A favor de todo lo que nos une/a favor de todo lo que nos separa

Artículo de reflexión

EXPRESIONES EMERGENTES

Isabel Cristina Diaz Moreno
Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia
isabelc.diazm@utadeo.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4168-8166

–

Recibido: 14 de febrero de 2025
Aprobado: 4 de abril de 2025

Como citar: Díaz, Moreno, I. C. (2026). A favor de todo lo que nos une/ a favor de todo lo que nos separa. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21*(39), 183–198.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706. 23902

Resumen
El artículo reflexiona sobre la producción artística en tiempos de crisis, tomando como punto de partida la muestra 56 de proyectos de grado en artes plásticas de la Universidad Distrital. A través de la obra de 22 estudiantes, se exploran temas diversos, como la muerte, la memoria, la naturaleza, el cuerpo y la urbanización, utilizando múltiples medios artísticos para cuestionar la realidad y abrir espacios de diálogo crítico sobre el presente y el futuro.

Palabras clave
crisis; futurabilidad; precarización; producción artística; restricciones institucionales; transformación social

Agradecimientos. Este texto reflexiona sobre la exposición: Contrapunto Proyecciones y Reiteraciones. La muestra número 56 de proyectos de grado de artes plásticas y visuales. Realizada en agosto del 2024.
Las imágenes fueron tomadas de: https://goo.su/FhrPG
.
Registro: @mimimarinne @cayenos @ mariacuervomariaa

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

For all that unites us/ For all that separates us

Abstract
The text reflects on artistic production in times of crisis, using the 56th exhibition of art graduation projects at Universidad Distrital as a starting point. Isabel Cristina Díaz M. explores the challenge of imagining possible futures within a context marked by institutional restrictions. The 22 projects presented cover diverse themes, such as death, memory, nature, the body, and urban expansion, utilizing various artistic mediums to question reality and foster critical reflection on human experience and social transformation.

Keywords
artistic production; crisis; futurability; institutional restrictions; precarization; social transformation.

Pour tout ce qui nous unit / Pour tout ce qui nous sépare

Résumé
L'article réfléchit à la production artistique en temps de crise, prenant comme point de départ l'exemple de 56 projets de diplôme en arts plastiques de l'Universidad Distrital. À travers le travail de 22 étudiants, des thèmes divers sont explorés, tels que la mort, la mémoire, la nature, le corps et l'urbanisation, utilisant de multiples médiums artistiques pour remettre en question la réalité et ouvrir des espaces de dialogue critique sur le présent et l'avenir.

Mots-clés
crise ; futurabilité ; précarité ; production artistique ; contraintes institutionnelles ; transformation sociale

Por tudo o que nos une/ Por tudo o que nos separa

Resumo
O artigo reflete sobre a produção artística em tempos de crise, tendo como ponto de partida a amostra de 56 projetos de licenciatura em artes plásticas da Universidade do Distrito. Através do trabalho de 22 estudantes, são explorados temas diversos, como a morte, a memória, a natureza, o corpo e a urbanização, utilizando múltiplos meios artísticos para questionar a realidade e abrindo espaços para o diálogo crítico sobre o presente e o futuro.

Palavras-chave
crise; futuridade; precariedade; produção artística; restrições institucionais; transformação social

La futurabilidad es una capa de posibilidades que pueden evolucionar o no para convertirse en realidades.
Franco "Bifo" Berardi (2019, p. 13)

La invitación a escribir sobre la muestra número 56 de proyectos de grado de la ASAB titulada *Contrapunto Proyecciones y Reiteraciones* se transformó en una pregunta: ¿qué significa producir arte en tiempos de apocalipsis? Esta reflexión parte del concepto de *futurabilidad* de Franco "Bifo" Berardi, quien propone pensar el futuro no desde una visión desarrollista del pasado—marcada por la embriaguez humana que avanza a tientas, pisoteando otras vidas y mundos—sino desde la futuridad como una urgencia de posibilidad en contextos de impotencia. Imaginar el fin atraviesa nuestro presente, no solo como adversidad, sino también como necesidad; de ahí la importancia de la imaginación. La pregunta sobre el apocalipsis, entonces, se formula así: ¿cómo pensar el arte cuando las perspectivas se desvanecen, la respiración se dificulta y la imaginación se convierte en un lujo? Sobre el apocalipsis el autor menciona:

> Naturalmente, el Apocalipsis es una metáfora que hay que tratar con circunspección. Pero el imaginario colectivo está impregnado por él, y consideré que cabía plantear de nuevo la pregunta de Yeats. ¿Es todavía posible la convivencia humana? ¿Son todavía posibles la vida, la paz y la amistad? (Berardi, 2021, p. 8).

