

**CUERPOS CONTENEDORES DE HISTORIAS: EL IX ENCUENTRO DE  
PERFORMANCE PARA LA VIDA. MARÍA TERESA HINCAPIÉ Y SU RELACIÓN  
CON EL ESPACIO PÚBLICO EN LA CIUDAD DE ARMENIA, QUINDÍO**

**CRISTIAN DAVID HERNÁNDEZ CHAVES**

**TESIS DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE ANTROPÓLOGO**

**UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA**

**PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA**

**ÁREA DE CULTURA Y SOCIEDAD**

**SEPTIEMBRE DEL 2019**

## TABLA DE CONTENIDO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN  | 7   |
| CAPÍTULO 1  | 18  |
| Ciudad, espacio público y escenarios artísticos   | 18  |
| 1.1. Aproximaciones geográficas   | 20  |
| 1.2. Generalidades históricas   | 23  |
| 1.3. El espacio urbano de la ciudad   | 27  |
| 1.4. Espacio público  | 30  |
| 1.4.1. El Parque de Sucre   | 33  |
| 1.4.2. La Plaza de Bolívar  | 35  |
| 1.4.3. El río Quindío   | 37  |
| 1.4.4. Escenarios artísticos y culturales en Armenia  | 39  |
| 1.4.5. Fundación Calle Bohemia  | 45  |
| CAPÍTULO 2  | 47  |
| El río Quindío, y el Bulevar Cielos Abiertos que conectan la Plaza de Bolívar y el Parque de Sucre como escenario de resignificación para el cuyabro, desde la performance. | 47  |
| 2.1. Contexto artístico de la performance   | 49  |
| 2.2. Contexto artístico de la performance en Colombia   | 51  |
| 2.3. María Teresa Hincapié, una artista peregrina.  | 55  |
| 2.3.1. Encuentros de performance para la vida. María Teresa Hincapié  | 61  |
| 2.4. IX Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié  | 66  |
| 2.4.1. TEJIDO UNIVERSO  | 69  |
| 2.4.2. AZOTÉ. MANU MOJITO   | 75  |
| 2.4.3. QUARTO DE DESPEJO  | 79  |
| 2.4.4. MANOS A LA TIERRA  | 83  |
| 2.4.5. ABRIR RÍO  | 88  |
| 2.4. Reflexiones de las performances con relación al espacio público de la ciudad de Armenia, Quindío   | 93  |
| CAPÍTULO 3  | 99  |
| El cuerpo como caja de resonancias  | 99  |
| 3.1. Teorías del cuerpo   | 100 |
| 3.1.1. Teorías del cuerpo desde la literatura antropológica   | 104 |
| 3.1.2. La fenomenología una aproximación a la concepción del cuerpo en las performances artísticas.   | 106 |
| 3.2. El cuerpo y el trabajo de campo  | 110 |
| 3.3. La resignificación de los espacios públicos, como proceso relacional entre la performance y cuerpo   | 111 |
| CONCLUSIONES  | 116 |
| REFERENCIAS   | 125 |
| ANEXOS  | 131 |

## Ilustraciones

|  |    |
|--|----|
| Ilustración 1. Mapa del departamento del Quindío.....                                | 20 |
| Ilustración 2. Mapa del modelo de ocupación territorial de la ciudad de Armenia..... | 21 |
| Ilustración 3. Mapa de los bienes públicos y ciudadanía.....                         | 30 |
| Ilustración 4. Plano de Cuadrícula del Parque de Sucre.....                          | 33 |
| Ilustración 5. Plano de cuadrícula de la Plaza de Bolívar.....                       | 36 |
| Ilustración 6. Plano general del río Quindío por el sector de la María.....          | 37 |
| Ilustración 7. Performance Una cosa es una cosa.....                                 | 59 |
| Ilustración 8. Tejido Universo.....  | 70 |
| Ilustración 9. Tejido Universo.....  | 72 |
| Ilustración 10. Tejido Universo.....   | 74 |
| Ilustración 11. Azoté.....   | 76 |
| Ilustración 12. Azoté.....   | 77 |
| Ilustración 13. Azoté.....   | 78 |
| Ilustración 14. Cuarto de despejo.....   | 80 |
| Ilustración 15. Cuarto de despejo.....   | 81 |
| Ilustración 16. Cuarto de despejo.....   | 83 |
| Ilustración 17. Manos a la tierra.....   | 85 |
| Ilustración 18. Manos a la tierra.....   | 86 |
| Ilustración 19. Manos a la tierra.....   | 87 |
| Ilustración 20. Abrir río.....   | 89 |
| Ilustración 21. Abrir río.....   | 90 |
| Ilustración 22. Abrir río.....   | 92 |

**Tablas**

|  |     |
|--|-----|
| Tabla 1. I Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié    | 104 |
| Tabla 2. III Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié  | 106 |
| Tabla 3. VI Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié   | 107 |
| Tabla 4. VII Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié  | 110 |
| Tabla 5. VIII Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié | 113 |

**AGRADECIMIENTO:**

A los que fueron mis amigos de Trabajo Social e Historia al acompañarme y compartir bonitos momentos a lo largo de la mitad de mi carrera; a mis colegas, compañeros y profesores de Antropología con los que aprendí el significado, compromiso y amor por el oficio. A mi familia por apoyarme en los momentos difíciles y darme el valor de seguir adelante con el camino que escogí; asimismo un eterno agradecimiento a la Fundación Calle Bohemia por brindarme su casa y su interés por esta investigación de la cual no hubiese sido posible sin la ayuda de los artistas del IX Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié.

Además, agradezco a mi tutora de grado que con su infinita paciencia me acompañó en este arduo proceso investigativo por las sendas de los procesos artísticos en Colombia a partir de mis indagaciones antropológicas sobre la trama del cuerpo.

Por último y no menos importante, le doy las gracias a mi madre Lucy Chaves, por su infinita entrega y vocación en su labor de madre, maestra y guía de vida.

(...) For Mercy has a human heart,  
Pity a human face,  
And Love, the human form divine,  
And Peace, the human dress.

Then every man, of every clime,  
That prays in his distress,  
Prays to the human form divine,  
Love, Mercy, Pity, Peace. (...) Blake (1789) citado por (Malick, 2017).

## INTRODUCCIÓN

“Nací en Armenia con árbol de níspero, al frente de don Sebastián y un poco más lejos de donde Isabelita, mi primera conciencia con la vida, mi primera mirada, mi primera risa, mi primer amigo, mi primer amor, mi primer temor: allí se quedó la vaca, se quedó el caballo, se quedó el árbol, se quedó el camino y todos los ríos. Allá la montaña y a cinco minutos Calarcá” María Teresa Hincapié, citado por (Molano, 2006, pág. 171).

La artista María Teresa Hincapié “nació en Armenia en 1954 y murió en Bogotá el 18 de enero de 2008. Se inició en el teatro en 1978 con Juan Monsalve, director del grupo “Acto Latino” donde permaneció durante seis años desarrollando una intensa actividad” (Rodríguez, 2009, pág. 2) Posteriormente, en su acción *Una cosa es una Cosa* la condujo al reconocimiento como una de las artistas más influyentes del género artístico de la performance<sup>1</sup> con *Una cosa es una cosa* (Rodríguez, 2011: 112 – 113); esta obra fue la ganadora en el XXXIII Salón Nacional de artistas, en 1990.

“La acción artística tiene su origen en el teatro, en la acción titulada Si esto fuera un principio de infinito, realizada en Teatro Cuba” (Rodríguez, 2009, pág. 4). Sus acciones artísticas, en la que el cuerpo era el soporte de la performance, dejaron consigo reflexiones sobre el papel de la cotidianidad y lo sagrado en escenarios de uso públicos como los museos y las galerías, y lugares en que la artista consideraba sagrados como la Sierra Nevada de Santa Marta.

En el año 2010, la Fundación Calle Bohemia, mediante la financiación del Programa de concertación cultural del Ministerio de Cultura y la Gobernación del Quindío, ha venido realizando mediante la organización de Marta Gonzales y Vladimir Cortez, una serie de Encuentros de Performance para la vida. María Teresa Hincapié, en Armenia, para conmemorar el trabajo artístico de María Teresa Hincapié. Asimismo, reflexionar sobre las coyunturas sociales y políticas del país, por medio de las performances artísticas en los espacios públicos de la ciudad. Por

---

<sup>1</sup> Para efectos de esta investigación, “se emplea performance (m.) para hacer referencia al medio artístico y al campo de estudio. Por otro lado, performancia (f.) en relación con la acción concreta realizada por un artista con una intencionalidad definida” (León, 2016). La artista María Teresa Hincapié definirá al performer “como aquel que juega un poco en el papel de chamán, es un ser espiritual que invoca las fuerzas de la divinidad, que le avisa a su pueblo qué está pasando para que se ponga pilas. Es como un visionario que contempla la vida con mucho dolor, que sufre cuando ve a su alrededor tanta basura (Monsalve, 2008).

consiguiente, en su IX versión denominado Anyi<sup>2</sup> trece artistas de México, Brasil, Francia y Colombia, y una Organización no Gubernamental denominada: Amar es más, realizaron del 25 al 30 de agosto del 2018, unas performances en la que se involucra la temática del encuentro, con el

(...) propósito de realizar una aproximación ciudadana al sentido social del arte, ampliando las relaciones con la obra desde las urgencias del contexto particular frente a las realidades contemporáneas propias y fortaleciendo la visión de “cooperación y solidaridad recíproca – Ayni” que se tiene en la región y active mecanismos reflexivos desde el arte, en la construcción de hechos de paz y conciencia medioambiental (Fundación Calle Bohemia, 2018)

Esta aproximación ciudadana al sentido social del arte, propuesta por la Fundación Calle Bohemia, ha generado reflexiones políticas y culturales sobre la difusión de lo que comúnmente se denomina Arte Moderno y Arte Contemporáneo que se han expresado en los espacios urbanos de la ciudad y que posibilita al espectador un mayor acercamiento de las propuestas artísticas que emergen al nivel local, regional, nacional e internacional. En consecuencia, la investigación consistió en identificar: ¿De qué manera las acciones artísticas del IX Encuentro de performance para la vida María Teresa Hincapié, en la que el cuerpo es el soporte de la acción, generan distintas formas de resignificar los espacios públicos intervenidos en la ciudad de Armenia, Quindío?

Antes de continuar, esta tesis surge del interés personal por un momento de mi vida, año 2014. En aquellos soleados días de verano, una pintura al óleo en un lienzo mediano me permitió encontrar mi gusto por el arte como una manifestación en la que la experiencia sensible se enlazaba con mis indagaciones antropológicas de las concepciones del cuerpo. La sensación, recuerdo e inefables sentimientos de este cuadro, tuvo una eficacia que ha perdurado hasta estos días, año 2019. Es ahí, que mediante esta sempiterna pintura empecé a indagar sobre la relación entre arte y cuerpo, tomando como referencia el trabajo de investigación de Sol Astrid Giraldo Escobar, en la que aborda el rompecabezas de la representación del cuerpo en algunas obras de artistas colombianas, destacando una amalgama de cuerpos que sienten, están en silencio, gozan, están a color: la diversidad, sangran (la violencia) y están presentes.

---

<sup>2</sup> “El Anyi fue un sistema de reciprocidad ampliamente practicado por los pueblos andinos y que alcanzó su condición de principio de estado durante el Tawantinsuyu de los Incas. El Anyi implica que quien necesita ayuda es asistido por los miembros del Ayllu, debiendo el beneficiado posteriormente retribuir asistiendo mutuamente cuando otro comunero lo necesite.” (PACHAYACHACHIQ, 2018). En el IX Encuentro de performance para la vida, se le dará un significado particular: cooperación y solidaridad.

Por ende en esta investigación me interesó proponer algunas indagaciones sobre la ciudad de Armenia en relación al espacio público en la que la performance artística interviene, en donde el cuerpo del artista y de los espectadores se confluye con lo sensorial y afectivo exponiendo las arbitrariedades y afectaciones a la que ha sido impuesto; tal como advierte Elsa Muñiz al describir las prácticas corporales:<sup>3</sup> en primera instancia la del disciplinamiento del cuerpo la gimnasia, medicina, educación; en segunda instancia, los patrones estéticos identificando las categorías (raza, prácticas de belleza, moda); en tercera instancia la sexualidad, como las identidades sexuales, la pornografía, prostitución; en cuarta instancia la violencia: (la mortificación, la tortura y la guerra) y, por último, la subversión inmersa en la disidencia y la protesta, en la que recaen los cuerpos. (Muñiz, 2010, pág. 42).

Considero entonces, que en la performance artística el cuerpo es el soporte de la acción abriendo “la posibilidad de construir nuevas identidades, lugar para la experimentación, la liberación, la manifestación de la potencia creadora y la paradoja” (Arias, 2015, pág. 75). Dado esto, me llevó adentrarme por conocer cómo las acciones artísticas llevadas a cabo en el marco del IX Encuentro de Performances de la vida, a partir de las relaciones sociales que se establecen en los espacios públicos intervenidos<sup>4</sup> y como la performance resignifica los lugares donde habitan, cuestionan y proponen nuevos espacios, lecturas, experiencias sociales, políticas y culturales en la ciudad.

Teniendo en cuenta que el cuerpo es el soporte de las acciones artísticas, uno de los objetivos fue abordar el cuerpo desde su diversidad de sentidos que se expresaron en las performances del IX encuentro; debido a que de acuerdo con Arias (2015), “al cuerpo como lugar donde todas las batallas se luchan y los procesos de construcción de la subjetividad pueden ser posibles (p.85). Es decir, “la revelación del cuerpo como lugar donde sucede la experiencia y desde el cual es posible la reflexión, pone de manifiesto toda su complejidad” (Arias, 2015, pág. 76). Este lugar donde

---

<sup>3</sup> “Las prácticas son procesos cambiantes que la caracterizan y diferencian, no son independientes de la transformación del medio, y, o del contexto en el que se desarrollan” (Muñiz, Introducción, 2010)

<sup>4</sup> El espacio público presenta varias definiciones teóricas. Sin embargo, para efectos de esta investigación se tendrá presente varias dimensiones que se complementan en el escenario urbano de Armenia. De acuerdo con (Garriz & Schroeder, 2014) se pueden identificar la dimensión físico territorial y urbanística, la jurídico – política, social, cultural y simbólica, económica, movilidad y la virtual.

sucede la experiencia, también se expresa en los espacios públicos donde la performance intervino, en este caso: la ciudad de Armenia, Quindío.

Desde esta idea, se hizo pertinente ahondar sobre el significado de ciudad:

La ciudad es un recipiente de experiencias sociales, una ciudad es un continente lleno de memoria social, la ciudad es una piel que va registrando las diferentes formas como se presentan los acontecimientos históricos. Y esa piel queda consignada en el mapa. El mapa es un documento donde los habitantes de la ciudad han escrito y uno puede caminar sobre ese documento; esa es una de las maravillas de la ciudad, pues uno transita por el documento (Zambrano, 2002, págs. 135 -136).

De este modo cada habitante de Armenia caminó sobre este mapa, transformándolo mediante las experiencias que registran en los espacios públicos; sin embargo, estos espacios han sido trazados por el modelo de ciudad que sufrió un drástico cambio producto del terremoto del 25 de enero de 1999.<sup>5</sup> Además de esto, se pusieron en evidencia “elementos que no permiten el pleno acceso al espacio, como barreras físicas, simbólicas, psicológicas y normativas, entre otras” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 27).

Caminar por la ciudad, siendo un transeúnte o un turista como me ven la mayoría de los habitantes de Armenia, ha representado tener acceso a los espacios visibles como el paso del Bulevar Cielos Abiertos que recorre la Plaza de Bolívar al Parque de Sucre. Sin embargo, ante las dinámicas del comercio y la amplia oferta de restaurantes que ofrecen una variedad de cafés oriundos de la región; se esconde la otra cara de la ciudad en la que sus espacios públicos no cuentan con una visibilidad, accesibilidad y apropiación que es requerida por una ciudad en proceso de lo que llaman “desarrollo” (Diario de campo, Julio del 2018).

Así, pues, el Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié, en su IX versión, fue el escenario para identificar relaciones entre ciudad, espacio público, performance y cuerpo. El marco del encuentro, “*ayni*”, en la que la cooperación y solidaridad recíproca eran la base de las acciones artísticas, permitió hilar historias en espacios como el río Quindío, la Plaza Bolívar, el Parque Sucre y la Galería de arte, dejando consigo, haciendo referencia a Bohórquez (2015), “cuerpos situados, sensibles, encarnados, históricos” (p.17).

---

<sup>5</sup> Más adelante, en el primer capítulo se profundizará sobre este acontecimiento que transformó a la ciudad en un antes y un después.

Retomando el artículo Intervenciones en el espacio público: performance, mirada y ciudad, realizado por María Laura González, se afirma que los espectadores – participantes de la performance *A veces creo que te veo/ Estación* (2013), fueron participantes productores de sentido volviéndolo parte de su relato/ escena. (p. 12). Por tanto, al trasladarlo a los espectadores - participantes que estuvieron presentes en el IX encuentro de performance para la vida, también se vislumbró el papel del espectador - participante en la producción de sentido de la acción artística. En efecto, la trama del “*ayni*” expuesto en las acciones artísticas, haciendo referencia a Derrida (1995), “necesitaron de la colaboración de esos otros cuerpos habitantes del lugar” (González, 2013). Estos otros cuerpos, en este caso el de los espectadores, “debieron realizar una acción para tener una experiencia que hace que la obra exista. Si el espectador no actúa, no hay obra” (Pitrola, 2010 – 2011, s/p) en (González, 2013). Para ejemplificar, se pone en manifiesto la descripción de la siguiente performance:

La artista mexicana, Kiyo Gutiérrez realizó, el día 29 de agosto de 2:00 a 4:00 pm, una acción artística en el espacio público del parque Sucre. Su acción, denominada *Manos a la tierra*, consistía en un recorrido de la galería al parque de Sucre, encadenada y con un ramo de plantas en la parte superior de su pecho. Iba delineando con sus pies, mediante movimientos sincrónicos, los contornos de su situación: preocupación, tristeza y melancolía; hasta llegar a un espacio donde sus pies, las cadenas y el ramo de plantas se asentaron en un tumulto de tierra. Al pasar unos 20 minutos, los espectadores observaban con detenimiento su cuerpo en un estado de quietud y dolor. Ante esta situación, una de las espectadoras empezó a buscar en la tierra las llaves que podían quitarle las cadenas. Este suceso fue el detonante para que muchos espectadores participaran dentro de la acción. Todos los que estábamos allí, en ese instante, teníamos las manos en la tierra. Es por este motivo, que la participación de los espectadores hizo posible un rumbo distinto a la acción artística. (Diario de campo, agosto del 2018).

Sin embargo, de acuerdo con Bohórquez (2015) se presenta dos riesgos al momento de pensar estas cuestiones de cuerpo:

Por un lado, el riesgo de hacer historia y pensamiento, sin cuerpo; por otro lado, el riesgo de no preguntar o acceder al fenómeno de manera apropiada, toda vez que podríamos seguir hablando de algún tipo de cuerpo hecho objeto, herramienta o

instrumento, como algo otro o añadido a la humanidad de la especie (Bohórquez, 2015, pág. 15)

Debido a estos riesgos se exploró la metodología etnográfica que consistió, a partir de mi experiencia en campo, en un proceso con efecto de dar y recibir experiencias, aprendizajes y conocimientos, en la que se iba identificando la pregunta – problema de investigación que enlazara mi inquietud y curiosidad por conocer en qué consistía realizar una performance artística en un espacio público donde intervienen historias que se entremezclan en espacios disímiles y comunes.

Razón por la cual realicé observación participante al ser una alternativa para evidenciar las relaciones sociales que se construyeron en los espacios públicos donde intervino la acción artística; asimismo se realizaron entrevistas informales con los artistas que participaron; diálogos de conocimiento por medio de preguntas que fueron enviadas a los artistas y espectadores en los correos electrónicos y una revisión documental de los Encuentros de Performance para la vida y de otros espacios artísticos que emergen en la ciudad, con el fin de consolidar un enfoque narrativo<sup>6</sup> que plasmara el proceso de resignificación entre espacio público y performance artística. En particular se contrastó como la trama del Ayni en el IX Encuentro de performance para la vida, se consolidó como el medio de expresión en que las acciones artísticas generaron, tomando referencia la Introducción del libro: *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*, de Myriam Jimeno (2016), “valores culturalmente compartidos” en los espacios públicos de la ciudad”.

Estos valores culturalmente compartidos que se generan en los espacios públicos y en la performance, los pude presenciar a lo largo de mi participación en el IX Encuentro, pero para concebir estos valores, resultó necesario comprender que “el contexto socio – cultural resulta determinante para la realización y recepción de la obra de arte público” (González, 2013, pág. 5). Es decir, el contexto de las dinámicas urbanas de la ciudad de Armenia, como también el de las acciones artísticas que varían en procedimientos, dejando consigo el efecto al espacio público intervenido en los contornos de la ciudad.

---

<sup>6</sup> Esta narrativa se entiende, de acuerdo con Jimeno (2016) “como una forma particular de discurso, cuyo interés para el antropólogo y otros científicos sociales consiste en permitirles ahondar en la perspectiva de distintos sujetos sobre sus experiencias a partir de sus propios relatos” (pág. 16)

Asimismo, Polleta (1998) menciona que se trata de “un relato de sucesos, eventos o acontecimientos personales o colectivos que quieren ser recordados, que están conectados significativamente a través de una trama o urdimbre narrativa” (Jimeno, 2016, pág. 16).

Por tal motivo, realizar etnografía desde la observación participante con la finalidad de ir identificando narrativas de las experiencias, de los sucesos, de los acontecimientos que se presentaron en los espacios públicos del Parque de Sucre, de la Plaza de Bolívar y del Río Quindío a partir de la intervención de la performance artística, implicó como se verá más adelante, aprendizajes y sorpresas en el camino.

En cuanto al panorama teórico, me basé a partir de una aproximación a las teorías fenomenológicas que permitieron dar cuenta de la experiencia de los artistas y de los espectadores - participantes como un proceso en la que se socializa, retomando a Manuela Rodríguez (2010) en su investigación sobre los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe Uruguayo, al cuerpo como un proceso en constante construcción en donde emerge los performances dentro de un espacio – tiempo liminal extraordinario (290), en este caso el espacio público de la ciudad de Armenia, Quindío.

Es así, como en esta investigación busque hilar narrativas entre la ciudad desde la concepción de lo público<sup>7</sup> a partir del lugar en la que los sujetos comparten un espacio como cotidiano, y el cuerpo como soporte de las acciones artísticas, pero también el cuerpo de los espectadores - participantes en la sé que profundizó desde la experiencia, algunos contextos coyunturales del país al igual de otros escenarios urbanos. De ahí, que los aportes de la fenomenología propuestos por Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty sean un punto de análisis de cómo las performances son productores de experiencias comunes, retomando una referencia de la fenomenología: Citro (2010).

(...) Existo porque hay un mundo, tengo evidencia de mí y de mí mundo ineludiblemente, se trata de una rigurosa bilateralidad: no puede constituirse el mundo como mundo, ni el yo como yo, sino en su relación, por eso se trata de un *ser – en – el mundo* (40).

Así esta noción de ser – en - el mundo se puede asemejar en lo propuesto por Merleau – Ponty, al decir: “Yo no estoy delante mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo” (Muñiz, Introducción, 2010, pág. 28). Por consiguiente, el cuerpo como soporte de la acción

---

<sup>7</sup> Lo público al ser un concepto de carácter polisémico presenta varias definiciones. Sin embargo, es pertinente mencionar lo propuesto por Hannah Arendt (1993) citado por (Ariza, Chaparro, & Ulloa, 2017) “(...) Es un proceso que se construye a través de la acción y el discurso, lo que genera un espacio entre los participantes que pueden encontrar su ubicación en todo tiempo y lugar. Lo público se produce siempre que la gente se reúne, se encuentra potencialmente allí, pero sólo potencialmente, no necesariamente ni para siempre”

artística en la que está presente una interiorización de unas técnicas extra cotidianas<sup>8</sup> permiten, de acuerdo con Rodríguez (2010) que “los sujetos experimenten una reflexividad corporizada<sup>9</sup> en tanto se involucra, intelecto, emoción y sensación de los participantes (...)” (p 289).

De este modo “en la performance participan aspectos auditivos, visuales y representacionales que estimulan los sentidos, por lo que la reflexividad involucra una multiplicidad de aspectos subjetivos” (Rodríguez, 2010, pág. 290). Por ende, en esta investigación se puso de manifiesto cómo la reflexividad corporizada se da por medio de la producción de imágenes que los artistas transmiten de su acción y que son transmitidas por medio del proceso por el cual se resignifica los espacios públicos intervenidos.

En este sentido, el trabajo de campo que se realizó para esta investigación tuvo cuatro etapas. La primera, a mediados del año 2017, donde se observaron los resultados de grado en la Maestría en Artes vivas de la Universidad Nacional de Colombia. En ese instante, se hizo énfasis en la función y uso de la performance en el espacio del Museo de Arte de la Universidad. Asimismo, se realizó una entrevista a Zoitza Noriega, artista, bailarina y profesora de la Facultad de Artes de la misma Universidad, en donde expuso la importancia de reconocer el cuerpo a partir de la experiencia y los cuestionamientos que se van registrando en las propuestas artísticas. Tiempo después, se conversó con Marta Rodríguez, historiadora del arte y profesora de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Esta conversación fue determinante ya que pude hacer énfasis en el trabajo artístico de María Teresa Hincapié y su repercusión en el arte nacional.

Debido a ello, pude incursionar sobre los Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié, realizados en la ciudad de Armenia, Quindío. Entre finales del 2017 y comienzos del 2018, empecé una segunda etapa en la que realicé, primero, una búsqueda teórica sobre la vida

---

<sup>8</sup> Las técnicas extra cotidianas propuestas por Eugenio Barba, retomando la investigación de Rodríguez (2010) “permiten una atención y una percepción corporal que – al estar elaboradas culturalmente – establecen una conexión intersubjetiva entre los que participan del mismo contexto festivo – ritual, propiciando estados de interconexión sensorial (p). asimismo, (Barba y Savarese, 1988:7) dirán: “aplicados a algunos factores fisiológicos (peso, equilibrio, postura, desplazamiento del peso – equilibrio, oposición entre la gravedad y la columna vertebral, dirección de los ojos) (...)” (Rodríguez, 2009).

<sup>9</sup> Para ilustrar, en los videos de las canciones Chandelier, The Greatest, Elastic Heart y Big Girls Cry, de la cantante y compositora Sia (2014,2015,2016), se pone en contraste la reflexividad corporizada de la bailarina Maddie Ziegler, al igual de sus otros intérpretes. Sus movimientos y gestos en escena se articulan por medio de unas técnicas aprendidas que acompañan la narrativa de las letras y sonoridades de las canciones, “donde lo corporal juega un rol determinante” (Rodríguez, 2010).

y obra de María Teresa Hincapié, al igual del papel de los performances en la Historia del Arte en Colombia. Segundo, realicé una búsqueda y análisis de los Encuentros de Performances para la vida que se han realizado desde el año 2010. Por último, a mediados de Julio del 2018 realicé un primer acercamiento de campo, con el fin de adentrarme en las dinámicas y problemáticas del espacio público que se identificaron caminando por algunos sectores de la ciudad.

A partir del 25 al 30 de agosto del 2018, los días que duró el IX encuentro de performance para la vida, se realizó la tercera etapa en la que participé en cada una de las acciones artísticas que se presentaron tanto en espacios públicos, como privados (La Galería Makerspace), que se le dan uso público. De este modo participé, observé y conversé los trece artistas provenientes de Bogotá, Medellín, Caldas, Tolima y Cúcuta; como también artistas internacionales de México, Brasil y Francia, con mujeres de aproximadamente 21 y 40 años, y tres hombres entre 30 y 50 años.

En cuanto a los espectadores – participantes que transitaban en la ciudad, hubo una interlocución de manera informal, tanto con hombres como mujeres, en su mayoría estudiantes, cuyas edades oscilan entre 18 y 24 años; como también con docentes universitarios, dos hombres y tres mujeres. Los lugares donde conversé fueron el Parque de Sucre y el Bulevar Cielos abiertos, la Plaza de Bolívar y el río Quindío por el sector de la María.

La última etapa se realizó, del 25 al 31 de marzo del 2019, en la ciudad de Armenia, donde pude conversar con algunos organizadores de escenarios artísticos como el Teatro Azul, la Casa Museo Musical y el Museo Quimbaya, con el fin de poner en evidencia la polifonía de narrativas que se construyen sobre las manifestaciones artísticas enmarcadas en un contexto de difusión artística y cultural en la ciudad.

Sin embargo, los objetivos que me plasmé al inicio del proyecto de investigación fueron cambiando en la medida de que me iba aproximando al campo, debido a los eventos inesperados que ocurrían en las performances artísticas iban transformando las dinámicas cotidianas que se presentaban en estos espacios. Por otro lado, no se pude conversar de manera profunda con algunos artistas, razón por la cual se desarrolló una encuesta multipropósito. Aunque, logré constatar una serie de relaciones sociales, propiciadas por la performance del encuentro, que se construían a medida que “se desnaturaliza el sentido cotidiano de ese espacio público” (González, 2013).

Llegando a este punto, los capítulos de la tesis estarán divididos de esta manera:

El primer capítulo pretende discutir si las maneras cómo se construye el espacio público de la ciudad se enmarcan, haciendo un paralelo en una de las discusiones que fueron más recurrentes en el trabajo de campo, en el antes y el después del terremoto que sacudió, en 1999, a la ciudad de Armenia y a otros municipios del eje cafetero. Con la finalidad de visualizar “cómo se crean estos lugares y estos se incorporan a manera de imaginarios individuales y colectivos” (Garriz & Schroeder, 2014). Para ejemplificar, se pudo constatar la importancia histórica y cultural de la Ceiba como lugar de encuentro entre los habitantes de Armenia.

Por otro lado, mencionar la diversidad de espacios artísticos enmarcados en las ofertas culturales de la ciudad y cómo se ha construido una apropiación de estos escenarios; dado que se pudo constatar espacios artísticos con proyectos de inclusión social, como: el Teatro Azul, que “organiza anualmente el Festival Internacional de Artes Armenia, un encuentro que reúne música, danza y teatro de diferentes rincones del mundo. Nació en el año 1999, después del terremoto que sacudió a la ciudad y desde entonces se ha convertido en un motor de transformación cultural en Armenia” (Teatro Azul); como también el festival calle arriba y calle abajo, Casa Museo Musical, Fundación Cultural del Quindío Fundanza, el Museo Quimbaya, entre otros. Por último, se describirán los proyectos de la Fundación Calle Bohemia, que conectarán con el IX Encuentro de performance para la vida. María Teresa Hincapié.

El segundo capítulo se pretende realizar una breve descripción del trabajo artístico de María Teresa Hincapié; seguido de un contexto de las acciones artísticas de algunos encuentros de performance para la vida, que se han venido realizando con el fin de tener un contexto de cómo se ha resignificado los espacios públicos de la ciudad. Además, se realizó una aproximación etnográfica a partir de las narrativas orales y artísticas que se propiciaron en el IX Encuentro de performance para la vida María Teresa Hincapié; con el objetivo de identificar la relación entre espacio público, performance y cuerpo.

Paralelamente, indagar si las maneras en cómo se aborda el cuerpo desde los performances, hacen parte de la intencionalidad de poner en relieve los contextos sociales y políticos en la que la materialidad del cuerpo se ve afectada por la violencia<sup>10</sup> que recae sobre él. Es decir, tomando

---

<sup>10</sup> Según manifiesta Escobar (2010) “La guerra contemporánea estalló el orden, dinamitó las casas y explotó los cuerpos (...) El conflicto arrancó toda seguridad, destrozó y desmembró los cuerpos matriciales, corroyó las familias, las desbarató en bandos, se tragó a los hijos, los convirtió en combatientes de uno a otro bando, separó las parejas, les robó su hábitat, sus lazos con la tierra (...)” (p. 118 – 119)

como referencia un ejemplo de Restrepo (2012) “En Colombia, como el mundo y gracias al espectáculo del cuerpo muerto en “la guerra genérica sin identidad que es transmitida y editada por los medios de comunicación, el cuerpo de los muertos, *el cadáver*, ha dejado de ser sagrado para convertirse en espectáculo” (p. 18).

Considerando lo anterior, el último capítulo pondrá de manifiesto la importancia de entender el cuerpo como una caja de resonancias, tomando como referencia lo propuesto por Mora (2011), además, incluir lo propuesto por Bauman (2009) y María Teresa Hincapié en sus performances: “hacer de la propia vida, una obra de arte, que equivale a redefinirse perpetuamente, transformándose (o al menos intentándolo) en alguien distinto del que ha sido hasta ahora” (Mora, 2011). Para llegar a este fin, se describe como las acciones artísticas del IX Encuentro de Performance para la vida, en la que el cuerpo es el soporte de la obra, generaron nuevos espacios de resistencia, resonancia corporal y complementariedad con el sentido del Ayni, que dan alternativas a las problemáticas que se presentan en la ciudad.

## CAPÍTULO 1

### Ciudad, espacio público y escenarios artísticos

Armenia se halla resguardada por dos columnas verdes de montañas. El aire penetra por un ventanal abierto al Valle del Cauca; por allí entran en las tardes los inmensos crepúsculos, los cielos azules y las estrellas milenarias que en la noche dibujan en las calles de la ciudad la ruta de un pasado heroico (Un cuyabro en los cien años de Armenia, 2001).

En este capítulo se aborda algunas temáticas de la antropología urbana que permiten dar cuenta del escenario geográfico, histórico y cultural de la ciudad de Armenia, Quindío. En este abordaje se utilizaron diversas técnicas: primero, la recolección de fuentes escritas en el Centro de Documentación Regional del Museo de Oro Quimbaya, como también documentos de prensa, libros y tesis de grado; segundo, entrevistas informales realizadas a diferentes personas que hicieron parte del IX Encuentro de performance para la vida, y por último la observación participante en la medida de que se iba recorriendo los espacios públicos de la ciudad, donde se registraba minuciosamente en las notas y diario de campo.

Ahora bien, esta primera indagación etnográfica muestra un panorama de ciudad que emergió como un epicentro de lo que hoy se conoce como *eje cafetero*, donde los imaginarios colectivos de guaquería, la colonización antioqueña y los cultivos de café que se visualizan entre pendientes de cordillera y calles pavimentadas, denotan el vestigio del impulso de este grano en la región como motor de desarrollo; como también los murales que decoran algunos espacios públicos en la que se sobresale la figura del arriero, al igual de esos “armenitas” que se reúnen con sus amigos, familiares o compañeros de trabajo para tomarse un café en los espacios públicos de la ciudad.

Esto deja entrever, cómo afirma el antropólogo Restrepo (2001), “*marcas culturales*” que constituyen la supervivencia de más de una centuria de realizaciones humanas. En este sentido, el capítulo pretende dialogar con estas marcas culturales que están presentes en los espacios públicos y en las memorias de algunos habitantes que conservan y apropian su sentido de ciudad, al igual desde la emergencia de escenarios artísticos y culturales que han reivindicado procesos constitutivos donde la vida es el pilar de la transformación social.

En la primera parte de este capítulo abordó el escenario geográfico e histórico de la ciudad de Armenia, paisaje transformado desde la colonización a finales del siglo XIX, relacionado con el desarrollo histórico de la ciudad. Teniendo en cuenta su componente urbano unido a lo rural,

que constituye una de las marcas culturales anteriormente descritas; se pretende destacar espacios urbanos de Armenia, que forman parte de la dinámica económica y social fundamentada en el cultivo y comercialización del café que la consolidó como una de las ciudades intermedias de Colombia. A partir de 1999, la ciudad cambió profundamente, un terremoto la obligó a reorganizarse territorial y socialmente; al visibilizar este fenómeno natural donde se perdieron vidas y edificaciones, incorporando colectivamente en sus habitantes un antes y un después del desastre para explicar su ciudad. En este sentido, se pretende dar un contexto de este acontecimiento a partir de los relatos y algunas narrativas construidas por los habitantes de Armenia.

En la segunda parte de este capítulo se resalta el espacio público urbano como un concepto polisémico, arraigado al derecho a la ciudad; de este modo, fuentes primarias como entrevistas y charlas y secundarias como revistas y periódicos permitirán dar cuenta de los discursos y las relaciones sociales que se establecen desde la cotidianidad, tanto en el Parque de Sucre, la Plaza de Bolívar y el río Quindío. Llegando a este punto, se podrá visualizar como estos espacios públicos se vinculan con el quehacer del habitante de Armenia.

Por último, se mencionarán los escenarios artísticos<sup>11</sup> que hacen parte de las propuestas de los habitantes de la ciudad como el Teatro Azul, la Casa Museo Musical del Quindío, Calle Arriba y Calle Abajo y Fundanza. Hacer mención de estos escenarios que son construidos para apropiarse la ciudad, da cuenta de cómo los proyectos propiciados por la Fundación Calle Bohemia, donde se desarrollan los Encuentros de Performance para la vida, hacen parte de una indagación colectiva de ciudad que pretende, desde el arte, generar nuevas alternativas a las problemáticas sociales y políticas que se presentan en el ámbito global, nacional, regional y local, en este caso remitiéndose a los espacios públicos de la ciudad de Armenia.

---

<sup>11</sup> Cabe aclarar que existen otros escenarios artísticos y culturales, pero por motivos de los registros en campo se destacaron estos escenarios que se han articulado a la ciudad, mediante reflexiones sobre el que hacer de las manifestaciones artísticas y culturales, a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI.



Fuente: Tomada de Mapas Departamentales Físicos de Uso Escolar, por Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 2016. Recuperado de <https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-departamentales-fisicos-de-uso-escolar>.

