Ojos configura un lugar, es un intersticio que tiene un espesor habitable y reconocible como celebración, al mismo tiempo que configura una práctica relacional del arte contemporáneo. Allí se tejen redes sociales y se tienden puentes, pues es en las fronteras como esta donde se dan los intercambios y donde se hace reconocible el mundo desde la diferencia.

Sin el límite habría una plana uniformidad; por lo tanto, es la frontera la que permite la diferencia, al entender que no se puede ser uno sin estar en relación con otro, y que este se puede reconocer como tal si existe el límite. El intersticio que se crea en Cuatro Ojos es un hábitat para la diferencia, para el reconocimiento del otro y la creación en relación con ellos; un lugar en donde, como en las propuestas del artista Rirkrit Tiravanija (1961), se construyen

comunidades temporales que sus trabajos organizan y materializan en estructuras que son igualmente atractores de humanidad. Al asociar entonces las nociones de comunidad y lo efímero, Tiravanija se opone a la idea de que una identidad sería indisoluble o permanente; nuestra etnia, nuestra cultura nacional y nuestra misma personalidad no son más que el equipaje que uno lleva consigo. El nómada que describe la obra de Rirkrit Tiravanija es alérgico a las clasificaciones nacionales, sexuales o tribales. (Bourriaud, 2009, p. 59)

Aunque Cuatro Ojos, a diferencia de la propuesta artística de Tiravanija, se realiza por fuera del espacio galerístico y lo cuestiona, comporta coincidencias con

---

<sup>22</sup> Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com>, 21-03-2010

su obra en las formas relacionales que el artista propone: las condiciones festivas, la integración del público a la acción misma como un elemento más de la propuesta y con la construcción de estructuras plásticas sociales efímeras, logradas a partir de propiciar encuentros afectivos-festivos que construyen una comunidad en la que los individuos no se unen en torno a una identidad, sino que generan relaciones desde la expresión de la intimidad, que difieren claramente de discursos identitarios.

Propuestas filosóficas como la de José Luis Pardo frente al concepto de intimidad permiten entender, aunque sus reflexiones no se refieran específicamente a estas expresiones artísticas, cómo la intimidad expresada en los encuentros de Cuatro Ojos y en la obra de Tiravanija se contraponen a búsquedas artísticas identitarias. Pardo afirma que

si mi intimidad es mi identidad profunda y natural, que excluye las demás identidades diferentes de la mía, mi única relación posible con los 'otros' (los que son de otra naturaleza que yo) es la violencia y la guerra, no puedo hablar con ellos porque, si no sienten lo que yo siento cuando digo 'yo', jamás podremos entendernos (Pardo, 2004, p. 39).

Por lo que, si en las prácticas relacionales que aquí se relacionan lo que acontece es el encuentro, es la diferencia y no la identidad quien define las conexiones con los otros y por lo tanto este concepto permite dar forma a estas experiencias artísticas sociales.

Expresar esta intimidad rompe con ciertas normas sociales que definen el deber ser, al reprimir la manifestación pública de lo que íntimamente se siente. Estas sensaciones son precisamente las que permiten a las personas que participan en Cuatro Ojos relacionarse desde la pública expresión de su intimidad. El concepto de la intimidad no debe confundirse con el de privacidad, que se ocupa de aquellas posesiones y secretos que se guardan o esconden del otro con celo, ni con ningún tipo de solipsismo, pues la intimidad no solo es posible compartirla, sino que es construida en relación con los otros, no en la identidad o identificación con un semejante, sino en la alteridad, como se mencionó, siendo una condición común y no un descubrimiento que solo es posible en el más profundo aislamiento.





Imagen 32. Rirkrit Tiravanija. Cooking and Drawing Event at Art Basel. (s.r) (2011)<sup>23</sup>

En los encuentros no se difumina la oposición entre lo instrumental y lo placentero, lo ilusorio y lo real, la forma y la función, sino que se evidencian las distintas posibilidades de relacionarse e interactuar con el lugar. Los límites permiten que los tejidos sociales, y por lo tanto la experiencia artística en términos de práctica relacional, sean posibles. Estas fiestas que son “experiencias con lo imaginario son también investigaciones sobre lo real, ensayos de relaciones sociales posibles, exploración de los códigos vigentes para abrirlos a conductas creadoras” (García Canclini, 2006, p. 20).

<sup>23</sup> Imágenes tomadas de: ArtFacts.net (2013) Rirkrit Tiravanij. Recuperado de <http://www.artfacts.net/en/artist/rirkrit-tiravanija-2327/film-text.html>, 01-15-2013.

Así mismo, otras referencias en: Jana Blog (2011) Trends, revolutionen und eine datsche auf der Art Basel. Recuperado de <http://janablog1.blogspot.com/2011/06/trends-revolutionen-und-eine-datsche.html>.

Este límite es un umbral que permite el tránsito hacia el encuentro entre la razón o la mirada moderna del mundo —desde la cual se construyen ciudades que regulan u ordenan los hábitos y por lo tanto los hábitats— y una concepción poética, sensible y dinámica de aquello que somos. Son precisamente esas rejillas modernas de separación entre la razón y la sensibilidad las que hacen posible, por oposición, la aparición de la situación festiva que, como acción del arte, procura una afección estética que es integradora y que de manera líquida se filtra y altera el entramado social y político contemporáneo.

Las situaciones creadas en Cuatro Ojos evitan las rutinas urbanas modernas, pues crean pausas; un lugar del ocio propicio para la creación y la contemplación en el que se pueden expresar los sentimientos y las vivencias propias y colectivas; un intersticio que media entre lo público, lo privado, el espacio de la producción y el de la circulación; un sitio que nos separa del paisaje, procurando un adentro que al mismo tiempo nos permite observarlo desde un afuera: espacios exteriores que pueden ser asfixiantes e inmensos, así como interiores, y que, de manera contradictoria, crean tránsitos veloces y vertiginosos.

Estas prácticas son liminales, pues tienen características simultáneas de límite y umbral, condición que en Cuatro Ojos permite el juego de entrar y salir, conectando lo opuesto sin unificarlo, sin hacerlo idéntico. Este límite es el lugar de los encuentros festivos, y, por lo tanto, estas situaciones artísticas no determinan un adentro o un afuera, sino que más bien procuran la creación de un espesor sensible entre los dos; límite de separación que es habitable y a su vez superficie de contacto. “Comprendemos, entonces, que una superficie de separación es también una superficie de contacto; que un hábito superficial separa, pero, a la vez, mezcla. Que el mundo humano no sólo es un trazado de límites sino también de mezclas” (Mesa, 2010, p. 33). Superficie, umbral y hábitat que, como la piel, es porosa y permite tanto el contacto con el exterior como la percepción del interior que contiene.

#### **4.4. El tiempo vivido o la experiencia de la celebración**

En estos encuentros son múltiples las formas expresivas: acciones, imágenes y objetos que intervienen el espacio, instalaciones que pueden ser recorridas,

experimentadas y que interrogan las lógicas espaciales y las formas de habitar; *performances* que integran elementos histriónicos e intervenciones plásticas intermediales y audiovisuales, conciertos, sonidos experimentales, espacios táctiles y gastronómicos. Estas formas se cruzan y se sobreponen, surgen y se manifiestan de diversas maneras. De este modo, las formas de aparición de estas formas surgen de manera inarticulada y responden a sensibilidades y necesidades diferentes, pero al darse en el mismo lugar y en medio del encuentro festivo, pueden ser sentidas de manera simultánea. Las sensaciones, también puede decirse, son fragmentarias y, por consiguiente, se perciben de manera incompleta, no solo porque siempre están en construcción y, antes de ser finalizadas, desaparecen, sino porque el movimiento constante hace que su percepción sea interrumpida. Sin embargo, todos estos fragmentos constituyen una unidad, y es el carácter festivo de estos encuentros lo que evita que se atomice la percepción de las acciones como expresiones independientes, sobreponiéndose unas sobre otras en un mismo tiempo. El encuentro festivo permite que todas las manifestaciones que allí se dan se articulen al producir un vínculo generador de sentido, pues crea conexiones donde de otra forma no existirían.

Todo esto sucede en un lugar que se construye y desaparece rápidamente, y, por lo tanto, esta también es una manifestación artística efímera, ya que la *estesis* allí vivida solo se da durante el tiempo en que se está en el encuentro festivo, pues decir que algo sucede en el presente es expresar que ese algo —en este caso el encuentro festivo— es, según Pardo, “contemporáneo de su presencia a mí, y si elimino la consideración de mi subjetividad, entonces el término ‘presente’ carece por completo de sentido. El presente no puede ser otra cosa que la presencia-a-sí de la subjetividad” (Pardo, 1991, p. 18). Esto implica que cualquier registro posterior de lo allí acontecido será insuficiente como experiencia de lo ocurrido, puesto que no constituirá un hábito, es decir, para el caso que nos ocupa, una manera festiva de habitar.



Imagen 16. Cuatro Ojos. El registro y su circulación a través de Internet es insuficiente como experiencia, pero la red y las transmisiones en tiempo real constituyen una posibilidad vivencial y relacional. Cristian Vallejo (2011)<sup>24</sup>.

Estar en comunidad no es suficiente para expresar que este solo hecho configura una fiesta, pues es necesario un algo que genere tal reunión, un motivo o, como Gadamer lo llama, una “actividad intencional” (Gadamer, 2008, p. 101). En este caso, el arte es el motivo, y la experiencia estética es la intención de esta actividad colectiva. Por esta razón, se puede afirmar que Cuatro Ojos, más que una celebración del arte, es una celebración que es arte, pues es precisamente el carácter festivo el que impide la desintegración en vivencias particulares de los individuos que componen estos colectivos y logran una unidad en la experiencia estética del arte; esta unidad es clara también en la percepción del tiempo vivido en la fiesta, que aunque se puede programar, su ordenamiento no es propio de la estructura misma. La fiesta como obra de arte encuentra su sentido, por el contrario, en dilatar el tiempo mientras se está en ella. Ahora bien, el concepto celebración en Gadamer es importante en este punto, pues permite abordar el carácter festivo del arte y su estructura temporal, cuando dice:

---

<sup>24</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com>, 22-10-2011

Y, así, de una fiesta decimos que se la celebra. La celebración de una fiesta es, claramente, un modo muy específico de nuestra conducta. “Celebración”: si se quisiera pensar, hay que tener un oído muy fino para las palabras. Claramente, ‘celebración’ es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se estuviera caminando. La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar. Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí. Y en esto consiste el carácter temporal de una fiesta: se la ‘celebra’, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos. (Gadamer, 2008, p. 102)

Esta propuesta, en relación con las prácticas artísticas propuestas en Cuatro Ojos, tanto desde las posibilidades perceptivas como desde la vivencia espacial y temporal, permiten entender cómo la celebración se convierte en la experiencia que permite la conexión de cada una de las partes o momentos fundamentales del encuentro, creando un todo que permite la experiencia artística colectiva. Immanuel Kant aporta a la descripción de esta manera completa del arte y, por lo tanto, también de la fiesta, en la que nada sobra, en la que todos los elementos compositivos están centrados en su hacer mismo como “finalidad sin fin” (Kant, 1876, p. 60).

La idea de “finalidad sin fin” propone también, para la fiesta, otra característica importante: la de no tener un objetivo. En otras palabras, no solo lo que compone la fiesta está centrado en la fiesta misma o en el arte mismo como organismos cuyas funciones y componentes sirven a la propia autoconservación, sino que la fiesta tampoco tiene objetivos externos a sí mismos, como por ejemplo las estructuras comerciales de la vida social, que no son, ni han sido, una función propia del arte, aunque esto no implique que no exista una cadena de comercialización del mismo. La fiesta, entendida como obra de arte, tampoco responde a las dinámicas comerciales en las que pueda verse implicada, pues estas condiciones son externas a su acontecer, por lo que es posible decir que se opone o reacciona a esas dinámicas. De tal forma, la idea de “finalidad sin fin” en los encuentros festivos de Cuatro Ojos es cercana a la negación de autonomía del arte desde la óptica de los

vanguardistas, quienes proponían el traslado de las prácticas artísticas a la vida cotidiana, mientras que cuestionaban la cotidianidad burguesa. Es así como la intención vanguardista, con respecto a la autonomía del arte, “adquiere un rol contradictorio. Mientras propone la imagen de un mejor orden, protesta contra el estado actual de la sociedad” (Bürger, 2010, p. 73). Por esto, la obra, y en este caso la situación festiva, se convierte en un fin en sí mismo.