El texto aborda la *futurabilidad* como una capa de posibilidades inscrita necesariamente en el presente y analiza cómo la muestra de proyectos de grado evidencia múltiples potencias para imaginar y construir futuros alternativos en un contexto de impotencia generalizada, restricciones institucionales y desafíos sociales. Se enfatiza la necesidad de que los artistas recién graduados se opongan de forma férrea a la precarización y a las limitaciones con las que suele vincularse este oficio y profesión, comprendiendo que, contra toda expectativa, la práctica artística puede forzar la aparición de otras formas de existencia, resistiendo el determinismo y proponiendo futuros en los que el salario no determine la felicidad, y donde la aceptación de la precarización deje de ser una costumbre. Como señala Berardi:

> Los futuros están inscritos en el presente como posibilidades inmanentes, no como evoluciones necesarias de un código. La noción de futurabilidad hace referencia a esta multidimensionalidad del futuro: hay una pluralidad de futuros inscrita en el presente. La conciencia es uno de los factores que intervienen en la selección entre estas posibilidades, y la conciencia cambia todo el tiempo en el flujo de una composición social cambiante (Berardi, 2019, p. 30).

En ese sentido, el título de la muestra de los proyectos de grado no era solo un rótulo genérico para una exposición heterogénea, sino un contrapunto entre las posibilidades de futuro inscritas en el presente de algunos proyectos. Sin embargo, dicha inscripción en el presente de ninguna manera puede comprenderse asociada a un determinismo. Por el contrario, para el autor la inmanencia no implica una *consecuencialidad*[1] es decir, que el presente no incluye el futuro como un despliegue lógico sino como un conjunto de posibilidades que generan vibraciones, en la medida en que chocan entre sí en un continuo conflicto, imaginar el futuro, en esa medida se parece a un tipo de premonición.

Mientras trabajaba en este texto, tuve la oportunidad de participar en el Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas –ENEA–, realizado por la Facultad de Artes de la Universidad del Tolima en octubre de 2024. Ver reunidos a estudiantes de distintas regiones del país, incluyendo tres de los proyectos de la exposición *Contrapunto: Proyecciones y Reiteraciones*, confirmó esa urgencia de imaginar futuros en los que estudiar artes plásticas y ser artista en Colombia no sea el cumplimiento de una serie de prescripciones, sino el resultado de múltiples vibraciones.

A favor de todo lo que nos une

Veintidós proyectos se presentaron en el segundo semestre de 2024. La primera sensación al recorrer el edificio de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital fue la limitación del espacio: el edificio resultaba pequeño ante la cantidad de proyectos exhibidos. La muestra parecía inabarcable. En cada salón, esquina e incluso en los corredores, había un proyecto instalado, lo que hacía inevitable preguntarse si

1 Sobre la consencuencialidad dice el autor: "La inmanencia no implica una consecuencialidad lógica y necesaria: el presente no contiene al futuro como un despliegue lineal ineludible o como una elaboración consecuencial de implicancias legibles en la realidad actual. La inmanencia es el conjunto de las incontables posibilidades divergentes y conflictivas inscriptas en el presente. Podemos describir el estado actual del mundo como una concurrencia vibratoria de múltiples posibilidades. ¿Cómo da origen esta vibración caótica a un determinado acontecimiento? ¿Cómo ocurre que, entre muchas evoluciones posibles, solo una llegue a prevalecer?." (Berardi, 2019, p. 24)

las restricciones espaciales habían afectado negativamente los procesos de producción.

Si, además del espacio, consideramos otras carencias institucionales que históricamente han marcado la formación en artes de quienes, como en mi caso, estudiamos aquí, el título de este texto alude a una historia de precariedades compartidas. Lo que nos une, por infortunio, es la experiencia de alcanzar un grado profesional en un contexto sostenido de imposibilidades. ¿Qué futuro posible imagina una muestra como esta desde la precariedad institucional que condiciona los procesos pedagógicos asociados a la profesionalización del arte, desde la estrechez espacial, entre tantas otras limitaciones?