El primero, “La montaña, situada al oriente, se extiende en dirección suroeste – noreste (...) en diferentes pisos térmicos un régimen de humedad predominantemente húmedo y una cobertura vegetal donde se destacan el cultivo de café” (Atlas Básico de Colombia, tomo II. Quindío, 2008). Y el segundo, “el piedemonte, al centro y occidente área inclinada ondulada” (...) (Atlas Básico de Colombia, tomo II. Quindío, 2008).

La dinámica de Armenia como ciudad es singular (ver *Ilustración 2*), debido a que lo urbano se articula con lo rural<sup>14</sup>, o como afirma Glick (1994) “esta particularidad se debe a que donde termina un barrio de la periferia comienza los cafetales de una finca vecina; ya que la ciudad ha sido liberada de productivas tierras cafeteras que son la base económica del departamento del Quindío” (p. 158).

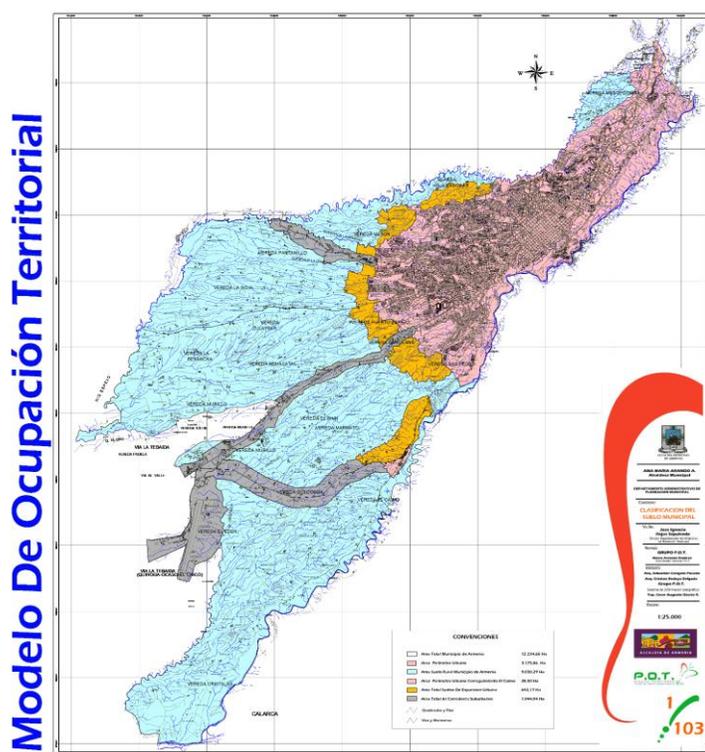


Ilustración 2. Mapa del modelo de ocupación territorial de la ciudad de Armenia

<sup>14</sup> “Fluctuar entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, lo local y lo Cosmopolita es considerado cultura híbrida, como lo anota García Canclini” (Ramírez, M, & Ramírez, 2003).

Fuente: Tomada del Plan de Ordenamiento Territorial (2009 – 2023), por Departamento Administrativo de Planeación, equipo P.O.T. Recuperado de <http://planeacionarmenia.gov.co/plan-de-ordenamiento-territorial/>

“La ciudad limita al norte con el municipio de Circasia, al sur con el municipio de Pijao y el departamento del Valle del Cauca, al oriente con el municipio de Calarcá, y al occidente con el municipio de Montenegro” (Restrepo & Arango, 1936). En cuanto a la topografía es ligeramente ondulada y su paisaje predominante es montañoso, con cañones y quebradas que le dan forma “de abanico”. De acuerdo con Glick (1994), “se asemeja a una mano abierta con los dedos extendidos, por cuanto los colonos antioqueños, tenían predilección cultural por construir poblados en sitios altos como las estribaciones de las cordilleras” (pág. 157) además añade, que “esta demarcada por un abismo formada por la quebrada la Florida hacia el oriente que ha frustrado su crecimiento, pero al occidente, nor – oriente, sur – occidente y sur – oriente ha crecido pese a que la delimitan numerosas quebradas” (pág. 157) .

Las quebradas y los abismos, de acuerdo con Glick (1994), que delimitan el territorio de la ciudad de Armenia, al ser accidentes topográficos son contenedores de la expansión urbana; por ejemplo, el cañón formado por la quebrada de la Florida, al oriente, es un obstáculo para la expansión urbana. Aunque se visualizó en un recorrido por estos espacios geográficos que la ciudad se está expandiendo y que los accidentes geográficos no representan una barrera para que la ciudad se extienda.

En cuanto a generalidades geográficas que hacen referencia a su clima, se destaca que es tropical húmedo y su red fluvial la lidera el río Quindío que se constituye como fuente de abastecimiento para el Acueducto y el riego en la zona agrícola y productora de energía. Armenia, está construida en la zona de alta sismicidad geológica, esta amenaza natural fue afectada drásticamente en 1999.

En los apuntes históricos de la revista Armenia 100 años se destaca el cultivo del café como el motor de desarrollo de la ciudad, la producción y comercialización de este grano fue fundamental desde finales del siglo XIX hasta cuando se cayeron los precios a comienzos de la década de los 80s. “Hoy es el sector del turismo, el ecoturismo y agroturismo el componente importante en el desarrollo económico” (Ramírez, M, & Ramírez, 2003).

En cuanto a su población descende de los procesos migratorios que han variado a través del tiempo de un alto raigambre antioqueña y de menor grado Valluno, Tolimense y de otras regiones.

Según Glick (1994), la capacidad económica fue un factor fundamental en el ascenso social; también destaca como habitantes de la ciudad, la población campesina asalariada que se vinculaba a las fincas y sostiene que muchos de los Armenitas son descendientes de Antioqueños y del viejo Caldas que vinieron como guaqueros y colonos.

Según el Censo General del 2005, la población<sup>15</sup> de la capital es de 273,114 habitantes y representa el 51,1% del total departamental. El 97,2% de la población del municipio se concentra en la cabecera y el resto se distribuye en el área rural (Atlas Básico de Colombia, tomo II. Quindío, 2008).

## 1.2. Generalidades históricas

Para la época prehispánica, el territorio que hoy ocupa el departamento del Quindío, incluida Armenia, existieron asentamientos denominados “cultura Quimbaya”<sup>16</sup>. Posteriormente a mediados del siglo XIX la dinámica fundacional del territorio Quindiano se inició mediante una presión migrante, tal como afirma (Ramírez, M, & Ramírez, 2003), “multirregional de diversas vertientes”<sup>17</sup>.

En la colonización del Quindío según (Codazzi, 2011) incidieron ricos propietarios que a través de terceras personas adquirieron tierras para obtener una mayor concentración de propiedad, burlando las leyes sobre límites de adjudicaciones como es el caso de la compañía terrateniente Burila que reivindicaba derechos sobre el territorio desde Bugalagrande, en el Valle del Cauca hasta la cresta de la cordillera Central, detrás de Calarcá y que incluía todos o parte de los actuales municipios de Calarcá, Armenia, Génova, Pijao, Sevilla, Caicedonia y Zarzal. Estos terratenientes se enfrentaron con los colonos del Quindío.

---

<sup>15</sup> De acuerdo con las cifras del Eje de poblamiento Cafetero, Armenia presenta una de tasa de crecimiento, entre 1973 – 1985 de 3,11%; con una posterior baja entre 1985 – 1993 de 2,32% y una baja considerable entre 1993 – 2005 de 0,90%” (Geografía de la población de Colombia, 2014).

<sup>16</sup> “La mayor información que se posee sobre los pueblos prehispánicos del Quindío es de carácter historiográfico procedente de las crónicas del Quindío” (Ramírez, M, & Ramírez, 2003).

<sup>17</sup> Según James Parsons (1979) “Filandia fue la primera colonia antioqueña fundada en 1878 (...), a diferencia de Salento que no obedeció a un flujo fundacional antioqueño, sino al establecimiento de una colonia para presidiarios en 1842 para mantener en buen estado el llamado paso del Quindío. En 1852, Salento se trasladó a un lugar más alto llamado Barcínales, y en 1865 recibió el nombre de nuevo Salento y recibió muchos colonos antioqueños como sitio de descanso de viajeros fatigados o de llegada de inmigrantes diversos en busca de oro aluvial” (Ramírez, M, & Ramírez, 2003).

Este enfrentamiento generó, de acuerdo con (Codazzi, 2011), un litigio histórico donde ganó la pequeña propiedad campesina que no permitió la creación de grandes haciendas ni masas de campesinos asalariados. Para el caso de Armenia, fue un pequeño grupo de familias que formó un núcleo inicial de pobladores.

Armenia fue fundada el 14 de octubre de 1889 por una junta fundadora<sup>18</sup>, “nacida de un conflicto con Calarcá, derivado de la construcción de un puente que permitiera el paso de mercancías para un centro de aprovisionamiento en el favorecimiento de las rutas de colonización” Gutiérrez Villa citado por Ramírez, Hernández & Ramírez, (2003). Adicionalmente, estos autores añaden que el “atractivo del oro, el caucho, el alto precio de la carne de cerdo y el hallazgo de sepulturas indígenas “guacas”, incentivó que miles de familias se involucraron en intervenir montes y selvas” (...) De ahí “la Guaquería se afincó en el imaginario colectivo y se reforzó por la leyenda del tesoro Quimbaya, quizá el mayor atractivo de inmigración” (Ramírez, Hernández & Ramírez (2003).

“Desde 1882, la fertilidad del suelo, la altitud y el clima favorecieron el cultivo del café, constituyéndose como el principal eje económico de desarrollo de la región (...). En el año 1920 se consideró el café<sup>19</sup> el más suave del mundo” (Quindío C. A., 1987) Asimismo, de acuerdo con Restrepo & Arango (1936), en las primeras décadas del siglo XX se construyó el Teatro Municipal y la Cárcel. La Caja Agraria se construyó en 1955; la primera bonanza cafetera ocurrió en 1927, juntamente con su estructura ferroviaria y fue en esa época que Armenia se consolidó como municipio floreciente. Se le llamó “Ciudad Milagro” (Restrepo & Arango, 1936).

A partir de 1936, según (Restrepo & Arango, 1936), Armenia, como centro económico y financiero de la región del eje cafetero, se vio obligada a incorporar una red de carreteras y ferrocarriles, dada su posición estratégica con otras ciudades del interior; por ejemplo, con Ibagué, Cali y Pereira, al igual que con el Puerto de Buenaventura. Los ferrocarriles se constituyeron en la vía más importante para la exportación e importación de bienes de consumo. Los restos de la estructura ferroviaria, como las locomotoras quedan hoy como monumento de la ciudad.

---

<sup>18</sup> “Sus principales fundadores fueron los señores José María Ocampo (a. tigrero), Jesús y Alejandro Suárez, Herrera, Arango, Vallejo, Valencia, Hurtado y otros” (Restrepo & Arango, 1936).

<sup>19</sup> “El territorio rural de Armenia está dividido por pequeñas granjas, cuyos propietarios de dedican con interés y afán al cultivo del café que es la principal industria del municipio. Por tal razón, la producción de café en Armenia es abundante y de buena calidad” (Restrepo & Arango, 1936).

Según (Codazzi, 2011), “el triunfo de la carretera sobre otros modos de transporte puede ser interpretado como un indicador del creciente nivel de integración interna del país” (pág. 209). Para el caso del Quindío y de Armenia, en particular, el proceso de expansión de la red vial estaba fundamentada en la comercialización del café al nivel internacional. Mas adelante, la pujanza del cultivo y comercialización del café constituyó a la ciudad de Armenia como capital del departamento del Quindío, y eje principal de los doce municipios.

El 25 de enero de 1999, Armenia sufrió un gran desastre que partió la historia de la ciudad en dos: el terremoto del eje cafetero.

El 25 de enero de 1999 un día salpicado de lluvia menuda y alta humedad, cuando el reloj señalaba la 1 y 19 de la tarde, un terremoto de 6,2 (en escala de Richter) durante 28 segundos resquebrajó la calma hogareña y rompió en dos, como si fuese un débil canutillo de papel, la historia de la región cafetera, en especial la joven hoja de vida del pueblo quindiano y Armenia, su ciudad capital (Vallejo, 2001, pág. 7).

Lo anterior, se puede confirmar en la apreciación que hace un profesor de la Universidad del Quindío que participó en el IX Encuentro de Performance para la vida, María Teresa Hincapié:

La concepción que se tiene ahora de Armenia es lo que Armando Silva, el semiólogo, maneja desde un nivel que usted podría llamar las metáforas urbanas, léase lo de metáforas urbanas de Armando Silva, ahí es donde uno encuentra que Bogotá era uno antes de Bogotazo y es otro después del Bogotazo. Si usted en este momento le pregunta a un bogotano, que es un antes y después de Bogotá, que le contesta la gente, antes del bogotazo después del bogotazo, lo mismo ocurre con Armenia antes del terremoto después del terremoto. (Diario de campo, marzo del 2019).

Así pues, si en el Bogotazo, ocurrido el 9 de abril de 1948, Bogotá sufrió el caos, incendios y saqueos, Armenia, de acuerdo con (Vallejo, 2001), “vivió igualmente, posterior al desastre, el pánico y el terror ante el saqueo de casas, almacenes y comercio, entre otros”.

En la performance Tejido Universo realizado bajo la Ceiba del Parque de Sucre, la señora Myriam relata lo siguiente:

El terremoto quedó en la memoria de todos. Fue un lunes en horas de la tarde, muchos nos dirigimos a nuestro trabajo; fue todo un caos: edificios de cinco pisos

totalmente deteriorados; recuerdo gritos, polvareda y llantos. Los que lograron sacar algo de sus casas, fueron muy pocos; cerca al centro en el Barrio Uribe, quedó todo destruido. Yo vivía y vivo hacia el norte, en la calle 13, hacia ese sector para la época del terremoto era muy residencial, tranquilo. Hoy hay muchos hoteles, restaurantes y bares, no pasó mayor cosa que el miedo y el terror de salir de sus casas; porque el saqueo era por toda la ciudad (Diario de campo, agosto del 2018).

En efecto, el terremoto provocó una fractura en la ciudad en la que varios barrios quedaron completamente destruidos y se pudo evidenciar la fragilidad de la ciudad, tanto de la estructura física como del tejido social, debido a que la alta densidad de población que estaba oculta por la existencia de casas convertidas en inquilinatos, como lo expresa una espectadora que participó en el Encuentro de Performance para la vida. Además, Álvaro Pareja, director de la Casa Museo Musical del Quindío, añade:

Como este barrio, Uribe, que desapareció todo, se consideraba como el primer barrio de Armenia; era un barrio como la Candelaria en Bogotá, había familias ricas adineradas, de casa quintas, pero ya muy deterioradas. Hoy es como una especie de Santafé, que son barrios como ya viejos que yo conocí en Bogotá, pero como deteriorados, muy mal conservados; los ricos ya se habían ido de aquí, esto se había vuelto casas de inquilinatos, incluso eran casas muy baratas por los alquileres (Entrevista, marzo del 2019).

Así, como el terremoto visualizó la tragedia social y urbana, en cuanto a lo arquitectónico de Armenia, también dejó al descubierto materiales arqueológicos que con el paso del tiempo habían quedado enterrados. “Con ocasión del terremoto, la aparición de hallazgos fortuitos abrió el apetito de muchos, la leyenda del tesoro Quimbaya se reactivó y se realizó un saqueo de piezas arqueológicas importantes” (Ramírez, Hernández & Ramírez, 2003). Por ejemplo, en las labores de descapote del terreno de la avenida 19 en Armenia, estos autores citan el informe de inspección arqueológica de agosto de 1999, el cual señala que se sorprendió a dos individuos en labores de Guaquería <sup>20</sup>en este sitio se encontró un poso de una estructura funeraria.

---

<sup>20</sup> La voz guaca, en su significado más genérico parece usarse para nombrar una cosa, sea objeto, fruto o fenómeno que contiene algo o que oculta algo. Todo lo que es excepcional ha de tener algo que oculta. La guaca es al mismo tiempo contenido y continente. Considerando el conjunto de afirmaciones dispuestas hasta ahora sobre guacas, tesoros y entierros llegamos a dos afirmaciones congruentes: una guaca es una cosa que está dentro de otra y es fugaz, preciosa y

En el proceso de reconstrucción de la ciudad, como afirma los autores se generaron centenares de informes arqueológicos; además, fue urgente crear sensibilización ciudadana y el proceso educativo para apropiar a la ciudadanía del patrimonio cultural y arqueológico. Más aún, se creó un fenómeno post – terremoto configurando un nuevo croquis de ciudad. Baste, como muestra lo descrito en una entrevista realizada al profesor de la Universidad del Quindío:

Se comenzó con una ciudad que se ha hecho alrededor de construcciones nuevas y no solamente de construcciones físicas, abordado desde el terremoto como una supuesta ciudad nueva, no nos gusta; a mí me hubiese gustado que esa ciudad hubiera sido la ciudad del bahareque, pero no, el bahareque se nos fue, ya es una ciudad nueva, ya no está esta ciudad, es la ciudad que nos trajo el terremoto (Entrevista al profesor de la Universidad del Quindío, marzo del 2019).

Después del gran desastre que sacudió la ciudad, respecto a las dinámicas sociales y la infraestructura urbana, se pudo evidenciar durante los recorridos que se hicieron a los espacios urbanos de la ciudad, que el flagelo de la tragedia sigue presente en la memoria colectiva de los y las armenitas; aunque en la infraestructura urbana; edificios, casas, plazas y parques no está presente a simple vista los vestigios del acontecimiento que partió la ciudad en un antes y un después.

### **1.3. El espacio urbano de la ciudad**

Teniendo en cuenta que “el espacio urbano es producto de la materialización que los distintos agentes intervinientes producen, aspecto que se traduce en la especialización de las acciones que dan lugar a las diferenciaciones socio espaciales que configuran la ciudad” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 26); se hará un recorrido de las acciones que dan lugar a las diferenciaciones socio espacial que configuran la ciudad. Por tal motivo, a partir de una perspectiva antropológica, recurriendo a la interdisciplinariedad, se desarrollará una caracterización de la ciudad de Armenia a partir de dos miradas: una ciudad en su espacio y la ciudad humana.

Pero antes, de acuerdo con cifras de la Alcaldía Municipal de Armenia, del Departamento Administrativo de Planeación Municipal en la elaboración del mapa del perímetro urbano, por el Equipo P.O.T, “el área del perímetro urbano del municipio es de 31,758,679 m<sup>2</sup>”. (P.O.T, 2009 – 2023).

---

terrible; es también la cosa que contiene a la cosa y es inestable, sagrada y terrible” (Guava, 2008, págs. 279 - 280).

En esta primera mirada, Armenia en cuanto a su espacio urbano se configura como el centro de una gran ciudad junto con municipios como Calarcá, Circasia<sup>21</sup>, Barcelona, Montenegro, La Tebaida, Quimbaya, Filandia y Salento; conforman lo que, (Glick, 1994) reconoce como ciudad regional (ver figura 1), estos municipios se conectan por una amplia red de carreteras. Al observar el mapa de la ciudad se identifica una infraestructura vial que conecta todas sus Comunas en el siguiente orden: Comuna 1, centenario; comuna 2, Rufino José Cuervo Sur; comuna 3, Alfonso López; comuna 4, Francisco de Paula de Santander; comuna 5, el Bosque; comuna 6, San José; Comuna 7, el cafetero; comuna 8, Los Libertadores; comuna 9, Los Fundadores, y la comuna 10, Quimbaya.

La ciudad, de acuerdo con Glick (1994), “presenta una polaridad de norte a sur “El norte se comunica con el centro de la ciudad por la Av. Centenario y la Av. Bolívar; a partir de los años 70s”.

Tanto la Avenidas: Centenario, Av. 19 y la Bolívar presentan un gran equipamiento físico de gran amplitud, divididas por separadores. Las dos primeras avenidas se ubican en los extremos oriental y occidental de la ciudad. Hacia el norte se observa un amplio desarrollo urbano con un complejo de torres y conjuntos cerrados un sector de altos ingresos donde se aprecian conjuntos cerrados, centros comerciales y amplias zonas verdes; la Av. Bolívar es de corte urbano en la que se aprecia comercio, Universidades, Clínicas, hospitales y una gran oferta del sector hotelero. (Diario de Campo, Julio del 2018).

A partir de la década de los 80s, según Curtis (1994), el sector prestigioso de la ciudad abandonó el centro como zona residencial y se ubicó en el norte. La red de infraestructura vial que comunican la ciudad hace visible tanto el desarrollo urbano arquitectónico que se ha extendido en los últimos 20 años como monumentos, parques y un amplio desarrollo comercial. En los lugares de los extremos occidente y suroccidente se encuentran barrios que se han construido, de acuerdo con Curtis (1994) “mediante la autogestión y autoconstrucción”.

Por otro lado, el proceso de reconstrucción permitió la creación de nuevos barrios constituidos en ciudadelas y conjuntos. Cabe destacar que el Fondo para la Reconstrucción del eje

---

<sup>21</sup> De acuerdo con Glick, (1994) “Estos municipios cumplen funciones complementarias. Circasia y Tebaida son comunidades dormitorio para Armenia. Calarcá maneja una parte desproporcionada del sector de apoyo y acopio del café y Armenia es el centro administrativo, comercial de comunicaciones y exportadora de café” (p.160).

Cafetero (FOREC) se encargó, de acuerdo con Ramírez, Hernández, & Ramírez, (2003) de este aspecto relacionado a la construcción de nuevos proyectos habitacionales; al igual que hoy, 2019, lo hacen constructores privados de diferentes partes del país que compran terrenos y edifican viviendas multifamiliares.

En algunas áreas de la ciudad, tanto en la periferia (Sector de La María) como en el centro, se pueden ver asentamientos de *vivienda informal* en forma de diáspora como en el tradicional barrio Uribe, que en ciertos lugares presenta miseria oculta, casas donde se aprecia inquilinatos<sup>22</sup> (Diario de campo, Julio del 2018).

En la performance del río Quindío, realizado en el sector de la María, se hizo un registro en campo de las viviendas ubicadas en estos espacios:

Si a finales de los años 80s, Glick observó viviendas suspendidas en el aire que denominó “palafíticas” de múltiples pisos que representaban inquilinatos en el arco concéntrico alrededor del centro y a medio kilómetro de este. Se observó que aun después de la reconstrucción aún persiste esta tendencia en algunas viviendas, sobre todo en el barrio Uribe que fue devastado y reconstruido por autogestión. En el sector de La María en la parte periférica también se observó esta dinámica urbana de hacinamiento donde en una vivienda de varios pisos en zona de ladera cerca al río, habitan múltiples familias (Diario de campo, marzo del 2019).

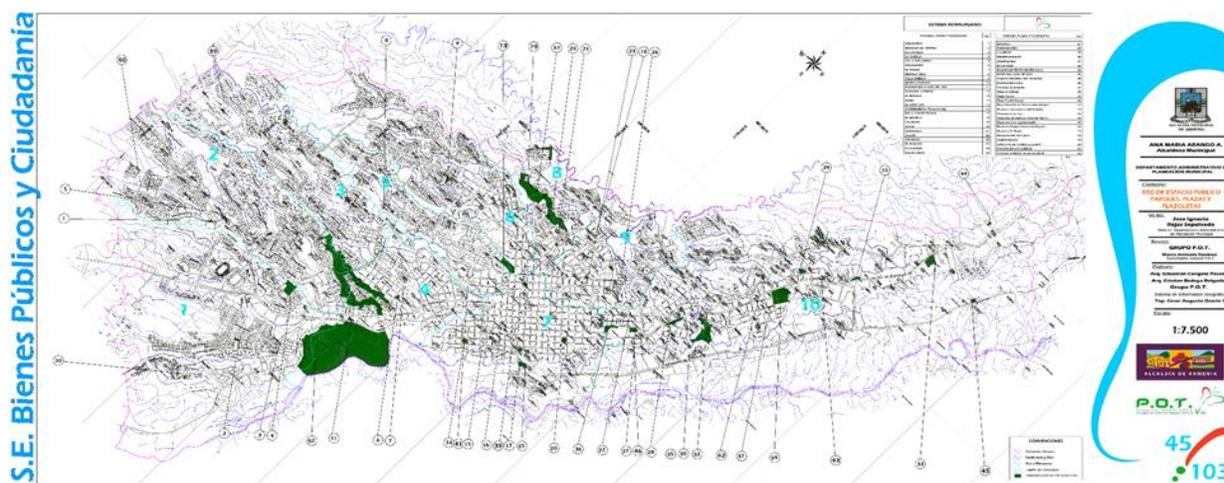
En la segunda mirada, hay que tener presente que “son los sujetos los que hacen de la ciudad un lugar practicado y habitado de constante fluctuación y movimiento y donde el puro acontecimiento los conecta con la arquitectura circundante que transitan a diario” (González, 2013). Lo anterior, se conecta ya que, en los últimos veinte años, la dinámica de la ciudad en cuanto a su espacio físico como a los habitantes que se articulan con él ha cambiado en el sentido de la migración constante de poblaciones urbanas y rurales de otras regiones y ciudades del país. Estos cambios han obligado a la ciudad a replantearse una nueva dinámica de oferta de escenarios artísticos, turísticos, comerciales, recreativos, entre otros.

---

<sup>22</sup> “La mayor miseria no está ubicada en las viviendas aparentemente pobres de las periferias que suelen representar las esperanzas de los pobres de mayor suerte, sino en los tugurios semicultos del centro donde se nota el hacinamiento y la miseria” (Glick, 1994, pág. 166).

## 1.4. Espacio público

Al abordar la trama histórica, cultural y geográfica de la ciudad, el espacio público<sup>23</sup> (ver *ilustración 3*) es un componente fundamental para el análisis de los fenómenos sociales que se presentan en las dinámicas rurales y urbanas presentes en la ciudad.



*Ilustración 3. Mapa de los bienes públicos y ciudadanía*

Fuente: Tomada del Plan de Ordenamiento Territorial (2009 – 2023), por Departamento Administrativo de Planeación, Equipo P.O.T. Recuperado de <http://planeacionarmenia.gov.co/plan-de-ordenamiento-territorial/>

Sin embargo, es pertinente abordarlo mediante una amalgama de dimensiones que se complementan para el contexto urbano de la ciudad de Armenia, Quindío. Para empezar, de

<sup>23</sup> “El espacio público hace referencia al sistema estructurante del territorio, constituido por el conjunto de redes, áreas y conexiones de los elementos constitutivos naturales, construidos y complementarios de los bienes y muebles públicos y los afectados al uso público que por su dominio, uso y naturaleza y destinación de derecho de interés colectivo de todos los habitantes del distrito; trasciende los límites de los intereses individuales propiciando la sostenibilidad, el libre acceso, la circulación y el disfrute del encuentro y el cumplimiento de las normas vigentes con el fin de promover el respeto y mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. El espacio público de la ciudad se conforma por: áreas requeridas para la circulación, tanto peatonal como vehicular; la recreación pública activa y pasiva; la seguridad y tranquilidad ciudadana; franjas de recreo sobre las edificaciones en las vías; fuentes de agua; parques, zonas verdes y similares las necesarias para el mantenimiento de los servicios públicos básicos; instalación y uso de elementos constitutivos de amoblamiento urbano y todas sus expresiones de interés público y los elementos históricos, culturales, religiosos, recreativos y artísticos; la conservación y preservación del paisaje, los elementos naturales del entorno de la ciudad, la preservación y conservación de las playas marinas y fluviales, y en general en todas las zonas existentes debidamente proyectadas en la que el interés colectivo sea manifiesto y conveniente para que se construya; por consiguiente usos para el uso y disfrute del colectivo” (Observatorio de Espacio Público de Bogotá), citado por Hernández, 2017.

acuerdo con cifras del primer estudio de calidad de vida del programa Armenia Cómo vamos, para el año 2017, “El espacio público efectivo para habitante (parques, plazas, plazoletas, zonas verdes) es de 5.7 m<sup>2</sup>/habitante, el cual está muy por debajo del estándar nacional (15 m<sup>2</sup>/habitante)” (Quindío, 2017); además, la crónica del Quindío (2017) agrega que la directora de Planeación de este entonces, Claudia Milena Hincapié advierte

En el Código Nacional de Policía se establece la obligatoriedad de tener un espacio público con respecto al manejo de residuos sólidos donde nos obliga a que no hagamos retiros de elementos, colchones y llantas y lo que perjudica al entorno ambiental. El trabajo que se basa en comunidad es un trabajo permanente e incluso cuando nos llama y programa la comunidad a esas actividades de limpieza estamos prestos a cumplir. Sí es muy triste cuando las personas no cuidan su entorno para que se mantenga limpio, dijo.

Considerando lo anterior, existe una dimensión jurídica – política del espacio público “vinculada al diálogo con la administración pública, propietaria en unos casos y en otra faculta el dominio del suelo que garantiza su uso y fija las condiciones de utilización e instalación de actividades” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 27). Esto se enlaza, a la función que debe cumplir la Alcaldía de Armenia en “garantizar espacios públicos y de expresión de los derechos cívicos de los ciudadanos, que introduzcan mecanismos de integración y posibiliten una mayor calidad de vida en residentes y potenciales visitantes” (Garriz & Schroeder, 2014, págs. 27 -28). En particular, la noticia del 25 de febrero del 2019 en la que se describe la gestión de la alcaldía de turno, denominada “Todos Ponemos, un trabajo en equipo por y para la recuperación de los espacios públicos y el tejido social en Armenia”

El programa que en esta ocasión visitó los barrios Las Acacias y Acacias Bajo sirvió de escenario para que el alcalde de la ciudad, Oscar Castellanos Tabares, invitara a la comunidad a vincularse a este tipo de iniciativas, que buscan desde el gobierno local la recuperación y apropiación de los espacios ciudadanos. Limpieza, pintura, soldadura, reposición de los aros, entre otras, hicieron parte de la jornada de recuperación y embellecimiento de la cancha de baloncesto y el parque infantil. Intervenciones que contaron con el apoyo de los vecinos y fueron muy bien recibidas por la comunidad (...) (Armenia, 2019).

Sin embargo, respecto a la dimensión económica del espacio público de la ciudad se denota una confrontación entre las normativas que impone la alcaldía y los que utilizan el espacio público

como medio para la actividad laboral, “en donde emerge la necesidad y se encuentran vinculadas a la precariedad y subsistencia” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 29). En una noticia publicada por el Tiempo, (2015) se afirma:

“La alcaldesa de Armenia, Luz Piedad Valencia, explicó que los operativos obedecen al proceso de recuperación del espacio público. “Los vendedores ambulantes que están en el proceso (de la Alcaldía) serán reubicados por algunos meses en un lote durante la construcción del centro comercial Armenia”, afirmó.” (Sepúlveda, 2015).

En esta dimensión, “se distinguen distintos tipos de apropiación respecto al uso que se le da a la calle, como la venta de diarios, paradas de taxis y otros puestos de venta (suvenires, artesanías, comidas rápidas, floristas, vendedores de refrescos)” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 29). Dos años después del operativo, “(...) 80 soldados del batallón de servicios de la Octava Brigada del ejército hacen presencia en el centro de Armenia como parte del acompañamiento al proceso de recuperación del espacio público.” (Radio, 2017).

Más adelante, en el año 2019, la Alcaldía siguió gestionando las actividades que estaba desarrollando los años anteriores:

El traslado de los vendedores de frutas y verduras de la Plazoleta de la Quindianidad a la Placita Campesina es una gestión “positiva en términos de embellecimiento de la ciudad” y fortalece la recuperación del espacio público afirmó el Presidente Ejecutivo de la Cámara de Comercio de Armenia y el Quindío Rodrigo Estrada Reveiz (...) (Armenia, 2019).

En esta medida, la dimensión económica del espacio público en la que diversos actores le dan un uso con la finalidad de una la economía informal, tiene un peso relevante en las dinámicas urbanas que se establecen en Armenia. Por lo anterior, cabe afirmar que “La calle es su refugio, su posibilidad de ser reconocidos y ser legibles a una sociedad que en muchos casos los ignora o considera marginales” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 29). Aunque, también, se presenta un uso económico de estos espacios, a cargo de restaurantes, cafeterías y locales comerciales que ejercen un control sobre los usos del espacio. Un claro ejemplo es la tienda café Quindío, ubicada en el Parque de Sucre.

Respecto a la dimensión social, “reivindica el sentido de apropiación del espacio público por parte de los habitantes de una comunidad social (..) como también a su valoración, en cuanto a las

normas que los resguarden y, en definitiva, en cuanto a la manera en cómo lo asumen como propio” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 28). Llegando a este punto, se hará una distinción entre los cuatro espacios que fueron de interés en la investigación en la que se dará un énfasis desde la dimensión social y cultural del espacio público: el Parque de Sucre, la Plaza de Bolívar y el Río Quindío.

#### 1.4.1. El Parque de Sucre

Para 1936, los apuntes históricos de la ciudad mencionan tres parques que conectan el Bulevar que hoy se conoce como el Centro Comercial Cielos Abiertos en el sector del Centro; estos son: Plaza del Libertador, Parque Sucre y Parque Uribe Uribe. Se reseña que estos espacios invitan al descanso y en ellos se dan cita la música y la cultura.

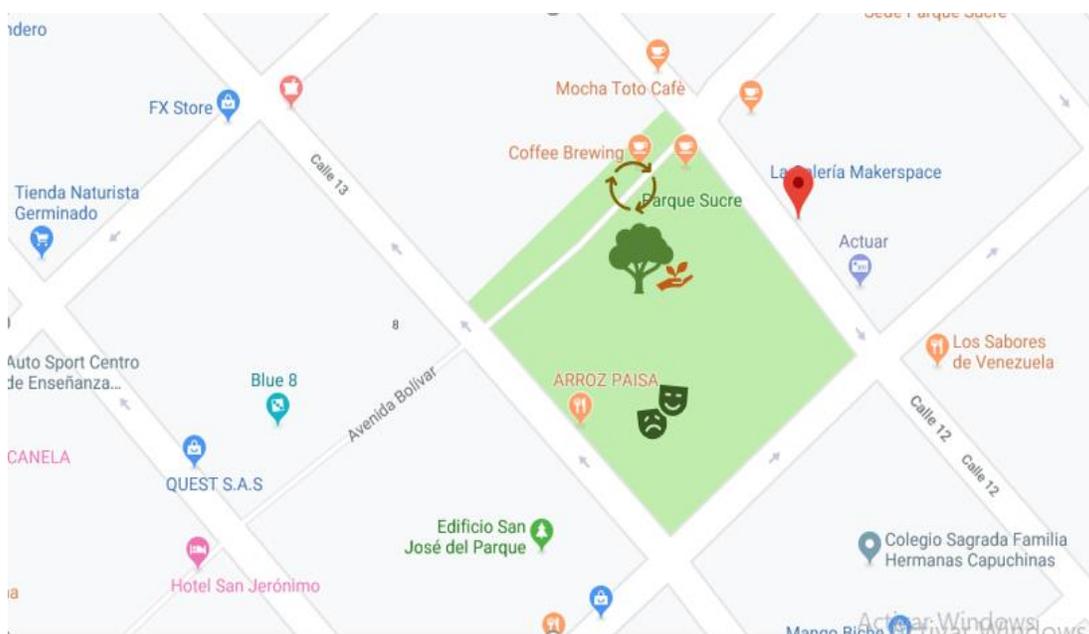


Ilustración 4. Plano de Cuadrícula del Parque de Sucre

Fuente: Tomada de Google Maps. Recuperado de <https://www.google.com/maps/place/Parque+Sucre/@4.5361123,-75.6698024,19z/data=!4m5!3m4!1s0x8e38f5aca2077f91:0x4f5035ed20895069!8m2!3d4.5363396!4d-75.6690085>

En una conversación realizada a don Hernando, vecino del parque de Sucre (ver ilustración 4), participante del IX Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié, manifiesta:

Para 1920 un señor apodado Tuto, vecino del parque, sembró la Ceiba que hoy constituye el único recuerdo de la gran cantidad de Ceibas y Samanes que se sembraron, donde habitan monos perezosos. Las Ceibas tupian la calle con sus flores y dejaban un delicioso aroma; también había una retreta que eran músicos uniformados que cantaban boleros; un estanque de peces era el sitio predilecto para el encuentro con la novia o para disfrutar en familia. Para 1967 el parque fue remodelado, las casas vecinas de bahareque (Conversación, agosto del 2019).

Asimismo, Margarita Rosso Toro, participante del encuentro que estuvo presente en la performance Tejido Universo, manifestaba en una conversación:

El maestro Anacleto Gallego era un músico de profesión que animaba la retreta los domingos. El parque tenía como vecinos el colegio Alicia López, la estación de Bomberos que la quitaron después del terremoto; el colegio oficial de señoritas en la que hoy en día está el teatro azul; el colegio de las capuchinas, las niñas de esa época nos encontrábamos con los novios en el parque, por la tarde, nos sentábamos a comer roscón que sacaban de la panadería Covadonga donde queda la Casa Arzobispal. Los roscones eran rellenos de guayaba y el olor impregnaba todo el parque. Todo eso se fue, hoy los novios utilizan el parque no como un compromiso, sino sexual. Ya las Ceibas no tapizan la calle, no hay retreta que siga la tradición. Hoy solo queda en mi memoria el olor de las flores de los Samanes, las Ceiba y el olor de roscón de Guayaba. Los olores se quedan en nosotros (Conversación, agosto del 2018)

Las anteriores narrativas orales que invocan a la memoria colectiva del espacio público del Parque de Sucre nos cuentan de la importancia del sitio de encuentro que se remonta al concepto de la Plaza de los primeros habitantes del siglo XX: colonos antioqueños del norte del Valle y del Tolima. Dado a esto, el parque expresa la dinámica de ciudad, de lo urbano, conecta el comercio, la recreación y el arte en un solo lugar que interactúa con los habitantes que hacen uso de ese espacio público. Cabe destacar lo declarado por un participante de la performance Tejido Universo que realizó una carta a las 10:55 am, como parte de la invitación de la artista Johana Marín para que cualquiera pudiese expresar sus experiencias, sentimientos o recuerdos de la Ceiba o del Parque de Sucre.