El tiempo es también un factor determinante en el acontecer mismo de las situaciones artísticas en Cuatro Ojos en tanto efímeras. Esta característica responde a o es un símil de las condiciones socioculturales contemporáneas, pues refleja cómo hoy las prácticas de consumo y desecho propiciadas por la economía y el comercio global de objetos se desplazan hacia las condiciones laborales y también a las relaciones sociales e interpersonales. Es así como la creación de un encuentro en un espacio urbano doméstico que es consumido por la ciudad y que está en tránsito de convertirse en centro comercial o en centro empresarial pasa por la acción del arte a ser un límite crítico desde donde se puede evidenciar esta situación actual.

El hecho de que estos encuentros sean irregulares, es decir, que no respondan a un calendario preestablecido y no se repitan en fechas determinadas, y que el tiempo en el que es posible el encuentro sea limitado debido a la obsolescencia del lugar, permite que estas prácticas artísticas se puedan entender como pertenecientes a un régimen precario de la estética. Estas características de los encuentros artísticos Cuatro Ojos no podrían entenderse solo como una parodia de la cultura o como una crítica de la condición mercantilista y líquida<sup>25</sup> de esta, sino que también puede ser entendida como la posibilidad de definir nuevos territorios “pues lo que aparece hoy, cuando se observa la producción artística, es que nuevos tipos de contratos parecen darse entre cultura y precariedad” (Bourriaud, 2009, p. 36). De esta forma, el arte no solo se resiste a este estado cambiante, propio de la

---

<sup>25</sup> Este concepto, usado por Zygmunt Bauman (2007), propone un estado contemporáneo en el que el consumo se convierte en el nuevo proveedor de los criterios culturales. Para Bauman los objetos culturales lo son en tanto permanecen, y esta característica se opone a su carácter funcional, carácter que la sociedad de consumo les da al hacerlos circular con gran rapidez, acortando la separación entre el uso, el residuo y la trituración de estos, para así movilizar la sustitución veloz de los bienes.

sociedad de consumo, sino que también se instala en él para producir nuevas formas culturales desde y en la precariedad.



Imagen 17. Ruinas. Después de los encuentros festivos y de las intervenciones que se dan en ellos, las casas son demolidas o remodeladas para convertirse en otra cosa. Su tiempo como espacio domestico termina antes de la fiesta, y después de esta su tiempo como lugar de encuentro y situación artística acaba también. El no lugar reaparece. Juan José Cadavid (2010).

## 5. La independencia

Prácticas artísticas como la de Cuatro Ojos se proponen rescatar la persistencia de los movimientos del arte de vanguardia en la transformación de la vida cotidiana, mas no su inscripción en una taxonomía que busque resucitarlas. Prácticas artísticas que desde la década de los sesenta hasta hoy han venido configurando una concepción estética y reflexiva que plantea una crítica a los circuitos tradicionales de circulación y validación del arte. La influencia de las vanguardias se puede entender desde una definición sociológica en la que las relaciones sociales dan sentido a la práctica artística en tanto estas modifican plásticamente las estructuras sociales, es decir que en los encuentros festivos entendidos como práctica liminal del arte relacional

lo que se modifica en sus rupturas no es básicamente el estilo de las obras, sino las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público, y de todos ellos con la estructura social. Los cambios en las obras son más inteligibles cuando se interpretan como parte de la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico. Es evidente la consecuencia que esta afirmación sociológica tiene sobre la práctica artística: crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca antes vistas, otra manera de producirlas, comunicarlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres. (García Canclini, 2006, p. 38)

La condición crítica y la distancia con la institucionalidad del arte, a saber, la posibilidad de ser manifestaciones artísticas aún no absorbidas y controladas por los jueces oficiales —curadores, críticos, museos, administradores públicos culturales, galeristas, mercaderes, academias y profesionales titulados—, les permite no depender de ellos y reaparecer periódicamente de manera exitosa.





Wilson Díaz cantando, como parte de Anotaciones, incidentes y artistadas

Imagen 18. Anotaciones, incidentes y “artistadas”. *El bodegón* se convierte, aunque con modos de acontecer diferentes a los de Cuatro Ojos, en un antecedente importante para este tipo de encuentros, pues junto a otros espacios alternativos del arte movilizan hacia lugares incluyentes, participativos y relacionales al acontecer de las expresiones artísticas de su momento. Wilson Díaz (2006)<sup>26</sup>.

Las situaciones artísticas creadas en Cuatro Ojos, su configuración festiva y sus características no-objetuales y relacionales pueden compararse con las experiencias creadas en algunos lugares alternativos y subversivos del arte contemporáneo; lugares y prácticas que se relacionan o son afectados también por la influencia de las vanguardias del arte y con los cuales se pueden encontrar coincidencias y plantear diferencias.

---

<sup>26</sup> Imágenes tomadas de: *El bodegón*. En línea [http://issuu.com/lebodegon/docs/brochure\\_definitivo\\_espanol/](http://issuu.com/lebodegon/docs/brochure_definitivo_espanol/), 18-07-2011

Uno de estos lugares es El Bodegón, un escenario en el que un grupo de doce estudiantes y profesores universitarios de distintas facultades de arte de la ciudad de Bogotá se reunieron en el 2005 para dar vida a un proyecto

que se sustentaba sobre la idea de producir una serie de acontecimientos artísticos de una noche de duración y una frecuencia de realización casi semanal en la que se mezclaban las fiestas, conciertos y lanzamientos de revistas, con exposiciones y charlas de artistas. (Albarracín, 2010, p. 8)

Esta plataforma más permanente y organizada es susceptible de ser comparada desde sus prácticas con lo que acontece en Cuatro Ojos, dado el carácter festivo de los encuentros, desde la condición de creación colectiva, la relación con la vida cotidiana, la crítica a la institucionalidad del arte y la transformación social. El Bodegón se crea como una alternativa que reacciona y se opone a las formas del Arte con mayúscula, así como se constituye en una iniciativa definida desde “un espacio de antagonismo frente a las prácticas burocráticas de las instituciones culturales” (Albarracín, 2010, p. 14), característica que paradójicamente condiciona su desaparición.

Este espacio se diluye ante la imposibilidad de gestionar recursos que provinieran de las instituciones públicas, privadas nacionales o internacionales a las que finalmente atacaban. La pretensión de sostenibilidad de este espacio es lo que sustenta su fracaso, pues al pretender permanecer asume las mismas lógicas de circulación y validación de las instituciones a las que se opone, aunque lo haga promoviendo prácticas menospreciadas del arte contemporáneo. Cabe anotar que las dinámicas de El Bodegón permitieron que dichas prácticas, históricamente excluidas de la escena artística, no solo se hicieran visibles, sino que fueran incluidas en los circuitos oficiales del arte, movilizándolo simultáneamente a instituciones de orden tradicional, mientras que al mismo tiempo, resistiéndose a esa inclusión, propiciaron que siguieran manifestaciones semejantes, como la de Cuatro Ojos.

El Bodegón se instala más como un lugar de acontecimientos que de exposiciones permanentes. En muchos casos, la inauguración era también la clausura de la muestra artística, lo que es coincidente con lo que ocurre en Cuatro

Ojos, con la salvedad de que, en este último, con la clausura de la exposición también desaparece el lugar. Además, es comparable la propuesta de espacio para la interacción entre artistas y de estos con el público, que creó El Bodegón, con las acciones colectivas de Cuatro Ojos, definidas como encuentros festivos en las que artistas y público crean la situación artística, aunque en los encuentros efímeros de Cuatro Ojos se invisibiliza al individuo —artista— y se lo presenta como una acción anónima. Esta característica plantea nuevamente una distancia con la propuesta alternativa capitalina de El Bodegón.

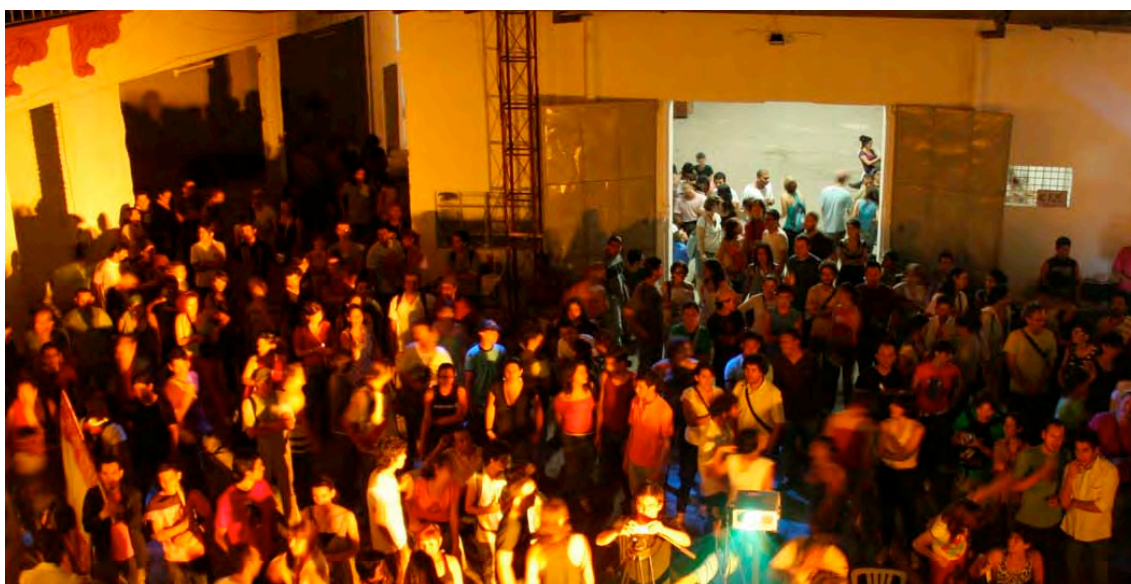


Imagen 19. Inauguración del 7° festival de performance de Cali. En las instalaciones de la Plaza de Mercado Alameda, se realizó el lanzamiento del 7° Festival de Performance de Cali el 23 de mayo, con una programación audiovisual y de performances en la que participaron los colectivos Vive y Piensa Joven y otro grupo conformado por personal de administración de la plaza, los vendedores de frutas, verduras y otros productos y algunos músicos populares de la ciudad. Helena producciones (2008)<sup>27</sup>.

Otro espacio de búsqueda y experimentación diferente al del museo en el sentido tradicional es la apuesta por la interacción que se realizó el día 23 de mayo de 2008 en las instalaciones de la Plaza de Mercado Alameda, con el lanzamiento del Séptimo Festival de Performance de Cali. Allí se generó un espacio de encuentro

---

<sup>27</sup>Imágenes tomadas de: 7 Festival de Perfomance de Cali (2008). Recuperado de [http://issuu.com/lebodegon/docs/brochure\\_definitivo\\_espanol/](http://issuu.com/lebodegon/docs/brochure_definitivo_espanol/), 23-04-2010

para la comunidad, no solo de artistas, sino que incluyó también en sus dinámicas a los vendedores de flores, frutas, verduras y a los visitantes regulares de la plaza, quienes, junto a músicos populares y algunos colectivos artísticos, produjeron una fiesta multimedial que procuró otro significado al espacio y lo llenó de nuevos sentidos. Allí, como en Cuatro Ojos, es la interacción de la comunidad lo que en la plaza de mercado y en las casas abandonadas crea la situación artística. Estas acciones se diferencian en la intencionalidad, pues mientras en el Festival de Performance de Cali lo que acontece es un lanzamiento, una inauguración que abre y da cuenta de lo que está por suceder bajo la intención de presentar una serie de eventos por venir, en Cuatro Ojos la acción es el acontecimiento mismo, nada pasa después del encuentro y no hay una intención más que la de estar ahí, en la fiesta, que es, como ya se ha dicho, un tiempo presente.