Desafortunadamente, la pregunta no es nueva; sin embargo, sigue siendo necesaria. Pensar el futuro también exige reconocer en el presente la existencia de lo que Bifo Berardi denomina "pasiones tristes", las cuales afectan directamente la potencia, convirtiéndola en impotencia:

> La impotencia, sin duda, es síntoma de una desproporción: la razón, que solía ser la medida del mundo [ratio], ya no es capaz de gobernar la hipercomplejidad de la red contemporánea de relaciones humanas. Esta forma de desproporción puede ser considerada una locura, en el sentido de desorden, caos o perturbación mental." (Berardi, 2019, p. 33)

¿A qué se refiere el autor con la relación entre "pasiones tristes" e impotencia? ¿Y por qué resulta importante resumir estas ideas para introducir un texto sobre la muestra de proyectos de grado? La respuesta tiene que ver con la definición de apocalipsis como "revelación" en la medida en que: "Cuando la sociedad entra en una fase de crisis o se acerca al colapso, nos permite vislumbrar el horizonte de la posibilidad. Este horizonte no es fácil de distinguir, y cuesta describir o cartografiar el territorio que lo circunscribe." (Berardi, 2019, p. 38)

¿Supone la invitación a pensar el futuro desde la verificación del estado de impotencia que caracteriza la contemporaneidad una aceptación del estado inalterable del mundo? De ninguna forma. Por el contrario, la versión de locura que propone el autor plantea otra posibilidad:

> El otro rostro es el aspecto subjetivo de la locura: el sentimiento doloroso de que las cosas huyen, ese sentirnos desbordados por la velocidad, el ruido y la violencia, la ansiedad, el pánico, el caos mental. El dolor nos obliga a buscar en el mundo un orden que no podemos encontrar, porque no existe. Sin embargo, sí existe el anhelo de orden: es el incentivo para construir un puente entre los abismos de la entropía, un puente entre las distintas mentes singulares. Es a partir de esta conjunción que se evoca y se pone en acto el significado del mundo: una semiosis compartida, una respiración al unísono (Berardi, 2019, p. 34).

Se necesita este tipo de locura para imaginar, para hacer posible una respiración común. Eso era lo que algunos proyectos de la muestra lograban transmitir. La locura a la que me refiero parte de la conciencia de la impotencia, pero favorece procesos de supervivencia.

Berardi ha recurrido en varias ocasiones a la metáfora del perro muerto para referirse al capitalismo. Según él:

> El capitalismo es un perro muerto, pero la sociedad no logra quitarse de encima su cuerpo en descomposición, y con ello la mente social se ve devorada por un pánico y una impotencia furiosos, que al final se convierten en depresión. (2019, p. 24)

Es ahí donde la vibración se exacerba, haciendo posible reordenar el caos en la medida en que:

> la mente social busca una nueva forma de semiotización que se adapte mejor a la cambiante composición del mundo, pero la vibración de esta creación adopta la forma de un espasmo, un sacudón frenético y doloroso del alma y del propio cuerpo." (Berardi, 2019, p. 36).

Vivir con el cadáver encima no significa, entonces, que la práctica artística deba adoptar una forma específica; por el contrario, tiene la capacidad de convertir el cadáver en un espacio desde donde puedan surgir otras formas y modos posibles.

A continuación, propongo revisar diez de los veintidós proyectos presentados. La elección de este grupo responde, si se quiere, a una premonición personal: al ver las obras, se hacía evidente la capacidad de los artistas para percibir el propio cuerpo como una extensión del cuerpo del otro. Es decir, la conciencia de la continuidad entre cuerpos, donde la potencia social no emerge como una obligación temática, sino como un interés singular que permite imaginar futuros comunes.