Mis recuerdos y experiencias en este Parque son diversas. En la década de los setentas del siglo XX son muy plácidas porque lo frecuentaba debido a su frescura. Por supuesto, esa sensación la brindaba no sólo la Ceiba centenaria, sino el resto de sus árboles de su entorno. En la década de los ochentas, la dinámica de Armenia urbanizada lo empieza a envolver, aunque para mí seguía siendo la remembranza del Armenia del ayer. Y, sobre todo, allí concluía el recorrido que más me gustaba, el que comenzaba en la Plaza de Bolívar, observando por la carrera 13 las casas de bahareque que ya desaparecieron. Desde los noventas abandoné Armenia para vivir en otra ciudad y sólo regresé en 1998. Visité el parque y ya comenzaba a decaer.

Pero la altivez de la Ceiba le seguía inyectando orgullo, un poco de fuerza para resistir. 1999 me marca el recuerdo de un parque invadido por la destrucción y de angustia por los cambuches y los damnificados del terremoto. Pero la Ceiba seguía ofreciendo resistencia (...) (Restrepo, 25 de agosto del 2018, en Marín).

El Parque de Sucre, actualmente, es el escenario cotidiano de muchos habitantes que necesitan llegar al sector administrativo o dirigirse al centro de la ciudad. En el convergen el comercio formal y el informal, como lo son: cafeterías, heladerías, almacenes de ropa y de toda clase de objetos que se ubica en la calle o en la acera del parque como vendedores de minutos, raspados, tintos, entre otros. Esto permite entrever que, en cuanto a la dimensión social del espacio público, “cada persona lo percibe a su manera, lo vive con intensidad diferente y lo frecuenta con su edad, su grupo de referencia y las actividades que le son propias” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 28).

Respecto a la dimensión cultural y simbólica, se destaca lo anteriormente narrado al describir la importancia de la Ceiba, los Samanes y el olor a guayaba que hacen parte de “la herencia histórica y su valor patrimonial, en la que crean lugares y estos se incorporan a manera de imaginarios individuales y colectivos” (Garriz & Schroeder, 2014, pág. 28). Estos imaginarios individuales y colectivos que emergen de una memoria colectiva buscan la apropiación de lo público como escenario de identidad simbólica del lugar

#### **1.4.2. La Plaza de Bolívar**

La Plaza de Bolívar (*ver ilustración 5*) históricamente se ha constituido en el eje principal del centro de la ciudad de Armenia, porque es el escenario donde converge la administración política y administrativa de Armenia (torre del palacio de Gobierno del Quindío), terminada en 1991 según manifiesta (Glick, 1994). La plaza es un lugar abierto y accesible donde lo público estatal se articula con la institución religiosa, símbolo del catolicismo, donde se encuentra la Catedral de la Inmaculada Concepción, construida desde los inicios de la fundación de la ciudad. Asimismo, la catedral fue restaurada y se le dio un diseño arquitectónico moderno, posterior al terremoto.



*Ilustración 5. Plano de cuadrícula de la Plaza de Bolívar*

*Fuente: Tomada de Google Maps. Recuperado de <https://www.google.com/maps/place/Plaza+de+Bol%C3%ADvar/@4.5326695,75.6734033,18z/data=!4m5!3m4!1s0x8e38f5ade5e56e11:0x71a6916898dbd76a!8m2!3d4.5322043!4d-75.6727274>*

Al ubicarse en el centro de la Plaza de Bolívar se pueden observar varias torres de oficinas como también establecimientos comerciales, además está rodeada de un conjunto de escalones en los cuales las personas se sientan a dialogar o simplemente a pasar la tarde. En un costado de la plaza se visualiza el monumento al Libertador que simboliza su nombre, además también se encuentran esbeltas palmas de cera que engalanan el inicio de la calle peatonal del Bulevar Cielos Abiertos. Este núcleo central es concurrido permanentemente, no solo por residentes sino por turistas nacionales y extranjeros, al igual que por “habitantes de calle” (Diario de campo, agosto del 2018).

Una de las anécdotas históricas que se relatan de la Plaza, la escribió el periodista Saúl Parra Robledo en su crónica: “Armenia en sus primeros años”, sostiene que para 1900, la guerra de los mil días, Liberales y Conservadores se enfrentaron y que “el combate fue en la Plaza de Bolívar, y fueron tantos los muertos que cavaron un hoyo grande y enterraron los de un bando y los del otro; también sostiene que la Plaza fue un sitio de fusilamiento. Por lo tanto, la Plaza de Bolívar encierra los poderes económicos y de herencia de la colonización Hispana que está presente en todas las plazas de Colombia y Latinoamérica.



contaminación del río se presenta porque “hay mucho vertimiento de aguas no tratadas que están llegando al río, ocasionándole una contaminación muy delicada (...) el problema inicialmente se origina en el sector de la vereda Boquia de Salento, donde la Planta de Tratamiento de Aguas Residuales, Petar, no está funcionando como debe ser” (Mejía, 2016). Asimismo, afirma, “Si esto no se aborda de una vez, van a matar el río. La contaminación es tan alta que se va a convertir, en un momento determinado, en una cloaca” (Mejía, 2016).

Tiempo después, el 16 de octubre del 2018, la Crónica del Quindío, en una entrevista realizada al biólogo Luis Carlos Serna Giraldo advierte respecto a la problemática del suministro y tratamiento del agua a cargo del acueducto, pero también del alcantarillado de la ciudad y otros municipios del departamento y que “Lo que tenemos es un caldo de cultivo para un problema de salud muy serio y las empresas prestadoras del servicio y los gobernantes niegan el problema. Así es muy difícil hallar soluciones” (Crónica, 2018). Por otro lado, Giraldo manifiesta que la “pérdida de más de 100 quebradas que existían en el año 70s en Armenia, genera una alerta ya que se perdieron gran cantidad de especies no ponderadas por cuenta del vertimiento directo de empresas de servicios públicos a las quebradas” (Higueta, 2019).

Esta crisis a los ecosistemas hídricos en el departamento del Quindío se evidenció durante los recorridos que se hicieron en la performance denominada Abrir Río, realizado en el río Quindío en el sector de La María (*ver figura 6*):

Dentro de su recorrido, la artista, durante su peregrinaje al río subió suavemente por una piedra grande, bajando con una gran paciencia para seguir abriendo río. Al pasar la hora, un camión lleno de piedras ubicado en la parte de una cascada que, hacía la función de paso entre una finca y la carretera, no pudo sobrellevar la fuerza del río, quedando estancado. La fuerza de muchas personas empujando el camión, no fue lo suficiente. En ese momento, el camarógrafo del encuentro me contaba que la extracción de piedras como de otros recursos seguía siendo muy frecuente, dejando una inestabilidad de los componentes del ecosistema hídrico. Por otro lado, habitantes de calle merodeaban el río para realizar su aseo personal, siendo también espectadores de la performance (Diario de campo, 2018).

Este año, en una noticia presentada el 6 de abril del 2019, se afirma que “el Tribunal ordenó efectuar el mantenimiento periódico del agua, sin interrumpir el servicio, tomar acciones preventivas ante las posibles afectaciones, y rendir informe al tribunal de las labores desarrolladas para mitigar el riesgo, en el término de un mes” (radio, 2019). Dado por “la acción popular que

interpuso la Procuraduría tras ver que, en el mapa de riesgos de calidad del agua potable de Armenia, adoptado el 21 de marzo de 2018 (...)” (radio, 2019).

Este pronunciamiento es un paso para recuperar las vertientes del río, aunque queda un camino largo para sensibilizar sobre las afectaciones ecosistémicas que produce la intervención humana en la gestión y mantenimiento de los ríos en el departamento y el país.

#### **1.4.4. Escenarios artísticos y culturales en Armenia**

(...) nosotros fuimos excluidos de los proyectos, incluso porque los proyectos culturales lo manejaron entidades de fuera del departamento, incluso algunas públicas, como por ejemplo la Universidad Nacional que participó en procesos de desarrollo cultural y artístico, cuando aquí había gente capaz de haber manejado eso sin haber traído la gente de Bogotá, lo mismo que de Medellín y de lo único que me acuerdo fue como nos excluyeron, de toda la participación o solamente algunos le dieron trabajito menores en todos los campos de la cultura y del arte. Acá promovimos una marcha de silencio, nos pusimos acá, nos tapamos la boca y recorrimos toda la ciudad y terminamos en una marcha del silencio (Entrevista realizada a Álvaro Pareja, 2019).

Armenia cuenta con diversas manifestaciones artísticas y culturales que, desde lenguajes estéticos, como la música, el teatro, las danzas, los museos y la performance, entre otros; complementa la divulgación y difusión de escenarios que integran aspectos relevantes para los habitantes de la ciudad, tal como la relación entre la cultura como un bien público y el arte como un potenciador de prácticas de resistencia política. De este modo, se describirán algunas particularidades de estas manifestaciones que han sido cómplices de las dinámicas urbanas de la ciudad, con el objetivo de visibilizar el rol de la Fundación Calle Bohemia, organizador de los Encuentros de performance para la vida. María Teresa Hincapié, en su incursión por la realización de talleres, seminarios, cátedras y performances que han dejado la huella en los espacios públicos donde han intervenido.

El Teatro azul es un escenario artístico y cultural que ha sido testigo de los cambios urbanos y sociales de la ciudad desde hace veinte años. De acuerdo con la información suministrada por el grupo de Teatro:

“En veinte años de trayectoria, desde 1998, hemos adelantado un continuo proceso de investigación y creación teatral, que ha dado como resultado más de 15 obras propias bajo la dirección del maestro Leonardo Echeverri Botina. Hemos participado en importantes festivales, encuentros y mercados culturales en más de 12 países, entre ellos (...)” (Azul, Teatro Azul, s.f.).

Además, se manifiesta que “La búsqueda de nuestro lenguaje en la escena, también nos ha llevado a realizar 7 coproducciones con compañías de Cuba, Argentina, Alemania, México y España. La creación de dos de ellas ha sido apoyada por el fondo IBERESCENA” (Teatro Azul, s.f.).

Este paso por la búsqueda en escena los ha llevado al reconocimiento de este Teatro como emblema de la ciudad, por ejemplo:

El Teatro Azul organiza anualmente el Festival Internacional de Artes Armenia, un encuentro que reúne música, danza y teatro de diferentes rincones del mundo. Nació en el año 1999, después del terremoto que sacudió a la ciudad y desde entonces se ha convertido en un motor de transformación cultural en Armenia (...) (Teatro Azul, s.f.).

En cuanto al Festival Internacional de Teatro Calle Arriba Calle abajo, organizado por la Asociación Versión Libre Teatro, dirigida por María del Rosario Trujillo, durante el año 2013, en su cuarta edición, se desarrollaron tres líneas de trabajo:

La presentación de obras de teatro en diferentes escenarios de manera gratuita; talleres de formación, que para esta cuarta edición será plasmada en un taller de construcción de títeres dictado por el maestro argentino, Jorge Miceli y un taller de Danza contemporánea, dictado por el profesor Andrés Aparicio de la Academia Superior de Arte de Bogotá. Y, por último, se rinde Homenaje a vida y obra de un artista teatral del departamento (eje, 2013).

Posteriormente, en la séptima edición del año 2016,

(...) se dictará el taller de clown hospitalario, el conversatorio sobre Paisaje Cultural Cafetero, ‘Yipao y teatro’, y ofrecerá un homenaje a un grupo artístico del Quindío por su trayectoria teatral y aporte en pro del desarrollo cultural del departamento” (Quindío L. c., 2016). Además, países como “Cuba, Australia, Ecuador, Argentina, Venezuela y Colombia se presentarán en espacios no

convencionales como plazas, parques, colegios y barrios de Salento, Montenegro, Calarcá, Quimbaya, Génova y Armenia (Quindío, 2016).

Al siguiente año, la crónica del Quindío manifestaba con gran entusiasmo la apertura de este Festival.

Armenia se vistió de colores, risas y shows con el Festival Internacional de Teatro Calle Arriba Calle Abajo, que se inauguró ayer en la plaza Bolívar con la obra ‘El Bomberazo’ de la compañía Escuela de artes circenses de México, que reforzó la temática ‘Clown’ de este año, en la octava versión (Restrepo L. D., 2017).

Sin embargo, en la octava versión no estuvo en los otros municipios del Departamento, debido a que como manifiesta la Crónica del Quindío, en una entrevista a Patiño “(...) ya que solo contamos con el apoyo de la Corporación de Cultura y Turismo de Armenia, Corpocultura. Esperamos que el próximo año, el Gobierno Departamental entienda que el evento es importante y lo apoye” (Restrepo, 2017). Cabe destacar que las presentaciones teatrales que intervinieron en el espacio público de la ciudad:

El epicentro de las presentaciones teatrales es la plaza Bolívar de la ciudad, pero también habrá teatro en la sala cultural Música y Región en el Parque Uribe, la Universidad del Quindío, el centro comercial Portal del Quindío, algunas instituciones educativas y la biblioteca municipal La Estación, donde se dictará un taller de construcción y manejo de juguetes para malabares (Restrepo, 2017).

En el año 2018, la asociación Versión Libre de Teatro, de acuerdo con la Crónica del Quindío, expresaba su preocupación por la falta de financiación de las entidades gubernamentales del Departamento:

El teatro está afrontando una crisis porque el actor y el director no tienen tiempo para sentarse a crear, ahora todo es ley naranja y los artistas se tienen que volver empresarios; por si fuera poco, hay leyes regionales que tampoco ayudan”, así expresó María del Rosario Trujillo, Mara, directora de Versión Libre Teatro, su descontento con la falta de apoyo al arte (Restrepo L. D., Versión Libre Teatro, una obra sin escenario, 2019).

En este sentido, estos dos escenarios artísticos en los que se propician lenguajes estéticos como el teatro, las danzas, la música, entre otros, han sido parte de los cuestionamientos políticos y sociales al nivel nacional, regional y local en la ciudad de Armenia. Sin embargo, todavía persiste

una ausencia o sentido de pertenencia de estos espacios por parte de los habitantes de Armenia. De acuerdo con el director del Teatro Azul Leonardo Echeverry Botina se da la necesidad de incluir una “retrospectiva de un teatro necesario”, mediante herramientas pedagógicas que motiven a los habitantes de la ciudad a participar. Por tal motivo, se hace pertinente, haciendo referencia con Boal (1989) “intentar convocar a los/as espectadores a reflexionar y ensayar micropolíticas transformadoras o reparadoras. En los que el espectador ensaya soluciones, debate, proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción social” (Citro & performance, 2017, págs. 6 - 8).

Estas micropolíticas transformadoras, propuestas por Augusto Boal, en su texto “Teatro del oprimido al que hace referencia Citro y el Equipo de Antropología del Cuerpo y la performance (2017) advierten que “(...) sólo podrán ser eficaces en la vida social, si se reiteran durante un lapso considerable de tiempo y se replican en diferentes ámbitos e instituciones, si se construye una red colectiva...” (pág. 8). De este modo, estos escenarios artísticos que invocan a la reflexividad de las micropolíticas transformadoras en la ciudad de Armenia deben partir de una red institucional y comunitaria que posibilite la integración de los habitantes – espectadores como sujetos transformadores de sus condiciones de vida.

En otro orden de ideas, el Museo del Oro Quimbaya, también, hace parte de los escenarios artísticos y culturales de la ciudad.

El Área Cultural del Banco de la República Sucursal Armenia, cuyo edificio es un diseño de Rogelio Salmons, pone a disposición de los Quindianos desde el año 1986 una serie de servicios culturales, artísticos y educativos. El Museo del Oro Quimbaya exhibe una única y diversa colección arqueológica que se remonta 10.000 años al arte y los trabajos prehispánicos de los pueblos indígenas de la región. Luego de la renovación de las salas de oro y cerámica en el 2003, la colección fue ampliada y mejorada, teniendo como base rigurosas investigaciones museográficas. Además, el Área Cultural cuenta con un Centro de Documentación regional, una sala de lectura infantil y diversos espacios para actividades culturales, artísticas y educativas como exposiciones, conciertos, conferencias, charlas, entre otros (Descanso, s.f.).

Este Centro Cultural del Banco de la República inició en el mes de marzo del 2019 “(...) las “Tardes de Museo”, un espacio en el que, a partir de interacciones lúdicas, se revisan dinámicas de vida de los habitantes ancestrales y actuales de distintas regiones de nuestro país” (Banrepcultural, 2019). De acuerdo con la visita que realicé al Museo del Oro Quimbaya, los

organizadores de este museo afirmaron sobre la renovación que se pretende realizar durante los dos próximos años. De ahí la pertinencia de lo manifestado por la directora del Museo del Oro de Bogotá, María Alicia Uribe, sobre la renovación del centro cultural:

A través de estas exploraciones etnográficas y académicas, el Museo del Oro busca reconocer nuevas voces, historias y tradiciones del pasado y del presente, que permitan dar cuenta de la complejidad de los procesos sociales y la diversidad cultural que ha caracterizado a la región del Eje Cafetero desde la época prehispánica. Así, una vez concluya su renovación, el Museo del Oro Quimbaya se convertirá en un lugar de referencia para el fortalecimiento de las identidades locales (Banrepcultural, 2019).

Este Centro Cultural del Banco de la República ubicado en las afueras de la ciudad, por la variante de la antigua estación del ferrocarril, hace parte del andamiaje cultural de la región del eje cafetero; aparte de algunas piezas del vestigio de la cultura material Quimbaya, también se encuentran diversas actividades artísticas y académicas que hacen parte de una diversidad de proyectos sociales que intentan integrar a los habitantes de la ciudad en torno a espacios comunes como la lectura, los talleres o las conferencias, intentando abordar reflexiones de las diversas formas de vivir y concebir el mundo.

La Fundación Cultural del Quindío FUNDANZA es una entidad sin ánimo de lucro y su misión esencial es propiciar el desarrollo social del país dando su apoyo a actividades y programas de carácter cultural-educativo no formal, que contribuyan a mejorar la calidad de vida de las personas que se identifiquen con el espíritu de investigación, montaje y proyección de los valores folclóricos, regionales y nacionales (Fundanza, s.f.).

La Fundación, actualmente, cuenta con un convenio por parte de la Escuela Normal Superior del Quindío y la Alcaldía Municipal del Quindío, en la aprobación de un proyecto que incluye la profundización en pedagogía de la educación artística, como parte del Bachillerato Académico.

Se trata de un novedoso programa académico que pretende brindar una nueva opción de formación a partir de grado sexto y en continuidad para los grados séptimo, octavo, noveno, décimo y once de educación básica secundaria, en el cual los alumnos cursarán sus áreas fundamentales con un grado de énfasis en las áreas artísticas (danza, música, teatro y artes plásticas) (FUNDANZA, s.f.).

Aparte de este programa, también cuentan con diversos proyectos, como: primero, escuelas de formación artística y cultural, desde la danza, la música y el teatro; segundo, sala concertada con el Ministerio de Cultura; tercero, proyecto arte al parque “que busca convertir a sus parques, recursos naturales y recreativos en escenarios para la formación y difusión permanente de la población, para el fortalecimiento de la convivencia social y el goce de la cultura y las artes (...)” (Fundanza, s.f.); cuarto, “el proceso de inclusión en el programa de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Colombiano CCP-BC, proyecto que se implementará en el “Centro de Documentación en Danza para los Artistas y Cultores de la Región del Eje Cafetero” (Fundanza, s.f.); quinto, convenios interinstitucionales de cooperación académica.

En esta misma proximidad, se encuentra el escenario de la Casa Museo Musical del Quindío. En una entrevista realizada al director, Álvaro Pareja, afirma:

La propuesta nuestra ha sido incluyente, no solamente en la música, con todos los géneros musicales, tradicionales y contemporáneos, urbanos y campesinos o rurales. El mundo nuestro es abierto a todo y también abierto a otras artes, por aquí ha pasado el teatro del Quindío donde han querido este espacio no convencional, actuar... la literatura, el audiovisual, todo lo que ha sido la parte de la danza y las artes plásticas; porque nosotros tenemos, pues, un espacio muy grande para los artistas del Quindío que quieran exponer (...) (Entrevista realizada en marzo del 2019)

Asimismo, el director de este escenario menciona que “aquí hemos tratado de recoger el tratado de investigación, todo el trabajo o referenciar el trabajo de los artistas quindianos o no siendo quindianos que han pintado la música del Quindío, en cualquier técnica (...)”. Así pues, “cualquiera que haya pintado algo que tiene que ver con la música, un instrumento, una alegoría a un paisaje, a una fiesta, un carnaval, a músicos y eso es acá, esa colección esa pinacoteca, esa la queremos tener toda” (Entrevista realizada en marzo del 2019).

En cuanto al escenario físico de la Casa Museo Musical, Álvaro Pareja narra lo siguiente:

Nosotros tenemos este auditorio que nos da para unas doscientas personas, aquí tenemos la tarima, el sonido, somos una sala concertada del Ministerio de Cultura, pues ya tenemos una. Son 35 años de trabajo aquí en el Quindío, andamos metidos en todo, como dice mi mamá en Antioquia, somos muy soperos, el sopero es el que

se mete en todo, el que está a toda hora metido, oyendo hasta lo que no debe oír, así somos (Entrevista realizada en marzo del 2019).

Finalizando este recorrido por algunos escenarios artísticos y culturales de la ciudad, se denota que la Fundación Calle Bohemia, como expone Álvaro Pareja, (...) cuando quisieron exponer acá, aquí y todavía, quieren exponer acá, en estas paredes o en este espacio, lo que quiera, siempre y cuando se acomode la obra acá y ese espacio lo tuvo Calle Bohemia, entonces y por la amistad, porque somos amigos de mucho tiempo

#### **1.4.5. Fundación Calle Bohemia**

“La Fundación Calle Bohemia es una organización no gubernamental sin ánimo de lucro que fue fundada el 24 de febrero del año 2004 en la ciudad de Armenia, Quindío” (Cultura, s.f.). Esta iniciativa fue originada por Martha González, que fue docente de la Universidad del Quindío, y por Vladimir Cortés Montero, artista plástico de la Universidad Tecnológica de Pereira. Antes de profundizar sobre los proyectos de esta Fundación, es pertinente destacar lo declarado por Álvaro Pareja, al hacer mención sobre el trabajo de Marta González, en la Fundación: “Martha González ha sido la precursora de este proyecto grande que ella montó, que lo sostuvo casi sola, porque, aunque había un grupo, un equipo. Si hay que hablar de Calle Bohemia es ella” (Entrevista realizada en marzo del 2019). Sin embargo, después de la salida de Martha González, por motivos personales, Vladimir Cortez siguió en la dirección de la Fundación Calle Bohemia.

En una entrevista realizada, a finales del año 2015 por la Crónica del Quindío, a Vladimir Cortés informa:

En nuestra existencia hemos realizado 132 exposiciones con más de 384 artistas de Colombia y otros países; 28 talleres, 32 seminarios, múltiples visitas guiadas y conversatorios. De igual forma, en esta anualidad hicimos 24 exhibiciones, mostrando las obras de 32 creadores de arte (Montero, 2015).

“La iniciativa más antigua es ‘Espacio para la plástica, la paz y la convivencia’. Lo implementamos desde nuestro inicio y consiste básicamente en las exposiciones de arte contemporáneo que hacemos de manera ininterrumpida desde el 24 de febrero de 2004” (Montero, 2015). Además, “(...) dentro de este mismo espacio hacemos seis eventos que son dos talleres de arte contemporáneo para niños, igual número para adultos y dos seminarios de algún tema convocado para el que traemos a profesionales en el área” (Montero, 2015).

Por otro lado, como advierte Álvaro Pareja, “este momento Calle Bohemia, pues se mantiene no sé en qué condiciones, pero hay unos procesos nuevos, está saliendo una generación de profesionales de la Universidad de Quindío del pregrado de Artes Visuales, se han abierto muchos más espacios de exposición. (Entrevista realizada en marzo del 2019). En este sentido, Calle Bohemia ha sido un puente para muchos artistas<sup>24</sup> de la región y de la ciudad de Armenia, para que desde sus iniciativas plásticas o de otros lenguajes estéticos puedan hacerse visibles ante un medio artístico nacional inmerso en relaciones de poder.

Así entonces, cabe preguntarse ¿cómo es el proceso de selección y difusión de las propuestas artistas locales que emergen en fundaciones como Calle Bohemia y Fundanza, siendo estos, partes de los programas del Ministerio de Cultura, con el patrocinio de la Alcaldía y de la Gobernación del Quindío?

En el caso de Calle Bohemia, para los encuentros de performance para la vida. María Teresa Hincapié, los requerimientos son los siguientes: “sustentación teórica y conceptual de la propuesta; descripción detallada, de acuerdo con sus fases y momentos de la acción; requerimientos técnicos; espacio requerido, boceto de la acción, duración y una fotografía reciente del artista, además de los derechos de selección de los artistas por parte de la Fundación Calle Bohemia” (proyect, 2016).

Actualmente, 2019, la Fundación Calle Bohemia se encuentra en la Calle 12 # 13 - 34 Parque Sucre, en la Galería Makerspace. Esta Galería, donde hacen parte diversas organizaciones locales de Armenia, es “Un espacio físico donde las personas se reúnen para compartir recursos y conocimientos, trabajar en proyectos, acceder a información en línea y construir conjuntamente” (Makerspace, s.f.).

Dentro de los proyectos que actualmente cuenta, aparte de los anteriormente mencionados, se destacan, las residencias artísticas, en la que los artistas “vienen a Armenia a residir en la fundación durante un mes y medio, tiempo durante el cual el artista desarrolla un trabajo de investigación y al final se exhibe ante la comunidad” (Montero, 2015). De otra parte, se desarrollan exposiciones temporales dentro de la Galería, a partir de las iniciativas y proyectos de los artistas nacionales y locales, que son abiertos al público de la ciudad.

---

<sup>24</sup> Los artistas de vanguardia de principios del siglo XX produjeron una discursividad y una performatividad acorde a un ethos revolucionario que apelaba al cambio y la ruptura. En consecuencia, con ese ideario, se auto – representan como jóvenes. Subversión, irreverencia, ruptura con los mayores, lo nuevo en contra del pasado” (Moya, 2013).

## CAPÍTULO 2

### **El río Quindío y el Bulevar Cielos Abiertos que conectan la Plaza de Bolívar y el Parque de Sucre como escenario de resignificación para el cuyabro<sup>25</sup>, desde la performance.**

Supongamos que yo preguntara a la bailarina: "Señorita X, dígame, la danza que usted ejecuta, ¿es para usted un sacramento o una mera metáfora?" E imaginemos que puedo hacer que esta pregunta sea inteligible. Tal vez se escape diciéndome: "Usted la vio: a usted le toca decidir, si lo desea, si es o no sacramental para usted." O podría decir: "Algunas veces lo es y otras no." O "¿Qué tal estuve la última noche?" Pero, en cualquier caso, puede no tener control directo sobre el asunto. (Bateson, 1972).

El metálogo ¿Por qué un cisne? es un diálogo metacomunicacional<sup>26</sup> entre un padre y su hija. A lo largo de este diálogo, el cisne, la bailarina, la figura de cisne, el títere de Petrushka, el pan y el vino forman un juego de sentidos en la que la metáfora y el sacramento se cuestionan de acuerdo con el significado que cada sujeto le otorga a partir de su subjetividad.

Al hacer referencia sobre el lenguaje no verbal, la bailarina caracteriza una figura de Cisne por medio de su vestido, coreografía, gestos, música e historia. Por tal motivo, la bailarina puede ser tanto humana como cisne, o para ser más concreto un sujeto liminal<sup>27</sup> que se adquiere por medio de unas técnicas y una preparación que la lleva a tal objetivo. Por otro lado el espectador observa su puesta en escena, mediante su propia intersubjetividad, decidiendo si lo que ve es una especie cisne o una especie de ser humano representando a un cisne fingido. Es ahí donde el sacramento y la metáfora entran en juego. Si lo que se logra ver es una especie de cisne, es un acto

---

<sup>25</sup> A los Armenitas, tradicionalmente se los ha denominado como "Cuyabros", que significa "totumas", elementos característicos de la región, con la cual se identifican como nativos de Armenia "valor acuñado al genotipo formador, como símbolo de modelo a preservar) (Caicedo, Celilia, pag 64. Quindianidad).

<sup>26</sup> "Un metálogo es una conversación referente a algún aspecto del proceso mental en el que idealmente la interacción ejemplifica el tema central" (Bateson & Bateson, 1989) Para más información, remitirse al libro Pasos hacia una ecológica de la mente, de Gregory Bateson.

<sup>27</sup> De acuerdo con la conferencia sobre las religiosidades populares presentada en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (2019), la antropóloga Alejandra Bejarano manifiesta a partir de los postulados de Víctor Turner: "en la liminalidad la gente juega con elementos de la familia y lo des familiariza. La novedad emerge de la combinación sin precedentes de elementos familiares".

sacramental y si lo que ve es una bailarina representando a un cisne fingido es una metáfora<sup>28</sup>. En este sentido, este capítulo intenta dar una exploración de la performance de María Teresa Hincapié, al igual de las acciones artísticas del IX Encuentro de performance para la vida, como parte de esta combinación entre la metáfora y el sacramento, que son el resultado de la resignificación de los espacios públicos intervenidos.

Seguramente se quedarán por fuera otros aspectos relacionados a miradas a las performances de María Teresa Hincapié, asimismo como de las performances de los artistas que participaron del IX Encuentro, pero lo que buscará es dar una aproximación etnográfica y narrativa de las acciones artísticas que intervinieron el espacio público en clave del cuerpo como un lugar donde sucede la experiencia. Por ende, a lo largo de las performances del IX Encuentro se puso como evidencia lo declarado por Citro y Equipo de Antropología y la Performance (2017) “ (...) las memorias personales, gestos – movimientos, objetos, espacios, olores, gustos y sonoridades” (pág. 3).

Considerando lo anterior, el capítulo está dividido en cuatro momentos etnográficos que puedan ser interpretados como parte del proceso de investigación en campo:

El primer momento de este capítulo se hace una contextualización de la performance artística al igual de la historia de la performance en Colombia; posteriormente, se abordan algunos acontecimientos de la artista María Teresa Hincapié, a partir de algunas referencias que se han elaborado sobre su vida y su acción artística.

El segundo momento, a partir de las tablas realizadas de algunos Encuentros de Performance para la vida. María Teresa Hincapié, se describe cómo la función e intencionalidad de estos encuentros teniendo en cuenta las performances artísticas que se realizaron en los espacios públicos de la ciudad y que han repercutido en las dinámicas sociales de la ciudad.

El tercer momento describe y analiza, mediante las notas y diario de campo, como también de las narrativas que fueron construidas de los trece artistas, las performances que intervinieron el espacio público, al igual de algunas propuestas de instalación<sup>29</sup> que ocurrieron entre los días del

---

<sup>28</sup> “Estrictamente es un recurso literario por el cual una descripción se extiende desde un objeto a otro con el cual aquél comparte ciertas características. A veces es cortejada con símil, figura en la que la comparación es explícita, propone cierto grado de identidad. Para Gregory Bateson la metáfora abarca todos los procesos de conocimiento y comunicación que dependen de afirmaciones o exhortaciones de similitud” (Bateson & Bateson, 1989, pág. 266).

<sup>29</sup> “La instalación es un medio de expresión transitorio, cuyas obras en muchas ocasiones sólo podemos vivenciar, reconocer o recordar mediante reseñas, a través de registros de vídeo y

25 al 31 de agosto del 2018, alrededor del Parque de Sucre, la Plaza de Bolívar, el río Quindío y la Galería Makerspace. Para llegar a tal fin, se utilizará lo propuesto por la historiadora del arte, Natalia Restrepo Restrepo al definir las acciones artísticas de la historia del performance en Colombia desde actos rituales, políticos y abyectos con sus respectivos modos de hacer. Sin embargo, esta investigación pretende ir más allá de lo propuesto por Restrepo (2012), debido a que, como se verá más adelante, habrá múltiples relaciones que se van estableciendo con los espectadores y los espacios intervenidos.

El último momento consistirá en evidenciar las relaciones sociales que se establecen entre la performance artística y el espacio público donde se realizaron las intervenciones, a partir de las problemáticas que se presentan en dichos espacios. En este punto se identificará la importancia del performance, haciendo referencia a Schechner (2000):

(...) como un “arte vivo” que recurre al Inter juego y la simultaneidad de distintas expresiones (corporales, visuales, objetuales, sonoras), rescatando la dimensión del acontecimiento, del aquí y ahora de la presencia corporal y dando lugar a la improvisación, el juego, el azar y la indeterminación (Citro, y otros, 2018, pág. 18).

Este acontecimiento del aquí y ahora de la presencia del cuerpo donde converge la simultaneidad de distintas expresiones, como se verá más adelante, forman parte de la combinación entre la metáfora y el sacramento que posibilitan a la resignificación de los espacios públicos en la ciudad de Armenia.

## **2.1. Contexto artístico de la performance**

La performance, remitiéndose a Mora (2011), “hace parte de las artes en acción, las cuales tuvieron precedentes en las veladas futuristas, dadaístas y surrealistas, surgiendo definitivamente en los 60s, pero aceptadas como arte en los años 70” (pág. 29). De este modo, las artes en acción se comprendieron a partir de tres modalidades: el Fluxus<sup>30</sup>, el Happening<sup>31</sup> y el performance.

---

fotografía o narraciones realizadas por espectadores” (Gómez, López, Restrepo, & Escobar, 2011, pág. 78).

<sup>30</sup> El Fluxus, de acuerdo con Mora (2011) “comprende acciones de muy corta duración, a veces improvisadas y simples, con alta cuota de azar, en la que suele existir un gran distanciamiento del espectador” (pág. 29)

<sup>31</sup> El Happening, de acuerdo con Mora (2011) “se define como la extensión de un ambiente artístico, donde el artista desarrolla una acción y esta puede estar acompañada de objetos artísticos, de olores, de videos, de danza, y hasta el espectador puede participar” (págs. 29 -30 ). Para un

Este último, “nace a principios del siglo XX, como un género donde el artista no representa ningún papel solo se expresa a través de su cuerpo y de sus gestos permitiendo buscar una definición de identidad (...)” (Mora, 2011, pág. 30). Ahora bien, este término denominado performance que se fue auto definiéndose por medio del campo de la crítica del arte, y de los artistas que ejecutaban una o varias acciones enmarcadas en intencionalidades políticas, sociales, culturales y coyunturales en países donde se realizaban las acciones de este medio, fueron dejando nuevas miradas y modos de hacer performance.

Ahora bien, los significados que adquiere la performance en las artes de acción son bastantes diversos, como se verá más adelante. Sin embargo, es importante contextualizar algunas generalidades de esta. En particular, “la performance se ejecuta en su presente y no busca redimirse, sino estar en su devenir, lejos de la subjetividad, puesta en la Tierra, en la ciudad; condición de lo inesperado, lo casual y azaroso (...)” (Brand, 2015, pág. 81).

Para ejemplificar, en el foro<sup>32</sup> presentado en la ARTBO 2016 denominado: “Una historia del performance en Veinte Minutos” del curador y crítico del arte Guillaume Désanges, se menciona diez gestos y treinta figuras recurrentes de la performance en la que recurrieron algunos artistas referentes de este género, tales como: Aparecer, recibir, retener, huir, apuntar, caer, gritar, morder, vaciarse y desaparecer. Cada uno de estos gestos han recurrido a historias e intencionalidades que han sido enmarcadas en un espacio – tiempo donde el cuerpo recurre a la poesía, la literatura, y hasta a las mismas exclusiones en la que ha sido expuesto.

Todas las formas de exclusión se visualizan a través de un arte que nace de la rabia contra la infamia, la guerra, las jerarquías. Por eso hacen presencia: la mujer (Ana Mendieta, Marina Abramovic, Lucy Bolaños), los desplazados (Rossemberg Sandoval, Pilar Restrepo), los homosexuales (Ron Athey, Miguel Benlloch), los negros (Liliana Angulo, Lorena Suñiga), los enfermos, los locos, los perseguidos políticos, las víctimas y victimarios de la guerra (Joseph Beuys). Es incluso digno de señalar que, como nunca, la mujer tiene un lugar fundamental dentro de esta manifestación artística (...) (Brand, 2015, pág. 80).

---

mayor acercamiento de esta modalidad, puede remitirse a las acciones de Allan Kaprow, Yard 1961.

<sup>32</sup> La sutileza del argumento fue la temática del foro presentado por la curaduría de Magali Arriola y Mario García Torres en el ARTBO 2016. La performance fue presentada por Lina López en colaboración del expositor Mario García Torres que narraba la conferencia escrita en el año 2004 por Guillaume Désange.

En cuanto a la influencia de la performance, Restrepo (2012) menciona los siguientes acontecimientos: “(...) El Teatro pobre de Herzy Grotowski, la danza Butoh, el teatro antropológico de Eugenio Barba, los rituales indígenas precolombinos y algunas religiones sagradas orientales tales como: el hinduismo y el budismo (...)” (pág. 102).

Además, la performance como práctica artística retoma lo propuesto por Citro (2013), “la combinación de diferentes lenguajes estéticos; el arte vivo, acontecimiento, el aquí y ahora; arte unido a la vida, objetos, gestos, imágenes y espacios cotidianos, y, por último, las construcciones colectivas de las obras” (p.3). En este sentido, “Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2011, pág. 20).