Otra acción comparable con los encuentros de Cuatro Ojos se dio en el mismo Festival de Cali, aunque ya no en la inauguración: el grupo Las Malas Amistades usó, como escenario para sus presentaciones, entornos domésticos en funcionamiento, casas de familia en las cuales se realizaban conciertos, poniendo en escena, más que propuestas musicales, interrogantes sobre la condición privada e íntima de estos lugares. Este cuestionamiento lo comparte Cuatro Ojos desde prácticas más abiertas en las que la condición doméstica del lugar ya ha dejado de existir y lo que se critica son las dinámicas de cambio hacia un uso comercial de esos espacios. Las Malas Amistades crea una acción cerrada que no permite que el gesto pueda entenderse como encuentro festivo en el sentido que se da en Cuatro Ojos.



Imagen20. Las Malas Amistades, *Psicodelic Folk* (Colombia) Evento en la casa del fotógrafo José Kattan. Este grupo plantea utilizar escenarios de casas de familias en funcionamiento como lugares para sus presentaciones musicales. Las Malas Amistades (2008)<sup>28</sup>.

En Medellín existen espacios alternativos como Taller 7 y la Casa Tres Patios. Este último fue fundado por el arquitecto y artista de New Mexico, Estados Unidos, Tony Evanko, quien se propuso crear un espacio alternativo en la ciudad, que actuara como una plataforma para las prácticas artísticas contemporáneas; un espacio que propiciara y priorizara la experimentación y el pensamiento crítico por fuera de las dinámicas mercantiles o comerciales del arte. Este lugar se consolida de la mano del artista local Santiago Vélez, al enfocarse en la promoción de la educación artística, el intercambio cultural e interdisciplinario. En el año 2007, este lugar se fortalece gracias al impulso y al apoyo institucional recibido en el marco del encuentro MDE07. En este lugar, además de exposiciones, se crean espacios en los que se favorecen prácticas colaborativas y comunitarias, llamadas Laboratorios Comunes de Creación, además de las residencias artísticas que vinculan no solo a artistas, diseñadores, arquitectos, curadores, críticos, sino además otros profesionales de áreas afines. Finalmente, en Casa Tres Patios se generan prácticas e intercambios con el público de la ciudad, a través de coloquios, talleres y experiencias colectivas.

---

<sup>28</sup>Imágenes tomadas de: 7° Festival de Performance de Cali (2008). Recuperado de <http://www.helenaproducciones.org>, 23-04-2010.

Por su parte, Taller 7 es un proyecto independiente que se creó en el año 2003 como reacción a un escenario urbano carente de espacios para la creación y la reflexión de las prácticas artísticas no inscritas en el circuito institucional. El proyecto es también una plataforma para la difusión del arte desde una condición de independencia fundada en la autogestión y el trabajo colectivo. Este proyecto fue creado por el grupo de artistas plásticos constituido por Paola Gaviria, Julián Urrego, Carlos Carmona, Adriana María Pineda, Mauricio Carmona Rivera, Albany Henao, Milton Valencia, Javier Álvarez y María Isabel Vélez. En la actualidad, está integrado por Carlos Carmona, Mauricio Carmona Rivera, Paola Gaviria, Adriana María Pineda y Julián Urrego. En este espacio se han realizado proyectos individuales y colectivos de todo tipo, tanto locales como nacionales e internacionales, siempre buscando la participación y la integración de los visitantes del lugar a las prácticas que soporta, procurando una integración del espacio artístico con la ciudad.

Estos lugares plantean intenciones y problemáticas similares a otros lugares que ya en Bogotá han desaparecido, como La Rebeca, Espacio Vacío y el mismo El Bodegón, quienes en su afán por permanecer terminan dependiendo de corporaciones, instituciones académicas o del sector público, así como de instancias de financiación y apoyo cultural internacional o sobreviven a cuenta de esfuerzos personales, mecenazgos o de aportes filantrópicos. Las dificultades económicas no permiten el surgimiento y la estabilidad de este tipo de espacios y la falta de ellos hace que se den acciones como la de Cuatro Ojos, que buscan ampliar las posibilidades de realización artística. Más allá de los problemas de sostenibilidad de estos espacios alternativos del arte, se puede decir que es en ellos donde reside y se dan las prácticas artísticas que Cuatro Ojos, desde maneras de aparición diferentes en tanto efímeras, también instala y circula. Estos lugares entienden la fiesta como un dispositivo posible del arte, y a la vez entienden el arte como una construcción colectiva que se convierte en entornos de interacción del mismo con la sociedad.



Imagen 21. Taller 7. Espacio alternativo de arte en Medellín en donde tienen cabida distintas manifestaciones artísticas: tradicionales, experimentales, conceptuales y relacionales. Taller 7 (2003)<sup>29</sup>.

En Colombia, y en particular en Medellín, las manifestaciones o los espacios alternativos del arte siguen respondiendo a las lógicas de la vanguardia histórica, es decir, se definen en contraposición a la tradición del arte, procurando ser espacios para la libertad y la innovación con un carácter arriesgado y una vocación experimental, que pretenden destruir lo que Bürger (citado por Huysen, 1986) llamaría “la institución arte”. Este término

designa el entramado institucional en el cual el arte es producido, distribuido y recibido en la sociedad burguesa, un entramado que se funda en la estética de Kant y Schiller y su idea de la necesaria autonomía de toda creación artística. A lo largo del siglo diecinueve, la separación categórica entre el arte y la realidad y insistencia en la autonomía del arte —que había servido para emancipar al arte de los grilletes de la Iglesia y del Estado— empujó al arte y a los artistas hacia los márgenes de la sociedad. En el movimiento del arte por el arte, la ruptura de la sociedad —la sociedad del imperialismo— había desembocado en un callejón sin salida. (Huysen, 1986, p. 26)

---

<sup>29</sup>Imágenes tomadas de: Taller 7 (2010). Recuperado de [www.tallersiete.com](http://www.tallersiete.com), 12-02-2010.

Las situaciones o encuentros de Cuatro Ojos no se escapan a esta condición emancipadora o de ruptura, dado su carácter de revuelta y la no inscripción en los circuitos de circulación y comercialización del arte que hacen a estas manifestaciones más cercanas a la concepción de las vanguardias, y que influenciados por ellas difieren de la “institución arte”, permitiéndoles hoy redirigir las experiencias sociales que aún no han sido absorbidas por el capital al procurar una transformación de la vida cotidiana, entendiendo que estas manifestaciones tienen la capacidad de organizar la fantasía en forma de creatividad, los afectos, la sensualidad y las emociones en contra de la visión mercantilista y, si se quiere, “capitalista” de las estructuras del poder en el arte.



Imagen 22. The Perros Mojados. Acción en Taller 7. Colectivo The Perros Mojados: Daniel Pérez “panguana”, Juan José Rivillas, Joan Sebastián Montoya, Gustavo Sierra, Henry Montoya, Mario Villa, Anselmo Beltrán y Sebastián Restrepo. Taller 7 (2008)<sup>30</sup>.

### 5.1. Producción, inscripción y circulación

El concepto de la fiesta como situación artística entra en conflicto con la tradición del arte mismo y las instituciones que le alojan, promueven y legitiman.

Se puede decir, para acotar el concepto, que la acción de arte de la que nos ocupamos es arte, más que por sus construcciones objetuales, por su capacidad de producir relaciones mediante signos, formas, objetos y gestos que permiten la transformación de la vida cotidiana, y por lo tanto de las relaciones humanas. Esto

<sup>30</sup> Imágenes tomadas de: Taller 7. Recuperado de [http://www.tallersiete.com/taller7\\_final/html/home\\_esp01.html](http://www.tallersiete.com/taller7_final/html/home_esp01.html) 12-02-2010.



es posible en Cuatro Ojos gracias a la creación intersubjetiva que se da en la interacción comunitaria. En consonancia con esta concepción de arte y en relación con la condición festiva de los encuentros estudiados, se puede argumentar, de la mano de Gadamer en su libro *La actualidad de lo bello* (2008), que la fiesta es más que una característica fundamental de la obra de arte, y la celebración es una acción en la que ella encuentra sentido. De esta forma, la fiesta es la presentación de la comunidad que, como colectivo, integra o articula las diferencias de los individuos y de sus acciones. Por lo tanto, es la fiesta la que finalmente configura la totalidad de la obra, pues es ella quien contiene y permite, desde la creación común, la emancipación del hombre a través de la creación artística.

La idea de comunidad como condición de la fiesta se puede entender como la necesidad de la relación entre múltiples sujetos que se afectan mutuamente; es decir, no existe una fiesta extraída de la posibilidad de la interacción humana, en la que un único participante juegue sin tener o propiciar ningún intercambio físico, sensorial o conceptual. Estas relaciones en la fiesta se dan a partir del juego, pues él, al igual que la fiesta, tiene por única finalidad el movimiento, el ir y venir. El estar ahí en una situación en la que no solo se emite un mensaje unidireccional, sino que se perciben tantos y en tan diversas direcciones que se hace imposible controlar o definir un sentido último de la situación artística, permite un movimiento lúdico continuo.

La fiesta, entendida como obra de arte, plantea una crítica dirigida a la institucionalidad, a los mecanismos que validan el hacer del arte, a los circuitos comerciales y a las estructuras de poder que regulan, dirigen, dividen y proponen cánones para calificar o descalificar las expresiones sensibles del hombre. Esto no quiere decir que desde las prácticas realizadas por Cuatro Ojos proponga un anti-arte, sino, mejor, que amplía los márgenes de lo que la institución pretende limitar, reducir y contener como arte, expandiéndose hacia otros escenarios al proponer formas imbricadas de expresión y percepción.

Manifestaciones como el grafiti, el *performance*, la actuación, el video, la música, la fotografía y la danza, entre otras, se dan cita en Cuatro Ojos. Estas diferentes expresiones, realizadas *in situ* por los artistas, difícilmente podrían darse de una

manera tan imbricada en contextos diferentes al urbano, o, tal como lo dice el filósofo Jairo Montoya

por fuera del dispositivo de la ciudad. Los usos de las imágenes y las sociabilidades de la mirada constituyen ese campo de visibilidad en el cual acontece la exhibición y el dejarse ver de las experiencias artístico-estéticas. Mejor dicho, ese dispositivo se constituye en la tensión permanente entre unas formas aclimatadas de la exposición —aquellas que figuran como el “entorno natural” de los comportamientos estéticos— y esas alteraciones perturbadoras, que surgidas casi siempre desde las experiencias del arte provocan y desestabilizan las coordenadas de reconocimiento de esas sociabilidades urbanas. (Montoya, 2001, pp. 79 – 80)

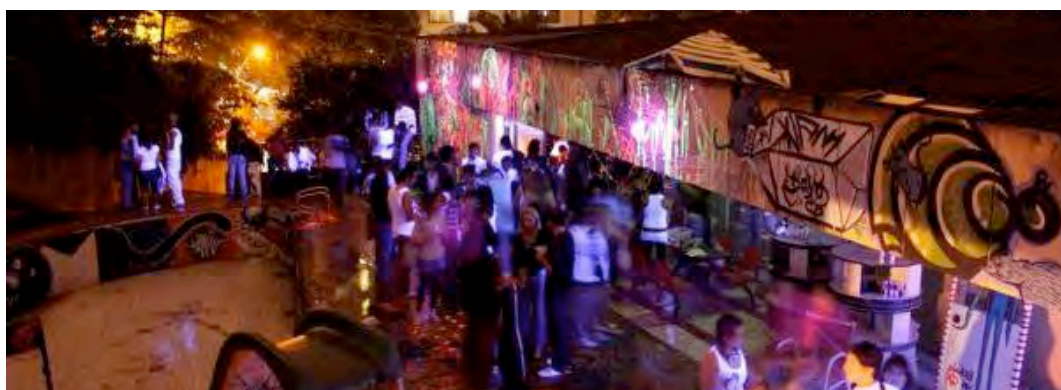


Imagen 23. Cuatro Ojos. Intervención 4ojos en el barrio el poblado Medellín 2010. (s.r.) (2010)<sup>31</sup>.