¿Qué podemos decir de cómo imaginamos el futuro en esta era de impotencia?[2]

> *Para que podamos llevar adelante esta construcción sin cimientos que es el sentido hace falta la amistad. La única coherencia del mundo se encuentra en el acto de compartir la proyección del significado, en la cooperación entre los agentes* de la enunciación. (Berardi, 2019, p. 34)

Continuando con las reflexiones del autor respecto de la posibilidad de encontrar otras formas de semioticidad, es decir, de imaginar un futuro, es indispensable recordar la necesidad de la amistad:

> Cuando la amistad se desvanece, cuando se destierra la solidaridad y los individuos se quedan solos, obligados a enfrentar la oscuridad de la materia aislados, la realidad vuelve a ser caos y la coherencia del entorno social se reduce a la imposición de un acto de identificación obsesivo. (2019, p. 24)

¿Cuál es la relación de esta idea con respecto de la premonición? La respuesta consiste en que la impotencia dificulta la construcción sin cimientos de una forma distinta de futuro, en esa medida compartir –con otros– la proyección de significados de forma que se pueda reimaginar el proceso de subjetivación por fuera del contexto de la precariedad, exige de otro tipo de Gestalt[3]: "En este sentido, la morfogénesis se opone a la generación: por generación entiendo el proceso de producir objetos en función de un formato. Por morfogénesis entiendo la emergencia de formas que no están inscriptas en la constitución actual del mundo." (Berardi, 2019, p. 206), de ese modo, la relación con otros que los proyectos seleccionados lograron establecer, abre la posibilidad de morfogénesis necesaria para la construcción de sentidos contrarios a los dados en el mundo actual.

Futuros posibles[4]

María Fernanda Cuervo Ruiz propone una instalación en la que, a través de distintos objetos, recrea un taller de costura. Papeles colgantes muestran imágenes con instrucciones de corte, en coherencia con el título del proyecto: *Método de patronaje: guía para la construcción de un cuerpo*.

Lo interesante de la propuesta radica en presentar el *método de patronaje* no solo como una metáfora de la imposición de un tipo específico de cuerpo, un tema recurrente desde hace tiempo en el arte, sino

2 La pregunta y su extensa respuesta se encuentra en: (Berardi, 2019, p. 54) allí el autor recurre al análisis de las películas de Hollywood, comenzando con la saga de Los juegos del hambre. Esta idea se desarrolla al final de este texto.

3 Para el autor: "La Gestalt es un código perceptual: una forma que genera formas. Eso es el poder." (Berardi, Futurabilidad: La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad., 2019, p. 114)

4 El orden en el que se presentan los proyectos seleccionados, de acuerdo con lo antes mencionado, no obedece a una escala de competencia. Simplemente obedece a las notas que fui escribiendo mientras recorría el lugar.



Imagen 1. María Fernanda Cuervo Ruiz, (2024). *Método de patronaje: guía para la construcción de un cuerpo*. Instalación con impresión digital sobre papel, estructuras de madera y proyección en monitor.

como una posibilidad de actualización y reflexión crítica del mismo. Más que una simple crítica, la instalación adquiere valor en su disposición espacial, que escenifica un área de trabajo, y en la activación de las imágenes –impresas y en video- a través de las conversaciones que emergen en torno a ese "taller".

Steven Moreno Pinzón inventa y propone una etnografía "blanda", en la que las imágenes se generan desde adentro, negando la presencia de un *otro*. Su enfoque, libre de moralejas, cuestiona los modelos etnográficos tradicionales que operaban bajo una Gestalt determinista.

En su proyecto *NEAS: Posturas y gestos en el horizonte de la provincia*, la noción de posibilidad se expande a través de la instalación de un espacio donde ciertas "distancias" culturales pierden la rigidez de sus bordes. Esto permite reconfigurar la idea de provincia como limitación, para pensarla como un espacio vasto y abierto, capaz de convertirse en horizonte. En su práctica artística es posible encontrar el espasmo que produce la potencia de la morfogénesis como la entiende “Bifo” Berardi: “Si la subjetividad emergente tiene potencia (consistencia interna y energía proyectual), puede traer al espacio de la visibilidad una posibilidad invisible y abrir el camino hacia la realización de dicha posibilidad. (Berardi, 2019, p. 22)

Diego Ovalle invitaba a conmemorar a quienes hemos perdido mediante la oportunidad de compartir, en unas líneas o a través de un dibujo, sus vidas o el recuerdo que aún nos vincula con ellos. Luego, los papelitos con las conmemoraciones se depositaban



Imagen 2. Steven Moreno Pinzón NEAS: *Posturas y gestos en el horizonte de la provincia* (2024). Foto libro y videoinstalación.

en un buzón. Frente a este, la instalación incluía un contenedor de "lágrimas" y su base.