## **2.2. Contexto artístico de la performance en Colombia**

Respecto a los acontecimientos que marcaron la historia del performance en Colombia, “(...) data de la mitad del siglo XX. Este aparece como una respuesta a procesos locales y su desarrollo refleja un diálogo continuo con los principales debates en el campo del arte nacional. El primer performance dentro de la historia del arte colombiano data de 1959” (León, 2016, p.1).

A través de varias acciones, los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes desafiaron abiertamente al campo del arte nacional en un intento por modificar sus dinámicas. Así, el 16 de septiembre de 1959, el grupo de los Cuatro interrumpió con pitos y festones en la inauguración del Salón Nacional de Artistas para descolgar sus lienzos, los cuales habían sido exhibidos bajo la categoría de obras rechazadas en el Museo Nacional. Esta no solo sería la primera performance dentro del campo del arte colombiano, sino, además, la primera de varias intervenciones en este certamen (León, 2016, p.2).

Sin embargo, antes de este acontecimiento también se generaron acciones reivindicativas<sup>33</sup>, que refiriéndose a León (2016), “no estaban vinculadas con el campo del arte o pretendían dialogar con él” (p.2). “Este suceso de los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes “sirvió, asimismo, para anunciar al público la apertura de una exposición al aire libre en el centro de Bogotá, llamada la Primera Bienal de las Cruces” (León, 2016, pág. 3). Entre 1959 y 1965, como

---

<sup>33</sup> De acuerdo con León (2016) “las demostraciones de los movimientos estudiantiles a inicios de la década del cincuenta o incluso algunas de los anarquistas quienes, entre otros actos, quemaron varias iglesias en Bogotá” (p.2).

afirma León (2016) “se encontraron varias performances<sup>34</sup> que fueron pensadas como respuesta a las dinámicas del campo del arte nacional<sup>35</sup> (...) artistas ya establecidos que veían con desconfianza la importación de modelos y prácticas estéticas ajenas, en particular la pintura” (p.3).

A finales de la década del sesenta, “(...) desde el teatro se empezó a experimentar con el público y a intentar involucrarse en la obra<sup>36</sup>” (León, 2016, pág. 4). Sin embargo, estos artistas que empezaban a emerger en el ámbito del arte en acción, “participaron en el Salón Nacional de Artistas<sup>37</sup> de 1972 (...) del cual les fue difícil encontrar espacios donde exhibir sus obras. En consecuencia, para el final del período muchos artistas se exiliaron o simplemente dejaron de producir” (León, 2016, pág. 4).

De modo que, “tras un período, que llevó a una crisis profunda en el establecimiento artístico nacional, este relato experimentó un corte abrupto. Hacia 1975 se comenzó a hablar de arte conceptual<sup>38</sup>, como si fuera una corriente nueva (...)” (León, 2016). Más adelante, con la inmersión del Salón Atenas de Colombia “se vieron las primeras *performances* incorporadas a una

---

<sup>34</sup> “Los amautas (1961 – 1965) fue un grupo que siguió una línea nacionalista y defendió sus postulados a través de varias intervenciones del espacio público en Bogotá” (León, 2016, pág. 4)

<sup>35</sup> “(...) Las tensiones suscitadas en el campo artístico por el establecimiento del arte contemporáneo en Colombia, movidas por los defensores del arte tradicional y moderno y los defensores del experimentalismo y el arte contemporáneo. De ahí parte, en buena medida, que muchas opiniones estén favor o en contra de las obras de los artistas del momento” (Martínez, 2015, pág. 54).

<sup>36</sup> “En la casa cultural de la Candelaria se organizaron *los magicos68*, un festival con acciones cortas en la que el público participó activamente” (León, 2016, pág. 4).

<sup>37</sup> Cabe afirmar lo declarado por Lleras (2005), “(...) Dentro de estas ideas y los esfuerzos de gobierno por adelantar una obra educativa y nacional se inscriben los Salones Nacionales de artistas colombianos. Los debates suscitados alrededor de este evento interesan en la medida en que la relación entre política y arte se hace evidente pues el salón fue un acto oficial, patrocinado por el Ministerio de Educación y la Dirección de Bellas Artes” (pág. 27).

En un mismo orden de ideas, la autora afirma que Los Salones Nacionales de Artistas tuvieron un nuevo viraje cuando “la situación, enmarcada por la institucionalización del Salón anual de artistas colombianos en 1940, se tornará distinta a partir de 1952, pues algunos artistas, como el propio Pedro Nel Gómez, Débora Arango e Ignacio Gómez Jaramillo, dedicaran su obra a plasmar el tema de no violencia bipartidista que alcanzó su punto más álgido en los primeros años de esa década (LLeras, 2005, pág. 12).

<sup>38</sup> “Lo interesante es que el trabajo de muchos artistas que años atrás navegaron intuitivamente por las aguas del conceptualismo y que inclusive exploraron el performance como medio – quedó en el olvido (...) Para aquella época, Barranquilla se convirtió en epicentro del conceptualismo” (León, 2016, págs. 4 - 5).

exhibición (...) Con la década del ochenta llegó un periodo de institucionalización<sup>39</sup> (León, 2016, pág. 5).

En el artículo Performance en Colombia. Tres décadas dando valor a las materias miserables, la historiadora de arte Natalia Restrepo Restrepo (2012) hace mención sobre la influencia de este género en el campo de las Artes, dado a la inmersión de grupos artísticos, y acontecimientos de coyuntura en diferentes contextos del país, tales como El Grupo de los Cuatro, la Primera Bienal de las Cruces, los Amauta, Salón de Atenas, Teatro Atenas, Teatro Experimental, Teatro de los sentidos<sup>40</sup>, Teatro Itinerante<sup>41</sup>, Casa Taller del Barrio La Candelaria<sup>42</sup>, Festival de Performance en Cali<sup>43</sup>, y algunas versiones de los Salones Nacionales de Artistas Colombianos. Los modos de hacer performance artístico en Colombia, según denota Restrepo (2012), se han enfocado en tres grandes campos:

Los actos rituales, enfocados en estos modos de hacer: la búsqueda del origen, ralentizar el ritmo interior, calmarse o inquietarse en escena, peregrinar, re sacralizar despojos humanos, laberintos sensoriales, entrar a tientas en el laberinto propio.

Muchos de estos actos terminan siendo monólogos sin espectadores, ya que la relación con el tiempo escénico dado por el palpitar del artista que se expone, no tiene en cuenta los ritmos del observador de espectáculos que suele ser un

---

<sup>39</sup> El Coloquio de Arte no – objetual y Urbano, la IV Bienal de Arte de Medellín, que se realizaron en Medellín en el año 1981, o las bienales de Cali en la década de los ochenta, fueron eventos que dinamitaron el pensamiento y la teoría de un arte de acción en Colombia” (Restrepo, 2012).

<sup>40</sup> “Desde 1977 y hasta 1994, el maestro Enrique Vargas dictaba sus talleres de sensibilización y experimentación en centro de Investigación de la imagen Dramática de la Universidad Nacional, que más tarde sería el Teatro de los sentidos (...)” (Restrepo, 2012, pág. 101).

<sup>41</sup> “También en el año 1983, Beatriz Camargo y Bernardo Rey, fundaron el Teatro Itinerante del Sol, que se empeñó en la recuperación de la recuperación de la memoria ancestral por medio de experimentaciones teatrales, espaciales y escenográficas con materias orgánicas como tierra y maíz (...)” (Restrepo, 2012, pág. 101)

<sup>42</sup> “En el año 1986 se encuentra en una casa – taller del barrio La Candelaria en Bogotá, Álvaro Restrepo, María Teresa Hincapié y José Alejandro Restrepo ( Athanor Danza), los hermanos Abderhalden ( Mapa Teatro), Doris Salcedo, Víctor Laignelet y Carolina Ponce de León (...)” (Restrepo, 2012, pág. 102)

<sup>43</sup> “En 1997, el Colectivo Helena Producciones dio nacimiento al festival de performance de Cali(..) el Festival ha hecho visibles el poder de la marginalidad y la fuerza de los marginales, como categorías estéticas dentro de la plástica contemporánea colombiana” (Restrepo, 2012, pág. 103).

observador de consumo, un observador con el tiempo medido y no suspendido en la atemporalidad propuesta por el performer (Restrepo, 2012, pág. 108).

Los actos políticos, enfocados en estos modos de hacer: la experiencia dentro del conflicto en escena, inhalar o manipular semillas, hojas y pasta de cocaína o marihuana, tejer, bordar o remendar.

La rabia, la ironía, la protesta, la sátira, la puesta en escena de una moral diferente a la que se critica, el reclamo de los derechos básicos y fundamentales como el respeto a la vida o a la diferencia suelen ser las expresiones más comunes de los Actos políticos, pero a pesar de que los espacios públicos es por excelencia el lugar de los actos políticos y las causas sociales su razón de ser, son pocos también los performers que han entendido la plaza pública como el escenario propicio para evidenciar las opresiones de las que son víctimas ellos mismos o sus defendidos (Restrepo., 2012, pág. 111).

Los actos abyectos enfocados en estos modos de hacer: deponer, vomitar o voltearse al revés, eyectar, ensangrentar, escupir, enmugrar o limpiar, auto agredirse o amenazarse, empaquetarse o enguacalarse.

La mayoría de estas acciones trascienden los límites físicos mediante la transgresión del dolor, el miedo, el asco, el horror, la ley o el éxtasis, obligando al cuerpo del artista a resistir en escena aquello que ya cultural, histórica y socialmente soporta dentro de la guerra (Restrepo, 2012, pág. 103).

Todas estas acciones se han desarrollado en espacios públicos y cerrados donde el espectador en su propio régimen de mirada<sup>44</sup> cuestiona, interpreta y observa, todo el procedimiento del artista en la actividad que materializa con su cuerpo (Restrepo, 2012). Sin embargo, este régimen de mirada está inscrito, de acuerdo con Pedraza (2010), por lo que se ve y lo que se dice de esa imagen, sea esta una pintura, una escultura, una instalación o una performance.

---

<sup>44</sup> Mieke Bal (Bal, 2004) “la visualidad debe ser entendida como el entramado de relaciones que existe entre quien ve y lo que ve. Para Bal la visualidad consiste en una práctica; es una estrategia de selección de que debe ser visto o que debe permanecer en la oscuridad, así como a quién corresponde ver. Estas prácticas operan mediante el gusto, la censura por parte de instituciones, discursos y regímenes de verdad; así, visión, conocimiento y poder están íntimamente relacionados” (Martínez, 2015, pág. 29).

En este sentido, lo que se dice de esa imagen está cargada por discursos<sup>45</sup> en donde “conviven representaciones, expresiones, emociones y conocimientos” (Pedraza, 2010, pág. 55). Por tal razón, aunque no es una pregunta que será resuelta en esta investigación, cabe preguntarse el rol, a partir del régimen de mirada, que tuvieron los Museos, la crítica, las galerías de arte, los Salones Nacionales, Regionales y Bienales de Artistas, entre otros acontecimientos que cimentaron la institución artística en Colombia.

### **2.3. María Teresa Hincapié, una artista peregrina**

A lo largo de las conversaciones que se fueron desarrollando en el año 2017 con las profesoras Marta Rodríguez y Zoitza Noriega, se pudo constatar la importancia del arte en acción en la consolidación de una institucionalidad artística que empezaba abrir puertas a este modo de hacer arte.

En el camino por la pregunta inicial se destacaba la siguiente: ¿Cuál es la función de la performance en cuanto a la materialidad y significación del cuerpo? Que más tarde me llevará a preguntarme sobre la inmersión de las performances de María Teresa Hincapié, tuvo un viraje al entender que el cuerpo del artista está íntimamente relacionado con el espacio, con los objetos y con otros cuerpos. Para ejemplificar, se pondrá en relieve la descripción de una parte de la entrevista sobre una performance de la artista Zoitza Noriega:

Hexe, esta última obra que conoces que es masaje, fue hecha en la calle para gente, para... digamos una comunidad incauta que vive en el lugar que se dice que es la comunidad de los mártires, específicamente el barrio Santa Fe en la zona de tolerancia. Esta acción se realizó con el objetivo de participar en una plataforma muy importante que es el encuentro acción en vivo y diferido territorio abierto, es la 9 versión. Y me invitaron para participar con una intervención en cualquier lugar de los mártires y por mi interés en la problemática de género. Yo escogí la zona de tolerancia, entonces el trabajo consiste en la instalación de algo así como un spa efímero con una camilla en donde las trabajadoras sexuales de la zona, pero también

---

<sup>45</sup> “Los discursos determinan la realidad, son realidades materiales, son acumulación de afirmaciones que además crean lugar para el sujeto, produce sujetos, devienen en autoridad para establecer la verdad sobre ellos (...) Para Foucault, el peligro del discurso radica en ser un mecanismo de exclusión y prohibiciones centrado sobre todo en la sexualidad y la política como formas de control” (Martínez, 2015, pág. 15).

cualquier mujer, era invitada a recibir un masaje gratuito, con aceite con aeroterapia. Cómo recibir un instante de descanso y disfrute en su cuerpo (Entrevista realizada en octubre del 2017).

Lo que sucede en esta narrativa, son los múltiples modos de hacer arte a partir de un interés en una problemática a tratar. En este caso se destaca la vinculación del cuerpo del artista con el tacto de la piel de otros cuerpos contenedores de historias que están en condiciones de vulnerabilidad y exclusión. Luego de terminar la conversación en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, me remití a leer algunos acontecimientos que fueron trascendentales en la historia de la performance en Colombia, donde contacté a la profesora Marta Rodríguez, conocedora del trabajo artístico de María Teresa Hincapié.

A lo largo de la conversación, la profesora Marta Rodríguez me hacía remembranza de diversos documentos como: la tesis de Maestría de Magda de Herrera, titulada “Un anzuelo y un salmón, María Teresa Hincapié, caminar hacia lo sagrado”, (2004, sin publicar); como también de revistas, artículos, y un libro denominado: ELEMENTAL. Vida y obra de María Teresa Hincapié. Ante la constante alusión de los documentos que se han elaborado sobre ella, además de algunos que otros registros audiovisuales, se fue formando una construcción narrativa desde múltiples voces sobre su repertorio artístico a lo largo de su inmersión en el Teatro y las Artes plásticas con la performance. Por tal motivo, se pretende hacer una breve contextualización sobre algunos momentos de la vida artística de María Teresa Hincapié.

La vida de María Teresa Hincapié no solo estuvo vinculada al Teatro y a las Artes de la performance, ella fue madre, maestra, investigadora y una perspicaz espectadora del transcurrir de su cotidianidad, revolucionando así las maneras de hacer arte, en un contexto social y político en donde prevalecía la violencia política que degrada el tejido biológico y cultural del territorio nacional.

Está firmemente convencida de que, en la creación artística, la producción de símbolos, la renovación en el plano formal o expresivo y la práctica lúdica y recreativa resultan insuficientes. Porque en la situación que hoy enfrenta la sociedad, el arte debe compartir con otras instancias, la tarea de realizar una crítica (...) y de servir en cierta medida, de guía para la vida (Alonso, 2011).

Ha sido una artista que incursionó en búsqueda de un reconocimiento sobre su origen, “de un espacio inédito, ritual donde no se debía ser mujer, donde no se tenía que ser mujer según las

reglas escritas y no escritas (Escobar, 2010, pág. 162). En una entrevista realizada a la crítica de arte, Carolina Ponce de León, ella dirá: “Tere no se interesaba en la representación, sino en crear presencia (conciencia), en un sentido más ontológico, en tiempo y espacio reales a través de una simbología personal que ella fue definiendo a través de su obra”. (León, 2010). Esta definición, fue un proceso de indagación y experimentación en la que concluyó su relación con su cuerpo en el espacio, donde el momento vivido formó una complicidad de ese *estar ahí* con el mundo.

Retomando la entrevista, dirigida por Humberto Junca, se resalta en el discurso de León, una cercanía sobre las acciones de María Teresa Hincapié: “La magia de las obras de Tere comenzaba con ella misma y el poder de su presencia, pero seguía con su capacidad de llevar la sencillez de sus acciones – el silencio, la lentitud, el caminar – a una dimensión que era a la vez social, humana y mística” (León, 2010).

En otros aspectos, destaca la relación de la artista con el medio artístico:

Tere funcionaba en la periferia del mundo del arte por convicción propia, pues poco le interesaba el chisme y lo que pasaba en las galerías y museos. Por convicción propia vivió al nivel material, de una manera precaria no solo porque el mundo del arte no supo acomodar su proceso artístico y brindarle los recursos económicos para vivir de su trabajo, sino porque su proceso individual la llevaba a buscar caminos, ritos y ritmos alternos (León, 2010).

Los caminos, ritos y ritmos alternos, fueron aspectos que convergieron en cada una de sus performances, en la que lo cotidiano, lo sagrado y la caracterización del trabajo laboral femenino fueron exploraciones de su quehacer artístico; acto seguido, su cuerpo formaba una armonía con el espacio de su mundo interior. En su inmersión al teatro, al ingresar al grupo Acto Latino, presenta algunas obras dirigidas por su compañero Juan Monsalve; entre estas se encuentran: “Historias del silencio, Edipo Rey, Ondina, Desde la huerta de los mundos, y Parquedades, escenas de parque para una actriz, video y música, versión dancística del monólogo Ondina” (Al Cuadrado, 2005:3).

Posteriormente, al separarse de grupo de teatro Acto Latino:

Inició lo que ella denomina “la búsqueda de mi verdad” sin tener claro cuál era el camino para seguir. Vive una gran crisis, se encontraba sola, sin director, sin grupo, sin obras, pero con la convicción de continuar haciendo teatro, aunque esto le

significaba pasar por necesidades económicas apremiantes (...) (Molano, 2006, pág. 177).

Acto seguido, compartió con artistas ligados al medio nacional, entre los que se encontraban Álvaro Restrepo, José Alejandro Restrepo y Doris Salcedo. Esta experiencia le posibilita reconocer la apuesta de estos artistas, alrededor de la plástica a finales de los 80s y principios de los 90s. Como se mencionó anteriormente, la acción artística, “*Parquedades, escenas de parque para una actriz, video y música*”, en compañía de José Alejandro Restrepo, fue un acercamiento de introspección de ella misma a sus objetivos que pretendió alcanzar, entre los que se encuentra una mirada distinta a los procesos de la cotidianidad en el mundo laboral femenino.

En este momento de la obra, María Teresa Hincapié aún no estaba pensando en la performance ni en el arte conceptual, pero se sentía interesada en trabajar la cotidianidad: “yo quería aprender a vestirme, a desvestirme, a coger un objeto y pasarlo de un lado para otro, a caminar, a mirar, a detenerme, quería trabajar mucho más el detalle para hacerme como actriz” (María Teresa Hincapié), citado por (Molano, 2006, pág. 178). Adicionalmente:

Doris Salcedo le dio a conocer el legado que el alemán Joseph Beuys dejó a la performance, de lo que particularmente María Teresa recuerda la intervención de Beuys Coyote, *I like América and América likes Me*, acción en la que el alemán convive durante cuatro días con un coyote en la sala de una galería de Nueva York (Molano, 2006, pág. 178).

La performance *Vitrina* realizada en 1989 en un local de la Av. Jiménez, de lo que hoy en día se encuentra la Librería Lerner, incursiona sobre la problemática de género destacando el oficio de una mujer que limpia la vitrina de un establecimiento comercial. En esta performance, se acerca al espectador, tratando de visibilizar la creatividad del oficio de una mujer que experimenta con sus instrumentos de aseo en un contexto donde la jornada laboral se incorpora en las lógicas de la cotidianidad. Hay que hacer notar, de acuerdo con Escobar (2010) que “(...) no hace posible una apología de la feminidad, sino que trasciende la oposición binaria masculino – femenino en su afirmación de su presencia en el espacio más allá de los códigos y restricciones de género, sociales y culturales” (Escobar, 2010, pág. 162).

Este Performance en el cual Hincapié realizaba las acciones tradicionalmente asociadas a la condición femenina (como limpiar, barrer, maquillarse, peinarse etc.), en el interior del escaparate de un espacio comercial. La vitrina daba contra

un andén transitado, con lo cual el gesto personal se catapultaba, de manera directa y cruda, hacia la esfera de lo urbano. Su tiempo de ejecución, ocho horas diarias – la misma jornada laboral de un empleado doméstico – recalca que los roles femeninos en una sociedad como la muestra siguen estando ligados al oficio del hogar (Roca & Suárez, 2012).

Después de estos acercamientos, la intencionalidad de acciones artísticas como *punto de fuga*, se transformó en la obra *Una cosa es una cosa*, en respuesta a la gran valoración que les dio a los objetos (Molano, 2006). En este sentido, es necesario mencionar que las obras de Hincapié iban dirigidas no solo a las mujeres y sus luchas sociales y políticas, sino, a la condición humana, al tejido que se ha roto, producto de una era que incursiona por las sendas del consumismo. Sus objetos y su caminar por los espacios donde experimentaba la lentitud de su andar, permite entrever la impronta que desgarrar las dicotomías socialmente determinadas.

María Teresa Hincapié afirmaba: “Cada objeto por más pequeño y sencillo que sea es un universo absoluto y total que viene a cumplir una misión, tiene un destino y con todas las cosas es igual, por eso Una cosa es una cosa que ahora al juntarse una detrás de otra, forma una espiral que me muestra el significado del concepto de la eternidad que estaba buscando (...)” (Molano, 2006, pág. 179).



Ilustración 7. Performance *Una cosa es una cosa*.

Fuente: “Una cosa es una cosa. Performance registrada en fotografía (video). Obra de María Teresa Hincapié de Zuluaga, 1990. Colección Museo Nacional de Colombia. Reg. 6063 © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura Fotografía”. Recuperado de: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/obra-destacada-una-cosa-es-una-cosa>.

Ya en 1993, María Teresa Hincapié desarrolla la acción artística denominada: “Depositada en la tierra y que de su cuerpo inmaculado y blanco nazcan un día las violetas”, exposición, Un marco por la tierra, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia (Al cuadrado, 2005:3). Concretamente, se destaca la afirmación de Natalia Restrepo Restrepo, en relación con el volver a la tierra:

María Teresa Hincapié siempre habló de volver al origen, como el deseo profundo de su cuerpo por volver a la tierra. Cada día de vida y de teatro fue un caminar consciente hacia la muerte y hacia la tierra, un retorno al útero. También se refería a la búsqueda del origen como “el regreso a las fuentes” (Restrepo., 2012, pág. 105).

Consiguiente, en 1994 inicia una trilogía de performances que tienen como fundamento *lo sagrado* (Molano, 2006). En este momento de su vida, “la búsqueda por lo sagrado fue fundamental en su accionar artístico, debido a que la complementariedad entre el ser humano y la naturaleza es un paso para lo que ella denomina los actos de amor silenciosos” (Rodríguez,2009) citado por (De Herrera, 2004: 138). Dentro de sus performances, se encuentran: Tú eres santo; Hacia lo sagrado, en la que se desplazó a pie de Bogotá a San Agustín. Hacia los huicholes, en México y Divina proporción en la que gana el Salón Nacional de Artistas, en 1996. En palabras de Natalia Restrepo Restrepo:

Una acción donde Hincapié, con la paciencia del danzante de Butoh, la fortaleza de su cuerpo, la contundencia del ritual, y la pobreza del teatro de Grotowski, nos obliga como espectadores, si queremos verla en acción, a perseguirla en su caminar sagrado hasta San Agustín, involucrándonos ya no como un público pasivo de espectáculos, sino como vyeristas de su cotidianidad, pues su interés no radica en la creación de piezas de consumo sino en la creación de piezas de reflexión (Restrepo., 2012, pág. 108).

Sin embargo, no fueron sus únicas acciones en las que el componente de *lo sagrado* se materializaba en su actividad artística: *El espacio se mueve despacio*, fue uno de los trabajos que tuvo cuatro momentos, cuatro presentaciones que se dieron entre el 2002 y 2005. Retomando la entrevista, referente a este trabajo en la que, por medio de una beca del Ministerio de Cultura, se asienta por una temporada en Santa Marta, específicamente en la quebrada Valencia:

La sierra me llenó de amor por el universo entero y eso me permitió retornar a la gran urbe pensando “a la ciudad también hay que amarla, Dios está en todas partes y también en la ciudad y en las calles y en los sitios abandonados y en los sitios más tristes y en los ojos de la gente más triste y en los árboles y en todo. María Teresa Hincapié, citado por (Molano, 2006, pág. 180).

Dentro de sus últimas propuestas, se encuentra *Peregrinos*, “realizada en 2005 con el apoyo de la Alianza Colombo Francesa” (Molano, 2006).

Con *Peregrinos* el propósito de María Teresa era realizar un proyecto interdisciplinario donde se desarrollaron talleres tendientes a concienciar a los participantes sobre la problemática ambiental global –en el que incluye la renuncia, la oposición al consumismo– “todas ellas vivencias que nos permitan recuperar la mirada para estar en capacidad de responder a la época (Molano, 2006, pág. 181).

“Su insistencia en la lentitud es una especie de acto de resistencia con respecto a la velocidad que imprime el proceso de urbanización contemporáneo, que poco se interesa por la degradación del ambiente y poco permite detenerse en los pequeños detalles” (Pini, 2002). Asimismo Sol Giraldo Escobar (2012) manifiesta que en respuesta a esta degradación ambiental, utilizo “(...) un cuerpo femenino concentrado, espiritual, místico y sagrado. Y, sobre todo, presente: con los ojos en el cielo y los pies en la tierra, redefiniendo los límites de su presencia en el mundo” (pág. 162). De este modo, se puede afirmar que:

El performance de la artista María Teresa Hincapié es un llamado a revitalizar las fuerzas del cuerpo, en la concientización del accionar humano. Las acciones de Hincapié son las de una mujer que utiliza su cuerpo para manifestar su presencia y determinación del retorno a los sentidos mágicos y espirituales del vínculo terrenal con el tejido de la vida. El cuerpo es un acontecimiento en sí mismo, habitar el cuerpo a partir del espacio que este habita. Hincapié, hace liviano el cuerpo mediante la acción (Rendón, 2016).

### **2.3.1. Encuentros de performance para la vida. María Teresa Hincapié**

Los Encuentros de performance para la vida. María Teresa Hincapié son una iniciativa formalizada, en el año 2010, por Fundación Calle Bohemia a partir de la dirección de Marta González y Vladimir Cortez. A lo largo de estos diez años, se han realizado nueve encuentros que están organizados por temáticas, algunas de estas realizadas por los contextos coyunturales del

país. Se puede afirmar que estos Encuentros han consistido en, retomando a Rodríguez (2010), “hacer arte: construir espacios de participación de aprendizaje, de creación colectiva” (p,278).

En este sentido, se dispondrá a hacer un recuento sobre algunas referencias que se encontraron sobre estos Encuentros de Performance para la vida. María Teresa Hincapié, que están divididos en performances, seminarios o cátedras y talleres. Cabe aclarar, que esta información puede tener alguna inconsistencia respecto algunos datos referentes a estos Encuentros, como también un vacío frente a otros; sin embargo, uno de los objetivos es hacer referencia sobre cómo estos Encuentros han intervenido el espacio público, sea mediante la confrontación o la reflexión.

En el primer Encuentro (*ver tabla 1*) se puede evidenciar la participación de cuatro artistas mujeres y siete hombres que hicieron sus performances en espacios públicos, exceptuando el Seminario – Cátedra de María José Arjona, que se realizó con una ponencia sobre la naturaleza del cuerpo, sobre manejar las potencialidades del cuerpo desde la poética del cuerpo. Asimismo, se puede destacar que la gran mayoría de las propuestas hacen parte de una indagación estética de la performance donde abordan, “(...) problemáticas vinculadas a los regímenes de diferenciación social y a las violencias profundamente arraigadas en los cuerpos e imbricadas en situaciones afectivas que muchas veces resultan difíciles de abordar sólo desde la palabra” (Citro & performance, 2017).

En particular la propuesta de la artista Yorlady Ruiz, denominada, Nido, que es una acción que indaga sobre la desaparición de personas, en las fosas comunes.

Este tipo de acción artística como las otras que hicieron parte de este Encuentro, en el año 2010, fue el primer acercamiento de presentar un lenguaje reflexivo que involucra el arte con la vida en los espacios públicos de la ciudad de Armenia. Por consiguiente, fue el primer ritual de inicio en la que emergieron nuevas preguntas sobre la importancia de articular un arte que involucra e interpelará al habitante cómplice de las dinámicas cotidianas que se establecen en los espacios públicos de la ciudad.

Al hacer un salto al III Encuentro (*ver tabla 2*), realizado en el 2012, se encuentra una temática específica: cuerpos vestidos de sensaciones. En él se puede evidenciar la participación de 5 mujeres y 2 hombres que en su mayoría hicieron sus performances en espacios públicos. Además, se hizo una cátedra a cargo de Consuelo Pabón, denominada La Fábula de María Teresa Hincapié. Sembrar árboles: flores rojas y blancas, y dos talleres denominados el Arte de las acciones corporales, y Circuitos corporales. Dentro de estas acciones, se puede destacar la performance de

Milena Gutiérrez, denominado Liturgia para el amor, que consistía a exaltar la vida, en el espacio público donde intervino.

Haciendo otro salto en el tiempo, el VI Encuentro realizado en el año 2015, denominado Territorialización, desterritorialización de los cuerpos (*ver tabla 3*), participaron 8 artistas mujeres y 6 hombres. La gran mayoría de los artistas que hicieron performances actuaron en el espacio público. Además de esto, se hizo la cátedra María Teresa Hincapié con los estudiantes de los colegios de Buenavista, Córdoba, Pijao y Armenia – comuna I; en segunda instancia, se realizó un seminario – cátedra, a cargo de María José Arjona, denominado la Naturaleza del Cuerpo, como también unos talleres denominados cartografías sensibles del territorio y Prácticas performativas, a cargo respectivamente de Yorlady Ruiz y Sonia Castillo.

Hay que destacar que, en este VI Encuentro (*ver tabla 4*), se realizaron diversas actividades en las que se incluía el componente pedagógico en algunos colegios del departamento del Quindío, razón por la cual, este tipo de actividades pedagógicas le dan un giro a la performance artística al involucrar otros escenarios que podrían denominarse performance cultural, siguiendo la investigación de Manuela Rodríguez (2010), sobre los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe. De ahí, se pone en manifiesto “(...) la capacidad de intercambiar roles, modificar los cuerpos, producir y reproducir significados, logrando cierto empoderamiento” (Rodríguez, 2010).

Es decir, esta propuesta de performance cultural al involucrar estudiantes sobre las temáticas de la performance de María Teresa Hincapié, generan, haciendo referencia a Citro y Equipo de Antropología del cuerpo y la Performance (2018) “micropolíticas de las prácticas de libertad y la vincularidad, como la exploración de espacios abiertos (conexiones con el entorno), generación de espacios institucionales multifuncionales (...)” (p. 24).

Estas micropolíticas que se generaron en esta performance cultural, también se establecieron en las performances artísticas que intervinieron ya sea a manera de instalación en espacios cerrados o en los espacios públicos. Para ejemplificar, la performance de Laura Hernández, denominado, “Soy mujer déjenme en paz”, al reflexionar sobre el maltrato en contra de las mujeres y el feminicidio en Colombia.

En el VII Encuentro (*ver tabla 4*), realizado en el 2016, denominado El cuerpo y su memoria, participaron 10 mujeres, 5 hombres y el Colectivo Doce Lunas. Además, se hizo un seminario – cátedra sobre las siguientes preguntas: ¿Qué recuerda el cuerpo? El cuerpo: esa parte del infierno en que habitamos, dirigido por Ángela Chaverra; también, se realizaron tres talleres denominados:

Haga lo que pueda con lo que tenga, Método para performance y el Territorio es la vida, dirigidos respectivamente por Liliana Caycedo, Katherine Patiño y Fernando Pertúz. Asimismo, se continuó con la cátedra María Teresa Hincapié, pero esta vez solo en la Escuela normal Superior del Quindío, en el grado 11.

Dentro de la participación de los artistas que realizaron una performance, se puede destacar la acción de Esteban Sánchez, denominado Hilando relatos. En esta acción, realiza en la Plaza de Bolívar, el artista se deja crecer el cabello por un año, dejando que cualquier espectador – participante hilara su relato mediante las prácticas de peinar su pelo. En el caso de esta acción, sea por curiosidad o por el interés de lo que estaba haciendo el artista en su acción, muchas personas, como se evidencio en el video de la Fundación Calle Bohemia, participaron masivamente en su performance, por otro lado, la artista Tatiana Moreno, en su performance denominado Agua – Tierra, que en palabras de la artista:

Nace el año 2010 y es una reflexión que empecé desde entonces, una búsqueda a través de mi cuerpo, de entrar en comunicación con la ciudad; tratando de encontrar esa naturaleza que ha estado cubierta por el asfalto y traer hacia mi cuerpo ese devenir agua, devenir tierra, devenir animal, para también conectarme con la arquitectura de la ciudad, el sonido, con las gentes y reflexionar acerca del tema del agua y el tema de la tierra” (Video oficial, Calle Bohemia 2016).

El desarrollo de esta acción, realizada en la plaza de Bolívar, de acuerdo con la visualización del video, dejó entrever a una artista que, con el torso desnudo, confronta los parámetros espaciales representados en la iglesia católica – Judeo Cristiana y la institucionalidad política de Armenia. Aunque no se presencié la performance del artista, queda en evidencia la presencia de su cuerpo, vinculada al agua y la tierra. Por consiguiente, su cuerpo no era la representación del deseo y de la quizá mirada morbosa de algunos espectadores, sino un cuerpo vinculado al sacramento y a la metáfora de las fuerzas y sustancias del agua y la tierra.

Para finalizar en el VIII Encuentro (*ver tabla 5*), realizado en el año 2017, denominado Re – accionar por la paz, en el que participaron tanto hombres como mujeres, que realizaron diversas propuestas enfocadas al contexto político que dejó consigo el plebiscito del año 2016 y el posterior Acuerdo de paz para la terminación del conflicto armado con las FARC – EP, firmado en el Teatro Colón. A lo largo de este Encuentro, se realizó un seminario – cátedra denominado El arte desde lo público, a cargo de José Alejandro Restrepo y María Echeverra, como también un taller denominado Arte, acción y performatividad, dirigido por el artista Yury Forero.

Dentro de las performances realizadas en este encuentro se puede destacar la propuesta del Colectivo 13 lunas, denominado Mudar. En esta acción, de acuerdo con el video de la Fundación Calle Bohemia, en la entrevista realizada a Eduardo Chaves Duque, miembro del Colectivo 13 Lunas:

La acción que se decidió la titulamos: Mudar, y más que un discurso de representarlos a ellos, digamos que lo voy a hacer desde mi perspectiva: mudar dar cuenta... no es una visión panfletaria sobre el conflicto armado en Colombia, ni sobre la violencia o la paz, sino más esa acción individual que se tiene como persona, como colombiano. En este caso, es cambiar algo interno, dejar atrás. Si bien la misma performance activa diferentes cosas como la respiración, como la persona que se entierra viva, como la cantidad de muertos que ha tenido el país, en este caso lo que queríamos es dar cuenta de que se puede dejar atrás cosas, de que uno puede resurgir como un ser distinto. La posibilidad de reinventarse de volverse a crear para generar un entorno diferente, más armónico (Video oficial Calle Bohemia, 2017).

En esta performance del Colectivo 13 Lunas, pertenecientes a la ciudad de Armenia, decidieron hacer una acción en la que se involucra la tierra como elemento para enterrarse vivos alrededor del Bulevar Cielos Abiertos. A lo largo del video, se muestran tanto a mujeres como hombres vestidos en camisas blancas con corbatas y pantalón negro, que cavan la tierra con la finalidad de hacer un hueco a la medida de sus cuerpos. Además, contaban con algunos objetos que les permitían respirar bajo la tierra. Aunque no presencié este encuentro, puedo afirmar que todas estas performances, seminarios – cátedras y talleres, tuvieron la impronta de utilizar otros lenguajes como la performance, para que de este modo se reflexionara y manifiesta no solo desde los cuerpos de los artistas, sino remitiéndose a la investigación de las Marchas de Ni una Menos contra la violencia de género en Buenos Aires, Argentina, realizada por Citro y Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (2017),

“(...) de que los espectadores eran invitados a convertirse también en investigadores – creadores y así, desde sus propios cuerpos sensibles y en movimiento, eran invitados a ensayar cómo podrían transformar, reparar o incluso tal vez sanar, esas experiencias de violencia que nos atraviesan” (p5).

Por tal motivo, estos Encuentros de Performance para la Vida. María Teresa Hincapié, en la que han participado artistas internacionales, nacionales y de la región del Quindío, ha sido un

llamado a revitalizar las fuerzas del cuerpo, a las plenitudes y a la presencia del cuerpo presente en un contexto de ciudad y nación donde se vulnera, degrada, violenta, clasifican y se excluyen cuerpos en discursos, ideologías y prácticas que van en contra del derecho a la vida.

#### **2.4. IX Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié**

A lo largo del Encuentro realizado del 25 al 30 de agosto del 2018 en los espacios públicos de la ciudad, como la Plaza de Bolívar, Bulevar Cielos Abiertos, parque de Sucre y la Galería Makerspace, se desarrolló un análisis de las trece performances de los artistas y de un performance que fue el resultado del taller Hembricon Brevispi, como también de las narrativas que se construyeron a lo largo de las conversaciones que se fueron dando de manera casual.

De las trece performances, cinco se realizaron a manera de instalación – performance en los espacios de la Galería Makerspace; dos se realizaron tanto en el parque de Sucre como en la Galería; uno en la Plaza de Bolívar y la Galería; cuatro en el Parque de Sucre en cuanto a espacio público, utilización de calles aledañas y el sector de la Ceiba que presenta un cerramiento para evitar el uso y utilización de este espacio, y uno en el río Quindío por el sector de la María. Para la investigación, se tomará en cuenta la descripción y análisis de cinco performances en su relación al espacio público; debido a que, sin desmeritar las otras acciones artísticas, por motivos de organización y de los datos que se recogieron, como al igual de la vincularidad con la pregunta de investigación se decidió trabajar sobre estas acciones artísticas.