Estas prácticas artísticas crean, así, comunidades que alteran los funcionamientos de la sociedad, propiciando una situación en la que no hay espectadores, sino que todos son actores, lo que genera cierto nivel de igualdad entre diferentes. La “fiesta realiza entonces la inversión de un sujeto social y en ella la pérdida de identidad se acompaña de un desplazamiento general de la posición del otro” (Vernes, 1978, p. 64). De esta forma, la fiesta es la expresión de la voluntad general de un grupo que apunta a la creación de una colectividad que es consciente de sus acciones.

---

<sup>31</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos (2010) En línea[<http://www.facebook.com/profile.php?id=646835885>]  
Revisada el 21-03-2010

Si bien pueden ser problemáticos los conceptos de fiesta y de arte en el contexto de los encuentros de Cuatro Ojos, bajo el enfoque dado, se puede decir que orientarse en estos implica, “de forma inevitable, discusiones interminables [...] acerca de sus usos apropiados” (Gallie, 1998, p. 8). Por esto, antes de explicar el enfoque o la manera de entender los conceptos de fiesta y arte, se debe aclarar lo siguiente:

- Primero: estos conceptos, al ser complejos, son descritos de formas diferentes en diferentes contextos, tiempos y lugares. Esto es así porque existen numerosas posibilidades de la fiesta: las fiestas religiosas, las fiestas populares, la fiesta democrática y la conmemorativa, entre otras. Además, el arte tiene manifestaciones diversas, como las artes literarias, las cinematográficas, las plásticas, las arquitectónicas, las escénicas, entre otras.
- Segundo: ni la fiesta ni el arte, como conceptos, proponen un uso prescriptivo; en otras palabras, estos conceptos dejan abierta la posibilidad de su sentido a la interpretación y apropiación de acuerdo con diferentes intereses y condiciones contextuales. El concepto de la fiesta como práctica artística no pretende ser general, no plantea un uso estándar y permite que varios de sus usos sean argumentados y entendidos como correctos, como lo afirma Gallie (1998), ya que estos conceptos no pueden ser entendidos por fuera de los usuarios, pues es en el uso donde los conceptos de fiesta y arte adquieren sentido, un sentido que no es único ni invariable.
- Tercero: por lo anterior, cualquier definición o explicación de estos conceptos puede ser controvertida desde múltiples visiones, al encontrar maneras válidas, según los contextos, de explicar su punto de vista e impugnar los otros. “Significa usarlo en contra de otros usos y reconocer que el uso que uno hace de él tiene que ser apoyado contra esos otros usos” (Gallie, 1998, p. 12).

Teniendo en cuenta estos tres puntos, se puede enunciar que el enfoque de los conceptos de arte y fiesta en relación con los encuentros de Cuatro Ojos es de orden relacional y social, en tanto esos lugares y esas prácticas que allí se dan reúnen una serie de condiciones que redefinen los vínculos del arte con la sociedad, buscando cambiar la inscripción de la práctica artística en la historia social. Esta manera de entender el arte como práctica de transformación plástica de las

relaciones sociales es una búsqueda que puede evidenciarse, según Néstor García Canclini,

desde los constructivistas y la Bauhaus hasta quienes experimentan hoy en la gráfica y el diseño ambiental buscan que el arte sea expresión, testimonio, protagonista de los cambios tecnológicos y sociales. Los *collages*, los *readymade*, el arte en la calle, el arte ecológico urbano, los murales y carteles son algunos caminos explorados para trascender la soledad elitista del arte por el arte. (García Canclini, 2006, p. 20)

Así mismo, podemos entender los encuentros festivos artísticos como un “concepto cluster”, en tanto que en Cuatro Ojos se articulan los conceptos de celebración, encuentro, comunidad y sociedad, lugar, fiesta y arte; de este modo, es claro que esta práctica contiene pluralidad de nociones que no pueden ser explicadas desde una sola de sus características conceptuales. En tal sentido, no podríamos decir, por ejemplo, que es solo celebración o únicamente comunidad; es necesaria la lectura simultánea de varios registros para dar una orientación que explique lo que allí se da. Tanto para el concepto de la fiesta como el de arte, y para un concepto que implica la articulación de los dos, existen usos rivales. Estos usos se pueden aceptar y comprender racionalmente si existen argumentos convincentes, pero esta justificación lógica no es aplicable con el propósito de ser entendidos o aceptados universalmente. La argumentación puede inclusive cambiar si las manifestaciones rivales se hacen más convincentes o si las condiciones del contexto varían.

Es así como las acciones colectivas de las que se ocupa este estudio no son siempre legitimadas por las instituciones de arte, a saber, museos, curadores, teóricos e historiadores del arte, que ven estas acciones como manifestaciones culturales que afectan estéticamente a quienes participan en ellas, pero no como prácticas con valor artístico. Esto ocurre debido a que las acciones festivas se resisten a ser clasificadas y ordenadas por actores institucionales, pues la acción de la sociedad artística que en ellas se crea es quien define sus propias maneras de aparecer sin mediaciones curatoriales o críticas.

Estas prácticas se autodefinen en su devenir. Tal manera de instalarse y validarse socialmente a través de la transformación de la vida cotidiana se opone a las concepciones ilustradas de arte, a aquellas que se definen como organismos constituyentes del gusto, lo cual permite que dentro de un contexto sociopolítico se visibilicen solo algunas expresiones y prácticas artísticas bajo la tutela de formas institucionales académicas. En ocasiones, algunos museos de arte moderno o contemporáneo reconocen el valor artístico de estas fiestas, pero estratégicamente consideran que cualquier tipo de pronunciamiento, apoyo o inclusión en las dinámicas oficiales del arte son una perversión de las experiencias al ser aceptadas por la institución, pues pierden su carácter revolucionario y reaccionario, y por lo tanto su valor artístico, mientras que, de manera contradictoria, algunas veces incorporan este tipo de prácticas para mostrarse como una institución abierta y pluralista. Otra tensión se da cuando la institución determina que, para que la fiesta sea entendida como práctica artística, esta debe inscribirse en una categoría reconocida, como el *performance*, el *happening*, o como es el caso de esta reflexión académica, en el arte relacional, para que sea comprensible y susceptible de estudios y procesos curatoriales. Esto implica la creación de medios o dispositivos de permanencia para contener lo efímero, al intentar que sus sentidos permanezcan de manera física más allá de la memoria colectiva y, de esa forma, las experiencias puedan no solo ser estudiadas y reflexionadas, sino también comercializadas o patrimonializadas.

Como ya se ha mencionado, el registro de un encuentro festivo difiere de la vivencia: no es posible experimentar desde la contemplación de un video o de una fotografía lo que se da en la interacción en el tiempo de la fiesta. W. Benjamin, aunque refiriéndose a obras de arte visual de orden tradicional y no a aquellas prácticas producidas en el contexto de las neovanguardias, y menos aún a partir de una visión expandida de estas en la contemporaneidad, plantea una problemática en cuanto a cómo las posibilidades técnicas de reproducción y masificación producen una pérdida de lo que él llama el aura de la obra, debido a que su carácter de autenticidad, las necesidades de experticia y, por lo tanto, la conservación de tradiciones expresadas en su unicidad como obra son desplazadas y remplazadas por las condiciones del mercado y los avances tecnológicos. Benjamin plantea, al hablar de esa pérdida de aura:

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es el tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra. (Benjamin, 1973, p. 3)

Para el caso de las prácticas artísticas en Cuatro Ojos, los avances tecnológicos ya no constituyen una condición externa, sino una característica misma de la construcción de la experiencia plástica comunitaria, aun entendiendo que esta forma del arte no busca permanecer en el tiempo, por lo que es posible entender la reflexión de Benjamin desde la imposibilidad de experimentar la acción desde su registro. Estas características desgastadas, o que se pierden en la reproducción de la obra de arte a partir de las posibilidades técnicas, se mantienen en los encuentros festivos; es decir, las fiestas que aquí se entienden como práctica artística mantienen paradójicamente las características de la obra de arte antes de las posibilidades técnicas de reproducción, e integran en su aparecer, en sus modos expresivos, tecnologías y medios de comunicación avanzados como la televisión, Internet y la posibilidad de transmisión en tiempo real de imagen y sonido, la telefonía móvil y las posibilidades integradas o multimediales.

Podemos decir entonces que, desde la lectura comparativa con la propuesta de Benjamin, la técnica que permitió desde la multiplicación de las reproducciones hacer masiva la obra de arte en lugar de ser una presencia irrepetible, y que desgastó el aura de la obra al permitirle ir al encuentro de cada destinatario, no afecta de la misma manera a las fiestas que se realizan como práctica artística. La posibilidad de reproductibilidad en estas obras-fiestas es inoperante, pues el estar en ellas, experimentarlas, es una condición para la existencia de tales fiestas: ellas son una propuesta vivencial que puede ser registrada, pero no reproducida.

La fiesta plantea que, como acción artística, posee un aura irreplicable; aura que se logra desde su carácter temporal, efímero y fraccional, lo que imposibilita que alguna institución, individuo o colectivo se adueñen de su expresión sensible. La fotografía y el video permiten el registro de estas situaciones, pero en estos soportes se pierde lo que Fried (1967) llamó sentido de presencia (*presentness*). Al mismo tiempo, los medios tecnológicos pueden transmitir estos encuentros en tiempo real y conectar distintos lugares por fuera o por dentro de la fiesta misma, extendiendo el acontecer y el lugar. Pero la experiencia festiva se resiste a ser reproducida, empaquetada y transportada, ya que al ser un tejido intersubjetivo necesitaría tantas formas de reproducción y empaques, como formas o maneras de ser percibida: cada reproducción de una situación será diferente a dicho encuentro y único en relación con cualquier otra reproducción.

Esta forma de la fiesta propone una reacción ante la masificación del arte, mientras que al mismo tiempo procura una recuperación de la relación con el público, puesto que es la representación del público mismo la que se pone en juego allí. En la fiesta, todos son parte de la obra, el autor es partícipe, es público y es obra en simultánea, en un tiempo que es definido por el estar ahí; un tiempo que es efímero y no reproducible pero conectado y perceptible, pues la lectura de expresiones relacionales implica la conexión o comparación de percepciones pasadas y futuras siempre en relación con el presente vivido en la fiesta.

Específicamente, y como parte de la institucionalidad del arte, los museos siguen procurando roles que se distancian de estas situaciones artísticas inasibles e irreproducibles en tanto experiencia: como explica Jacques Rancière, los cuatro programas espaciales: el primero ofrece la posibilidad de gozar del distanciamiento estético propio del Arte con mayúscula o del arte mayor, mientras que al exponerlo reduce esta distancia para poner a disposición de la masa el goce que estas expresiones del arte proporcionan.

El espacio del arte debe ser a la vez el templo inviolado de una iniciación y la enciclopedia del legado común, provisto de todas las introducciones, notas y reproducciones, además de animaciones y productos derivados que facilitan su acceso y familiarizan su goce. (Rancière, 2005, p. 70)

Un segundo programa procura la especificidad de los espacios del arte, haciendo de los museos los lugares donde es posible el encuentro sublime con la singularidad de las obras, siendo esta “la única forma capaz de preservar el sentido elitista del arte” (Rancière, 2005, p. 70). Las situaciones creadas en Cuatro Ojos no reducen, sino que anulan, las distancias entre las expresiones artísticas y el público, permitiendo al mismo tiempo un encuentro, pero no con la singularidad, sino con la multiplicidad. Un tercer programa utiliza el espacio simbólico del museo para demostrar cómo el goce desinteresado del arte en tanto experiencia estética se compromete con las instituciones de poder poniendo en evidencia su funcionamiento. El cuarto programa que propone Rancière pretende que el arte produzca, en vez de obras, formas de vida en y para el museo; es así como surgen numerosos usos contemporáneos del museo en los que “la soledad, incluso el vacío del espacio sirve para acoger o para ‘documentar’ las manifestaciones de un arte situado por fuera del espacio museístico” (Rancière, 2005, p. 71).