La propuesta de automatizar la lágrima, de mecanizar el acto de llorar mientras se invitaba a escribir, pensar y recordar la pérdida, resultaba eficaz porque desestabilizaba la idea de que el arte puede realmente solucionar algún problema. En este sentido, y en sintonía con la posibilidad de otros futuros, cabría recordar que

> la solución de problemas solo existe en el ámbito de las matemáticas. En el mundo humano, los problemas no se resuelven, ya que el proceso de cura es interminable. Las situaciones problemáticas evolucionan, modifican nuestro horizonte y por último desaparecen, al tiempo que otras que las sustituyen emergen y cobran forma (Berardi, 2019, p. 32).

Sin embargo, al señalar la urgencia del duelo, le daba la bienvenida al llanto. "El dolor es un camino para comprender la vida compartida y la muerte entrelazada; los seres humanos debemos lamentarnos, porque estamos en este tejido de la ruina. Sin un recuerdo sostenido, no podemos aprender a vivir con fantasmas y, por lo tanto, somos incapaces de pensar. Como los cuervos y con los cuervos, vivos y muertos, "estamos en juego en la compañía del otro"[5] (Haraway, 2017, p. 66)

La frase "*Amar lo que se hace, hacer lo que se ama*", que acompaña la obra de Liliana Palacios López, permite reflexionar sobre las implicaciones de producir desde el cariño por lo que se hace. No como una

5 Haraway (2017), citando a Van Dooren (2014), escribe: "En el proceso de duelo se trata de vivir con la pérdida y de apreciar lo que significa, de asimilar los cambios que conlleva y cómo debemos nosotros mismos cambiar y renovar nuestras relaciones si queremos avanzar desde ese punto. En este contexto, el duelo genuino debería abrirnos a la conciencia de nuestra dependencia y nuestras relaciones con aquellos innumerables que están siendo conducidos a la extinción... La realidad, sin embargo, es que no puede evitarse el difícil trabajo cultural de reflexión y de luto. Este trabajo no se opone a la acción práctica, sino que es la base de cualquier respuesta sostenible e informada." (p. 66)



Imagen 3. Diego Ovalle, *La última lágrima* (2024). Instalación.

justificación de la auto-precarización, que el circuito de las artes en este país ha consolidado, sino como una metodología de la práctica artística en la que obra y proceso se funden para abrir otros mundos posibles. A pesar de las limitaciones impuestas por la administración de la cultura y la persistente invisibilización de los artistas, su trabajo desafía la idea de un *no futuro*, afirmando su capacidad de crear alternativas.

Blanca Semilla presentaba imágenes en las que la representación y el acto de cultivar la tierra coincidían en una misma lógica de cuidado. Su propuesta vinculaba la práctica artística con la posibilidad de sostener una comunidad que aún se percibe viva: "Los trabajadores ya no se perciben como partes de una comunidad viva; antes bien, se los incita a competir en condiciones de soledad. Aunque todos son explotados de la misma forma por la misma entidad capitalista, ya no constituyen una clase social, debido a que sus condiciones materiales no les permiten producir una autoconciencia colectiva, ni tampoco dan lugar a la solidaridad espontánea que aparece dentro de una comunidad de personas que viven en un mismo lugar y comparten un mismo destino" (Berardi, 2019, p. 123).



Imagen 4. *Blanca Semilla* (2024). Liliana Palacios López. Grabado en relieve.

Catherine Manuela Bautista Piraquive, con *Nebunexus laniflora* extiende la pregunta de su proyecto hasta la relación entre corporalidades vivientes, la lana, el páramo, ella misma, nosotros, proponiendo procesos de cuidado más allá del antropoceno[6]. Una posibilidad se abre entonces frente a la impotencia producida por el irremediable daño que como especie hemos causado al planeta, al respecto Donna Haraway recuerda la reflexión de Tsing[7] sobre

los hongos matsutake, los cuales nos cuentan acerca de sobrevivir colaborativamente entre disturbios y contaminación. Necesitamos esta habilidad para vivir entre ruinas». Esto no es un anhelo de salvación o algún otro tipo de sesgo optimista; tampoco es una apatía cínica frente a la profundidad del problema. Por el contrario, Tsing propone un compromiso de vivir y morir con capacidad de respuesta en compañía inesperada. Tal vida y muerte tienen la mejor oportunidad