Sin embargo es importante reconocer las performances de cada uno de estos artistas como la acción de Laura Troncoso<sup>46</sup>, artista ibaguereña, que hace mención de su preocupación por los feminicidios y la violencia hacia la mujeres, tema de la cotidianidad en su ciudad natal; por consiguiente, su performance consiste en la escritura de 85 cartas, realizadas en un prado del Parque de Sucre, sentada sobre una manta, entre las 9 am y 11: 30 am del martes 28 de agosto, para después ser entregadas a los transeúntes y espectadores de la acción que circularon por el parque. Estas cartas simbolizan una narrativa implícita en el nombre de la performance: 85 maneras de amar a una mujer en el Parque Sucre. Al igual de un performance personal realizado en las instalaciones de la Galería Makerspace.

---

<sup>46</sup> Para visualizar una parte de la performance de la artista, consultar el anexo 1 desde el minuto 7: 49 al 10: 16, del video oficial de la Fundación Calle Bohemia.

Por otro lado, la artista francesa Julie Pichavant<sup>47</sup> desarrolla un taller de performance para los habitantes de Armenia, al igual que su puesta en escena realizada en la Galería Makerspace de 6:30 pm a 7:30 pm del miércoles 29 de agosto, en que abordaba el fenómeno de los migrantes del “países pobres”, contando una historia, por medio de distintas expresiones corporales, sobre los conflictos bélicos y las desigualdades económicas que afectan a gran parte de la población global. La artista lleva a que el espectador enfrente el dolor que sufre el migrante al atravesar un continente para llegar a otro, tomando una historia real, del cuerpo de una mujer africana, migrante, ahogada en el Canal de la Mancha. Además, relata otros sucesos donde utilizan el arte y la cultura con fines de “espectáculo”, siendo este dispositivo hegemónico el que diluye la solidaridad entre humanos con el sufrimiento del otro. Cabe añadir, que a lo largo de su escena la artista toma diferentes roles como la migrante, el pez y la bailarina de Samba.

Asimismo, el artista mexicano Fausto Gracia<sup>48</sup>, en su performance De qué Callada manera, realizado en las instalaciones de la Galería de 6:30 a 7:15 de la noche del jueves 30 de agosto, buscó mediante el baile de sus movimientos, de la canción del denominado performance, para posterior hacer un giro en la acción y utilizar su cuerpo, específicamente su espalda, para darse un golpe secuencialmente en las tres paredes que escogió con anterioridad. De este modo, este performance consistió en confrontar al espectador con el dolor del otro que invita a la solidaridad.

En ese mismo orden de ideas, la artista antioqueña Evelyn Loaiza<sup>49</sup>, en su performance Desengranar realizado en un pedestal del Parque de Sucre de 5 pm a 6 de la tarde del sábado 25 de agosto, mediante la acción de hacer visible su torso desnudo, en sus manos lleva una cesta con mazorcas y de su cintura se desprende una enorme falda que llega hasta el piso donde se visualizan ojos que miran; estos ojos, según la artista, son las miradas de los líderes sociales que han sido asesinados. El desgranar las mazorcas es una señal de resistencia ante la impunidad que se está presentando ante los asesinatos de estos líderes. Este performance fue censurado por la llamada de vecinos del sector que vieron en él un atentado contra la moral y las buenas costumbres, según relata un participante de este encuentro; en protesta la artista esconde sus pezones y la boca con cintas negras.

---

<sup>47</sup> Para visualizar una parte de la performance de la artista, consultar el anexo 1 desde el minuto 21:24 al 23: 41, del video oficial de la Fundación Calle Bohemia.

<sup>48</sup> Para visualizar una parte de la performance del artista, consultar el anexo 1 desde el minuto 23:42 al 25: 14, del video oficial de la Fundación Calle Bohemia.

<sup>49</sup> Para visualizar una parte de la performance de la artista, consultar el anexo 1 desde el minuto 2:13 a 3:47, del video oficial de la Fundación Calle Bohemia.

El miércoles 29 de agosto de 9 a 9: 30 de la mañana, el artista y director de la Fundación Calle Bohemia, Vladimir Cortez<sup>50</sup>, realizó una acción en la cornisa superior de la casa de la Galería Makerspace, consistía en utilizar su voz para enunciar cada una de las quebradas que componen la red hídrica del Quindío, en cada grito empuñaba fuertemente una pala que llevaba en sus manos y al nombrar cada una de las quebradas terminaba con la palabra: contaminados. La secuencia se repitió varias veces. Su acción lleva por nombre: Azogue (mercurio), elemento utilizado en la minería tanto artesanal como industrial, y el departamento del Quindío está siendo afectado en las dos últimas décadas por el otorgamiento de licencias mineras para explotar recursos naturales como el oro.

Ese mismo día la artista Luz del Carmen Magaña<sup>51</sup>, procedente de México, desarrolla su performance de 3 a 3:08 pm, denominado Todos somos una luz. En esta acción que se llevó a cabo en la Galería Makerspace, la artista creó su instalación en el piso con diferentes imágenes de mujeres bíblicas desde el antiguo testamento hasta el nuevo testamento, correlacionado estos estereotipos de la mujer virgen, la mujer madre, la mujer bruja, la mujer puta y la mujer puta arrepentida, con ella como mujer; sosteniendo que ella representa la mujer bruja que es la que posee el conocimiento para ejecutar adecuadamente la mujer madre.

El lunes 27 de agosto de 2:00 – 6 pm, la artista Grecia Quintero<sup>52</sup>, procedente de Cúcuta, comienza su acción en el Parque de Sucre donde se sienta en una manta e invita a diferentes mujeres que pasan y quieren sentarse con ella a hablar para crear puntos de encuentro y construir comunidad entre mujeres. La acción continua en la Galería donde las mujeres que crearon vínculos como los espectadores, presenciaron el ritual de sanación en donde cada planta escogida por las mujeres se introdujo en un frasco y se le dio el nombre de esa mujer, por ejemplo, la caléndula se renombró como Bibiana. Al finalizar, en un recipiente de barro se quemaron yerbas para crear huellas de permanencia o en palabras de la artista: la memoria de una acción que ya pasó, qué sucedió, pero que permanece en el tiempo con su rastro.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la temática del encuentro fue el “*Ayni*”, y que su significado fue re atribuido desde los parámetros de la cooperación y la solidaridad recíproca,

---

<sup>50</sup> Para visualizar una parte de la performance del artista, consultar el anexo 1 desde el minuto 11: 31 a 13: 30, del video oficial de la Fundación Calle Bohemia.

<sup>51</sup> Para visualizar una parte de la performance de la artista, consultar el anexo 1 desde el minuto 10: 18 al 11: 30, del video oficial de la Fundación Calle Bohemia.

<sup>52</sup> Para visualizar una parte de la performance del artista, consultar el anexo 1 desde el minuto 5:56 al 7: 48, del video oficial de la Fundación Calle Bohemia.

destacando así una parte del principio y cosmovisión de algunos pueblos andinos originarios que constituyeron la relación de la tierra, el trabajo y la vida como complemento de su organización social. En este sentido, al trasladar este concepto al marco del encuentro de performance para la vida, se puede reflejar en lo declarado por la artista Kiyo Gutiérrez

Estando en Colombia me percaté de que los problemas que tenía en casa (México) eran muy similares a las problemáticas colombianas. La contaminación, la acumulación de bienes a costa del deterioro de la naturaleza, la pobreza, el clasismo, entre otros. Todos estos aspectos relacionados directamente con el sistema capitalista bajo el que vivimos. La forma de vida que el "ayni" propone, muy similar a la filosofía que practican los pueblos originarios mesoamericanos, es parte de la solución necesaria para cambiar y desplazar un sistema nocivo que nos está carcomiendo a todos (Kiyo Gutiérrez, 2019).

A lo largo de la descripción de estas cinco performances se pretende abarcar la relación de la acción artística con el espacio público de la ciudad, preguntando si la performance genera otros modos de resignificar los espacios públicos de la ciudad, o haciendo referencia a González (2013) “si un acto efímero realizado en un espacio público cotidiano generar otros modos (perdurables de mirar la ciudad)” (p.1).

#### **2.4.1. TEJIDO UNIVERSO**

La temática del tejido Universo abrió su acción el día 25 de agosto del 2018 a las 10 am en el Parque de Sucre. La artista Johanna Marín, proveniente de la ciudad de Bogotá, organizó a la sombra de una gran Ceiba, se ubicaron sillones dispuestos en forma de sala; en el centro, un carretel de madera donde se dispuso agujas de croché, gruesas y delgadas; a un costado del sillón cercano a la Ceiba, se dispuso una cesta de plástico donde se alojaron lanas de diferentes colores y texturas. Desde las 10 de la mañana hasta las 5 de la tarde, iban y venían personas que se incorporaron al oficio de tejer, la artista invita a hacer carpetas de diferentes tamaños.



*Ilustración 8. Tejido Universo*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Tejido Universo (performance) Armenia, Quindío: el Parque de Sucre.*

“El objetivo de la artista en un comienzo era hacer un vestido con el tejido elaborado, al tronco de la Ceiba” (Diario de campo, 2018). Respecto al público que se integra el sábado, según información suministrada por algunas personas con las que hablé fueron mujeres mayores de 40 años. En el transcurso de la semana, por la duración de la performance que duró los seis días del encuentro, se fueron incorporando hombres y mujeres de diferentes edades, unos diestros en el oficio del tejer y otros que quieren aprender.

Aprendí a tejer en El Parque Sucre bajo la sombra de su gran árbol. Conocí a personas de todas las edades con las que intercambié relatos e historias. Me sentí en casa estando lejos de ella. El Parque se convirtió en un lugar sin fronteras en donde, literalmente, se tejió espacio, comunidad y ciudad. Se abrió la posibilidad de construir un proyecto en común, la vestimenta de ese árbol se convirtió en una hermosa metáfora de lo que la vida diaria podría ser (Kiyó Gutiérrez, 2019).

La artista, de manera informal, invitó a escribir historias que hacen referencia al parque que pueden ser propias o de los padres y abuelos. Sentados en los sillones, se fue tejiendo y contando

historias, como también se fue creando nuevas relaciones sociales, vínculos de amistad con los participantes de esta performance; se compartieron saberes, al igual que se habla de la ciudad en cuanto a los temas de seguridad, política, de lo que fue el terremoto y la ciudad post – terremoto.

Los jóvenes que se incorporan a la performance, de universidades como la San Buenaventura, la U del Quindío y la del Tolima, reconocen que el oficio de tejer es una labor propia que aprendieron las abuelas y que ellos se han excluido porque la consideraban como algo obsoleto, pero le ven importancia porque en esos días encontraron tranquilidad en la acción de tejer (Diario de campo, agosto del 2018).

La acción de tejer se funde con lo íntimo, con lo doméstico. En este espacio público, donde hombres y mujeres de diferentes edades tejen en colectivo a la sombra de una Ceiba cercada por rejas con un poco de espacio verde, muestra que tejer es hacer memoria, que tejer es incluir en la diferencia de edades y género y que tejiendo se vincula al otro.

Todas las historias y todas las cosas que se movieron en estos cinco días, a todo nivel, no solo con Tejido Universo, sino conocerse, reconocerse por cierto desde el arte y de todas las cosas que surgen en un espacio público como puede ser el parque Sucre que es emblemático aquí en Armenia. Supongo que, en cualquier ciudad, en cualquier espacio, si proponemos cosas así, seguramente se van a dar dinámicas similares, y siento que eso es lo que realmente nutre la colectividad, la cooperación, el sentido de pertenencia colectivo; porque finalmente todos sabemos que está ahí y pertenecemos a él, pero no nos entretajemos jamás. Bueno, tal vez las personas que trabajan alrededor o vendedores, o que se yo, la gente que tiene un lugar fijo; pero los transeúntes, la gente que viene y va tienen un montón de cosas por compartir que fue súper duro recoger. (Johana Marín, conversatorio, 2018).

La colectividad, la cooperación, el sentido de pertenencia colectivo, como afirma Johana, hicieron parte la performance Tejido Universo, que se consolidó como una acción de memoria y un reconocimiento a la Ceiba en su espacio. El tejer involucró aprendizaje para muchos, que en la elaboración de las carpetas tuvieron que desbaratar lo elaborado; a ellos les ocasionó, remitiéndose a mi experiencia: una acción que combina la metáfora y el sacramento en la que es necesario hacerse y deshacerse con el tejido, siendo este un principio para rehacer una sociedad solidaria que promueva la cooperación, remitiéndose al Ayni.



*Ilustración 9. Tejido Universo*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Tejido Universo (performance) Armenia, Quindío: el Parque de Sucre.*

Aunque este oficio de tejer se arraiga al rol femenino, tal como lo expresa Restrepo (2012) “No es por azar que Penélope en la Odisea de Homero, se dedicara a este acto durante los casi veinte años que estuvo su esposo por fuera de casa, en la guerra” (p.113). De igual modo, también se fue catalogando al arte:

Tejer, bordar y remendar, son partes de un discurso explícito de lo doméstico y de “lo femenino” como conceptos inseparables, se supone que estos son “típicos del arte hecho por mujeres<sup>53</sup>”, con el agravante de que esté suponer contiene un

---

<sup>53</sup> Como afirma Martínez (2015) “(...) en el arte se han utilizado las nociones de mujer y femenino como tema para forjar nuevas narrativas, clasificaciones, o curadurías, así, las obras realizadas por las artistas se entienden a priori bajo categorías determinadas culturalmente como mujer y femenino” (p.45 -46). Por otro lado, Martínez (2015) añade “esto resulta problemático para la lectura del arte en la medida que se reinscribe el género en la diferencia, lo femenino como propio de las mujeres y las cualidades otorgadas a la feminidad (debilidad, suavidad) son vistas

subtexto peyorativo que perpetúa el tópico y lo mantiene vigente (Restrepo, 2012, pág. 113).

Por consiguiente, esta performance no hace parte de un arte femenino o que el acto de tejer corresponda a la condición de la feminidad; por el contrario, se hicieron presentes diferentes visiones y conocimientos de tejido que fragmentan las fronteras de género.

Estas visiones y conocimientos de tejido se expresaron por lo que manifiesta la artista:

Instalamos el tejido comunitario que se hizo estos días, y además hicimos entre todos un mándala y sembramos. Entonces mi acción es básicamente una especie de ofrenda a la madre cósmica, a la madre tierra que nos ha permitido enraizarnos en estos territorios, hacer ciudades, hacer comunidad, hacer historias, hacer familias. Entonces, este tejido propone encontrarnos a través del arte tradicional, el arte ancestral de tejer, y asimismo saber de nosotros mismos. Es un viaje hacia adentro, de los ancestros, de la vida que entre todos están ahí despejadas y conectadas (Video oficial, Calle Bohemia, 2018).

De este modo, al finalizar el miércoles 29 de agosto hasta aproximadamente las 12 del día del 30 de agosto, la artista se dispuso a juntar todas las carpetas para hacer ese gran vestido a la Ceiba del Parque de Sucre. Sin embargo, al juntar las carpetas no se alcanzó a completar el vestido a la Ceiba. Después, a mediados de las 4 de la tarde, al unir las carpetas se dio forma a una bufanda que solo podía ubicarse en una de las ramas principales de la Ceiba; se cambió de logística en cuanto al mecanismo que debía utilizarse para acceder a las ramas que tenía una altura de más de cuatro metros. La escalera que se disponía para tal fin no era suficiente, se debió llamar a los Bomberos que después de varias llamadas accedieron a llevar la grúa y ubicarla en un costado del parque accesible a la rama que se había dispuesto, para después enrollar la bufanda.

---

como cualidades estéticas y técnicas de sus obras” (p.46). Sin embargo, es pertinente afirmar como lo manifiesta Martínez (2015) que “las lecturas desde el feminismo o lo femenino pueden ser lugares estratégicos; para reivindicar a la mujer en la acción política o para señalar su lugar de subalternidad (...) pero también pueden minimizar sus potencialidades y efectos y así reincidir y marcar de nuevo el género en la diferencia (...)” (p.48).



*Ilustración 10. Tejido Universo*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Tejido Universo (performance) Armenia, Quindío: el Parque de Sucre.*

Las personas ubicadas alrededor del parque, en establecimientos comerciales como heladerías, cafeterías, entre otros espacios, aplaudieron el suceso de hacer el homenaje a la Ceiba; otros, también entre voces, criticaron la acción de los bomberos ya que no entendían el fin de la performance. Inmediatamente, la artista invita a los participantes a crear un mándala con flores, semillas de toda clase, mazorcas, en el lugar donde se encontraba la sala dispuesta para hacer el tejido. “Estos participantes en su mayoría eran estudiantes de Artes Visuales de la Universidad del Tolima que hacía dos días se vincularon al encuentro como espectadores – participantes en el transcurso del Encuentro, con dos de sus profesores” (Diario de campo, agosto del 2018). Al igual que algunos habitantes que transitan por el espacio público, como también mi participación en la construcción del Mándala. Al terminar, la artista hizo el llamado a que todos los que participaron a lo largo de los cinco días, con el propósito de hacer un pago al Universo por regalos como la Ceiba. De este modo, como afirmó la artista:

(...) hicimos ese mándala, también entre muchos de ustedes, los que quisieron colaborar en ese propósito; sembramos unas plantas que puedan volverse arbolitos,

no sé si como en una selva pero que puedan tener raíces ahí y hallar plantas aromáticas, un poquito de medicina de la tierra para todos, no. (...) (Conversatorio, agosto del 2018)

En este pagamento, los participantes junto con la artista formaron un círculo de protección tomándose de las manos, se medita sobre el aire, el cuerpo, se canta, se conecta con el universo, se siente la tierra, y la artista, nuevamente, hace una siembra para cerrar la ofrenda depositando un cuarzo.

#### **2.4.2. AZOTÉ.**

A lo largo del jueves 30 de agosto del 2018, entre las dos y las seis de la tarde, el artista Manuel Parra<sup>54</sup>, cuyo nombre artístico es Manu Mojito, proveniente de Bogotá, realizó un performance titulado Azoté, iniciando en la Galería Makerspace, tomando la calle peatonal del Bulevar - Centro Comercial Cielos Abiertos, hasta llegar a la plaza de Bolívar. “El artista que camina descalzo con una indumentaria ajustada en forma de trusa de color negro y en la parte superior del torso un esqueleto ajustado con correas que le cubre todo el torso” (Diario de campo, agosto del 2018).

En su cabeza lleva una especie de máscara negra de lucha libre, conectada en la boca a un látigo blanco, donde invita a que cualquier participante lo pueda azotar, y en el cuello un collar de taches donde sobresale una cadena que permite un desplazamiento dirigido por un tercero, en este caso una mujer transgénero llamada Brittany.

---

<sup>54</sup> Para más información del artista consultar el siguiente enlace: <http://rafaelnovoasinfiltró.com/serieweb/manu-mojito/>



*Ilustración 11. Azoté*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (2018). Azote (Performance) Armenia, Quindío: Plaza de Bolívar*

En el desplazamiento hacia la plaza de Bolívar, recorriendo el Bulevar, lo acompañan espectadores que se encontraban en la Galería Makerspace, unos hombres relacionados a la performance se pintaron labios y uñas de las manos de color morado. Cabe anotar, que estos elementos como el esmalte y el colorete propios de la feminidad fueron utilizados por hombres, no necesariamente pertenecientes a la comunidad LGBTQ. Tanto espectadores como el artista, que iba con su acompañante, llevaba un ramillete de rosas rojas sin espinas; al llegar a la plaza de Bolívar, se dispuso una mesa con las rosas rojas y Brittany, su acompañante, tomó al artista por la cadena que se desprendía del cuello, haciendo un recorrido alrededor de la plaza. Dejó al artista en el centro e invitó a los espectadores a darle latigazos si querían o a colocar una rosa en las cuerdas que salían de su trusa.

De acuerdo con el artículo Performance en Colombia. Tres Décadas dando valor a las materias miserables, de Natalia Restrepo (2012) “el sujeto a cambiar de dueño experimenta un ritual de limpieza, lo limpio carece de dueño, intenta ofrecerse a un nuevo propietario, subordinarse a otra ley” (p.117). Lo anterior, se puede referir a la invitación que hizo el artista con su mano, mostrando el látigo a los transeúntes para que cualquiera lo pudiera azotar, solamente se presentaron cuatro azotes, tres hombres y una mujer. Por otro lado, también se observó que la gran mayoría que se acercaron a la artista, entregaron una rosa y la depositaron en los hilos de su traje, otros solo decidieron observar y no participar, como también otros transeúntes que mostraron indiferencia absoluta. Recapitulando lo anterior, el artista expresa lo siguiente:



*Ilustración 12. Azoté*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (2018). Azote (Performance) Armenia, Quindío: Plaza de Bolívar*

En esta ocasión presente un performance y básicamente habla un poquito sobre cómo de alguna manera a las personas que se consideran de géneros diversos, sexualidades diversas las mantienen siempre segregadas, no incluidas y violentadas... O, en el peor de los casos, las enmarcan dentro de contextos criminalizados, solo por tener una mentalidad diferente a la que supuestamente nos establece una cultura mediática actual (Video oficial de la Fundación Calle Bohemia, 2018).

En el transcurso final del artista a la galería Makerspace, se vio reflejado a las 5:50 pm el flujo de transeúntes que circulan por el sendero peatonal del Bulevar Cielos Abiertos que conecta la Plaza de Bolívar y el parque de Sucre. Aunque, el artista invitó a que los transeúntes participaran durante su recorrido final, nadie se detuvo a observar e ignoraron la acción. Este panorama, lo pone en manifiesto la artista Kiyó Gutiérrez:

Por qué suscitaban reacciones del público y activaron nuevos sentires y reflexiones. El espacio público se convirtió en el lugar en donde se disputaron sentidos y significados. El performance de Manu Mojito instaba a los transeúntes a decidir

entre propinarle un latigazo o regalarle una flor. El público cuestionó su propia concepción de lo que es el cuerpo, y al mismo tiempo se reconoció que la Plaza alberga múltiples y particulares formas culturales importantes para la construcción de la identidad, la ciudad, y la sociedad en su todo (Kiyó Gutiérrez, 2019).

Así como afirma Kiyó Gutiérrez, la Plaza de Bolívar en cuanto al espacio, representa el orden institucional de la sociedad quindiana, en ella se encuentra el palacio de gobierno, la Catedral, Los Juzgados, el consejo Municipal y la Asamblea Departamental; instituciones que generan normas y pautas culturales en cuanto al género, mostrando un discurso ideal género. Esta performance, además del ritual de liberación, en este espacio confronta al visibilizar la condición de una corporalidad masculina con manifestaciones femeninas. Al confrontar la construcción normativa de la corporalidad humana, encasillada en parámetros sexuales y de género en un discurso hegemónico, visibiliza la resistencia de sujetos que han sido excluidos por lógicas dominantes.



*Ilustración 13. Azoté*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (2018). Azote (Performance) Armenia, Quindío: Plaza de Bolívar*

Este performance precisamente plantea una pregunta o lo que hace es cuestionar un poquito si debe ser así o si verdad debemos ser violentados, o simplemente debemos dejar de encasillarse en unas siglas LGBT, Q, H, y más bien integrarnos todos, realmente, hacer personas porque básicamente el hecho de que tú te acuestes con alguien o prefieres otras cosas no quiere decir, ni que seas mala persona o que seas mejor o peor. Simplemente que eres una persona más que habita en este universo. (Video oficial, 2018).

Para terminar, Brittany utilizó la Galería como parte de la culminación de la performance, presentando así, un baile del oficio que hace muchas transgéneros en los bares de la ciudad de

Calarcá, mencionado la forma en que muchas son excluidas y deben acudir a la prostitución como una forma de ganarse la vida.

Soy de Calarcá. Gracias a Manuel hice el contacto para hacer la parte de performance, de saber que acá se hace estos eventos, de que evidentemente al no tener una política pública de inclusión en el parlamento, se siente uno estigmatizado, se siente uno discriminado; pero, a través de los procesos de inclusión cultural podemos hacer sensibilización. Y más que nosotros como artistas podemos focalizarnos en muchos tipos de artes, en este caso en la parte de cultura (Conversatorio, agosto del 2018).

### **2.4.3. QUARTO DE DESPEJO**

La artista brasileña Thaina de Santana realiza una performance denominada Quarto de Despejo, el jueves 30 de agosto de 11 am hasta las 11:30 de la mañana, en una calle peatonal del Parque de Sucre. A lo largo de la performance, “Thaina camina de la Galería hasta la calle peatonal ubicada en el costado noroccidental del Parque de Sucre, donde se encuentran casas con locales comerciales como heladerías, cafeterías, entre otros” (Diario de campo, agosto del 2018).

La artista estaba vestida con una camiseta amarilla y un pantalón morado que le llegaba a la pantorrilla; sus pies estaban descalzos. Llevaba puesto unos audífonos conectados al celular ubicado en el bolsillo posterior, en cada una de sus manos cargaba con dos recipientes plásticos cortados por la mitad de los que contienen aceite de cocina de 3 litros, en uno contenía agua y el otro un líquido de color amarillo que el artista al terminar su performance informó que era Azafrán, condimento indispensable, según relata, en la comida paraguaya al igual que en los límites entre Brasil y Paraguay.

Ubicada en la calle peatonal, utiliza el recipiente que contiene el líquido de color amarillo para hacer un círculo donde escribe la palabra hambre reiteradamente, el otro recipiente lo deposita en el centro. Los transeúntes son cuidadosos en pisar el círculo, pero continúan con su cotidianidad, otros por el contrario se quedan a observar la performance y hacer preguntas sobre qué es lo que hace. En el lugar también se encuentran, estudiantes de la Universidad del Tolima de artes visuales y sus dos profesores.



*Ilustración 14. Quarto de despejo*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Quarto de Despejo (performance) Armenia, Quindío: vía peatonal que conecta el Parque de Sucre y la Plaza de Bolívar.*

La artista camina por el círculo escuchando música, tiempo después un estudiante se acerca a desconectar sus audífonos, pero ella nuevamente se los vuelve a poner y continúa su caminar en círculo, hasta que un transeúnte de tercera edad que pasa desprevenida pasa por un lado del círculo. Al observar este suceso, la artista lo observa y sigue con su andar, pero esta vez cantando en portugués con una entonación alta para que los espectadores – participantes, escucharan su voz. Después de aproximadamente cinco minutos es interrumpida por otro estudiante que le ofrece una galleta, ella la guarda en su bolsillo para seguir andando con su acción.

Antes de culminar su performance, la artista toma el recipiente que contiene el agua y borra con él la palabra hambre escrita en su círculo para volver a caminar sobre él. Dos estudiantes tratan de hacer un camino con el líquido amarillo, pero ella continúa caminando en el círculo donde ya no se observa la palabra hambre. Thaina relató sobre su performance:

Y mi acción habla de las márgenes, no. Uno en las márgenes se pregunta mucho qué pasa, por qué si uno no tiene que comer, no tiene que tomar, se pregunta ¿por qué yo no tengo eso? Y como que yo lo siento, yo siento eso desde mi punto, desde

donde vengo yo, porque eso pasa ahí; como que... Donde vengo yo las cosas son difíciles, como en todas partes de Latinoamérica las cosas son difíciles. Los márgenes existen en toda Latinoamérica, en México, en Perú, en Bolivia, en Argentina, en Chile, en Ecuador, en Colombia, en todas partes; como que... Y la gente no se pregunta, ¡cómo, ¡qué pasa, ¡qué pasa! (Conversatorio, 2018).

Estos márgenes a los cuales se refiere la artista estuvieron representados en el azafrán amarillo. Al conversar con ella, afirmaba que este color caracteriza la condición del hambre, narrada por la escritora Carolina María de Jesús.



*Ilustración 15. Cuarto de despejo*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Cuarto de Despejo (performance) Armenia, Quindío: vía peatonal que conecta el Parque de Sucre y la Plaza de Bolívar.*

Y mi performance hace parte de un trabajo que hago de traducción de un libro de una mujer que se llama Carolina María de Jesús, y su obra, una de sus obras que yo estoy traduciendo hacia el español tiene también nombre de performance: Cuarto de despejo, y habla de las personas que están al margen, de la gente que está viviendo ahí en la pobreza; y que tienen hambre y sed. Genera muchas cuestiones y una cuestión también que me deja muy feliz de compartir es esta experiencia con las personas de otros lugares de México, Francia, Colombia. (Video oficial, Calle Bohemia).

*Quarto de despejo*, título del libro de Carolina María de Jesús narra en forma de diario lo que acontece en una favela de Sao Paulo, pero también narra la vida de sus hijos y el rol de ser una madre cabeza de familia que recoge los residuos de una ciudad en los albores del desarrollo del Brasil de la década de los 60s y 70s donde se forjó una categorización en términos de raza, clase y política. Estas categorizaciones fueron muy frecuentes cuando pude conversar con la artista:

Eran las 4 de la tarde en el Parque de Sucre, al encontrarme con la artista le contaba sobre el libro de *La muerte sin llanto* escrito por la antropóloga Nancy Scheper-Hugues, que aborda temas como la pobreza, el hambre y la marginalidad en el Nordeste de Brasil, a partir del caso de Bom Jesus de Mata, nombre ficticio que le puso la autora a su trabajo etnográfico en el Alto do Cruzeiro. Esa era mi única referencia para poder profundizar sobre las problemáticas sociales que se presentan en Brasil. De este modo, la artista durante la conversación me contó sobre las márgenes que están presentes en el lugar donde vive, pero también las dobles o triples márgenes, haciendo referencia al caso de las mujeres negras que trabajan en las casas de familias blancas, criando y tomando el rol de nanas. No solo cría a sus hijos, como el caso de Carolina María de Jesús, sino que se le condiciona a la mujer negra del Brasil, márgenes por ser mujer, por ser mujer negra y por ser “pobre” que está destinada a los oficios domésticos para sobrevivir (Diario de campo, agosto del 2018).

Retomando la performance de Thaina, manifiesto que “la idea nuclear de la acción era que yo bordará el círculo vicioso del hambre, y como que la gente me ayudó (...) Y ahí logramos borrar el hambre, y ya no está ahí el amarillo en el piso, pero está en mi piel (...)” (conversatorio, 2018). Asimismo, añade que la performance:

(...) habla del hambre de las personas que están al margen y tienen hambre y sed. Yo lo hice con un pigmento amarillo, azafrán, lo conseguí en Paraguay. Donde el azafrán representaba la integración latinoamericana. Además, ese Azafrán del Paraguay porque es muy significativo que tiene con mi vida y porque también logra borrar la cuestión del hambre. Y también me pareció muy bacana la reacción de las personas como que hablando de la solidaridad que es el tema del encuentro que me dieran de comer, que me ayudaran como a borrar el hambre, que era como la idea nuclear de la acción: borrar el hambre y lo logramos. (Video oficial, Calle Bohemia).

Este pigmento amarillo que bordó el círculo vicioso del hambre, la artista caminando sobre el círculo escuchando música, conectándose con su entorno personal, como también de su momento inmediato; los espectadores cuestionando sobre su acción sin saber a qué se estaba refiriendo, pero también otros espectadores – participantes de la acción artística que, con un gesto de solidaridad, al darle una galleta o con la intención de intervenir y crear otro camino con el Azafrán. Todos estos acontecimientos, conformaron la performance del Cuarto de Despejo, término que, de acuerdo con el libro, implica el lugar donde la hegemonía social y política, excluye y marginaliza todo lo que no hace parte del ideal de progreso y desarrollo.



*Ilustración 16. Cuarto de despejo*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Cuarto de Despejo (performance) Armenia, Quindío: vía peatonal que conecta el Parque de Sucre y la Plaza de Bolívar.*

#### **2.4.4. MANOS A LA TIERRA**

Tierra tan sólo tierra,  
 para las heridas recientes  
 tierra tan sólo tierra  
 para el húmedo pensamiento

tierra, tan sólo tierra

para el que huye de la tierra “(Gómez, 2012).

El anterior fragmento, de la cantautora colombiana Marta Gómez, es una composición musical en la que elabora una poética a la tierra, un homenaje a las luchas por el derecho de las tierras en los contextos políticos y sociales latinoamericanos, como globales. La artista mexicana Kiyó Gutiérrez<sup>55</sup> realizó su performance denominado Manos a la Tierra, el miércoles 29 de agosto de 2 a 4pm en el Parque de Sucre.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la performance tuvo un vínculo muy cercano a las técnicas extra cotidianas, ya que se puso en manifiesto lo declarado por Rodríguez (2011):

En las técnicas extra cotidianas, el cuerpo está dividido en dos tensiones, una se dirige hacia la tierra y se afianza con los pies anclados firmemente a la tierra. La otra tensión, de la cadera hacia arriba, se dirige hacia el cielo, abajo la tierra, delante y atrás, izquierda y derecha. Otro ejercicio importante es la liberación de impulsos, que consiste en la fragmentación del cuerpo en cada una de sus articulaciones, hasta en las más pequeñas, las de cada falange de los dedos, de manera que el control y el conocimiento del cuerpo a través de esta técnica son experiencias extremas, profundas (p,14).

En esta performance, la artista empieza hacer un recorrido desde Galería Makerspace hasta un lugar del Parque de Sucre. Durante su recorrido, los movimientos de sus pies, en las frías baldosas del Parque, se transformaron en una poética que emergió en el espacio público; pero también, se visualizó lo expuesto en la cita anterior: de la cadera hacia arriba, su mirada reflejaba la concentración y la determinación de sus movimientos con las plantas que llevaba en su torso y las cadenas que conectan las dos tensiones, y de la cadera hacia abajo donde logro conectar y afianzar sus pies anclados firmemente a la tierra.

---

<sup>55</sup> Para más información de la artista consultar en el siguiente enlace: <https://kiyogutierrez.com/>



*Ilustración 17. Manos a la tierra*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Manos a la tierra (performance) Armenia, Quindío: Parque de Sucre.*

Es así, como lo describe la artista en la relación de su performance con el espacio público:

Accionar en el espacio público significó crear al margen de las estructuras culturales dominantes, de la estética y de los cánones establecidos. El cuerpo sale de los museos y habita lugares que no se encuentran aislados de la realidad social. Mi cuerpo se expresó desde la independencia y la autogestión. En los espacios públicos aproveché mi cuerpo femenino, espacio (arquitectónico y corporal) de exploración, descubrimiento y potencial. (Kiyó Gutiérrez, 2019).

En este sentido, retomando lo manifestado por la artista, la exploración, el descubrimiento y la potencia de expresar su cuerpo mediante la performance, creó significados tanto en el espacio arquitectónico como en el campo corporal. Estos significados, no estaban inscritos como afirma la artista: “al margen de las estructuras culturales dominantes, de la estética y de los cánones establecidos”, sino de los que se establecen entre su cuerpo presente caracterizado por su condición

de tener entre sus brazos unas cadenas amarradas con múltiples candados y su liminalidad al ser mujer y naturaleza a la vez; al ser vida con sus movimientos y melancolía en su mirada ocasionada por las cadenas. Retomando todo lo anterior, como expresa Kiyo:



*Ilustración 18. Manos a la tierra*

*Fuente: Fotografía tomada por Andrés Cruz (agosto del 2018) y editada por Pistor Orendain. Manos a la tierra (performance)*

*Armenia, Quindío: Parque de Sucre*

En cuanto a mi obra, pues habla de esta preocupación sobre la crisis medioambiental que estamos viviendo todos, y sobre la urgencia de desarrollar, eh... técnicas de conservación y de cambiar nuestro paradigma y quizá empezamos a fijar en otras cosmovisiones que trabajan desde la cooperación y desde la solidaridad, y desde el cuidado a la madre tierra, porque ella nos cuida y nosotros no le regresamos ese apoyo de la misma forma, no; entonces, eh, intente hacer con esa pieza un proceso de liberación colectivo, detonado a través de la iniciativa, de la empatía, de la cooperación (...). ( Conversatorio, 2018).

En esta etapa, el proceso de liberación colectivo empieza cuando al pasar aproximadamente unos 15 minutos de estar asentada en el tumulto de tierra con las cadenas y su mirada al horizonte, ocurrieron dos sucesos dentro de la performance: el primero, la profesora de la Universidad del Tolima entra en escena cuando decide mirar y tocar sus cadenas, pero retrocede sin saber que las

llaves de su liberación estaban en el tumulto de tierra; el segundo, una espectadora entra en escena y busca las llaves dentro de la tierra, ocasionando a que tanto los estudiantes de la Universidad del Tolima como otros espectadores que estaban presentes, decidieran tener sus manos a la tierra y buscar las llaves para liberarla. Este acto liberador, como advierte la artista representa:

(...) liberar el planeta y liberarnos nosotros mismos de las cadenas extractivistas de las que estamos hartos. Y darnos cuenta de que la llave está en cada quien... creo que la solución está en la vida cotidiana y en hacer pequeñas cosas desde tu realidad, no, desde ir al supermercado y llevar bolsa de tela y no plástico, de recoger tus colillas de cigarro, de ese tipo de acciones tan insignificantes podemos cambiar ¿no?, y el crear comunidad también, que es muy valioso (Conversatorio, 2018).



*Ilustración 19. Manos a la tierra*

*Fuente: Fotografía tomada por Andrés Cruz (agosto del 2018) y editada por Pistor Orendain. Manos a la tierra (performance)*

*Armenia, Quindío: Parque de Sucre*

Por tal motivo, esta pieza de liberación colectiva invitó a “reflexionar sobre la crisis medio ambiental y sobre la necesidad de desarrollar empatía y conservación hacia el planeta tierra. (...), exhorta al espectador a la acción, a hundir sus manos en la tierra y a establecer una conexión con la madre tierra (...)” (Conversatorio,2018).