Desde esta fórmula, el museo podría pretender dar cuenta de lo ocurrido en Cuatro Ojos, pero aun contando con dispositivos escenográficos que procuren y logren una experiencia y un goce estético, esta es una vivencia diferente a la que se da en la fiesta. En Cuatro Ojos no existe un espacio del arte propiamente dicho, es decir, lo que allí acontece no sucede en un museo y no pretende emular sus formas institucionales; más bien está en contravía de estas estrategias o usos del espacio del arte, permitiendo la creación de un lugar que es situación y arte al mismo tiempo, solo mientras dura lo que allí acontece. Estos lugares tampoco deben confundirse con aquellos espacios que se reciclan y que adoptan los mismos programas que el museo, bodegas y fábricas abandonadas, los cuales suponen una mayor cercanía con un público que debería ver, en el deterioro de sus decorados, semejanzas con los lugares urbanos y barrios en donde habitan, o con sus *raves*.

Debido a la condición efímera de la experiencia, lo acontecido en estos encuentros contrae el tiempo mientras que expande el espacio. Allí la práctica artística crea lugares en un reducido margen temporal, el tiempo que se alarga de la labor cezanneana se va cambiando (en los encuentros festivos) por el tiempo veloz de la *performance*. Como consecuencia paradójica de este tipo de prácticas, el espacio del museo es alterado desde la creación de estrategias museográficas de exhibición de los registros que procuran contener las vivencias producidas durante la



acción efímera. La institución del arte activa dispositivos que permiten comercializar registros, valorando la representación fotográfica, en video o la instalación multimedial y también la narración literaria, la crítica y la reflexión teórica, pero no la experiencia de lo que allí ocurría. Esto no quiere decir que los registros carezcan de valor, puesto que estas segundas existencias tienen una densidad histórica y conceptual a pesar de reducir la vivencia a una imagen o a un texto.

En los encuentros liminales de Cuatro Ojos no existe la figura del autor; estos no dependen de criterios curatoriales; los registros de las acciones son múltiples, diversos y no tienen la pretensión de ser o dar cuenta de lo allí vivido, sino que más bien, a partir de los videos y fotos, se crea otra forma de circulación, una tan inestable y compleja como la fiesta misma; los blogs y grupos en plataformas virtuales de las cibercomunidades o redes sociales contienen el registro de las acciones efímeras realizadas, que coexisten a su vez con espacios de exhibición virtual por los que se puede transitar hipervínculos, rutas, que se cruzan y generan también redes en las que se tejen, o mejor, se siguen enredando las relaciones construidas, y aunque esta es una forma de circulación de los registros que facilita la exposición en el espacio virtual, lo que propicia finalmente es la continuidad de la conexión o la capacidad de afección del colectivo, sin depender de estructuras de poder institucional.

Los encuentros con características festivas como los se describen en este estudio, en tanto manifestaciones artísticas, pueden ser entendidas como un sistema formal cercano al del mercado de pulgas, según la propuesta de Bourriaud, o más bien una variación de este tipo de lógica de bazar, como la “reunión temporaria y nómada de materiales precarios y productos de diversas procedencias” (Bourriaud, 2009, p. 29). Esto, entendiendo que en los encuentros ya no se reúnen materiales precarios y productos, sino más bien personas de diversas procedencias en lugares precarios que son reciclados y dispuestos en movimiento por el método de la fiesta.

La condición festiva, así entendida, representa, como en el mercado al aire libre, “una forma colectiva, una aglomeración caótica, proliferante e incesantemente renovada, que no depende de la autoridad de un único autor: un mercado se constituye con múltiples contribuciones individuales” (Bourriaud, 2009, p. 30), moldeando ya no un sustrato material, objetual o puramente visual, sino más bien

materializando flujos y relaciones humanas, resignificando o recreando las formas en que las personas se encuentran en la ciudad contemporánea, como sucede con los objetos en el *readymade*, donde se decide ya no preocuparse por el acto de creación de un sitio u objeto artístico, sino por la forma en que colectivamente se usa; un lugar que ya existe sin preocuparse por lo inédito del mismo, sino mejor por articular sus posibles usos.

De esta forma, se entiende que las relaciones sociales pueden ser moldeadas por el arte, siendo su efecto plástico el producir una rematerialización de las relaciones cotidianas que la ciudad transforma y convierte en engranajes industriales, en relaciones de producción y consumo que crea un lugar a través de un encuentro y propicia una experiencia social que es la acción artística misma.

La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genera relaciones entre personas o surgir de un proceso social –un fenómeno que he descrito con el nombre de estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho. (Bourriaud, 2009, p. 36)

## **6. Encuentros festivos como una práctica artística: de lo no-objetual a lo relacional**

En el siglo xx se dieron tanto revoluciones políticas como culturales complejas y turbulentas; las primeras buscaban cambios en las estructuras de poder y de la economía; las segundas pretendían transformar las maneras de percibir el mundo y de vivir en él. Las revoluciones del arte propusieron empresas utópicas que, como iniciativas separadas, no lograron los objetivos transformadores trazados, pero que, como suma de esfuerzos, cambiaron en Occidente las formas de entender y experimentar la vida. Las batallas emprendidas por futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas, músicos experimentales, poetas *beat*, situacionistas, yippies y otros revolucionarios del arte siguen hoy influenciando las maneras en que se produce e instala el arte. Las vanguardias procuraron la transformación de la vida, y lo lograron. Hoy sorprende que

buena parte de la población occidental, independientemente de que sea rica o pobre, culta o ignorante, profesional o trabajadora, oriente su vida hacia el hedonismo, la búsqueda de experiencias fuertes, espectáculos excitantes aventuras transgresoras y actitudes rebeldes, es porque se ha olvidado el legado vanguardista. El ideal de vivir la vida como si fuera una eterna fiesta, una *soirée* turbulenta y excitante. (Granés, 2011, p. 15)

Este ideal es el que se manifiesta en los encuentros artísticos de Cuatro Ojos, que continúan produciendo revueltas desde las que se procura transformar la vida cotidiana a través de la creación de situaciones efímeras festivas.

Las ideas vanguardistas generan cambios en las maneras en las que las personas se relacionan con las manifestaciones artísticas, permitiendo que la condición pasiva del espectador, o de aquel que contempla la obra, deje de serlo y entre la obra y quien la vive se genere una experiencia dinámica, al mismo tiempo que desplaza la obra y permite la relación con el artista mismo. Las prácticas relacionales contemporáneas están permeadas por las propuestas vanguardistas, y aunque algunos críticos hablan sobre el desgaste o el agotamiento de las vanguardias, es “más exacto decir que las ideas vanguardistas se filtraron en la sociedad y en los medios de comunicación y que ahora, como durante cualquier período en el que se legitiman nuevas ideas, valores y actitudes, disfrutamos y

sufrimos sus consecuencias” (Granés, 2011, p. 355), consecuencias que permiten que algunas prácticas artísticas contemporáneas propongan ya no exclusivamente la transformación plástica material o visual del mundo, sino la reconstrucción formal y simbólica de estructuras sociales desde la alteración de sus formas relacionales.

La realización de encuentros artísticos festivos como los de Cuatro Ojos se puede asumir como la continua búsqueda por entender la experiencia vital en tanto asunto primordial, para ser transformado por el arte en busca de la libertad: en ella se encuentra entonces un alto valor antropológico. Es así como los *readymades* de Duchamp, que procuraban la singularidad, se oponían y buscaban demoler los sistemas del arte establecidos a través de “un atolondrado ejercicio de la libertad” (Granés, 2011, p. 48), y los encuentros festivos revolucionarios de locura iconoclasta que se daban en el Cabaret Voltaire de Bally con los dadaístas pretendían liberar la realidad con el sueño. Estas acciones liberadoras vanguardistas, entre otras, si no las determinan, por lo menos condicionan las maneras de actuar de los artistas en el presente, y específicamente afectan las prácticas que se realizan en Cuatro Ojos, pues ellas procuran relaciones desde el ocio y el disfrute sensible o incluso la alteración de las percepciones en función de la liberación de las rutinas, de las formas de consumo y de las maneras de habitar y vivenciar las ciudades.

En los años 80, en Latinoamérica surgen movimientos artísticos que fundan su acción en la producción de ideas, más que en la representación de objetos mismos. Estas prácticas no objetualistas desplazan la atención sobre el objeto y favorecen su concepción y las posibilidades perceptivas de quienes se relacionan con la obra. Tal desplazamiento no implica una desmaterialización total, pues toda expresión o experiencia vivida puede ser también entendida como objetual, en el sentido ya no de la producción material, sino como experiencia con una significación. Esto produjo cambios en las maneras de producción, validación y circulación del arte, que se manifestaba como proceso sensible y no como grupo de obras. Estas maneras del arte no-objetual permiten entender cómo hoy algunas prácticas artísticas abordan como elemento plástico las formas en que las personas se relacionan entre ellas con sus entornos y hábitats en contextos diferentes y cambiantes.

Los encuentros festivos de Cuatro Ojos comportan coincidencias con la categoría del arte no-objetual, categoría propuesta por Juan Acha para explicar

formas desmaterializadas del arte, o prácticas que resaltaban la importancia del acto estético en contraposición a la supremacía del objeto estético. La categoría de no-objetualismo encuentra en mayo de 1981 en la ciudad de Medellín un espacio de reflexión y práctica artística, en el Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-objetual y Arte Urbano, realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Allí, Acha expone como posibles caminos para entender el no-objetualismo

las manifestaciones que proponen fusionar el arte y la vida diaria del hombre común y corriente, el de las proposiciones ambientales o realismos especialistas, el de los posmodernismos que arremeten contra la estética renacentista [...] actitudes impugnadoras, que adquieren un espíritu posmodernista o antirenacentista, con el fin de instituirse en antidiseños. Nos referimos a los conceptualismos, las acciones corporales, los videos, las proyecciones múltiples, las ambientaciones y *Redymade*. (Acha, 2011, pp. 79-81)

Prácticas que treinta años después, y respondiendo a un contexto diferente, siguen presentes en las manifestaciones artísticas de la ciudad y componen el conjunto de acciones que se dan en los encuentros de Cuatro Ojos. Esta comparación no es un anacronismo, pues no se pretende una equivalencia entre estas prácticas, sino que entiende las críticas y apuestas teóricas que se discutían sobre el arte en Latinoamérica y las acciones artísticas que se dieron en la ciudad de Medellín gracias a espacios como el del Coloquio, como un antecedente de las prácticas contemporáneas en las que las experiencias estéticas espacio-temporales proponen un desplazamiento del arte hacia el terreno antropológico y sociológico, tal como los encuentros de Cuatro Ojos se constituyen como un acontecer y una construcción colectiva, una práctica relacional del arte contemporáneo.

Otra característica que permite el entendimiento de los encuentros festivos que aquí se estudian, en relación con las propuestas de arte no-objetual, es posible rastrearla desde un enfoque productivista; enfoque que interroga los límites disciplinares del arte y permite el diálogo con estructuras como las del diseño. Al respecto, Juan Acha dice en su ponencia en la ciudad de Sao Pablo en 1984: “Hoy aparecen nuevas artes que, en lugar de producir objetos, incorporan una estructura artístico-visual en las tecnologías (diseño industrial y artes gráficas) y en otras

estructuras artísticas (*happenings*, ambientaciones)” (Acha citado por Del Valle, 2010, p. 38). En 1984, según el enfoque de “las nuevas artes” de Acha, las tecnologías se entienden como soportes y mecanismos movilizados de la memoria social y del arte.