6 Haraway, D. (2017). Pensamiento tentacular: *Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno.* En ERRATA#18 | *Los derechos de los vivientes*. https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata18-los-derechos-de-los-vivientes

7 Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press. (citada en Haraway, 2017, p. 65)



Imagen 5. *Nebunexus laniflora, Especies para coexistir* (2024). Catherine Manuela Bautista Piraquive, Instalación.

de cultivar condiciones para la continuidad. (Haraway, 2017, p. 65)

Evelin Giraldo interpreta visual y textualmente la arquitectura informal en el suroriente bogotano a través de la metáfora del "florecimiento". *Florecen casas en Cazucá* propone, mediante la superposición de xilografías en distintos tonos, un paisaje posible. Lo que florece allí no es el Cazucá del prejuicio nacido de la distancia indiferente, sino el de alguien que lo observa y representa, no de manera generativa, sino a través de una morfogénesis probablemente inscrita en su propio presente.

En *Hay cosas que poner sobre la mesa*, María Alejandra Prieto Zambrano invita, mediante el relato



Imagen6. *Florecen casas en Cazucá (2024). Nota. Xilografía, Evelin Giraldo.*

de su abuela Ana Victoria y su experiencia encarnada como trabajadora de la subsistencia, a conocer las luchas de un grupo de mujeres inscritas en un tiempo distinto al propio.

La sensación al recorrer las imágenes y documentos que articulan esa historia era la de una historia conocida, quizá imaginada, en la que la rudeza de la vida parecía capaz de devorarlas. Sin embargo, la revisión—imaginada—de la nieta revelaba una futurabilidad capaz de arrebatarle al presente una forma distinta. La práctica artística de la nieta es el futuro no prescrito de una abuela en un pasado imposible.

Laura Guerrero Morillo elige como práctica artística la reflexión sobre la posibilidad de la crítica de arte



Imagen7. *Hay cosas que poner sobre la mesa* (2024). María Alejandra Prieto Zambrano, Instalación.

en Colombia. Lo interesante, además de expandir de manera coherente los límites de lo que antes se concebía como un proyecto de grado en artes, es el referente que decide revisar en *Val(i)dez. La crítica de la crítica de arte en Colombia*: la escritura crítica de Lucas Ospina, que añade otra capa de límites previamente traspasados.

Escribir como parte de una performance que incorpora docencia, dibujo, curaduría, dirección de proyectos de grado en arte y cualquier práctica capaz de transformarse reflexivamente, actualiza la visión sobre la escritura del arte. Que Laura retome esta posibilidad crítica en un momento en el que se supone extinta la crítica permite anticipar un futuro posi-ble en el que la práctica aparece como un



Imagen 8. *Val(i)dez. La crítica de la crítica de arte en Colombia* (2024). Laura Guerrero Morillo, Monografía.

espacio para la escucha, un paréntesis en el que los significados proponen semióticas distintas.

Por su parte, en *Incomodidades*, Carolina Martínez Marín propone la imagen de una corporalidad sugerente. Contrario al título, las fotografías en blanco y negro mostraban la plasticidad de la carne, el músculo, la grasa y la piel ante un ojo que aprieta, cubre, amarra, espicha, contrae, estira y posa.

Las telas rojas con las que logró escenificar un lugar dentro de otro reforzaban la sensación de un cuerpo reconocido, experimentado, agarrado y observado hasta hacerlo propio. Si la práctica artística permitió desvincularse de la obsesión por una subjetividad individual para abrir paso a la imagen de un cuerpo común como un espacio cómodo de conversación y escucha—materializado en los papelitos donde se



Imagen 9. *Incomodidades* (2024). Carolina Martínez Marín, Instalación.

podían dejar mensajes sobre historias de incomodidades—entonces, valió la pena.

Una imagen apareció de forma reiterada en este "contrapunto: proyecciones y reiteraciones: la construcción de lugares en medio de las salas. En el primer recorrido, creí que era efecto de la falta de espacio en esta facultad que creció y se ensanchó, y que, aun así, es sometida a contraerse sobre sí misma en una casa-estructura que hace más de veinte años era ya insuficiente. Luego entendí que esos cuartos-casitas-lugares-maquetas-jaulas que aparecen—ya sea abriendo un paréntesis en el que pensar la crítica, o extendiendo varillas con vinilo transparente para "cultivar" flores de lana, o encerrando en malla metálica mientras se abren mesitas de memoria, eran la evidencia de la potencia vibratoria de estos proyectos, ante la prescripción de estrechez las obras inventaban espacios.