#### **2.4.5. ABRIR RÍO**

En las afueras de la ciudad de Armenia se encuentra el río Quindío, por el sector de la María, alrededor de las inmediaciones de Calarcá. Para llegar a este lugar, tomando como referencia el norte de la ciudad, se debe por lo menos tomar dos buses. El primero, recorre la amplia avenida Bolívar que atraviesa la ciudad desde el Museo del Oro Quimbaya hasta visualizar la calle 10 o el Parque Sucre. Después de bajarse, se toma un segundo bus que recorre el puente La Florida, en la vía a Calarcá, Ibagué y Bogotá (Diario de campo, agosto del 2018).

La performance Abrir Río, de la artista Luisa Fernanda Giraldo, procedente de Pensilvania, Caldas, hace parte de una indagación personal y académica por conocer, descubrir y entablar una relación con los ecosistemas hídricos de la geografía colombiana, de acuerdo con diálogos informales con la artista. En esta ocasión, la performance se desarrolló los días 26, 27 y 28 de agosto del 2018, con una duración de aproximadamente dos horas y media por cada día.

El primer día a las 9: 30 de la mañana, la artista invitaba a los espectadores, en su mayoría estudiantes de la Universidad del Quindío y artistas participantes del Encuentro, a sentir el río con los pies descalzos. “Nos reunimos en unas piedras para oír lo que nos decía la artista. Su discurso estuvo evocado sobre la importancia del río: sonido, movimiento y fuerza, entre otros” (Diario de campo, agosto del 2018). Posteriormente, “el cuerpo y el río entraron en un diálogo en la medida que se caminaba sobre las piedras, pero al igual el olor de la contaminación se hacía presente” (Diario de campo, agosto del 2018).

Después, “la metodología estuvo guiada en la caminata colectiva, cada uno de los participantes se ayudaba a pasar agarrados de las manos, los obstáculos del río, como las rocas, lugares profundos o roce de algún objeto, entre otros” (Diario de campo, agosto del 2018). A la medida que la cadena humana iba pasando de líder que era el que orientaba a los demás participantes para crear nuevos caminos, “se pudo hacer distintos trazados de reconocimiento por los lugares en la que la voluntad del cuerpo nos guiaba” (Diario de campo, agosto del 2018). Voluntad, instinto o determinación, cada persona que tomaba el mando tenía como rol la protección de su grupo, al igual que cada persona que conformaba la cadena; “cada uno conformábamos una cadena de protección” (Diario de campo, agosto del 2018).

Al terminar los recorridos, “la artista nos pasa un papel para que cada uno pueda plasmar en la espalda del otro, los recorridos que pudo evidenciar mediante la experiencia de caminar, sentir y explorar el río de manera individual y conjunta” (Diario de campo, agosto del 2018).



*Ilustración 20. Abrir río*

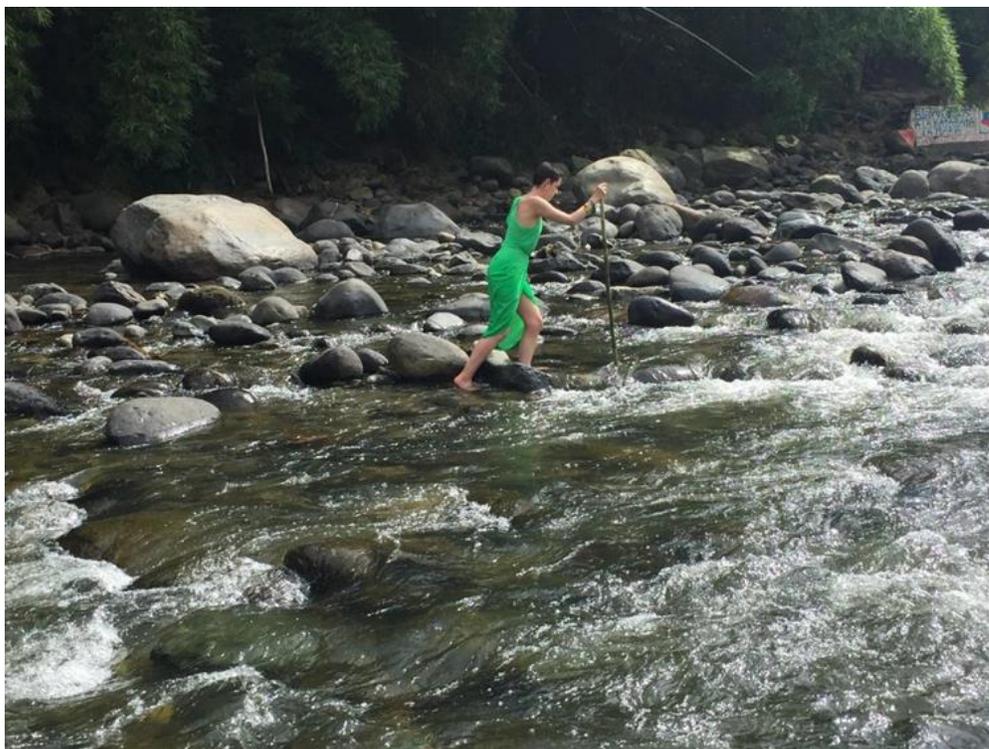
*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Abrir río (performance) Sector de la maría, Quindío: río Quindío.*

Al observar el paisaje del río por el sector de la María, no solo se puede ver el caudal del río, sus piedras o el sonido de las ondas del agua, también se destaca un gran mural que expresa frases como: el río Quindío el más bello del mundo; Quindío tierra de gente buena, entre otros. Es así como se van configurando, el espacio público del río que difiere de las concepciones del desarrollo urbano.

Por consiguiente, en la performance el río se transforma en un lugar público donde son posibles las manifestaciones artísticas como herramienta para potenciar el carácter público e inclusivo de espacios que han estado bajo la sombra del descuido, del poder y de la falta del sentido de pertenencia hacia estos lugares. En palabras de la artista manifiesta lo siguiente:

Mi trabajo estaba pensado para hacerle un homenaje al río, por el sector de la María, era eso. En realidad, era acordarse de un lugar olvidado es como volver a establecer otro tipo de relaciones diferentes con la naturaleza que no necesariamente nos lleve hasta, no sé, volvemos cazadores o este tipo de cosas; sino entender el proceso que llevamos, estas ideas de progreso que es lo que está pasando también con nuestro medio natural, con nuestro ecosistema (Conversatorio, 2018).

El segundo día la artista inició a las 9 de la mañana, en solitario, su acción. “En cuanto a los espectadores, solo estábamos el investigador y el fotógrafo del encuentro, además de algunos “habitantes de calle” que rondaban el río para afeitarse o bañarse” (Diario de campo, 2018). De 9 de la mañana hasta las 11 del día, a pleno rayo de sol, la artista iba delineando su recorrido por el río al peregrinar sobre este, como si estuviese cumpliendo el papel de chamán recibiendo las fuerzas del agua que han padecido la contaminación de los residuos humanos, pero también del olvido como lo expresó en la cita anterior.



*Ilustración 21. Abrir río*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Abrir río (performance) Sector de la maría, Quindío: río Quindío.*

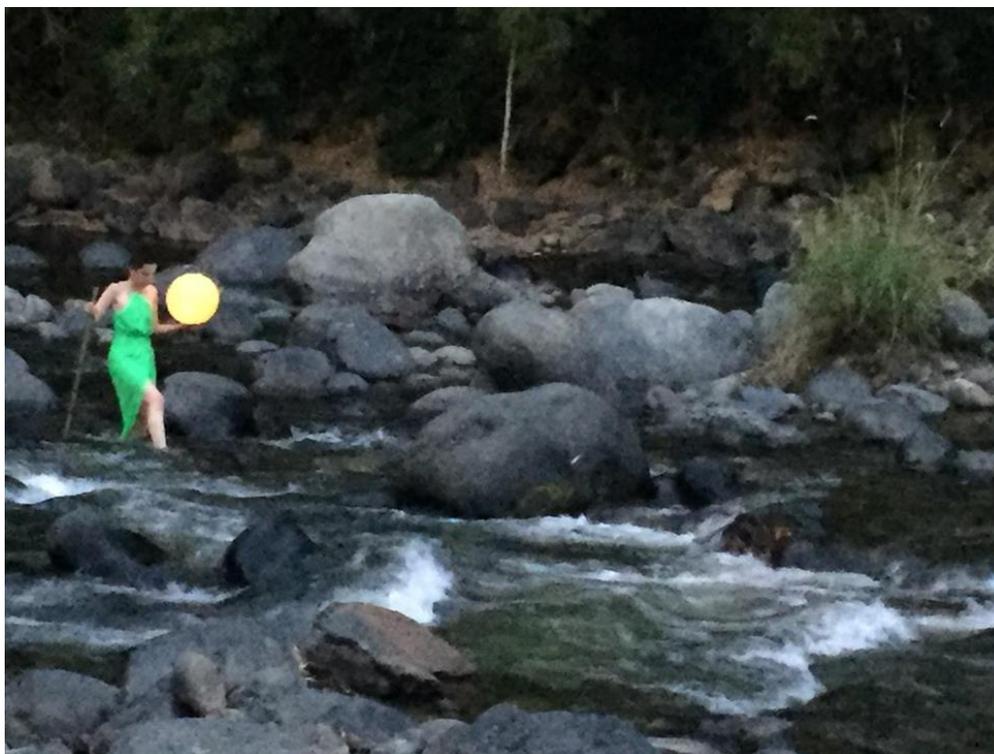
En contraparte, al hacer un paralelo con la performance de María Teresa Hincapié se subraya la relación entre utilizar el cuerpo para la acción en consonancia con los objetos, para el caso de la artista Hincapié, sus objetos cotidianos e íntimos en la performance una Cosa es una Cosa, pero

en la propuesta de esta artista Luisa Fernanda Giraldo, sus objetos son las piedras y el río como entidades vivas.

En la propuesta de María Teresa el cuerpo al que aluden esos objetos estaba allí, vivo y presente, jugando con ellos, reflexionando con ellos, moviéndose por ellos, buscando un lugar en el mundo a través de ellos. Reconstruyendo y creando así un territorio (...) Sus objetos de ese modo, son asertivos, se emplazan, instauran lugares, afirman presencias. Al espacio muerto de la violencia, esta artista opone un espacio vivo: el que se teje en la relación entre su cuerpo y sus cosas (Escobar, 2010).

Es así, que la artista en el río va reflexionando con estas entidades vivas, retomando las palabras de Escobar (2010) “moviéndose con ellos, buscando un lugar en el mundo a través de ellos”, pero también su presencia con su cuerpo, al igual que la indumentaria verde y su bastón de mando eran los soportes para afirmar: estoy aquí y quiero que sanemos juntos.

Al tercer día, siendo las 5 de la tarde, la artista recoge todo lo aprendido de sus recorridos de los dos días anteriores para completar el ritual de la conmemoración al río Quindío. Al llegar al sector de la María, los estudiantes de la Universidad del Quindío, mediante su programa académico La Caja de Pandora, realizaron un reportaje a los espectadores que estuvieron presentes en la culminación de esta performance; al igual que la presencia de algunos estudiantes de la Universidad del Tolima, como los otros artistas participantes del Encuentro.



*Ilustración 22. Abrir río*

*Fuente: Fotografía tomada por Cristian Hernández (agosto del 2018). Abrir río (performance) Sector de la maría, Quindío: río Quindío.*

Al igual como se afirmaba al describir las performances de María Teresa Hincapié, haciendo referencia a Pini (2002) y Escobar (2010) sobre su insistencia en la lentitud y de su cuerpo femenino concentrado, espiritual y místico, con los ojos en la tierra; en el caso de la artista Luisa Giraldo, sus pies estaban en las fuerzas del agua, de las rocas y del ecosistema como un todo y así iba delineando con sus movimientos conscientes el espacio del río en compañía de su bastón y un globo amarillo que alumbraba su peregrinar a lo largo de dos horas donde el frío de la noche y la oscuridad estuvieron presentes.

Recogiendo todo lo anterior, la artista afirma que su performance consistió:

El primer día se propuso una actividad grupal para ir encontrando la ruta del camino común, la ruta; el segundo día fue una actividad, acción de larga duración en la que yo atravesaba el río varias veces en el mismo camino, y el tercer día era una conmemoración o un homenaje a este río en donde yo iba caminando con un globo en mi mano, con todo el cauce y me encontraba luego con las personas que estaban asistiendo. Este performance nace de la idea del río como sujeto vivo, como un sujeto de derechos (Video oficial Calle Bohemia).

En este sentido, su performance como lo expresa en su tarjeta postal que iba entregando a cada uno de los participantes, denominada Ensayos sobre el paisaje. Guía de instrumentos estéticos para abrir río, consistía en “*Caminar, orientarse, errar, sumergir, perderse, vagar, penetrar y avanzar*”. Todos estos instrumentos estéticos, en la que cuerpo es el soporte de la acción, permitían el juego entre la metáfora y el sacramento como aspectos constitutivos para resignificar al río como un espacio público de resistencia, poder y poética al agua como flujo de vida, de reconciliación y perdón.

Para terminar, es relevante mencionar la experiencia de algunos espectadores respecto a la performance de Abrir río.

Tanto la del río, como la del árbol, fueron ofrendas muy bellas. Creo que cuando un artista pone en su ojo algo y le da importancia, ese algo se vuelve como un tótem o un objeto sagrado de la ciudad. Creo que por medio de la performance ese sentimiento se expande, y esos objetos logran conservarse comunes (...) (Laura Troncoso, 2019).

La acción que tuvo lugar en el río Quindío, en la cual participé como espectadora activa suscitó en mis preguntas sobre mi relación con la naturaleza. Caminar el río y sentirlo, cantarle, explorarlo y limpiarlo me hizo comprender la necesidad que tenemos como seres humanos de convivir con el paisaje natural, así como la gran responsabilidad de cuidar de éste. Convivir con personas tan distintas, pero que a final de cuentas comparten las mismas preocupaciones fue lo más rico que me pudo regalar el Encuentro (Kiyó Gutiérrez, 2019).

#### **2.4. Reflexiones de las performances con relación al espacio público en la ciudad de Armenia, Quindío**

Retomando las referencias al espacio público realizadas en el primer capítulo se pone en evidencia los siguientes aspectos: en primera instancia, el espacio público como un sistema estructurante del territorio cuya destinación se basa en el derecho de los intereses colectivos en cuanto al equipamiento que cada ciudad incorpora para el uso y disfrute del colectivo; en segunda instancia, aunque no se hizo mención, de la emisión radial del Observatorio de Gobierno Urbano, un programa del Instituto de Estudios Urbanos de la Universidad Nacional de Colombia (2017) presentaron una charla sobre el uso del espacio público, dentro la charla entre los panelistas se afirmó que el concepto del espacio público es reciente en la historia de la ciudad y que se ha venido

transformando en la medida de que las leyes a las reformas urbanas adoptan este término y de acuerdo a las políticas públicas que se van desarrollando.

Para efectos de esta investigación, se escogió un artículo realizado por los investigadores Eduardo Julio Garriz y Romina Valeria Schroeder (2014) al reflexionar las distintas dimensiones que hacen parte del espacio público. Estas dimensiones permitieron entrever que “(...) hay tantos espacios públicos como realidades existentes (...)” (Narciso & Velázquez, 2016). Y, además:

hablar hoy de espacio público es hablar de un concepto polisémico y altamente cambiante e ideologizado, que puede tener múltiples significados dependiendo del autor y del momento en que se construyó, pero al mismo tiempo es un concepto en donde se incluye a toda la ciudad, excepto la vivienda que es privada (Narciso & Velázquez, 2016).

Ante la basta teoría y conceptualización sobre los usos y significados del espacio público, cabe destacar las referencias que hacen algunos espectadores – participantes que habitaron el espacio público en los días del Encuentro, como es el caso de la artista Kiyó Gutiérrez al afirmar:

Los espacios públicos muchas veces son espacios de control, que fueron diseñados para configurar de cierta manera la sociabilidad y el encuentro social. Es por ello que precisamente este tipo de Encuentros son tan importantes, pues visibilizan otro tipo de concepciones corporales, ideológicas, espaciales y de construcción de la comunidad (Kiyó Gutiérrez, 2019).

Aunque estos espacios públicos, como afirma la artista son espacios de control, que fueron diseñados para configurar de cierta manera la sociabilidad y el encuentro social; se pone en contraste visiones como de la artista Laura Troncoso donde manifestó que las acciones artísticas de este Encuentro, no logró confrontar el espacio público.

Creo que la confrontación se da cuando se afecta una ley, se rompe una norma. En el encuentro eso no ocurrió porque prácticamente todo estaba cobijado bajo permisos policiales, permisos que daban acceso al espacio público. Un ejemplo de ello es que dejaron salir a Marilyn a hacer su acción con el torso desnudo, pero minutos después lo vetaron con cintas. Eso no es confrontar, eso es ceder ante lo establecido (Laura Troncoso, 2019).

Por tal motivo, esta referencia permite evidenciar que la acción artística está mediada por los reglamentos de la ciudad que rige el espacio público, de las temáticas del encuentro y de la misma planificación que el artista trae de su performance y como se vio en el Encuentro, iba cambiando, dependiendo de las experiencias de sus otros colegas.

Las reglas que rigen el espacio público, de acuerdo con una de las espectadoras – participantes, afirma que:

el espacio público está inmerso en una ideología, está inmersa una manera de pensar de concebir al ser humano. Por ejemplo, por muchos años el espacio público excluyó a los minusválidos, a los invidentes, no hay una simbología para los sordos, pensados de manera homogénea (Espectadora – participante, 2019).

De este modo cabe afirmar que a lo largo del IX Encuentro, la función del espacio público estuvo representada en las políticas públicas que adecuan un modelo de ciudad en la que se organizan, controlan y generan normas para el uso de los espacios públicos. Dentro de este modelo, los establecimientos comerciales a lo largo del Parque de Sucre, del Bulevar Centro Comercial Cielos Abiertos y en las inmediaciones de la Plaza de Bolívar, conforman a que la experiencia del uso y disfrute del espacio público está determinada a estas dinámicas comerciales y económicas que están presentes en la ciudad.

Por consiguiente,

la mercantilización y la masificación de los espacios públicos. En los lugares centrales se destaca por una parte la apropiación privada de calles y banquetas por establecimientos mercantiles, que se desdoblán en las banquetas y obstruyen los usos peatonales; por otra, la apropiación social de los lugares públicos por colectivos y organizaciones de comercio informal, que se reproduce en el contexto de predominio de la tercerización económica, asociada con el empleo precario y deficitario (Kuri, 2015, pág. 20).

Aunque, cabe afirmar que en las marchas de los movimientos sociales al igual del papel de la sociedad civil, los festivales propiciados por grupos o gestores culturales, los carnavales o las manifestaciones artísticas como una escultura o una performance, retomando a González (2013)

tienen lugar dentro del espacio público, al utilizarlo como su escenario de acción. Estos acontecimientos no esperables – especie de arritmia de lo cotidiano – alteran

el anonimato de los sujetos y el sentido lexicalizado o naturalizado que se tiene incorporado acerca de este lugar (p.3).

Por consiguiente, el espacio público del Parque de Sucre, en cuanto a las performances realizadas a lo largo de los días que se llevó a cabo en el IX Encuentro, destacando las que se describieron como el Tejido Universo, Manos a la Tierra y Cuarto de Espejo, propusieron “una lectura sobre lo urbano y una tensión de resquebrajar la realidad cotidiana, propone sorprender al transeúnte dislocándolo instantáneamente como parte de una ficción imprevista” (González, 2013, pág. 4).

Es decir, la acción artística que como se mencionó a lo largo de la introducción del segundo capítulo, recurre a un “arte vivo” a partir de expresiones corporales, visuales, objetuales, sonoras, generaron desde la inmediatez del momento abrir la posibilidad, retomando algunas referencias anteriores: micropolíticas de transformación en la que el interjuego entre la metáfora y el sacramento propiciaron a que los espacios se resignificaran como lugares en la que lo público destacando lo propuesto por Hannah Arendt (1993), “se produjera cada vez que la gente se reúne, se encuentra potencialmente allí pero sólo potencialmente, no necesariamente ni para siempre”; pero además, incluyendo al sacramento de la tierra, del tejido, del Azafrán, del agua y del látigo - flor como elementos potenciadores en la que “la desnaturalización del escenario cotidiano a partir de lo cual la percepción de ese lugar habría cambiado posteriormente. Mirar y volver a mirar el mismo lugar. Entrar y salir de esa ficción, momentáneamente” (González, 2013).

En cuanto al espacio del río Quindío por el sector de la María, en relación con la performance Abrir Río de la artista Luisa Fernanda Giraldo, se puso en evidencia los siguientes aspectos: primero que el espacio del río representa un bien natural de la ciudad y de la región cafetera, aunque, siguiendo a Kuri (2015), “la distribución, el acceso y la calidad desiguales de los lugares de encuentro que usan individuos y grupos heterogéneos” (p,20), forma parte de que no preserve los componentes ecosistémicos del río y no se genere una apropiación significativa por parte de la población que reside en las inmediaciones del río Quindío.

Segundo, cuando “es restringido el derecho de los habitantes a transformar las condiciones precarias o degradantes del entorno que habitan” (Kuri, 2015, pág. 20). En particular, se denota que el espacio del río por el sector de la María presenta condiciones precarias o degradantes, como cuando los habitantes del sector o de otras inmediaciones botan basura y otros residuos al río, generando contaminación. Asimismo, no se evidenció durante el tiempo de trabajo de campo que los habitantes transforman las condiciones del río, por el contrario, según manifiesta un reportaje

de la Crónica del Quindío (2018), “En el sector de La María, el río Quindío se convirtió en un criminal”, fue lo manifestado por Jairo Rubio Gaitán, uno de los ciudadanos que ‘denunció’ el sitio, entre Calarcá y Armenia” (Salazar, 2018).

Por otro lado, Hernán Muriel aseveró: “La drogadicción también promueve a que este sitio del río sea visitado, ya que es el lugar apropiado para que los consumidores lo hagan y después se arrojen al afluente, es muy peligrosa la zona” (Salazar, 2018). En ese mismo orden, “Sobre la responsabilidad de que en el sector se den tantos muertos por ahogamiento, algunos de ellos menores de edad, Hernández Montoya, dijo: “Hay falta de control por parte de los padres, no podemos echarles la culpa a las autoridades” (Salazar, 2018).

Ante este panorama, se ha buscado cerrar la entrada al río para generar un nuevo reordenamiento del espacio de este por el sector de la María, aunque no se presenció a lo largo de la intervención de la performance Abrir Río. Por consiguiente, puede haber una “tendencia a la privatización de lo público a través de la reorganización del espacio urbano, donde el cierre de espacios abiertos afecta la calidad física y relacional al contribuir al aislamiento y el repliegue hacia el espacio privado” (Kuri, 2015, pág. 20), como se presenta en los espacios públicos de más circulación en Armenia: el Bulevar Cielos Abiertos que conecta la plaza de Bolívar con el Parque de Sucre.

En el caso del río, si se evidenciaron problemáticas de seguridad al ser un espacio poco frecuentado por los habitantes del sector de la María y de los habitantes de Armenia. Esto ha conllevado, entre otros factores, a que no se genere ningún tipo de apropiación y nulidad de políticas públicas que le den pautas para que los habitantes que quieran visitarlo puedan propiciar prácticas responsables acordes al mantenimiento y conservación del río.

En este sentido las afectaciones del río como organismo vivo son visibles, y “

(...) expresa el temor de diversos sectores de la sociedad ante problemas de inseguridad y el desencanto ante la condición de lo público, percibido como lugar de riesgo y de convergencia de conflictos urbanos no resueltos, enfatizando la desconfianza entre unos y otros, diferentes y extraños entre sí (...) El énfasis de la desconfianza hacia los extraños estimula prácticas de exclusión de actores en condiciones de vulnerabilidad social y marginalidad, como los grupos que sufren adicciones, los jóvenes, los vendedores ambulantes, los sin casa (Kuri, 2015, págs. 21 - 21).

Por tal motivo la performance *Abrir Río*, realizada por la artista Luisa Giraldo, fue una propuesta que permitió por medio de peregrinar por el río, nuevas formas de relacionarse con el ecosistema, no como un recurso natural estático o en forma de discurso político con el eslogan: conservar mientras que llegué el desarrollo y generé ganancias; si no lo que buscaba la artista, según conversaciones informales, “era darle voz al río, permitirle incluirlo como un sujeto de derechos (...)” ( *Diario de campo*,2018).

## CAPÍTULO 3

### **El cuerpo como caja de resonancias**

El cuerpo ha sido entendido y estudiado fundamentalmente desde dos grandes corrientes de las ciencias sociales: una, que plantea que es necesario comprender la forma en que las condiciones biológicas de la existencia afectan el diario vivir y buscan analizar la interacción entre sistemas orgánicos, marcos culturales y procesos sociales, y otra, que concibe al cuerpo como un sistema de símbolos, como una construcción social de poder y conocimiento en la sociedad, o como un efecto del discurso social (Garay & Vigoya, 1999, págs. 20 -21).

Retomando la cita anterior, se pone en evidencia las distintas corrientes en donde se ha abordado el tema del cuerpo en las ciencias sociales, aunque cabe destacar que no han sido las únicas corrientes, tanto en las ciencias sociales como en la Antropología en cuanto disciplina al igual que en su oficio. Sin embargo, en este capítulo se retomará la teoría fenomenológica, anteriormente expuesta en la introducción, desde algunas propuestas de la performance como práctica artística con el objetivo de identificar la relación entre ciudad, espacio público y acción artística en la que el cuerpo del artista y del espectador se involucran en la resignificación de los espacios públicos del Parque de Sucre, la Plaza de Bolívar y el río Quindío. Para llegar a este fin, se preñe partir de tres tiempos.

El primer tiempo, es un recorrido breve por algunas teorías y abordajes del cuerpo a partir de algunas aproximaciones de la teoría social y de la literatura antropológica que están en constante diálogo con las problemáticas y contextos históricos de Colombia, como de otros escenarios globales. Asimismo, desde un abordaje de la fenomenología se realizará un análisis del contenido y la forma de las cinco performances descritas.

El segundo tiempo, buscará abordar el cuerpo desde la producción de conocimiento en el trabajo de campo realizado en los días del IX Encuentro de Performance a partir de reflexividad corporizada al ser investigador, espectador – participante y performista a lo largo de las acciones artísticas en los espacios públicos de la ciudad.

El tercer tiempo, identificará cómo las acciones artísticas del IX Encuentro de performance para la vida generaron nuevas propuestas de conocimiento sobre la antropología del cuerpo, desde la resignificación de los espacios públicos de la ciudad de Armenia, mediante la relación entre el

arte y la vida. Considerando lo anterior, el capítulo dejará el siguiente cuestionamiento, ¿Cuál es lugar que ocupa el cuerpo a partir de la performance de los artistas y la participación que ejercen los habitantes de Armenia en la resignificación de estos espacios públicos intervenidos?

Para llegar a este punto, se presentará una propuesta que integre la indagación antropológica y la artística, al profundizar en el significado del cuerpo como una caja de resonancias, aspecto elaborado, en el año 2011, por la artista Carolina Mora Mora, en su tesis de maestría en Artes Plásticas y visuales.

### **3.1. Teorías del cuerpo**

Aproximarse al cuerpo, es, en buena medida, intentar dar cuenta de él como territorio privilegiado de signos y símbolos, medidas, evaluaciones y disciplinamientos, pero también de gestos, posturas, temores y placeres. Es también considerar que el cuerpo es una realidad que problematiza y define contextualmente oposiciones binarias como naturaleza, cultura, subjetividad y objetividad, espacio individual y social, masculinidad y feminidad, entre otras. El cuerpo es una de esas nociones que por su carácter polisémico y complejo es irreductible a la presentación parcial que de él pueden hacer distintos discursos, ya sean médicos, culturales o sociales (Vigoya, 1999, pág. 164).

Es así, como entran en relación distintas variables que se han inscrito en los discursos sobre la categoría del cuerpo como un eje de análisis de los fenómenos sociales. Asimismo, los interrogantes sobre a qué nos referimos cuando hablamos de cuerpo, cuerpos, corporalidad y organismos desde la dimensión humana y cómo a partir de esas concepciones se va adoptando discursos inscritos en prácticas corporales, tomando en referencia el argumento de la antropóloga Elsa Muñiz (2010) al abarcar estas prácticas ligadas a contextos de biopoder y biopolítica como la sexualidad, el disciplinamiento de cuerpos, los patrones estéticos, la violencia y la subversión. Por ello, hablar de y desde los cuerpos es remitirse a una polisemia de discursos y prácticas que son adaptadas a partir de un contexto social, político, cultural y biológico.

Para el caso de pensarse el cuerpo desde el contexto como el colombiano: es tener en cuenta el agravante del conflicto armado interno que trajo consigo cuerpos desaparecidos en fosas comunes y cuerpos violentados por las jerarquizaciones sociales, políticas y culturales, entre otras

formas de exclusión y expulsión. Teniendo en cuenta lo anterior, los cuerpos a los que expresan en la performance artística se refieren a:

(..) cuerpos lienzo, cuerpos cosificados, cuerpos expuestos, desgarrados, abiertos dolorosamente fragmentos, cuerpos paródicos e irónicos, simulados, cuerpos al límite de la experiencia, poniendo de manifiesto desde la imagen que observamos un cuerpo ineludiblemente social que lucha con insistencia por transgredirse y reinventarse (Arias, 2015, pág. 84).

Sin embargo, antes de abordar sobre los cuerpos a los cuales evoca la performance artística, se pondrá en manifiesto algunas aproximaciones teóricas que han enmarcado a contextualizar, como afirma Citro (2010), “a una antropología del cuerpo y los cuerpos en – el – mundo”. Aunque, solo se hará un breve recorrido sobre algunos nudos o problemáticas que han estado presentes en la trama de significados sobre la concepción del cuerpo.

En un primer aspecto, se pone en evidencia lo propuesto por Muñiz (2010) al afirmar que, en un primer orden “la dicotomía entre cuerpo – mente ha sido un mecanismo de control al alejar al cuerpo de la naturaleza y convertirlo en producto de la cultura” (pág. 5), como es el caso de la prohibición del incesto<sup>56</sup> al inscribirse como un dispositivo corporal. Asimismo, la filosofía platónica y aristotélica pusieron un camino, como afirma Citro (2010), “un breve recorrido por un conflicto y prolongado dualismo”. En consonancia, estos tratados ontológicos formaron parte del inicio de una serie de debates sobre la concepción del cuerpo, ya sea desde las dicotomías con el alma o el pecado y la carne en el caso de las filosofías cristianas.

---

<sup>56</sup> Una referencia distinta a las construcciones teóricas de Leví Strauss, entre otros, son los apartados del realismo mágico de Gabriel García Márquez, referente que a mi parecer ponen a colación la trama de la prohibición del incesto: “(...) Después de cortarle el ombligo, la comadrona se puso a quitarle con un trapo el unguento azul que le cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con una lámpara. Solo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo (...) Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín (...) Solo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que aquellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe (...)” (Márquez, 2007, págs. 465 - 468 - 470).

De igual modo estos cuerpos modernos, que de acuerdo con Le Breton en Muñiz (2010), implicó “la ruptura del sujeto con los otros, con el cosmos y consigo mismo; en una estructura social de tipo individualista” (pág. 25). Es así como el dualismo cartesiano, propuesto por Descartes, en el siglo XVII, “pone al cuerpo como una máquina que camina por sí misma (...) El cuerpo es independiente del alma” (Muñiz, 2010, pág. 24). Es así como en la modernidad:

(...) cada individuo construye una representación de su cuerpo, de manera autónoma, a pesar de los saberes de los medios de comunicación, de los vínculos personales o de las informaciones de cualquier tipo. Conocer el proceso de conformación del cuerpo moderno es seguir la ruta del individualismo en la trama social y sus consecuencias sobre las representaciones del cuerpo. (Le Breton 2002) citado por Muñiz, 2010, pág. 25.

En esta ruta del individualismo se pondrá en manifiesto lo que Karl Marx, a lo largo del siglo XIX, afirmaba, retomando a Citro (2010), “el obrero era enajenado no sólo del producto de su trabajo sino también de la misma actividad del trabajo, la cual, de ahora en más, sólo consumirá su fuerza física, sus movimientos. El cuerpo propio será convertido en una máquina – herramienta separada del ser” (p.27). De modo que, se articularon varios procesos históricos como el sistema capitalista al cual hace referencia Marx, pero también al paradigma del desarrollo que fue adquiriendo *características fáusticas* en el resplandor de los siglos XIX y XX que hizo parte de la individualización de la concepción moderna del cuerpo.

Estos acontecimientos económicos, políticos y sociales, repercutieron en los discursos sobre el devenir del cuerpo, “(...) en las muchas de las instituciones que va conformando la sociedad moderna: escuelas: hospitales, cárceles, ejércitos, así como las nuevas formas de saber - poder, que permiten la regulación e intervención sobre las poblaciones” (Citro, 2010, pág. 28). Estas nuevas formas de saber- poder, fueron motivos de análisis en el abordaje de la teoría social de Foucault.

Retomando lo propuesto por Foucault, en Muñiz (2010), son los cuerpos arbitrados y en ocasiones violentados para legitimar diferentes regímenes de dominación. Esta operación de las modernas formas de poder se da por medio de “la política del cuerpo ejerce controles sutiles sobre los sujetos (...)” (pág. 11). Paralelamente, proporciona:

una visión en la que el sujeto se constituye a partir de un cuerpo que es inscripto por una serie de discursos y prácticas que él denomina tecnologías, en particular,

su interés está en las tecnologías que definen la sexualidad de los sujetos (Muñiz, 2010, pág. 37).

. Asimismo, incorpora las categorías del biopoder y biopolítica que repercuten en las prácticas corporales anteriormente descritas, “la primera desde la relación entre “cuerpo – organismo – disciplina – instituciones, y la segunda desde la población – procesos biológicos – mecanismos reguladores – Estado” (Muñiz, 2010, pág. 42). Por consiguiente, “se va gestando una nueva modalidad de relaciones de poder basada ya no en el “derecho de muerte” sino en el “poder sobre la vida” para “obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones (...)” Foucault (1995 (1976)), en Citro (2010).

Paralelamente, autores como Spinoza, Sartre y Elizabeth Grosz, citado por Muñiz (2010), han abordado la trama del cuerpo de la siguiente manera: el primero dirá que “el cuerpo y el alma son uno solo y mismo individuo concebido ya bajo el pensamiento, ya bajo la extensión; implica que los fenómenos corpóreos corresponden perfectamente a los fenómenos anímicos” (pág. 26). El segundo examina el cuerpo “a partir del *ser para sí*, en la que el cuerpo es una característica necesaria y el *ser para otro*, donde el cuerpo no podría aparecer sin sostener relaciones con la totalidad de lo que es” (pág. 29); y la tercera afirma que “el cuerpo como experiencia, y entonces el modelo de inscripción se refiere a los procesos mediante los cuales la subjetividad es marcada, cicatrizada, transformada y escrita desde los poderes institucional, discursivo, no discursivo construyendo un tipo particular de cuerpo” (pág. 29).

En un mismo orden, Judith Butler (2002) citado por Muñiz (2010), manifiesta que “lo que constituye el carácter fijo del cuerpo son: sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad<sup>57</sup> deberá re – concebirse como el efecto del poder (...)” (págs. 7 - 8). Además, añade:

los cuerpos se clasifican en masculino y femenino y adquieren diferente categoría, lo femenino se convierte en una metáfora del polo corporal del binomio al representar la naturaleza, la emocionalidad, la irracionalidad y la sensualidad. Las imágenes del cuerpo femenino apetitoso, frágil, guiado por sus emociones

---

<sup>57</sup> “De este modo tenemos cuerpos que se materializan en cuerpos de mujer o en cuerpos de hombre, pero también los que se materializan en cuerpos bellos, o en cuerpos atléticos, en cuerpos discriminados por la raza de pertenencia, en cuerpos ininteligibles desde la heterosexualidad, en cuerpos anómalos o en cuerpos normales” (Muñiz, Introducción, 2010, pág. 8).

contrastan con el cuerpo masculino ubicado en el polo de la razón y el autocontrol, eje de la supremacía y centro del poder social (Muñiz, Introducción, 2010, pág. 9)

Así pues, cabe destacar lo mencionado por Elsa Muñiz, antropóloga mexicana, al hacer parte de este entramado epistemológico del cuerpo: “El cuerpo es producto y efecto de diversas prácticas corporales, complejas y polisémicas, cuyo proceso de materialización le otorga al cuerpo un carácter también complejo (...)” (Muñiz, 2010). Además, añade, “como un continuo entre biología y cultura, lo cual significa no reificarlo, no reducirlo a uno u otro (...)” (Muñiz, 2010).

Al terminar con este breve recorrido genealógico de algunas posturas respecto a las teorías del cuerpo, es importante destacar los aportes de la antropóloga colombiana Alexandra Bejarano Acosta al afirmar:

Somos seres cyborg y la máquina nos ha devuelto, pareciera, al principio del camino y a aquel extraño lugar. Se describe la forma en que la antropóloga reconoce la máquina de la cual se vale para conocer y los algoritmos en que habita, pues estos afectan la manera en que percibe e interpreta el mundo. Si la Internet y sus aparatos se consolidan ya como una matriz que constituye nuevas realidades, entonces el oficio del antropólogo es ahora más crítico que nunca pues reconoce los algoritmos y sus patrones, y los pone en evidencia (Acosta, 2017).