En el libro *Arte y sociedad Latinoamericana. El sistema de producción*, Acha tiene como objetivo explicar las nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades, estableciendo relaciones entre las actitudes artísticas y la sociedad mediante el análisis de los campos ideológicos habituales y del estético-industrial, proponiendo como condiciones para establecer esta relación:

1. Superar la vieja idea de arte como mera sucesión de artistas u obras, postulándolo como un fenómeno sociocultural que comprende obras y teorías. Esta superación descansa sobre la subjetividad estética y, por lo tanto incumbe a toda nuestra colectividad [...] 2. Dar prioridad a la función cognoscitiva y expresiva de nuestro arte, en cuanto es un instrumento para conocer y transformar nuestra realidad subjetiva [...] 3. Recalcar la importancia actual de formar grupos artísticamente revolucionarios, en lugar de pretender popularizar manifestaciones artísticas dominadas. Porque esta formación implica entrar en el proceso de independencia y en el de la vinculación colectiva. (Acha, 2012, p. 287)

Estas características del arte latinoamericano en relación con la sociedad se pueden ver en los encuentros de Cuatro Ojos y definen, al analizarlas en el contexto actual de la ciudad de Medellín, las condiciones prácticas de vinculación social y producción colectiva que se producen en estos encuentros.

Esta propuesta se evidencia y se amplía hoy en Cuatro Ojos en tanto es una experiencia que transita entre lo físico y lo digital, interconectando distintas partes del mundo con un lugar concreto —la casa— en un tiempo determinado. De la misma manera que en el no-objetualismo, para el arte relacional no son las imágenes que circulan (abstractas, realistas, bidimensionales, tridimensionales, tangibles o virtuales) las que permiten la consolidación de la práctica, sino que son las estructuras sociales recreadas y la circulación misma de valores simbólicos en ellas las que se configuran como acción del arte, mediado por soportes tecnológicos, cualquiera que estos sean. En este sentido, es contundente el texto *La estética*

*relacional* de Nicolás Bourriaud, que presenta “la emergencia de nuevas técnicas, como Internet y el multimedia, [que] indican un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural” (Bourriaud, 2008, p. 28), que demuestra cómo en estos medios digitales lo importante es la circulación, el proceso, la acción misma de conectarse y la búsqueda de afectarse, mientras se acontece en un tiempo y un espacio digital y físico, lo cual crea una situación en la red o en red.

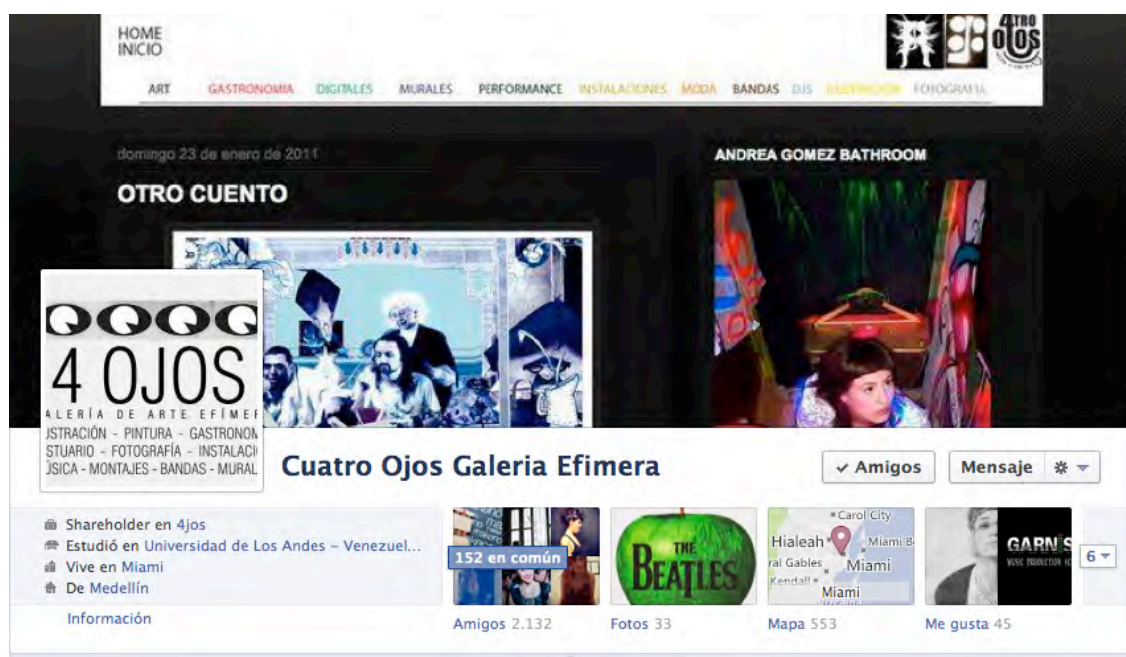


Imagen 24. Cuatro Ojos. El encuentro de *Cuatro Ojos* se replicó en Mérida, Venezuela, en el 2012. Algunas acciones se transmiten en tiempo real y los registros de las intervenciones circulan por las redes sociales. María Fernanda Velandia. (2012)<sup>32</sup>.



Imagen 25. Cuatro Ojos. Francis Morales y Ozonokillers Serigrafías. Francis Morales (2011).

<sup>32</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <https://www.facebook.com/cuatroojos.galeriaefimera>. 21-03-2010

El arte no-objetual se relaciona con la idea de encuentro desde la perspectiva del cuerpo, de la expresión colectiva de los cuerpos que se afectan, se tocan y se tornan lúdicos; cuerpos que celebran juntos en la fiesta que se convoca desde la creación plástica. Los encuentros festivos como práctica artística pueden ser entendidos, según dice la autora brasilera Aracy Amaral (2010), dentro de una serie de modalidades en las que el uso del cuerpo es central, tales como el *happening*, el *performance*, el arte corporal y el arte de participación. Dado que todas estas maneras del arte en relación con el cuerpo están presentes en los encuentros de Cuatro Ojos, en ellas se crean situaciones en las que los cuerpos del público responden a dispositivos de manera impredecible y espontánea; allí se presentan acciones o actuaciones realizadas por los artistas, puestas en escena y expresiones como la danza y el tatuaje que hacen del cuerpo instrumento y soporte de la acción artística. Para Amaral,

el par no-objetualismo/acción corporal surge como una asociación ya implícita en una suerte de sentido común internacional. La dupla queda conectada a un discurso sobre la performance a través de su caracterización como arte efímero y fiesta personal y, para el caso latinoamericano, como una suerte de dimensión política y ritual en el uso del cuerpo. (Amaral, 2011, p. 46)

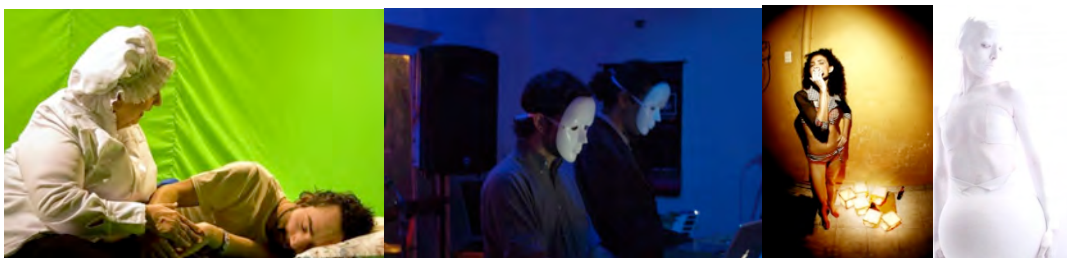


Imagen 26. Cuatro Ojos. El cuerpo, la interacción entre este y sus dinámicas en el tiempo dan cuenta de un arte que desplaza al objeto del centro creativo y pone a las estrategias relacionales en su lugar. María Fernanda Velandia. (2009 – 2010)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <https://www.facebook.com/cuatroojos.galeriaefimera>, 21-03-2010



Los lugares efímeros para el encuentro artístico de Cuatro Ojos pueden relacionarse como fenómeno urbano con las propuestas no-objetualistas desde una lectura en la que las prácticas artísticas se entienden como acontecimiento en la vida de la ciudad, pues crean desde su aparición no solo una crítica a las dinámicas urbanas contemporáneas, sino que permiten interrumpir el sistema productivo que la ciudad procura, creando pausas lúdicas y estéticas, esto es, experimentables a través del cuerpo de manera colectiva, al instalarse como situación festiva que reacciona frente a las dinámicas y a las normas de la ciudad. Estos encuentros liminales comportan, de esta forma, una acción política desde la cual se plantea una revuelta que puede ser entendida como reacción ante las restricciones que se plantean para el espacio público, entendiendo que la ciudad es la representación simbólica de lo público y, por lo tanto, es en ella en donde se efectúa el control social. Por consiguiente, estas celebraciones se comportan como manifestaciones revueltas que reivindican los lugares festivos como tiempos para la creatividad, emancipándose en contra de una ciudad del orden que reduce ese espacio a sitio de tránsito. En estos lugares lo público se extiende hacia el espacio doméstico, lo invade y lo transforma, posibilitando que las normas sociales de lo público se disuelvan en la intimidad. De esta forma, allí, en lo doméstico, se produce también

la epifanía de lo que es específicamente urbano: lo inopinado, lo imprevisto, lo sorprendente, lo absurdo [...]. La urbanidad consiste en esa reunión de extraños, unidos por aquello mismo que les separa: la distancia, la indiferencia, el anonimato y otras películas protectoras. (Delgado, 1999, pp. 11-12)

Es así como los lugares privados interrogan la posibilidad misma de lo público. Una casa abandonada o que va a ser demolida, por su condición de cercanía, no va a “dejar de ser” menos privada que lo que fue cuando sus puertas demarcaban el límite entre lo común y lo propio. Y esto plantea no solo una postura y acción política no objetual, sino también una ironización y disolución de lo público y de lo privado en una metáfora en la que las maneras de acontecer se invierten en un *readymade* de lo urbano.



Imagen 27. Cuatro Ojos. Una morada desecha, abandonada, se llena de nuevos sentidos y se convierte en lugar de encuentro desde la condición artística festiva. María Fernanda Velandia. (2009)<sup>34</sup>.

Es precisamente frente a las dinámicas de la separación que plantea la ciudad, frente a ese ordenamiento urbano que procura —como diría Guy Debord (2001)— la sociedad del espectáculo, que se producen estas fiestas, en las que es posible volver a vivir de manera más directa las relaciones entre las personas, inclusive haciendo uso de aquellos medios que cotidianamente parecieran distanciarnos, al anteponer las posibilidades tecnológicas de la representación espectacular de todo tipo de relación humana. El encuentro planteado en Cuatro Ojos es, pues, una manera subversiva de la normalización, de la igualdad y, por lo tanto, de la separación, y permite el intercambio a partir de la diferencia, esto es, la afectación sensible y estética del otro, que solo es posible en la alteridad, alteridad que a su vez produce proximidad.

Las relaciones no-objetuales y las características vanguardistas de Cuatro Ojos no tienen el sentido de cita artística o de repetición de prácticas artísticas, pues esos encuentros festivos no actúan “como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, (efímeras), desprovistas de una visión global del mundo” (Bourriaud, 2008, p. 11) y del arte como disciplina universal. Los encuentros festivos no tienen la meta de moldear realidades y transformar mentalidades a partir de propuestas utópicas, sino de construir relaciones posibles, sociedades o colectividades plásticas que desde el intercambio de subjetividades se configuran como acción subversiva del arte en un tiempo y lugar que les son propios (el de la fiesta) y desde el cual se pone en juego una suerte de revuelta que cuestiona los postulados contemporáneos: estéticos, políticos y culturales.

---

<sup>34</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de <http://4oojoos.blogspot.com>, 08-03-2011.

Lo que se propicia en Cuatro Ojos es el intercambio de subjetividades: es una fiesta para el encuentro, lo que permite, en un lugar resignificado por la re-creación poética de su estructura y de su tiempo, que la afectación colectiva de quienes habitan este espacio se consolide como situación artística relacional. Allí, en esos encuentros, la forma de la obra, que es la de la fiesta —como dice Daney citado por Bourriaud (2008): producir una forma es posibilitar encuentros y crear condiciones para el intercambio—, no es

el efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de ideas, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea. (Bourriaud, 2008, p. 21)



Imagen 28. Cuatro Ojos. El lugar se transforma físicamente, pero son los intercambios que se dan allí donde se pueden entender la experiencia como arte relacional. María Fernanda Velandia. (2010)<sup>35</sup>.