Ana Peña en *Alicia y las 13 puertas* logra que las imágenes acompañen un relato impensable. ¿Cómo sobrevive una imagen ante semejantes palabras? A través de la elección. Desconozco si el recuerdo es



Imagen 10. *Alicia y las 13 puertas* (2024). Ana Peña. Instalación 2024.

propio; lo cierto es que pertenece a los cientos de niños que, en este momento y a lo largo del tiempo, han acompañado a la fuerza el proceso de reclusión de alguno de sus padres. Sin embargo, la imagen que propone vence el encierro. En cada objeto instalado convivían la posibilidad de apertura y la reserva de un contenido no revelado.

Segunda parte: A favor de todo lo que nos separa

Carta de una profesora de historia del arte a un grupo de estudiantes de artes en el contexto de su exposición de proyectos de grado

Esta carta está dirigida a: Diego Ovalle, Jesús Antonio Montaña Pachón, Catherine Manuela Bautista Piraquive, Pilar Alfonso, María Fernanda Cuervo

Ruíz, Óscar Builes, Juan Pablo Mendoza, Lizz Reyes, William Camilo Rojas Sánchez, Evelin Giraldo, Miel 1929, Carolina Martínez Marín, Alejandra Romero Beltrán, Mariana Gordillo, Danna Ruiz, Ana Peña, Laura Guerrero Morillo, Deisy Beltrán, Cami Cristancho Prieto, María Alejandra Prieto Zambrano y Steven Moreno Pinzón.

No fui su profesora ni acompañé sus procesos; solo fui a su exposición y espero volver a verlos, ver sus proyectos en otros lugares, reconocer sus nombres escritos en *plotters* de corte en otras paredes, leer sus textos en otros textos de sala y saber que producir arte los llevó a imaginar otros futuros posibles en los que la precarización no sea la norma.

Escribo estas palabras a favor de todo lo que nos separa: la premonición de que puedan concebir formas distintas de futuro, donde las prácticas artísticas coincidan con modos diversos y sostenibles de vida. Esto implica ampliar la definición restrictiva de lo que signi-fica ser artista. ¿Creen que ser artista se limita a *hacer obras, exponerlas y entrar en el mercado del arte*? Esa idea absurda ha sentenciado por décadas la historia de quienes se atreven al arte. Vivir de la práctica artística también es cultivar arvejas y papas en una pequeña parcela, dar clases, cocinar para otros y para nosotros mismos, producir palabras y reflexionar sobre las que otros producen, crear contenidos y conectar puntos distantes.

La frustración viene en el reverso del diploma que recibirán al graduarse como artistas. Berardi reflexiona sobre las "emociones tristes" y cómo afectan la experiencia del espasmo, la vibración y el terror de la futurabilidad inscrita en el presente. Critica, por ejemplo, cómo películas como *Los juegos del hambre* refuerzan una *Gestalt* predeterminada, ustedes por el contrario pueden imaginar un futuro desde sus prácticas en las que la vida no sea de ese modo:

> El espectador joven no saca de todo ello la lección de que debe rebelarse contra el actual estado de cosas, sino que es persuadido de que *Los juegos del hambre* describen el mundo que habrá de habitar, el que todos se verán obligados a vivir en un futuro cercano. En ese nuevo mundo, solo podrán sobrevivir los ganadores, y para ganar será necesario eliminar a todos los demás, contrincantes y amigos.

A continuación, aclara:

> Hay algunos actos de solidaridad en *Los juegos del hambre*. La protagonista, Katniss Everdeen, por ejemplo, entra en este violento concurso para salvar a su hermana de una muerte casi segura. Pero se trata de una solidaridad de los desesperados, la solidaridad de personas que no pueden imaginarse siquiera una vida en paz, mucho menos una vida feliz. (Berardi, 2019, pp. 54,55)

Referencias

Berardi, F. (2019). *Futurabilidad: La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad.* Buenos Aires: Caja Negra.

Berardi, F. (2021). *La segunda venida. Neorreaccionarios, guerra civil global y el día después del Apocalipsis*. Buenos Aires: Caja Negra.

Haraway, D. (2017). Pensamiento tentacular: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. *ERRATA, 18*, 56-97.