La era del hipertexto, como lo manifiesta Acosta (2017), “es un mundo de mundos – conformado por redes y topologías de conocimiento diferentes, lo que podríamos también llamar túneles de realidad, o patrones de pensamiento, o lógicas alternas” (p.1). Posiblemente, estos túneles de realidad en este siglo XIX del hipertexto hacen parte de una concepción de cuerpo, en la que el ciberespacio ha configurado experiencias, sensaciones y emociones que son posibles cuando nos combinamos con la máquina, los algoritmos y la inteligencia artificial.

### **3.1.1. Teorías del cuerpo desde la literatura antropológica**

En cuanto a la vasta literatura antropológica sobre las concepciones en la dimensión humana, se presentarán algunas referencias que ponen en referencia lo declarado por Citro (2010), “rupturas, reencuentros y revaloraciones: genealogías de los cuerpos (contra hegemónicos)”; a partir de los casos de Marcel Mauss, Maurice Leenhardt, Margaret Lock y Nancy Shepper– Hugues; ya que exponen a lo largo de sus etnografías aportes significativos en esta trama de la concepción del cuerpo al campo de teoría antropológica.

Ahora bien, de acuerdo con Marcel Mauss citado por Citro (2010) dirá: “si técnica es “todo acto eficaz tradicional” podemos hablar de “técnicas corporales”<sup>58</sup> porque el objeto y medio técnico más normal del hombre en su cuerpo” (P.37). Además, Mauss citado por (Muñiz, 2010), añade que “el cuerpo es modelado de acuerdo con el contexto cultural y produce prácticas eficaces, tales eficacias son productos de gestos codificados que una sociedad genera” (p.34). Por otro lado, que “las técnicas corporales están inmersas en unos principios de clasificación: el sexo, la edad, el rendimiento y las formas de transmisión (...)” (pág. 34).

En síntesis, las técnicas corporales de acuerdo con Mauss citado por Muñiz (2010), “permiten adaptar el cuerpo al uso por medio de montajes fisio – psico – sociológicos de una serie de actos cotidianos que permiten un carácter relacional y comunicativo” (pág. 35). Es de este modo que “las técnicas corporales refieren a los modos en que los hombres, sociedad por sociedad, de un modo tradicional, saben servirse de su cuerpo” (Muñiz, 2010, pág. 34). Siguiendo lo anterior,

(...) es indudable que el cuerpo, desde esta perspectiva, se concibe como máquina. Mauss es muy claro al definirlo como un instrumento producto de las técnicas y, a las técnicas corporales, como otras más de las técnicas que auxilian al hombre a construir su cultura material (...) (Muñiz, 2010, pág. 36).

Si el cuerpo es un instrumento de sus técnicas que están codificadas culturalmente, cabe destacar que “se establecen en relaciones sociales y que tienen un carácter relacional y comunicativo (...) la interacción implica códigos, sistemas de espera, de reciprocidad. En toda sociedad es obligatoria determinada etiqueta corporal y el actor la adopta de manera espontánea” (Muñiz, 2010, pág. 36).

La anterior afirmación, contrasta lo planteado por Levi Strauss<sup>59</sup> citado por Muñiz (2010), al afirmar: “desmantelar la idea de que el hombre es producto de su cuerpo y mostraría que por el contrario, es el hombre que hace de su cuerpo un producto de sus técnicas y representaciones” (pág. 35). En paralelo, en la etnografía denominada DO KAMO realizada por Maurice Leenhardt citado por Citro (2010), menciona:

---

<sup>58</sup> Mauss (1979), en Citro (2010), afirmará: “durante la guerra he podido comprobar el carácter concreto y específico de las técnicas corporales (398), dirá, y describe ejemplos de las diferencias que pudo apreciar allí entre las formas de marchar de los soldados franceses y los ingleses” (p.36).

<sup>59</sup> En la introducción que hace al volumen editado en 1950 (Muñiz, 2010)

cuyo trabajo sobre la “noción de cuerpo<sup>60</sup>” entre los canacos de Melanesia constituye otro de los estudios fundacionales del área, pues contribuyó a enfatizar la confrontación entre las diferentes formas en que las sociedades indígenas y las sociedades occidentales modernas concibieron la corporalidad de la persona (p.39).

Es así, como en la literatura antropológica, desde los siglos XIX Y XX, han contenido referencias etnográficas vinculadas con los cuerpos de esos “otros” que observaron como sujetos históricos inmersos bajo algunas categorías de cultura, sociedad y salvajismo, y así construir las bases de algunas teorías antropológicas. En otro orden de ideas es significativo mencionar los aportes de Margaret Lock y Nancy Shepper – Hugues, en Citro (2010)

Destacan tres tipos de enfoque sobre lo corporal: los centrados en el cuerpo social y que enfatizan en los usos representacionales del cuerpo como símbolo; los que destacan el cuerpo político analizando la regulación, la vigilancia y el control de los cuerpos, y los que se ocupan del cuerpo sujeto (body – self) individual de la experiencia vivida, entendido como cuerpo propio en el sentido fenomenológico (pág. 49).

En este sentido, el siguiente apartado describe algunas referencias sobre el enfoque del cuerpo – sujeto individual de la experiencia vivida, a partir de los aportes de la fenomenología que permitirán un análisis de las cinco performances del IX Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié, desde aspectos como la percepción, la motricidad y el movimiento.

### **3.1.2. La fenomenología una aproximación a la concepción del cuerpo en las performances artísticas.**

(...) El cuerpo ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad profunda de la que ya no cabe avergonzarse (...) Si el cuerpo y la conciencia se intercambian, si el cuerpo, como el inconsciente, habla, debemos amarlo y escucharlo, debe expresarse, comunicar, de ahí emana la voluntad de redescubrir el cuerpo desde dentro (...) Lipovetsky (1983) citado por Citro (2010, pág. 50).

---

<sup>60</sup> “Leenhardt reflexiona sobre los cuerpos que habían sido sometidos a las presiones de la colonización y la evangelización; de hecho, en su libro se basa en su larga estadía como pastor protestante en Melanesia entre 1902 y 1927” (Citro, 2010, pág. 40).

Una de las indagaciones de investigación consistió en cómo acceder al conocimiento del cuerpo desde la performance artística, cuál era el secreto del movimiento, del gesto, del cuerpo que estaba en acción y que era lo que generaba estupor en los cuerpos de los espectadores. Ante estas indagaciones, el campo me arrojó que, para acceder a este conocimiento no podía entenderlo de manera objetiva o extraer teorías para dar cuenta de este secreto. Sin embargo, la fenomenología como campo de aproximación de estas indagaciones fueron significativas para escabullirme sobre este universo de la performance, del cuerpo y del espacio público de la ciudad de Armenia.

Ahora bien, retomando lo anterior, cuando mencionamos cómo la concepción del cuerpo se interrelaciona con las performances artísticas, un primer acercamiento consiste en entender que el cuerpo habla, y asimismo el lenguaje no verbal se potencializa al expresar, comunicar y redescubrir el cuerpo desde *dentro del ser*, es decir desde su interioridad que hace parte de una serie de experiencias vividas. Es ahí, donde lo propuesto por Edmund Husserl y Merleau Ponty, entre otros que hicieron parte de esta corriente llamada fenomenológica, se relaciona con el secreto del cuerpo en las performances artísticas, tomando como referencia las acciones del IX Encuentro de Performance para la vida.

Los fenomenólogos señalan, por su parte, que el cuerpo es una experiencia o un modo de ser vivido, que tiene un carácter específico junto a otras experiencias o modos de ser (...) Desde esta perspectiva, el espíritu, el alma y el cuerpo son procesos diferentes pero relacionados que toman significación y relieve sólo por su conexión. Tales procesos son en realidad comportamientos diferentes del organismo vivo (Muñiz, 2010, pág. 28).

Retomando lo propuesto por Edmund Husserl<sup>61</sup>, en Muñiz (2010) “el cuerpo es la experiencia aislada o individualizada tras sucesivos actos de sucesión fenomenológica, el cuerpo como una experiencia viva”. En síntesis:

La propuesta de la descripción fenomenológica será la de intentar recuperar o captar esta experiencia primera, preobjetiva o previa al pensar, que tenemos con el mundo, y esa experiencia perceptiva, Kinética e incluso de lenguaje, es posible o se consume a través del cuerpo propio (Citro, 2010, pág. 40).

---

<sup>61</sup> “Ya desde Husserl, la tradición fenomenológica se caracterizó por redefinir el *cogito* y la noción de sujeto, que pasó a considerarse inseparable del mundo; es decir, así como no hay conciencia sin sujeto, tampoco la hay sin mundo” (Citro, 2010, pág. 40).

Es así, que lo propuesto por Merleau Ponty en (Aschieri & Puglisi, 2010),

nos revelara como el sujeto preobjetivo inacabado y ambiguo (ser – del mundo) subyace en el sujeto lógico – determinado que supone la ciencia de la mano del análisis reflexivo y, asimismo, aclarará cómo aquel sujeto preobjetivo (que no creemos demasiado osado decir que es el cuerpo) se corresponde con la idea del mundo (p.132).

Es decir, el objetivo de Merleau Ponty, como lo declara Aschieri y Puglisi (2010), consiste en “dar cuenta del sustrato del cual la conciencia nace: el cuerpo en su originaria relación con el mundo”. Por tanto, esta percepción, que es el mundano – corporal, será definida como algo antepredicativo a la conciencia y fundamento de ella” (págs. 132 - 133). Dado que, la fenomenología se basa en aspectos como la percepción, la experiencia y la relación ontológica del cuerpo con el mundo, es pertinente para el estudio de las performances artísticas que fueron anteriormente descritas y analizadas en relación con el espacio público, poner en evidencia tres caracteres, propuestos por Aschieri y Puglisi (2010), “muy ligados entre sí”, que los autores han denominado: carácter perspectivo, significativo y sintético, que hacen parte del análisis de la corporalidad por Merleau Ponty.

El primer eje de análisis es la percepción “efectuada desde un aquí espacial, habitamos un lugar del espacio, y de un ahora; nunca puede devenir el pasado” Ponty en Aschieri y Puglisi (2010). Asimismo, al habitar un lugar del espacio y de un ahora, que se encargan en un sujeto situacional, como advierte Aschieri y Puglisi. De este modo, se pudo constatar como las cinco performances artísticas analizadas, convergen con la percepción en la medida de que llegaban a producir, como afirma Citro (2001), “experiencias – significaciones en los sujetos, lo cual también implica preguntarse por su eficacia” (pág. 3); asimismo como “estímulos sensoriales intensos y marcados, así como el uso de técnicas corporales diferentes a las de la vida cotidiana” (pág. 4).

Es decir, a lo largo del IX Encuentro de performance para la vida, que se vincularon a las preguntas de los artistas, ya sea como en el acto del tejer en el parque; el látigo que infringía dolor o placer al artista; el olor al río y el trasegar del artista por este; el caminar por el círculo de azafrán y la cuestión del hambre y las cadenas de la mujer que se transformó en una especie de mujer – planta, mujer – vida, fueron aspectos donde la percepción en cuanto espacio, lugar donde habita un cuerpo en un aquí y ahora, transformaron los sentidos, la percepción, logrando así resignificar el espacio público a partir de la relación entre metáfora – sacramento.

En un segundo eje de análisis, es la motricidad: “(...) para poder mover nuestro cuerpo hacia un objeto, se necesita que el objeto, se precisa, primero, que el objeto exista para él (para el cuerpo). Por otro lado, manifiesta que la “experiencia motriz de nuestro cuerpo no es caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo (...)” Merleau Ponty (1985), en Aschieri y Puglisi (2010).

Lo anterior, se atraviesa con la idea del movimiento que fue una constante a lo largo de las cinco performances. Para el caso, de la performance del tejido Universo se puso en evidencia el acto de tejer atravesado por el aprendizaje de secuencias de tejido que eran enseñadas por las señoras de tercera edad que enseñaban a los niños y jóvenes que estaban participando en la performance. La motricidad, en este caso, se interrelacionan con el movimiento de las manos, de la percepción visual para el caso del investigador, y del aprendizaje: usar el cuerpo para el tejido colectivo.

Y para las otras performances, el movimiento fue un aspecto central para la realización de la acción artística en la que la motricidad se sincronizaba con el espacio, con los espectadores – participantes y con sus propios cuerpos.

El último eje de análisis se refiere a lo que Ponty (1984) en Aschieri y Puglisi, denominan el carácter sintético de nuestro cuerpo. En este punto, advierte:

La percepción exterior y la percepción del propio cuerpo varían conjuntamente porque son las dos caras de un mismo acto”, en tanto que “toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior (Merleau Ponty, 1984) citado por (Aschieri & Puglisi, 2010).

Es decir, puede entenderse la percepción exterior y la del propio cuerpo, como un afuera y un adentro en la que confluyen distintas connotaciones inmersas a lo que Pedraza (2010), afirma como lo que se ve del cuerpo y lo que se dice de esa imagen corporal, que hace parte de unos discursos sobre la percepción exterior del cuerpo. Esto conlleva a entender que, al hablar del cuerpo, hace parte, a lo que Pedraza (2010) denomina:

Forma de expresión y experiencia alegórica o mejor dicho, que la variedad de discursos que le dan existencia al cuerpo de modos específicos en las vidas de las personas, conviven en modo alegórico en la carnalidad y en la presencia / imagen del individuo (pág. 56).

Para el caso de las cinco performances artísticas, retomando lo propuesto por Cito (2001) “cuando el participante ritual a través de su propia corporeidad se conecta miméticamente con este tipo de intensos estímulos perceptivos, esta conexión provocaría una potenciación de las sensaciones sentidas en el cuerpo propio, cargadas de una fuerte emotividad” (pág. 5).

Aunque, la cita anterior hace parte de la investigación realizada por Silvia Citro, sobre los rituales en las iglesias aborígenes tobas, en Argentina; se puede trasladar a las performances del IX Encuentro, ya que de acuerdo con mi experiencia como investigador y espectador participante, pude constatar la interrelación entre el afuera: los discursos que tengo sobre mi cuerpo y, el adentro donde confluye la conexión con la potenciación de las sensaciones sentidas a lo largo de participar activamente en las performances, donde pude cambiar la percepción al reflexionar sobre el entramado del cuerpo interior, consciente y que habla, en donde debemos amarlo y escucharlo, expresarlo y comunicarlo con la finalidad de redescubrir el cuerpo desde dentro, como afirma Lipovetsky (1983) citado por Citro (2010, pág. 50).

### **3.2. El cuerpo y el trabajo de campo**

Al participar en el taller Hemibricon Brevispini, dirigido por la artista francesa Julie Pichavant, pude reflexionar sobre mi cuerpo como soporte de una acción artística. El lunes 27 de agosto, a las 7 de la noche, se presentó el resultado del taller. Mi acción consistía en presentar a un cuerpo que resistía la escenografía de un río contaminado. Cerré los ojos y me arrodillé alzando mis manos para compartir una canción: Ronca Canalete, del grupo Naidy. Al día siguiente, Fausto uno de los artistas me preguntó que si fue intencional acercarme a una vela prendida. Le dije que no me di cuenta. Al rato, me explicaba que utilizar el cuerpo en un performance implicaba una intencionalidad enmarcada en una preparación corporal. Ese día comprendí que, para entender los performances, tenía que preguntarme sobre mi cuerpo y los usos que le doy a él (Diario de campo, agosto del 2018).

Preguntarse por la concepción del cuerpo en la producción de conocimiento en el trabajo de campo, fue uno de los interrogantes investigativos a lo largo de participar en el IX Encuentro de performance para la vida. Esto conlleva a indagar sobre cómo el rol del etnógrafo en campo, en el contexto investigativo sobre las performances artísticas, son atravesadas por una concepción de cuerpo presente, en constante reflexión consigo mismo, con los otros y con los espacios públicos con los que dialogaba.

Es así, retomando lo propuesto por Pablo Wright (1994), citado por Aschieri y Puglisi (2010), “la etnografía constituye un desplazamiento ontológico, pues el sujeto desplaza su ser – en el mundo (Dasein) a un lugar diferente – o permanece en su sitio, pero con una diferente agenda ontológica” (p,127). Paralelamente, Aschieri y Puglisi agregan, retomando a Citro (2004), “el trabajo de campo es, en primer término, aquel lapso en el que nuestros cuerpos se insertan experiencialmente en un determinado campo social que intentamos comprender” (p,127).

En este sentido mi cuerpo se insertó experiencialmente en las performances artísticas, no solo desde mi rol de investigador, sino desde mi rol como espectador participante y performer en la participación del taller Hemibricon Brevispini. Para ilustrar, el acto de tejer en colectivo fue significativo para comprender que la individualización del cuerpo en las concepciones modernas sobre el cuerpo no era el mejor acercamiento de análisis, sino el hecho de transformar y construir comunidad a partir del acto de tejer, como el caso de la performance Tejido Universo, en muchas manos con el fin de hacer el tejido a la Ceiba del Parque de Sucre.

Con relación a la performance Quarto de Despejo, de acuerdo con mis registros del diario de campo, sentí tristeza por el caminar de la artista Thaina por el círculo de Azafrán; sin saber que significaba Quarto de Despejo, sentí dolor porque mi intuición me decía que su performance no solo pretendía caracterizar la problemática del hambre sino compartir con los espectadores de ese instante, una parte de su historia de vida que nos trasladaba a las problemáticas sociales del Brasil.

Respecto a la reflexividad corporizada, sentía que era un aspecto que tenía que destacar a lo largo de esta tesis, ya que al sentirla tanto en el río Quindío como en la performance Manos a la tierra era vital dejarme llevar por la inmediatez del momento. Por tal motivo, mi cuerpo se había trasladado al campo de posibilidades; al campo de las resonancias que la performance me dejaba, como el caso del artista Manu Mojito que a lo largo de su performance se le infringió tanto dolor, placer y amor en la relación metafórica entre el látigo y la flor.

### **3.3. La resignificación de los espacios públicos, como proceso relacional entre la performance y cuerpo**

Apropiarse de los espacios públicos a través de las acciones artísticas genera preguntas en el espectador sobre el uso del espacio, sobre las políticas públicas, sobre la realidad social y sobre su comunidad. Tanto el artista como el espectador, piensa y percibe el cuerpo y el espacio de otras formas, recupera el sentido, la riqueza y la identidad de éstos. Esto permite reflexionar acerca del cuerpo en la

ciudad como territorio y así probar nuevas formas de percepción y quehacer colectivo (Kiyo Gutiérrez, 2019).

Estas son las preguntas que generan al espectador, como lo describe la artista Kiyo Gutiérrez, sobre los usos del espacio, sobre las políticas públicas, sobre la realidad social y sobre su comunidad. A lo largo de esta tesis sostuve que la resignificación de los espacios públicos intervenidos se dio por medio del Inter juego entre la metáfora y el sacramento como contenedores de significado de la acción. Asimismo, dentro de las cinco acciones que se describieron a lo largo del segundo capítulo, se identificó que lo que podríamos denominar metáfora en este caso, el azafrán, el tejido, el látigo, el peregrinar por el río y la mujer – naturaleza, fueron transformándose en la medida en que tanto el artista, como el espectador percibían el cuerpo y el espacio por medio de nuevas formas de percepción y que hacer colectivo.

Pensar y percibir el cuerpo, cómo reflexionar acerca de él por medio de la performance artística es tener en cuenta:

(...) el ámbito en que habitamos, que nos contiene. Es nuestro medio general de conocer y apreciar el mundo, es un espacio expresivo, un espacio que nos permite realizar una serie de desplazamientos y acciones que configuran nuestro día a día, porque es a partir del cuerpo que se adquiere, “nos está dado desde el principio y deviene como realidad; y al ser cuerpo atravesado por el lenguaje es el cuerpo el que conmemora nuestra historia”; lo hace cuerpo marcado(...)” Basch (1994) citado por (Mora, 2011, pág. 19).

Y es así por medio de la performance artística que, al utilizar el cuerpo como soporte de la acción, vistas a lo largo del IX Encuentro de Performance para la vida, se pudo develar cómo el cuerpo del artista permitía conocer, apreciar un espacio por medio de desplazamientos y acciones que estaban demarcadas mediante unas técnicas que variaban dependiendo la conjugación de los modos de hacer performance: actos rituales, actos políticos y actos abyectos. Asimismo, la reflexividad corporizada propuestas en cada una de las performances, incidieron en los espectadores – participantes, como el caso del Tejido Universo al ser una escuela de tejido al aire libre donde se aprendía las destrezas del acto del tejer mientras se iba conversando lo que pasaba en la ciudad y el país.

Sin embargo, estas técnicas que como se mencionó anteriormente, siguiendo a Citro y Equipo (2016), “buscan potenciar la articulación de las dimensiones sensoriales, afectivas y

reflexivas de la experiencia a través de las palabras, pero también de la diversidad de gestos, posturas, movimientos, sonoridades e imágenes de los que son capaces nuestros cuerpos (...)” (Citro, y otros, 2018, pág. 4).

Esta potenciación de vio reflejada en todas las performances, destacando las cinco anteriormente descritas, en la que lo sensorial, afectivo y experiencias a través de las palabras como la de los espectadores – participantes se materializaron en murmullos como: “esta chica por qué se mete en el río contaminado o que es lo que hace esa niña encadenada, descalza y metida en un tumulto de tierra” (Diario de campo, 2018). Pero también, otro público que conocía sobre la funcionalidad de las performances y que se cuestionaban sobre la contaminación del río, la discriminación de personas con distintas orientaciones sexuales; el hambre y sus márgenes; de las problemáticas medio – ambientales del país y de la protección de Ceiba Centenaria, a partir de los gestos, de las posturas, de los movimientos y de las sonoridades de los artistas.

De ahí es pertinente destacar, como manifiesta Mora (2011), “Entre más se está en contacto con el movimiento interno (sensaciones y sentimientos), más se manifiesta el lenguaje interior, y se llama lenguaje porque es una manifestación, que me permite expresar algo (...)” (pág. 22). Retomando la cita anterior, se pudo evidenciar cómo el cuerpo de los espectadores – participantes se conectó con el movimiento interno de las acciones artísticas, pero también en las conversaciones que tuve con algunos artistas, del IX Encuentro, expresaron la conexión que tuvieron con los espectadores – participantes al ver que se solidarizaron con su acción artística.

En particular las cinco performances descritas, permitieron ver cómo se hacía visible el contacto con el movimiento, con los gestos, las posturas, las sonoridades y las imágenes del cuerpo tanto de los artistas como de los espectadores – participantes que expresaron un lenguaje interior, así pues, se destaca lo manifestado por la artista Laura Troncoso:

Yo tenía en mente una acción cuando fui, esa acción prácticamente la hice para mí, y al día de hoy, creo que he sanado un montón de ella. En cuanto a la acción de la escritura, creo que las personas respondieron inmediatamente. Y en ellas pude descubrir el habitar de la mujer niña, madre, adolescente, abuela (Laura Troncoso, encuesta 2019).

Este lenguaje interior que deja consigo la performance artística, en la “que el artista experimenta, explora, cuestiona y transforma sus vivencias, en otras palabras, es la herramienta para edificar un producto efímero” (Mora, 2011, pág. 30); estuvieron muy involucradas con el acto

de la sanación, en este caso del río, de la violencia en todas sus expresiones y de las afectaciones a los ecosistemas como organismos vivos. Estos actos de sanación estaban mediados por una concepción de performance artística,

(...) concebidas para ser vividas, son puestas en acción y aunque tengan valores no sólo plásticos sino también escénicos, permiten que la experiencia sea una forma de exceder el yo, de hacer sensible lo que le pasa al sujeto, y una manera de hacer que los modos de vida no pasen desapercibidos, para entender el arte como un estado vital (...) (Mora, 2011, pág. 30).

Este arte vivo que estaba presente a lo largo de los espacios públicos de Armenia pretendió crear un diálogo entre los artistas y los espectadores – participantes, mediante la temática del Anyi, pero cabe preguntarse qué tipo de cambios se evidenció en los espacios públicos, teniendo en cuenta el proceso relacional entre la performance y el cuerpo.

Yo siento que los cambios en la performance se evidencian realmente con el tiempo. Pueden ser visibles algunos cambios matéricos, pero ese habitar, digamos "espiritual" que la performance crea tiene sus resultados luego de meses, incluso años. Habría que volver a los lugares que habitaron los artistas, y notar las transformaciones de los lugares. Casi siempre pasa, es algo tan bello. Quisiera hablar del mío porque lo viví en carne propia, y de otros, que a mi consideración son profundos (Laura Troncoso, 2019).

Asimismo, tanto el cuerpo del artista como del espectador que participa en la acción, están imbuidos entre “la disputa entre un cuerpo que se vive desde las sensaciones y que al mismo tiempo se ve abocado a la construcción de formas que lo representan y exteriorizan (...)” (Arias, 2015, pág. 77). Tal como afirma, la artista Troncoso al incluir el componente “espiritual” que hace parte de los resultados que deja la performance en los espacios donde interviene. Por ende, cabe destacar que, a lo largo de las Performances, siguiendo a Mora (2011), “Entonces vida, cuerpo, movimiento, gesto, transcurren en algo, un llamado tiempo, el cual crea una relación con el espacio y el público, logrando proyectarse a sí mismo y resonar en estos” (pág. 31).

Esta resonancia es a la que me refiero, cuando todos estos componentes están enlazados con el tiempo - espacio donde interviene la acción y que como se mencionó en la descripción de las performances artísticas, deja consigo “(...) una increíble diversidad en las maneras en que el cuerpo ha sido abordado en la historia del performance (...)” (Arias, 2015, pág. 84). Es así como

a partir de esta resonancia, tanto el cuerpo del artista, al expresar su acción mediante los movimientos y los gestos compuestas por unas técnicas extra cotidianas, y el espectador – participante que se reúne en el espacio público donde se desarrolla la acción artística, en la que su cuerpo es involucrado en una trama de significados inmersos en gestos, movimientos, sonoridades que conforman la eficacia experiencial de habitar el espacio y el tiempo a partir de una resonancia interior y espiritual que genera que los espacios se resignifiquen como campo de posibilidades.

Ante este panorama la propuesta antropológica integrada a una indagación artística que indagué sobre la relación entre espacio público, performance y cuerpo, consistiría en tres ejes de análisis: El primer eje tendría como base las singularidades históricas de la ciudad a partir de la configuración espacial, política y económica de los espacios públicos que se pretende analizar desde una perspectiva de las relaciones sociales que se establecen entre los habitantes que interactúan con ese espacio, evidenciando las conflictividades, tensiones y valores en común por medio de las prácticas cotidianas.

El segundo eje tendría como base las particularidades de la performance como un medio en que tanto artísticas que están en el campo institucional como habitantes, aprenden y utilizan herramientas extra cotidianas para explorar, comunicar, amar y escuchar el cuerpo a partir de intencionalidades orientadas a la relación entre el arte y la vida. Por otro lado, evidenciar cómo el interjuego entre metáfora y sacramento constituye una de las formas en cómo se resignifican los espacios intervenidos por medio de una interrelación de modos de hacer performances: ritual, político, abyecto, entre otros.

El tercer eje tendría como base la resonancia de los cuerpos que están inmersos en un espacio – tiempo configurando una diversidad de “prácticas corporales, complejas y polisémicas, cuyo proceso de materialización le otorga al cuerpo un carácter también complejo”, haciendo referencia a Muñiz (2010). Esta resonancia es producto de una reflexividad corporizada que, para el campo del arte, se manifiesta por medio de diversos lenguajes estéticos como la performance, el teatro, las danzas, entre otras. Asimismo, la experiencia vivida, lo sensorial – emotivo y el lenguaje interior expresado en las sensaciones y sentimientos, hacen parte de la poética del movimiento y de los gestos que materializan la acción artística.

## CONCLUSIONES

En esta tesis de grado se indaga sobre la relación entre ciudad, espacio público y su correlación con las performances artísticas del IX Encuentro de Performance para la vida, donde el cuerpo es el potenciador de la acción, enmarcados dentro de la temática del *Ayni*. En primer lugar, se menciona los aspectos geográficos e históricos de la ciudad de Armenia, Quindío, como parte de una configuración regional situada en la producción y comercialización del café, al igual de unas *marcas culturales* presentes en el paisaje rural y urbano que hacen parte de los cambios del ordenamiento regional y territorial de Armenia.

Posteriormente puse en evidencia algunos fragmentos de la memoria de algunos habitantes de Armenia, sobre el acontecimiento del terremoto de 1999 que partió la historia de la ciudad en un antes y un después; no obstante, la recolección de estas narrativas, se enlazaron con el espacio urbano de la ciudad que es producto de las políticas de desarrollo urbano situado en una institucionalidad política y económica que se traduce en acciones, retomando lo propuesto por (Garriz & Schroeder, 2014), “que dan lugar a las diferenciaciones socio espaciales que configuran la ciudad”.

Por consiguiente, se presentaron los siguientes aspectos: la polaridad entre el norte – sur; segundo una dinámica comercial por el sector del centro expresado en la conectividad entre la Plaza de Bolívar y el Bulevar Cielos Abiertos; tercero, avenidas principales y secundarias que conectan la ciudad entre sus áreas rurales y urbanas; cuarto, tipos de construcción de viviendas presentes en barrios de alto y medio poder adquisitivo como el caso de los conjuntos cerrados y de bajo poder adquisitivo presentes en sectores periféricos y alejados de las dinámicas comerciales de la ciudad, como el caso del Sector de la María o algunos inquilinatos en el centro de la ciudad.

Por último, aunque en menor medida, se puso en evidencia que aunque son los habitantes los que hacen un lugar practicado y habitado, retomando a González (2013) donde el puro acontecimiento los conecta con la arquitectura circundante de la ciudad, como es el caso de los monumentos, edificios y plazoletas públicas que hacen parte del recipiente de experiencias sociales y contenedoras de memoria social; la dinámica de la ciudad ha cambiado a lo largo de los últimos veinte años producto del acontecimiento del antes y después, remitiéndose al terremoto; de igual

modo a las poblaciones urbanas y rurales que han migrado a la ciudad, generando a que se replantee una nueva dinámica de ofertas de escenarios artísticos, turísticos, comerciales, entre otros.

Estos cambios se presenciaron a lo largo del caminar y conversar en los espacios públicos del Parque de Sucre, la Plaza de Bolívar y en menor medida el río Quindío por el sector de la María. La anterior afirmación, me conlleva a identificar la función que cumple estos espacios en la ciudad, teniendo en cuenta la polisemia de sentidos que se presenta en la categoría de espacio público. Para llegar a concluir sobre la trama histórica y social de los espacios públicos, anteriormente mencionados, en las que se desarrolló una interviniéron artística enmarcada en el IX Encuentro de Performance, realice una búsqueda de noticias locales como de otros textos que me permitiera identificar narrativas entre la relación de las coyunturas de los últimos cinco años y las dimensiones económica, jurídica – política, social y cultural de estos espacios públicos.

Terminando esta primera parte, puse en manifiesto cómo se articulan algunos escenarios artísticos que hacen parte de propuestas locales y regionales de la ciudad con la finalidad de generar una diversidad de lenguajes estéticos y artísticos como mecanismos potenciadores de la transformación social, como es el caso de: Teatro Azul, el Festival Internacional de Teatro Calle Arriba Calle Abajo, Museo del Oro Quimbaya, la Fundación Cultural del Quindío Fundanza y la Casa Museo Musical del Quindío. Aunque como se mencionó lo largo del primer capítulo, algunos de estos escenarios artísticos como el caso del Festival de Teatro Calle Arriba Calle Abajo han perdido el apoyo en los últimos años por parte de la gobernación del Quindío, la Alcaldía y la Secretaría de Cultura como promotores de la financiación de los proyectos que se han venido realizando a lo largo del Departamento.

Por otro lado, se puso en evidencia cómo estos escenarios artísticos intentan lo declarado por Boal (1989) citado por (Citra & performance, 2017), “intentar convocar a los/ las espectadoras a reflexionar y enseñar micropolíticas transformadoras o reparadoras (...) en la que el espectador ensaya soluciones, debate, proyectos de cambios, en resumen, se entrena para la acción social”. De este modo, estas manifestaciones no están solo vinculadas con el fin del espectáculo o del mercado cultural, sino generar preguntas y propiciar herramientas pedagógicas para construir colectividad mediante el sentido de pertenencia por lo público. Simultáneamente la Fundación Calle Bohemia como organización que propicia diversos proyectos artísticos y culturales, hace parte de esta búsqueda por enseñar micropolíticas transformadoras o reparadoras, que estuvieron presentes a lo largo del IX Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié.

En el segundo capítulo puse en evidencia que para lograr estas micropolíticas transformadoras o reparadoras se hacía necesario incluir el metálogo de Gregory Bateson, ¿Por qué un Cisne?, con el objetivo de identificar cómo la performance está mediada por la relación entre metáfora y sacramento, aspecto que conlleva a resignificar los espacios públicos intervenidos.

Pero, para ello hice visible los antecedentes de la performance en cuanto a la concepción de este término en las artes de acción, al ser parte de un “arte vivo” caracterizado por la simultaneidad de distintas expresiones, el acontecimiento del aquí y ahora de la presencia corporal y de la indeterminación, retomando lo propuesto por Schechner, (2000) citado por (Citro, y otros, 2018). De ahí, la necesidad de incluir los antecedentes de este género artístico a lo largo de los momentos más representativos que hicieron parte como instrumento de denuncia en los círculos artísticos al igual de espacios reivindicativos, haciendo referencia al papel que cumple la calle como espacio donde converge lo público.

Este cúmulo de aspectos permitió tener una aproximación a la performance como campo de acción en las artes plásticas, al igual de organizaciones sociales que han utilizado este arte como medio de denuncia, refiriéndonos al caso de la indagación del Equipo de la Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires (2018), en el trabajo de performance – investigación de las Marchas del Ni Una Menos, en Buenos Aires, Argentina.

Llegando a este punto, a partir de algunos textos que han elaborado la historia de la performance artística en Colombia, describí algunos acontecimientos que hicieron parte de este género artístico y que lo consolidó como un medio en la que “los procesos de construcción de la subjetividad pueden ser posibles”, siguiendo a Arias (2015). Destacando, los modos de hacer performance que han sido característicos en la escena del arte nacional: actos rituales, políticos y abyectos.

Después relacioné mi primera inmersión en campo a lo largo del año 2017 con la búsqueda de indagación del trabajo artístico de María Teresa Hincapié, artista a la cual se le conmemora en los Encuentros de Performances para la Vida. En ese apartado, intentando hacer una breve y sustanciosa genealogía de las acciones artísticas de esta artista con el legado de unir el arte y la vida como complementarias de una misma acción. Para llegar a esto, me base en documentos, entrevistas y referencias de algunos críticos del arte y personas allegadas a ella.

Por tanto, adentrarse en la vida de María Teresa Hincapié fue un primer paso para conocer el papel que cumplía estos Encuentros en la pregunta por la complementariedad existente del Arte y la vida. De modo que, realicé un recorrido por cinco de estos Encuentros, antes de abordar en el IX Encuentro de Performance. Esta inmersión permitió encontrar similitudes en cuanto a la intencionalidad en fomentar micropolíticas transformadoras o reparadoras mediante esta complementariedad, legado de esta artista influye en el arte nacional.

El análisis de estos cinco Encuentros permitió entrever los componentes pedagógicos y artísticos como el pilar de las actividades que se desarrollan, sean estas: los talleres, cátedras y las performances en los espacios de la Galería Makerspace o en los espacios públicos de la ciudad de Armenia.

Teniendo en cuenta lo anterior, me adentré en la descripción y análisis del IX Encuentro de Performance para la vida, María Teresa Hincapié, teniendo en cuenta los datos que alcancé a recoger a lo largo de participar, conversar e interactuar con las performances de los artistas que hicieron parte de este Encuentro. Esta información la organicé en forma de narrativa que “permite ahondar en la perspectiva de distintos sujetos sobre sus experiencias a partir de sus propios relatos” (Jimeno, 2016). En este caso la perspectiva de los artistas a partir de sus experiencias en la ejecución de la performance, tomando como referencia lo declarado en el video oficial de la Fundación Calle Bohemia, el conversatorio final y algunas conversaciones informales con los artistas.

Sin embargo, por motivos de la investigación se retomaron cinco performances que permitían un mayor acercamiento en la relación de la acción artista con el espacio público que estaban interviniendo. En este sentido se pudo contrastar lo plasmado en la introducción: los valores culturalmente compartidos, en este caso al haber artistas de México, Brasil y Francia, como también de otras regiones del país, estaban enmarcados en contextos socio – culturales y coyunturales en los lugares de procedencia de cada uno de estos artistas.

De ahí, al mencionar las problemáticas sociales situadas en la degradación del tejido social o la coyuntura de los planes de desarrollo y las consecuencias negativas que dejan en los ecosistemas y las poblaciones humanas, dejan entrever elementos comunes en cada una de estas performances; pero también la manera en cómo se generan soluciones ante las afectaciones inminentes a los cuerpos humanos y organismos vivos a los que se les prohíbe, normativiza, violentan y controlan, mediante mecanismos de poder.

Así pues, las cinco performances narradas, a lo largo del segundo capítulo, pusieron en evidencia la correlación entre metáfora al incluir aspectos como: el tejido; las rosas y el látigo; el Azafrán en cuanto a la sustancia en complementariedad con el círculo pintado; la tierra y la mujer – naturaleza, y el agua con el peregrinaje y el devenir. Y con respecto al proceso sacramental por el cual se resignifican estos espacios públicos, se dio por medio de una interiorización personal y colectiva que fue posible mediante la temática del *Ayni* vinculadas a la cooperación y solidaridad recíproca.

Respecto a los modos de hacer performance, se puso en evidencia que las categorías de lo ritual, lo político y lo abyecto se diluían; ya que las acciones se vincularon tanto a lo ritual, lo político y lo abyecto a partir de una suerte de complementariedad que fue utilizada por cada uno de los artistas y de los espectadores – participantes que interactuaban con la performance. De este modo cada artista y espectador participante compartían cierta complicidad en el espacio donde intervienen, manifestada en la experiencia corporal del acto de tejer, del acto de las manos en la tierra, del acto de tener hambre, del acto de recibir dolor o recibir amor como metáfora del látigo y la flor, y del acto de caminar y peregrinar por espacios que consideramos sagrados.