Cuatro Ojos, en tanto acción o gesto colectivo del arte contemporáneo, produce un espacio-tiempo en el que, como dice Bourriaud (2008), se constituyen “experiencias interhumanas” que se revelan a las propuestas de masificación ideológica difundidas por los *mass media*, vivencias fragmentarias y efímeras que se definen aquí como una práctica del arte relacional.

<sup>35</sup>Imágenes tomadas de: Cuatro Ojos. Recuperado de [https://www.facebook.com/cuatroojos.galeriaefimera\\_21-03-2010](https://www.facebook.com/cuatroojos.galeriaefimera_21-03-2010).

## 7. El encuentro afectivo

Las actividades festivas que se realizan en casas abandonadas de la ciudad propician o crean un lugar para el afecto, pues reaccionan ante las dinámicas de separación de la ciudad para reafirmar la condición que tenemos todos los individuos de afectarnos los unos a los otros. Estos lugares implican el contacto entre los cuerpos diferentes durante el tiempo que dura el encuentro festivo mismo. Esta relación afectiva implica que en ese lugar y en ese tiempo los cuerpos que se encuentran se transformen y cambien. En el espacio-tiempo en el que se dan estos contactos se construye una red en la que se establecen relaciones y que, finalmente, permite que el encuentro sea posible.

La condición festiva en función del encuentro posibilita la creación de una zona en la que entran en contacto los cuerpos y, desde la afección estética de estos, todos son transformados. Este contacto se da a partir de la percepción del otro de manera expandida a través de múltiples sentidos y maneras de sentir; estar en contacto con grupos y personas diferentes deviene en mayor diferencia, pues los cuerpos que se encuentran cambian, se transforman.

En estos encuentros festivos se produce una visión alternativa o paralela de la ciudad y se moldean plásticamente estructuras sociales que se crean a partir de la producción simbólica colectiva y la situación festiva. Esto genera un extrañamiento o complejización del orden social, pues se crean estructuras societales caóticas, contrarias a un ordenamiento normativo. Por lo tanto, son encuentros no homogéneos que no dependen de elementos fijos, no responden a un plan predeterminado: son lugares obtenidos por presión, por arrinconamiento, para hacerse abiertos e ilimitados. Son, como dicen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, un “espacio liso”:

Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. [...] Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. Spatium intenso en lugar de Extensio. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el

desierto, la estepa o los hielos. Chasquido del hielo y canto de las arenas. El espacio estriado, por el contrario, está cubierto por el cielo como medida y las cualidades visuales mesurables derivadas de él (Deleuze y Guattari, 2002, pp. 487-488).

En los encuentros festivos los movimientos desbordan cualquier intento de distribución, produciendo un enmarañado en el que es posible sumergirse y hacerse parte de él al vivir la experiencia misma. Las percepciones son más del orden de lo háptico que ópticas y acústicas: estas se expanden y desbordan las limitaciones de lo visual y lo audible, sentidos que han sido privilegiados en Occidente y estimulados por los medios masivos de comunicación, mientras que la percepción háptica imbrica las posibilidades sensitivas humanas. De esta manera, podemos entender cómo las relacionales afectivas —de afectar, de afectación— que se dan en estas fiestas, sugieren potencias expresivas y sensibles que responden a las relaciones más que las materialidades.

Las dinámicas perceptivas en Cuatro Ojos implican una concepción estética diferente, testimonio de la manera enmarañada de experimentar y experimentarse y, al mismo tiempo, de la condición cambiante y efímera de vivirlos; es decir, estos encuentros tienen formas tan complejas como las de las raíces, pero, contradictoriamente, estas no se arraigan, no dan estabilidad a las prácticas artísticas, sino que más bien las mantienen en constante desequilibrio. Las relaciones que en Cuatro Ojos se producen se dan entre íntimos desconocidos, exiliados, turistas o errantes urbanos, individuos contemporáneos que permiten o crean formas sociales ensortijadas, caóticas y cambiantes, que evocan

plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia de los radicantes, cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los radicales cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. (Bourriaud, 2009, pp. 56-57)

Estos radicantes, actuando de manera colectiva, proponen una reacción ante la masificación del arte y al mismo tiempo procuran una recuperación de la relación con el público; están situados en el límite, en constante tensión entre la necesidad de vincularse con su entorno y sus experiencias de desarraigo: entre lo global y lo local, lo general y lo particular, entre la identidad y la alteridad. Estas tensiones producen negociaciones y por tanto encuentros en quienes se acercan y se afectan en un tiempo que es efímero, cambiante y no reproducible; un tiempo también radicante pero perceptible, pues la experiencia de prácticas relacionales implica la conexión o comparación de percepciones pasadas y futuras en relación con el presente vivido en el encuentro.

El concepto de encuentro no implica necesariamente un consenso, un acuerdo. Se corresponde más bien con la posibilidad de afectarse y entrar en contacto inclusive desde el antagonismo. El desacuerdo así entendido no es en ningún caso imposibilidad de encuentro, sino más bien lugar de reunión y discusión para permitir la expresión libre de las ideas. De esta forma, disenso y consenso son posibles en las prácticas artísticas relacionales como la de Cuatro Ojos. Rancière (2005) propone que el arte relacional no está destinado a “remendar el vínculo social” y propone, según Néstor García Canclini “reconfigurar la división de lo sensible sobre la cual se simula el consenso, reedificar el espacio público dividido, restaurar competencias iguales” (Canclini, 2010, p. 138). Pero esta división, es decir, el reconocimiento de las diferencias, no implica en las prácticas artísticas relacionales una búsqueda de consenso, pues encontrarse es diferente a unirse, a ser uno, a ser organismo; encontrarse es reunirse en el caos de la desigualdad y esto no implica simulacro alguno distinto al del arte mismo.

La fiesta es un encuentro y, por lo tanto, una situación de intercambio afectivo que permite la transformación individual y colectiva; también es un soporte sensible en tanto lugar que es afectado desde las lúdicas y relaciones de los cuerpos y los sentimientos, que en ese tiempo —soporte inmaterial— se dan. Esta confluencia de relaciones y materialidades que se dan en Cuatro Ojos de manera caótica comprometen una visión estética rizomática, es decir, la posibilidad de vivenciar de manera primero múltiple, en tanto la cantidad de posibilidades narrativas, expresiones y percepciones diferentes; segundo cruzada, desde las relaciones e intercambios estéticos que se dan, y tercero temporalmente autónoma, en el sentido

de revuelta enmarcada en un tiempo efímero determinado por la situación festiva. Una práctica artística o el arte de establecer relaciones.

Cuatro Ojos es un encuentro festivo siempre inacabado, que desde la condición de permitir los afectos, siempre está en proceso de transformación, pues estos son necesidades que son múltiples: funcionamiento conjunto de elementos heterogéneos y de agenciamiento. El concepto de rizoma, tomado de la propuesta de Gilles Deleuze y Félix Guattari, implica conexiones entre un punto y otro cualquiera, trazos de diferentes naturalezas.

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple. No es el Uno que se convierte en dos, ni tampoco que se convertiría directamente en tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva del Uno, ni al que se le añadiría el Uno ( $n + 1$ ). No se compone de unidades sino de dimensiones. Constituye multiplicidades lineales de dimensiones, sin sujeto ni objeto, que pueden disponerse en un plano de consistencia del que siempre se sustrae el Uno ( $n - 1$ ). Tal multiplicidad no varía sus dimensiones sin cambiar su misma naturaleza y metamorfosearse. Por oposición a una estructura que se define por un conjunto de puntos y posiciones, relaciones binarias entre los puntos y relaciones biunívocas entre las posiciones, el rizoma sólo está compuesto de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea cambiando de naturaleza [...]. El rizoma procede por variación, expansión, captura y picadura. Por oposición al grafismo, al dibujo o a la foto, por oposición a los calcos, el rizoma se remite a un mapa que debe producirse, construirse, siempre desmontable, conectable, invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga. (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 46-47)

La práctica artística relacional de Cuatro Ojos implica la función de localización y creación de modos de encuentro, maneras que permiten intercambios de un conjunto de elementos heterogéneos y un agenciamiento colectivo irregular que implica no solo diversas formas perceptivas, sino que desde la inmersión en la situación artística creada produce relaciones o conexiones sensibles descentradas,

no tejidas, ensortijadas, mezcladas. Los artistas que allí se encuentran configuran una acción plástica de la cual ellos mismos y quien visita estos lugares son parte, la construyen de manera efímera y dinámica mientras acontece; una situación artística a partir de fragmentos de significación, de diversidad formal y de sentido.

Estas características de los encuentros festivos-afectivos, entendidos como práctica liminal del arte relacional en la ciudad de Medellín, permiten hablar de una estética radicante que, en términos de Bourriaud, posibilita nuevas, múltiples y móviles interconexiones culturales y disciplinares, pues estos lugares tienen un carácter incluyente y abierto e implican “por lo tanto el fin del *médium specific*, el abandono de las exclusividades disciplinarias” (Bourriaud, 2009, p. 59); logran también definir la diversidad como una categoría del pensamiento y la sensibilidad en la que predominan fuerzas, flujos y devenires, como una estética que puede sustraerse del mundo de las formas y de la representación; una estética relacional y radicante en conexión con una situación artística rizomática.



Imagen 33. Cuatro Ojos. Las relaciones, las maneras en que las personas se afectan sensiblemente configuran en Cuatro Ojos, más allá de la formas de producción y transformación material, la situación artística. Carolina Peláez. (2010).

El rizoma de Deleuze y Guattari no es en ningún caso una redundancia en relación con la propuesta de lo *radicante* de Bourriaud. Estos conceptos pueden más



bien entenderse de manera contraria: mientras que el rizoma se refiere a una multiplicidad, a determinaciones, potencias, magnitudes y dimensiones, lo *radicante* tiene la forma de un trayecto, de un recorrido, de un proceso. Mientras el rizoma implica conexión y expansión descentrada, lo *radicante* comporta una condición de cercanía, de construcción y articulación. La condición contraria de estas ideas no hace que sean excluyentes, pues la multiplicidad y los lazos que se dan en el espacio-tiempo de la fiesta son posibles debido a que estos lugares permiten el encuentro entre diferentes individuos que recorren trayectos y construyen relatos, diálogos intersubjetivos entre los sujetos y el lugar que habitan. Estas prácticas artísticas son, de manera rizomática, situaciones sin sujeto ni objeto en las que las direcciones y potencias se proyectan en distintas trayectorias, configurando una especie de colcha de retazos social, colectiva, sin centro definido. Al mismo tiempo, son posibles gracias a la confluencia de distintos itinerarios, al encuentro entre sujetos que se construyen en relación con el otro, instalándose para relacionarse de manera precaria y provisional: radicante. Por su parte,

El arte de hoy parece negociar la creación de nuevas formas de espacio al recurrir a una geometría de la traducción: la topología. Esta rama de las matemáticas se dedica menos a la cantidad que a la calidad de los espacios, al protocolo de su paso de un estado a otro. Remite así al movimiento, al dinamismo de las formas, y designa a la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios, potencialmente desplazables. En esto es solidaria de la traducción, también de la precariedad. (Bourriaud, 2009, p. 67)

## 8. Conclusiones

La ruta recorrida por las prácticas artísticas del siglo xx y las condiciones del contexto contemporáneo permiten que el arte hoy asuma y cree formas plásticas diferentes, modifique sus modos de creación y produzca diálogos o permita relaciones que difuminan la frontera entre producción y recepción artística. Estas condiciones contemporáneas del arte son la base sobre la cual fiestas como la de Cuatro Ojos pueden ser consideradas como una práctica artística. El influjo de las vanguardias y de los movimientos de posguerra y las transformaciones propuestas en el arte de los años noventa, en las que ya no se entiende el arte como una práctica que reacciona frente a las condiciones sociales, sino más bien como el conjunto de prácticas que se integran, moldean y surgen de la estructura social, son los factores que posibilitan tal consideración.

La revolución cultural emprendida por futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas, músicos experimentales, poetas *beat*, situacionistas y por otros movimientos vanguardistas antes y después de la segunda guerra mundial ha influido y transformado las formas de la vida misma, es decir, sus luchas y su movilizaciones, aunque cada una, de manera individual, fracasara. Como propuestas colectivas fueron exitosas, permitiendo que hoy se viva de forma hedonista, por ejemplo, se busquen constantemente emociones extremas y se sueñe con vivir en una excitante y permanente fiesta, en una continua *soirée*.

Las formas artísticas y su relación con la vida en la contemporaneidad también responden en muchos sentidos a este olvidado y muchas veces negado legado vanguardista. Hoy, no es la sociedad del espectáculo como sistema capitalista ante la cual, de manera pasiva, se sitúa la sociedad y frente a la cual se producen las revoluciones situacionistas, sino que es la sociedad hecha espectáculo por el también triunfante sistema capitalista frente al cual reacciona el arte. Los contextos y las maneras de afrontar las condiciones sociales son diferentes en la contemporaneidad, pero no por eso pueden desconocerse los aportes estratégicos, metodológicos, conceptuales y formales de las vanguardias artísticas.

Las prácticas contemporáneas del arte ya no buscan una transformación de la vida, sino que se integran a ella procurando relaciones en un mundo en el que, paradójicamente, a pesar de la interconexión tecnológica y la interactividad

multimedial, los intercambios se han empobrecido. El arte hoy genera diálogos, negociaciones entre vecinos desconocidos, expandiendo la condición artística relacional al desplazar el aura de la obra hacia quienes la miran. De esta forma, son las microsociedades, en un proceso intersubjetivo, quienes con el artista producen y reciben la obra. Los encuentros festivos de Cuatro Ojos son prácticas artísticas que se inscriben en esta propuesta del arte relacional; en ellos, las construcciones materiales actúan como vehículo que permite la reunión y el desarrollo de un *happening*, de una situación efímera en la que se produce un encuentro entre diferentes personas que desde la interacción y el intercambio producen la obra. Esta obra está constituida por una materialidad transformada por artistas que permite ser vivida, no solo recorrida, un lugar habitado por humanos, que al interactuar con lo físico, y entre ellos mismos, crean una fiesta, una forma social artística particular y dinámica desde la cual se configura la obra.

De tal forma, se puede decir que Cuatro Ojos pertenece a ese conjunto de prácticas artísticas que encuentran su *praxis* en la esfera de las relaciones humanas y su respectivo contexto social, más que a búsquedas individuales autorales que se dan en terrenos por fuera de las vivencias cotidianas. Por esto se puede afirmar, en términos de Bourriaud, que es una práctica artística relacional.

Pero Cuatro Ojos encuentra puntos de conexión no solo con la teoría de la estética relacional, sino también —ya no desde una mirada general de las vanguardias— con los postulados y acciones de un movimiento revolucionario del arte específico: el de La Internacional Situacionista. Este movimiento permite entender cómo Cuatro Ojos se opone a una visión urbanística funcional de las ciudades modernas y cómo, desde métodos artísticos como la deriva y la psicogeografía, reconfigura las dinámicas urbanas para hacer de este espacio un lugar que permita el ocio y el juego. Esta oposición, aunque se da en contextos urbanos diferentes temporal y geográficamente, es posible generarla, porque el sistema dominante ha evolucionado, aunque subyazca en ella el capitalismo, y porque las estructuras sociales dentro de ese sistema, que también han cambiado, siguen planteando conflictos y problemáticas susceptibles de ser interrogadas por el arte.

Pero Cuatro Ojos, más que un lugar, es un tiempo vivido, un acontecimiento efímero que solo es posible de experimentar si se está en él, lo que implica que los registros fotográficos, de video, narrativos literarios y críticos —como el presente estudio— son insuficientes en tanto experiencia estética. Este tiempo vivido que crea alrededor de la transformación material de un lugar tiene una característica especial que le da forma a las estructuras plásticas sociales que se dan allí: la de la celebración, condición que cohesiona cada una de las partes o que confluyen en el acontecimiento permitiendo el modelado social, en el sentido plástico y artístico de los encuentros.

Se puede decir en este punto, con Hakim Bey, que los encuentros de arte relacional de Cuatro Ojos constituyen una zona temporalmente autónoma, un intersticio para el intercambio producido desde las dinámicas de la fiesta. Esta particularidad implica una apertura permanente del encuentro, pues la fiesta no está sometida a un orden, y por lo tanto se puede decir que es un *happening* y no una *performance*, aunque como manifestación artística estas prácticas más articuladas también están presentes en Cuatro Ojos. El factor de espontaneidad es crucial en la fiesta, pues permite la negociación interhumana y no simplemente la repetición o el seguimiento de instrucciones, lo que facilita que las fuerzas confluyan en la acción relacional.

Las maneras en que se dan prácticas artísticas en estos lugares y tiempos efímeros puede compararse con lo que sucede en los lugares alternativos del arte en el mundo y en Colombia. Cuatro Ojos es una consecuencia de la falta de lugares para la experimentación plástica social, que permitan prácticas y vivencias críticas e independientes. El caso de El Bodegón en Bogotá, el Festival de Performance de Cali, Casa Tres Patios y Taller 7 en Medellín, sus dinámicas, acciones, diferencias, logros y fracasos son los referentes cercanos que los artistas retoman, aunque no en un acto de emulación, pues las formas de aparecer y de instalarse espacial y temporalmente de Cuatro Ojos son diferentes al ser menos estáticas físicamente y menos dependientes económicamente, por lo que pueden actuar con mayor libertad, y donde incluso, si no niegan, sí difuminan la condición autoral y prescinden de figuras curatoriales.

En Latinoamérica la propuesta expuesta por Juan Acha del no-objetualismo, que traduce las iniciativas conceptualistas al contexto de un grupo de países en vía de desarrollo, se instala en la vida del arte en Colombia allanando el camino para que iniciativas posteriores pudieran ser entendidas como prácticas artísticas. El arte no-objetual, al igual que la propuesta relacional, no excluye las posibilidades materiales de la obra, sino que centra su atención en los procesos conceptuales y sociales que dan lugar a ella y los diálogos o juegos sensibles que produce en tanto construcción de ideas y sentidos. En consonancia con este argumento, Cuatro Ojos plantea una duración de sentido en la que, desde el intercambio de signos corporales, gestuales, táctiles, auditivos, gustativos, olfativos, kinestésicos y visuales, presentados de manera imbricada, se reconstruyen conceptos y se resignifica el lugar que se habita mientras dura la fiesta. Bajo la denominación de arte no-objetual, en los años ochenta se abrió la puerta en Latinoamérica a prácticas artísticas que veían en el mundo de la vida un espacio de inscripción y acción, lo que derivaría en la producción de experiencias que hoy pueden ser nombradas como relacionales.

Factores como el influjo de las vanguardias, la forma relacional de la propuesta festiva, la creación de lugares alternativos para el arte en un contexto como el de Medellín, una ciudad en la que las políticas públicas no van más allá del maquillaje urbanístico y el evento cosmético, y que se sigue siendo pobre en alternativas culturales y en espacios de expresión artística, produce la aparición de lugares y prácticas como la de Cuatro Ojos, que poetizan las maneras en que se encuentran y se afectan sensiblemente las personas, creando formas de la proximidad, de la mezcla y la movilidad, expandiendo las posibilidades estéticas al producir estructuras plásticas societales que se construyen desde la recepción, es decir, en el intercambio.

Las prácticas del arte contemporáneo en la esfera relacional entienden la existencia, y por lo tanto la experiencia estética, ya no como un proceso individual, sino como una red de interdependencias en el marco, como diría Guattari, de una ecología unitaria. El arte es una plataforma de sensibilidades ligadas en un sistema global. El arte no es el producto de la subjetividad humana que permite la exposición de las construcciones mentales de un artista, pues la subjetividad es producida por sociedades en un juego de transferencias transversales de las potencias y acciones

creativas, en donde el autor cede su posición de genio creador y se mueve hacia una condición de artista-operador y, en el caso de Cuatro Ojos, también artista-receptor. Esta

argumentación es cercana a la mayoría de las vanguardias de este siglo, que llamaban a una transformación conjunta de las mentalidades y de las estructuras sociales. El dadaísmo, el surrealismo, los situacionistas, trataron de promover una revolución total, postulando que nada podría cambiar en la infraestructura (los dispositivos de producción) si la superestructura (la ideología) no se remodelaba también profundamente. (Bourriaud, 2008, p. 219)

Esta ampliación estética no es una simple mezcla teórica de la propuesta rizomática de Deleuze y Guattari con el giro radicante propuesto por Bourriaud, en relación con las propuestas de las vanguardias artísticas y las prácticas artísticas contemporáneas, sino que implica una transformación en las maneras de apreciación y reflexión artística, ya que, como en la fiesta, las prácticas contemporáneas de arte relacional son producidas desde y a partir de la recepción. Esto implica un proceso creativo sensible en simultánea, ya no solo ensortijado, descentrado e inestable, transversalmente subjetivo o ecosófico, sino también cíclico. Hoy, esta complejidad estética planteada por las prácticas relacionales plantea una ruta de construcción teórica llena de preguntas por responder en el campo de la estética y del estudio del arte contemporáneo.

## 9. Bibliografía

- Acha, J. (2012). *El sistema de producción*. México: Trillas.
- Bachelard, G. (2010). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007), *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Ed. Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.
- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Teoría y ensayo.
- Bey, H. (1996). *La zona temporalmente autónoma*. Madrid: Talasa.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2009b). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Careri, F. (2009). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Clarke, T., Gray, Ch., Radcliffe, Ch. y Nicholson-Smith, D. (2004). *La revolución del Arte Moderno y el Moderno Arte de la Revolución*. Selección Inglesa de la Internacional Situacionista. La Rioja: Pepitas de Calabaza.
- Debord, G. E. (Director) (2001). *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). (1): La realización del arte. Internationale Situationniste 1-6*. Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

- Delgado, M. (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Echeverría, J. (1999). *Cosmopolitas Domésticos*. Barcelona: Anagrama.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- García Canclini, N. (2006). *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2006). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Argentina: Katz.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible, arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus.
- Foster, H. (2001). *Modos de Hacer, Recodificaciones: hacia una noción de lo político*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., y Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900, Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gadamer, H. G. (2000). *Verdad y Método*. Madrid: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2007). *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- Gadamer, H. G. (2008). *La Actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallie, W.B (1998). *Conceptos esencialmente polémicos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Heidegger, M. (2010). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de cultura económica.
- Huyssen, A. (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Javier Ferrándiz, G. (1999). *Apolo y Dionisos. El temperamento en la arquitectura*



*moderna*. Barcelona: Ediciones UPC.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la biblioteca, Universidad Central de Venezuela.

Luhmann, N. (2005). *El Arte de la Sociedad*. México: Herder, Universidad Iberoamericana.

Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*. México: Siglo XXI Editores.

Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Mesa, C. (2010). *Superficies de contacto. Adentro en el espacio*. Medellín: Mesa Editores.

Mesa, C. (2011). *Carcasas y motores, la doble imagen en la configuración de la espacialidad maquina*. Medellín: Mesa Editores.

Montoya, J. (2001). *La escritura del cuerpo / El cuerpo de la escritura Somatografías metropolitanas entre el tatuaje y el palimpsesto*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones Sebal.

Pardo, J. L. (2004). *La banalidad*. Barcelona: Anagrama.

Pardo, J. L. (2004b). *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rodriguez, A. (2000). *Encuentros*. Cali: GH.

Sennet, R. (1997). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza.

Serna, J., Albarracín, V., Guerrero, J. C., Montenegro, M. y Giraldo, E. (2010). *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia Premio Nacional de Crítica /*

2008- 2009. Colombia: Universidad de los Andes Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte. República de Colombia. Ministerio de Cultura, área de artes visuales.

Sierra, A., (compilador) (2011). *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Tragaluz Editores S.A.

Vernes, P.M. (1978). *La Ville, la fête, la démocratie*, Paris: Traces - Pagot.

Weber, M. (2001). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Zalamea, G. (compilador) (2006). *Arte y localidad: modelos para desarmar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.