En esta investigación, destacando el segundo capítulo, me interrogué, retomando a González (2013) sobre cómo una performance, que se considera como un acto efímero, realizado en un espacio público cotidiano genera otros modos de mirar la ciudad; en este caso, los espacios públicos del Parque de Sucre, la Plaza de Bolívar y el río Quindío por el sector de la María. Por consiguiente, finalicé este capítulo abordando una serie de reflexiones en torno a cómo este acto efímero se relacionaba con el espacio público. Para llegar a este punto, retomé algunas referencias del primer capítulo sobre espacio público y las complementé con otras referencias que hacen parte de la discusión del urbanismo y de la antropología urbana.

En síntesis, se pueden destacar cuatro aspectos que se articulan al contexto social y cultural de la ciudad de Armenia y que se vieron reflejados los días en que se realizaron las acciones artísticas que intervinieron el espacio público. El primer aspecto son los derechos del interés colectivo que se pueden reflejar en el acceso al derecho a la ciudad, del cual se evidenció que los habitantes tienen acceso a los espacios públicos que la ciudad ofrece. Sin embargo, en cuanto al uso que se le da, varía de acuerdo con la centralidad, en este caso, la Plaza de Bolívar, el Parque de Sucre o los lugares que pueden considerarse periféricos que no cuentan con ciertos indicadores de habitabilidad para el uso del espacio público.

El segundo aspecto se refiere a la normativa urbana que, al trasladarlo a la ciudad de Armenia, se denota como las políticas públicas direccionan un modelo de ciudad en la que las adecuaciones de los espacios públicos están sujetos a las estrategias de mejoramiento. Por ejemplo, el traslado que se realizó este año a los comerciantes de frutas ubicados en la plaza de la quindianidad que estaban ubicados en Julio del 2018, cuando realicé mis primeros recorridos a la ciudad de Armenia.

El tercer aspecto, si bien se destacó que hay tantos espacios públicos como realidades existentes y que el espacio público es un concepto polisémico, cambiante y altamente ideologizado, retomando los aportes de (Narciso & Velázquez, 2016); se hizo pertinente abordar este espacio a partir de unas dimensiones propuestas por Garriz y Schroeder (2014) que se articularon sobre las concepciones que tuvieron algunos artistas y espectadores – participantes que interactuaron los espacios públicos en donde se ejecutó la acción artística.

En relación con las dimensiones económicas, político - normativas, sociales y culturales, cada interlocutor manifestaba sus puntos de vista de acuerdo con sus experiencias vividas de lo cual se destacaban que los espacios públicos muchas veces son espacios de control y que la performance artística se adecua a estas reglas; ya que en el desarrollo de cada acción los artistas estaban respaldados por la Fundación Calle Bohemia que tenían todos los permisos para el acceso al espacio público.

Aunque se haya presenciado que cada habitante percibiera el espacio público de una manera diferente, de acuerdo con la intensidad que lo frecuenta conforme a su grupo de edad, refiriéndose a lo propuesto por Garriz y Shroeder (2014), se identificaron una serie de factores que no permitían un mejor acceso a estos espacios. Dentro de estos factores, siguiendo a Kuri (2015), se destacan: la mercantilización y la masificación de los espacios públicos, como la Plaza de Bolívar, el Bulevar Cielos Abiertos y el Parque de Sucre ; segundo, una distribución, acceso y calidad desigual de los lugares de encuentro que usan individuos y grupos heterogéneos y, por último, la restricción al derecho de los habitantes a transformar las condiciones precarias o degradantes del entorno que habitan, contrastado en el segundo y tercer factor del río Quindío por el sector de la María.

En particular cada performance realizada en diferentes espacios, tiempos y frecuencias de circulación del transeúnte que estaba presente a lo largo de la realización de cada acción propuso, retomando a González (2013), “resquebrajar la realidad cotidiana propone sorprender al transeúnte dislocándolo instantáneamente como parte de una ficción imprevista”. Este resquebrajar se articuló

con el objetivo de proponer micropolíticas de transformación o reparación, al igual de sanación mediante el Inter juego entre metáfora y sacramento como mecanismos para resignificar los espacios públicos al igual de los cuerpos de los artistas y los espectadores – participantes que recorrieron los espacios públicos durante los días del Encuentro.

El tercer capítulo se indagó sobre la concepción del cuerpo en las teorías sociales, literatura antropológica y la fenomenología como una aproximación a las performances artísticas que estaban arraigadas al trabajo de campo y a la resignificación de los espacios públicos intervenidos. Razón por la cual, se hizo mención del cuerpo como una caja de resonancias, situados en una investigación artística de Catalina Mora Mora.

En primer lugar, en las teorías del cuerpo se destacó los aportes de Silvia Citro y Elsa Muñiz al realizar genealogías sobre cómo se ha abordado el cuerpo desde distintos autores, como Foucault, Butler, Spinoza, entre otros. Esta contextualización permitió evidenciar una serie de ontologías, encuentros y contradicciones enmarcados en contextos políticos y sociales que se han direccionado mediante discursos y prácticas; al igual de los distintos componentes en la que se ha construido y deconstruido la concepción del cuerpo moderno en la sociedad occidental. Por medio de lo anterior, se direccionó un siguiente apartado que trata de dar un contexto breve sobre cómo se ha abordado esta trama corporal desde la literatura antropológica.

Ahora bien, en la literatura antropológica se hizo visible la relación complementaria entre cuerpo – técnica desde los abordajes teóricos y etnográficos de Marcel Mauss. En esta relación la técnica está condicionada por códigos culturales que la sociedad genera en sus prácticas cotidianas, de tal modo permitir adaptar al cuerpo al uso. Por ejemplo, el disciplinamiento de prácticas corporales como la natación o la manera en cómo se adoptan los gestos y movimientos en algunas culturas. Por último, se puso como referencia lo declarado por Margaret Lock y Nancy Shepper – Hugues, (citado por Citro2010), al destacar tres enfoques sobre lo corporal, siendo el último enfoque: el cuerpo sujeto individual de la experiencia vivida el que se pone en discusión con las aproximaciones fenomenológicas a partir de las performances artísticas del IX Encuentro.

Lo anterior, a partir de los aportes de Edmund Husserl y Merleau Ponty citado por Citro, Aschieri y Puglisi (2010) permitió destacar tres ejes de análisis: la percepción, la motricidad y el carácter sintético de nuestro cuerpo. Con respecto al primero, se evidenció una articulación del espacio público, en donde se realizó la acción, con las experiencias – significantes que los artistas y los espectadores – participantes le daban a ese espacio habitado. Por tal motivo ahondar sobre la

percepción a partir de la subjetividad, permite profundizar sobre las experiencias del momento vivido en que se realizó la acción artística con la resignificación que le otorgaba a los espacios públicos como lugares de resistencia, de solidaridad recíproca enmarcados en el *Ayni* y del campo de lo posible.

En el segundo eje de análisis se pone en evidencia cómo la motricidad hizo parte de las acciones artísticas en la medida de que proporcionaba una manera de acceder al mundo; es decir una manera de acceder a la percepción de los espectadores – participantes e interpelarlos mediante una reflexividad corporizada atravesada por los movimientos, los gestos y la intencionalidad de enmarcar la solidaridad como el eje en la que el ritual, lo político y lo abyecto se conjugaban como una especie de relación entre los artistas, los espectadores – participantes y el espacio público intervenido.

Por último, se destaca el carácter sintético de nuestro cuerpo inmersas en la percepción exterior y la relación de nuestro cuerpo con el entorno. Por consiguiente, a lo largo del IX Encuentro, de acuerdo con mi experiencia y lo narrado por algunos espectadores – participantes, se buscó por medio de la acción artística, promover micropolíticas reparadoras que generaran percepciones de nuestro cuerpo a partir de lo declarado por Lipovetsky (1983) al afirmar que debemos amar, escuchar, expresar, comunicar con el cuerpo, de “ahí emana la voluntad de redescubrir el cuerpo desde dentro”.

Con respecto a la percepción de mi propio cuerpo, lo relacioné con la producción de conocimiento en el trabajo de campo ya que mi ser en el mundo se desplazó a un lugar diferente con una diferente agenda ontológica, como lo declara Aschieri, Puglisi y Citro (2010). En este caso, me desplacé a los espacios públicos donde la performance intervino. Dado a esto, me inserte experiencial y emotivamente a todas las acciones artísticas que se desarrollaron a lo largo del IX Encuentro, por medio del redescubrimiento de mi reflexividad corporizada.

Llegando a este punto, la investigación culmina al identificar la manera en cómo resignifican los espacios públicos intervenidos por la acción artística, a partir del proceso relacional entre performance y cuerpo. Es ahí, donde sobresale la propuesta investigativa, retomando lo propuesto por Mora (2011) al afirmar que “la relación sensible nace por el cruce del cuerpo con la experiencia subjetiva, porque el cuerpo se convierte en lo que se podría llamar una caja de resonancias”.

Esta relación sensible si dio a partir de lo narrado por la artista Kiyó Gutiérrez al afirmar que al “apropiarse de los espacios públicos a través de la acción artística genera preguntas al espectador

sobre el uso del espacio, sobre las políticas públicas, sobre la realidad social y sobre su comunidad”. Es así, como estos cuerpos que se expresaron mediante la acción artística en la que se involucra al espectador – participante, fue “capaz de recibir la experiencia y devolverla al sujeto que la vive, a los demás sujetos que la observan o que también participan en ella” (Mora, 2011). Por ello, el Inter juego entre la metáfora – sacramento fue un pilar de recepción de experiencias sensoriales y emotividades que promovieron la resignificación a los espacios públicos del Parque de Sucre, de la Plaza de Bolívar y del río Quindío por el sector de la María.

## REFERENCIAS

- Acosta, A. B. (2017). "CIBERNAUTAS EN LA ERA DEL HIPERTEXTO: SER ANTROPÓLOGA DEL CIBERESPACIO". *XX Ciclo de Conferencias. "PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS E INVESTIGACIÓN SOCIAL"* ¿Qué hace la antropología? Bogotá. Recuperado el 31 de 05 de 2019, de <http://investigacion.unal.edu.co/fileadmin/recursos/siun/img/boletin/2017/trim3/20170817-bogantropologia.pdf>
- Alonso, Á. R. (2011). *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades. Convenio Andres Bello.
- Arias, S. M. (2015). Lo que un cuerpo puede: El cuerpo de la danza - el cuerpo del performance y las acciones plásticas. En J. A. coord), *Cinco miradas, cinco documentos* (págs. 74 - 85). Bogotá: Colección sin condición. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.
- Ariza, C. M., Chaparro, H. R., & Ulloa, E. O. (2017). Espacio publico y prácticas corporales: un estudio de caso. *Bitacora 27*, 71 - 78.
- Armenia, A. d. (14 de 01 de 2019). *Cámara de Comercio de Armenia y el Quindío exaltó gestión del Alcalde en la recuperación del espacio público*. Recuperado el 01 de 05 de 2019, de Alcaldía de Armenia.: <https://www.armenia.gov.co/atencion-al-ciudadano/noticias/11camara-de-comercio-de-armenia-y-el-quindio-exalto-gestion-del-alcalde-en-la-recuperacion-del-espacio-publico>
- Armenia, A. d. (25 de 02 de 2019). *Todos Ponemos, un trabajo en equipo por y para la recuperación de los espacios públicos y el tejido social en Armenia*. Recuperado el 01 de 05 de 2019, de Todos Ponemos, un trabajo en equipo por y para la recuperación de los espacios públicos y el tejido social en Armenia: <https://www.armenia.gov.co/atencion-al-ciudadano/noticias/93todos-ponemos-un-trabajo-en-equipo-por-y-para-la-recuperacion-de-los-espacios-publicos-y-el-tejido-social-en-armenia>
- Aschieri, P., & Puglisi, R. (2010). Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación y las practicas corporales . En S. C. cord), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (págs. 127 - 148). Biblos.
- Atlas Básico de Colombia tomo II. Quindío*. (2008). Instituto Geográfico Agustín Codazzi.
- Azul, T. (4 de 05 de 2019). *17º Festival Internacional de Artes Armenia*. Obtenido de <http://www.teatroazul.com/festival/>
- Azul, T. (s.f.). *Teatro Azul. Sobre nosotros*. Recuperado el 4 de 05 de 2019, de <http://www.teatroazul.com/nosotros/>
- Banrepcultural. (2019). *El Banco de la República inicia la renovación del Museo del Oro Quimbaya en Armenia. ¡Visítenos en el centro!* Recuperado el 4 de 05 de 2019, de <http://www.banrepcultural.org/noticias/el-banco-de-la-republica-inicia-la-renovacion-del-museo-del-oro-quimbaya-en-armenia>

- Bateson, G. (1972). *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. LOHLÉ - LUMEN. Recuperado el 16 de 05 de 2019, de <http://www.dheducacion.com/wp-content/uploads/2019/01/bateson-gregory-passos-hacia-una-ecologia-de-la-mente-1.pdf>
- Bateson, G., & Bateson, M. C. (1989). *El temor de los ángeles. Epistemología de lo sagrado*. Barcelona: Gedisa. editorial.
- Bohórquez, C. E. (2015). La pregunta del cuerpo. En C. E. académico), *Pensar el arte hoy: el cuerpo* (págs. 15 - 22). Bogotá: U Tadeo. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Humanidades.
- Brand, Á. M. (2015). El cuerpo habla. Performance: encarna - acciones de la contemporaneidad. En Á. C. Carlos Eduardo Sanabria Bogórquez, *Pensar el arte hoy: el cuerpo*. U Tadeo. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Humanidades.
- Citro, S. (2001). El cuerpo emotivo: del ritual al teatro. En E. M. comp.), *Imagen y representación del cuerpo* (págs. 19 - 34). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Citro, S. (2010). La antropología del cuerpo y los cuerpos en - el mundo. Indicios para una genealogía (in) disciplinar. En S. C. cord), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (págs. 17 - 58). Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S. (2013). La performance como arte y como campo académico ( o los encuentros y desencuentros de una extraña y vanguardista pareja newyorkina que ha querido expandirse por el mundo...). En D. Mármol, M. M, G. Mora, P. M. S, Sáenz, & V. (. M, *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La plata, Ecart, Club Hem.
- Citro, S., & performance, E. d. (2017). La performance - investigación participativa como estrategia metodológica para la re - existencia colectiva. *II Encuentro Nacional de investigación - creación sobre el cuerpo " El Giro Corporal"*. Bogotá.
- Citro, S., Cynthia, P., Adil, P., Tamia, R., Salvador, B., & Carina, B. d. (2018). Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance investigación. *Revista Clarooscura. Universidad Nacional del Rosario, Rosario*, 1 -24.
- Codazzi, I. G. (2011). Ocupación y apropiación del territorio. La colonización antioqueña. En I. G. Cartografía, *Geografía de Colombia* (pág. 122). Instituto Geográfico Agustín Codazzi.
- crónica, L. (16 de 10 de 2018). *Agua del río Quindío, una cloaca; EPA garantiza su potabilización*. Recuperado el 5 de 05 de 2019, de La crónica del Quindío: <https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-agua-del-rio-quindio-una-cloaca-epa-garantiza-su-potabilizacion-cronica-del-quindio-nota-124415>
- Cultura, M. d. (s.f.). *Fundación Calle Bohemia*. Recuperado el 4 de 05 de 2019, de <http://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/nuestros-aliados/Paginas/Aliados/Fundaci%C3%B3n-Calle-Bohemia.aspx>

- Descanso, N. &. (s.f.). *Naturaleza & Descanso*. Recuperado el 7 de 05 de 2019, de <http://www.naturalezaydescanso.com/sitio/museo-quimbaya-quindio/>
- Doménech, S. G. (2017). La polisemia de lo común. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 10 (20).
- eje, V. (21 de 08 de 2013). *Este jueves empieza Festival de Teatro Calle Arriba Calle Abajo*. Recuperado el 4 de 05 de 2019, de <https://www.eje21.com.co/2013/08/este-jueves-empieza-festival-de-teatro-calle-arriba-calle-abajo/>
- Escobar, S. A. (2010). Cuerpos afirmados. La presencia. En S. A. Escobar, *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. La carreta editores.
- FUNDANZA. (s.f.). Recuperado el 7 de 05 de 2019, de <https://ensq.edu.co/fundanza/>
- Fundanza. (s.f.). *Fundanza. Escuela de formacion artística y cultural*. Recuperado el 19 de 05 de 2019, de <https://fundanzaquindio.com/>
- Garay, G., & Vigoya, M. V. (1999). El cuerpo y sus significados. A manera de introducción. En C. M. ViverosViveros, & G. G. Ariza, *Cuerpo, diferencias y desigualdades* (págs. 15 - 27). Centro de Estudios Sociales. Facultad de Ciencias Humanas.
- Garriz, E. J., & Schroeder, R. V. (2014). Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano. *Revista Científica Guillermo de Okham, Vol.12. No.2, 25 - 30*.
- Geografía de la población de Colombia*. (2014). Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Subdirección de Geografía y Cartografía.
- Glick, C. R. (1994). Espacio y sociedad en Armenia. Análisis urbano a partir de la antropología. En J. Artuto, & E. al., *Pobladores urbanos. Ciudades y espacios* (págs. 151 - 177). Instituto Colombiano de Antropología.
- Gómez, A. C., López, A. M., Restrepo, L. A., & Escobar, S. A. (2011). Del ambiente a la instalación: el espacio real como soporte de la obra. En A. C. Gómez, L. A. Armando Montoya López, & S. A. Escobar, *La instalación en el arte antioqueño, 1975 - 2010*. Universidad de Antioquia.
- Gómez, M. (1 de 02 de 2012). TIERRA, TAN SÓLO . Recuperado el 28 de 05 de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=GKIdYgdVwu8>
- González, M. L. (2013). Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad. *Revista Brasileira de Estudos da Presenca*.
- Hernández, A. (22 de 02 de 2017). El Observatorio de Gobierno Urbano del Instituto de Estudios Urbanos de la Universidad Nacional de Colombia. *Uso del Espacio Público*. Bogotá. Recuperado el 4 de 07 de 2019, de <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/observatorio-de-gobierno-urbano/articulo/uso-del-espacio-publico.html>
- Higuíta, J. P. (19 de 02 de 2019). *La contaminación y la minería ilegal están matando peces en Quindío*. Recuperado el 5 de 05 de 2019, de RCN Radio: <https://www.rcnradio.com/colombia/eje-cafetero/la-contaminacion-y-la-mineria-ilegal-estan-matando-peces-en-quindio>

- Jimeno, M. (2016). Introducción. El enfoque narrativo. En J. Myriam, P. Carolina, V. Daniel, & D. Ingrid, *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro de Estudios Sociales. Facultad de Ciencias Sociales.
- Kuri, P. R. (2015). Espacio público, ¿ espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México. *Revista Mexicana de Sociología* 77, 7 - 36.
- León, C. P. (15 de 03 de 2010). El adiós a María Teresa Hincapíe. (H. Junca, Entrevistador) Recuperado el 01 de 05 de 2019
- León, M. (2016). Ni reciente, ni importado: historia del performance en Colombia. *Credencial Historia*.
- LLeras, C. (2005). Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952. *Maestría en Historia y Teoría del arte, la Arquitectura y la Sociedad*.
- Makerspace, L. g. (s.f.). *La galería Makerspace*. Recuperado el 8 de 05 de 2019, de <https://lagaleriamakerspac.wixsite.com/lagaleriamakerspace>
- Malick, T. (Dirección). (2017). *Song to Song* [Película].
- Márquez, G. G. (2007). *Cien años de soledad*. (R. A. conmemorativa, Ed.) Alfaguara. .
- Mejía, T. P. (2 de 09 de 2016). *La crónica del Quindío*. Recuperado el 5 de 05 de 2019, de “El río Quindío se podría convertir en una cloaca”: [http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-el\\_ro\\_quindo\\_se\\_podra\\_convertir\\_en\\_una\\_cloaca-seccion-la\\_regin-nota-102122.htm](http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-el_ro_quindo_se_podra_convertir_en_una_cloaca-seccion-la_regin-nota-102122.htm)
- Molano, C. R. (2006). La performance de María Teresa Hincapíe. *Nómadas. Universidad Central*.
- Montero, V. C. (2 de 12 de 2015). *Calle Bohemia, 12 años de trabajo por el arte en el Quindío*. Recuperado el 4 de 05 de 2019, de [http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-calle\\_bohemia\\_12\\_aos\\_de\\_trabajo\\_por\\_el\\_arte\\_en\\_el\\_quindo-seccion-la\\_salida-nota-94228](http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-calle_bohemia_12_aos_de_trabajo_por_el_arte_en_el_quindo-seccion-la_salida-nota-94228)
- Mora, C. S. (2011). Umbrales de identidad. *Tesis de Maestría en Artes Plásticas y Visuales*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. Recuperado el 29 de 7 de 2019, de <http://bdigital.unal.edu.co/5072/1/32181459.2011.1.pdf>
- Moya, N. M. (2013). *ARTE Y JUVENTUD. El salón esso de artistas jóvenes en Colombia*. IDEARTES. La silueta .
- Muñiz, E. (2010). Introducción. En E. M. Cord), *Disciplinas y practicas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. Ciudad de México: Anthropos.
- Muñiz, E. (2010). Las prácticas corporales de la instrumentalidad a la complejidad. En E. M. cord), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas* (págs. 17 - 50). México: Univesridad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco: Anthropos.

- Narciso, C. A., & Velázquez, B. R. (2016). Discursos, política y poder: el espacio público en cuestión. *Territorios* 25,37 - 57.
- Páramo, P., Burdano, A., & Londoño, D. F. (2016). Estructura de indicadores de habitabilidad del espacio público en ciudades latinoamericanas. *Revista de Arquitectura*, 18 (2), 6 - 26.
- Pedraza, Z. (2010). Alegorías del cuerpo: discurso, representación y experiencia. En E. M. ), *Disciplinas y prácticas corporales*. Anthropos.
- Pini, I. (2002). *ArtNexus. Monografía. Maria Teresa Hincapie entre lo cotidiano y lo sagrado*. Obtenido de ArtNexus #45 - Arte en Colombia #91:  
[https://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=8851&lan=es&x=1](https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=8851&lan=es&x=1)
- poyect, R. (2016). *CONVOCATORIA / OPEN CALL FUNDACIÓN CALLE BOHEMIA*. Recuperado el 8 de 05 de 2019, de <http://www.redproject.co/convocatoria-open-call-fundacion-calle-bohemia/>
- Quindío, C. A. (1987). La Ecología en el Centenario. (C. A. Quindío, Ed.) *Armenia un milagro de 100 años*.
- Quindío, L. c. (17 de 08 de 2016). *Con taller de clown, inicia el festival 'Calle arriba calle abajo'*. Recuperado el 04 de 5 de 2019, de La Crónica del Quindío:  
[http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-con\\_taller\\_de\\_clown\\_inicia\\_el\\_festival\\_calle\\_arriba\\_calle\\_abajo-seccion-la\\_regin-nota-101616](http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-con_taller_de_clown_inicia_el_festival_calle_arriba_calle_abajo-seccion-la_regin-nota-101616)
- Quindío, L. C. (25 de 10 de 2017). *Armenia Cómo Vamos: movilidad, transporte, espacio público y cultura*. Recuperado el 01 de 05 de 2019, de Armenia Cómo Vamos: movilidad, transporte, espacio público y cultura:  
[http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-armenia\\_cmo\\_vamos\\_movilidad\\_transporte\\_espacio\\_pblico\\_y\\_cultura-seccion-la\\_ciudad-nota-115033](http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-armenia_cmo_vamos_movilidad_transporte_espacio_pblico_y_cultura-seccion-la_ciudad-nota-115033)
- Radio, C. (30 de 10 de 2017). *Recuperación del espacio público en centro de Armenia cuenta con apoyo del ejército*. Recuperado el 01 de 05 de 2019, de Recuperación del espacio público en centro de Armenia cuenta con apoyo del ejército:  
[https://caracol.com.co/emisora/2017/10/30/armenia/1509366694\\_961395.html](https://caracol.com.co/emisora/2017/10/30/armenia/1509366694_961395.html)
- RADIO, C. (6 de 04 de 2019). *Ordenan retirar vertimientos al río Quindío para garantizar agua potable*. Recuperado el 5 de 05 de 2019, de Caracol radio:  
[https://caracol.com.co/emisora/2019/04/06/armenia/1554548821\\_273730.html](https://caracol.com.co/emisora/2019/04/06/armenia/1554548821_273730.html)
- Ramírez, R. R., M, N. E., & Ramírez, L. C. (2003). *Visión antropológica del Quindío*, . Armenia: Editorial Universitaria de Colombia Ltda.
- Rendón, P. A. (2016). *Cuerpo (en) marcado. Ensayos sobre arte colombiano contemporáneo*. Medellín : ITM.
- Restrepo, E. L., & Arango, G. J. (1936). *Apuntes históricos* . (R. p. Públicas, Ed.) Empresa Tipografica " VIGIG".

- Restrepo, L. D. (1 de 09 de 2017). *Con 'El Bomberazo' se dio apertura al Festival Calle Arriba Calle Abajo*. Recuperado el 4 de 05 de 2019, de La Crónica del Quindío: [https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-con\\_el\\_bomberazo\\_se\\_dio\\_apertura\\_al\\_festival\\_calle\\_arriba\\_calle\\_abajo-seccion-la\\_cultura-nota-113442](https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-con_el_bomberazo_se_dio_apertura_al_festival_calle_arriba_calle_abajo-seccion-la_cultura-nota-113442)
- Restrepo, L. D. (20 de 01 de 2019). *Versión Libre Teatro, una obra sin escenario*. Recuperado el 5 de 05 de 2019, de La Crónica del Quindío: [https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-version-libre-teatro-una-obra-sin-escenario-seccion-la\\_ciudad-nota-117343](https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-version-libre-teatro-una-obra-sin-escenario-seccion-la_ciudad-nota-117343)
- Restrepo., N. R. (2012). Performance en Colombia. Tres décadas dando valor a las materias miserables. *Artes la Revista*, 101 - 119.
- Rodríguez, M. (2010). " Representando mi raza" Los cuerpos femeninos en el candombe". En S. C. cord), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Rodríguez, M. (2009). María Teresa Hincapíe y el " actor santo": sacralizar lo cotidiano. *Antípoda*, 9, 1 - 21.
- Salazar, D. (16 de 03 de 2018). "*En el sector de La María, el río Quindío se convirtió en un criminal*". Recuperado el 30 de 06 de 2019, de La crónica del Quindío: <https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-en-el-sector-de-la-maria-el-río-quindío-se-convirtió-en-un-criminal-cronica-del-quindío-nota-118805>
- Sépulveda, L. (19 de 03 de 2015). *Se disputan el espacio público de Armenia*. Recuperado el 01 de 05 de 2019, de Se disputan el espacio público de Armenia.: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15425899>
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. T. Cord), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Un cuyabro en los cien años de Armenia . (2001). *Armenia un milagro de 100 años*.
- Vallejo, A. (2001). *Volvimos a nacer. ( El terremoto de Armenia)*. Armenia: Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes del Quindío.
- Vigoya, M. V. (1999). orden corporal y esterilización masculina. En M. V. Vigoya, & G. Garay, *cuerpo, diferencias y desigualdades*. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de estudios sociales. VII Congreso de antropología en Colombia.
- Zambrano, F. (2002). *La ciudad en la historia* . Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

## ANEXOS

Tabla 1. I Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié

| 1. Encuentro de Performance para la vida | Acciones artísticas   | Seminario. cátedra | Taller |
|--|---|--------------------|--------|
| Laura Hernández                          | “Dios hábitat et bene pendentés”. Repartió más de 951 rosarios. Espacio abierto   |                    |        |
| Alfonso José Zuluaga                     | “Gesto al cielo abierto” de cada acción una interpretación. Espacio abierto   |                    |        |
| Fernando Perluz                          | 200 años de independencia   |                    |        |
| Yorlady Ruiz                             | Nido. Es una propuesta que indaga sobre la desaparición de personas (fosas comunes). Espacio abierto  |                    |        |
| Luis Fernando Arango                     | El paso de los días. Es una propuesta que indaga sobre el genocidio de la infancia desde la movilidad de la violencia en Colombia. Espacio abierto.         |                    |        |
| Álvaro Ricardo Herrera                   | I Like América and América likes me. Es una versión de la acción de Joseph Beuys. Espacio abierto en la Cr 14 en el pasaje comercial de los cielos abiertos |                    |        |
| Jorge Iván Bermúdez                      | El silencio como elemento protagónico de la música<br><br>Espacio público   |                    |        |

|                      |   |  |  |
|----------------------|---|--|--|
| Tzizi Barrantes      | Árbol Desnudo<br>Temáticas: “los dedos de las manos, la piel se encuentra con la piel”<br><br>Espacio público |  |  |
| Yury Hernando Forero | Alumbramiento<br>Temáticas: confrontar los tipos de luz”<br><br>Espacio público                               |  |  |
| Gustavo Villa        | Perifoneo<br>Temáticas: lenguajes de las ciudades<br>Espacio público  |  |  |
| María José Arjona    |   | La naturaleza del cuerpo<br><br>Manejar las potencialidades del cuerpo<br><br>El lenguaje del cuerpo es poético. |  |

Fuente: Tabla elaborada con datos adoptados del video I Performance para la vi(d)a María Teresa Hincapié, por Fundación Calle Bohemia, 2013. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wTLJnHMOKE>

Tabla 2. III Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié

|  |                         |                            |               |
|--|-------------------------|----------------------------|---------------|
| <b>III Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié. Cuerpos</b> | <b>Acción artística</b> | <b>Seminario – cátedra</b> | <b>Taller</b> |
|--|-------------------------|----------------------------|---------------|

| vestidos de sensaciones               |   |   |  |
|---------------------------------------|---|---|--|
| Mariana Dicker                        | “En bandeja 3” la serpiente y la manzana” aborda los mitos a partir de propiciar un ritual de comida. |   |  |
| Rossemberg Sandoval<br>Consuelo Pabón | Masticar los imaginarios desde el mito.<br>Espacio abierto<br>Patria. Espacio cerrado                 |   |  |
| Juana Gutiérrez                       | Kakareo. “La mujer y el acto liberador”. Espacio abierto  | La fábula de María Teresa Hincapié. Sembrar árboles: flores rojas y blancas |  |
| Oscar Cortéz                          | Un espectáculo Sicalíptico.<br>Compartir experiencias del cuerpo a partir de lo íntimo.               |   |  |
| Zoyla Porrras                         | Espacio abierto<br>Aproximación de fragilidad.<br>Multiplicidad de discursos                          |   |  |
| Milena Gutiérrez                      | Espacio público.<br>Liturgia para el amor.<br>Exaltación a la vida.<br>Espacio público                |   |  |
|                                       |   | El arte de las acciones corporales  |  |
|                                       |   | Circuitos corporales  |  |

Fuente: Tabla elaborada con datos adoptados del video 3er Encuentro Performance para la vi(d)a, por Fundación Calle Bohemia, 2013. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K7dKaN2FtiY>

Tabla 3. VI Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié

| VI Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié. Territorialización, desterritorialización de los cuerpos.                    | Acción artística   | Seminario – cátedra   | Taller   |
|---|--|---|--|
| <p>María José Arjona<br/>Yorlady Ruiz</p> <p>Sonia Castillo</p> <p>Fundación Calle Bohemia</p> <p>Laura Hernández</p> <p>Milena Gutiérrez</p> | <p>“Soy mujer déjenme en paz”<br/>Temáticas:<br/>Participación ciudadana<br/>Maltrato en contra de las mujeres y feminicidio en Colombia.<br/>Espacio público.</p> <p>Patria.<br/>Temáticas:<br/>Corporalidad<br/>Materiales: cartografía en tierra<br/>A través de mi cuerpo encarno a Colombia.<br/>Narrativa – metáfora<br/>Espacio público. Plaza de Bolívar</p> | <p>Naturaleza del cuerpo</p> <p>Catedra: María Teresa Hincapié.</p> <p>Estudiantes de Buenavista Quindío</p> <p>Estudiantes de Córdoba, Quindío</p> <p>Estudiantes de Pijao, Quindío</p> <p>Estudiantes de Armenia – comuna I</p> | <p>Cartografías sensibles del territorio<br/>Practicas performaticas</p> |

|                |  |
|----------------|--|
| Jorge Agudelo  | <p>“Pshyle/ soma”<br/>         Temáticas:<br/>         Medico haciendo trazos en una camilla</p>   |
| Luis Mondragón | <p>M.S. (Untitled event)<br/>         Temáticas: el artística toca una trompeta (canción del minuto de silencio)<br/>         Acción ritual<br/>         Espacio público: parque de Sucre</p>  |
| Evelyn Loaiza  | <p>Sacar<br/>         Temáticas:<br/>         Pregunta por el cuerpo desde el destierro y como afecta al cuerpo<br/>         ¿Cómo los cuerpos se desplazan?<br/>         El cuerpo sigue insistiendo y permaneciendo<br/>         El cuerpo como territorio imaginado (la resistencia del cuerpo)</p> |
| Brenda Polo    | <p>Las Vénidas<br/>         Temática:<br/>         Reflexiona sobre el agua a partir del deterioro y el impacto al cuerpo humano<br/>         Espacio público</p>  |
| Jorge Torres   | <p>Man – dala.<br/>         Temática:<br/>         Imitar las cosas buenas de la naturaleza<br/>         Asumir la posición del árbol<br/>         Acción polisémica con diversos significados<br/>         Espacio público</p>  |
| Gabriel Arroyo | <p>Hialnio<br/>         Temáticas: objetos y tecnología<br/>         Espacio público</p>   |

|                 |  |  |  |
|-----------------|--|--|--|
| Alena Solano    | The art of embroidery on the streets<br>Espacio público  |  |  |
| Fernando Pertuz | Mesa de concertación<br>Temáticas:<br>Reflexionar para el dialogo de las problemáticas sociales<br>Espacio público   |  |  |
| Alonso Zuluaga  | Acceso y uso de la tierra<br>Temáticas: cuerpo desterritorializado<br>Espacio público  |  |  |
| Brenda Polo     | Desco – no. cido<br>Temáticas: antropología escénica, cuerpos de representación.<br>¿Cómo uno puede acercarse a la transformación del cuerpo?<br>Respiración, salir del centro<br>Sincronización corporal y energética |  |  |

Nota: tabla elaborada con datos adoptados del video 6º Encuentro Performance para la vida (D) María Teresa Hincapié, por Fundación Calle Bohemia, 2015. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=OvgU498LN\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=OvgU498LN_g)

Tabla 4. VII Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié

| <b>VII Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié. El cuerpo y su memoria</b> | <b>Acción artística</b> | <b>Seminario - cátedra</b>  | <b>Taller</b>                      |
|---|-------------------------|---|------------------------------------|
| Ángela Chaverra   |                         | ¿Qué recuerda el cuerpo? El cuerpo: esa parte del infierno en que habitamos |                                    |
| Liliana Caycedo   |                         |   | Haga lo que pueda con lo que tenga |

|                   |           |   |   |  |
|-------------------|-----------|---|---|--|
| Katherine Miranda | Patiño    |   |   | Temáticas:<br>Plataformas virtuales con los recursos audiovisuales<br>Utilización del cuerpo mediado por los recursos tecnológicos.<br>Método para performance                                 |
| Fernando Pertúz   |           |   | Catedra María Teresa Hincapié:<br>Escuela normal Superior del Quindío. Grado 11 | Temáticas:<br>Relación del objeto con el cuerpo y el objeto<br>Investigación<br>El territorio es la vida<br>Taller experimental<br>Temática:<br>Reunión de superhéroes: el arte y el activismo |
| Cecilia Posada    | Upegui    | Colombia<br>Temáticas: tierra S.O.S<br>Ciclos como parte de la memoria colectiva<br>Papel de la cotidianidad de la mujer a partir de los elementos de la tierra<br>Menstruación: relación madre – mujer – tierra<br>La remolacha<br>Espacio público |   |  |
| David Paéz        | Alejandro | Tierra que camina<br>Temáticas:<br>empoderamiento del territorio y del ambiente<br>Memoria geográfica de los cuerpos<br>Homenaje de prácticas cotidianas que se gestan en el cuerpo.<br>Espacio público   |   |  |
| Paola Rodríguez   | Andrea    | La verdadera desnudez<br>Espacio público  |   |  |

|                   |  |
|-------------------|--|
| Esteban Sánchez   | <p>Hilando relatos<br/> Temáticas: relatos colectivos mediante las prácticas de peinarse</p> <p>Espacio público</p>  |
| Mónica Moreno     | <p>Trascendencia<br/> Temáticas: proceso de introspección del “ser”<br/> Confrontación con uno mismo<br/> Espacio público</p>  |
| Javier Mican      | <p>Repetición<br/> Temáticas: nexos del paramilitarismo en la política colombiana<br/> Simbolización del Tarot<br/> Espacio público</p>  |
| Francisco Arrieta | <p>Un cuerpo no cuerpo<br/> Temáticas: 43 desaparecidos<br/> Espacio cerrado</p>   |
| Tatiana Moreno    | <p>Agua – tierra<br/> Temáticas: búsqueda a través del cuerpo del artista al entrar en comunicación con la ciudad<br/> Naturaleza<br/> Reflexionar el tema del agua y la tierra<br/> Espacio público</p> |
| Alda Ardemani     | <p>Lacrimatorio 43<br/> Video – performance<br/> Espacio cerrado<br/> Temáticas: los normalistas de Ayoncinapa<br/> Las lágrimas se almacenan de una espera que se hace larga.</p>                       |
| Rodrigo Marques   | <p>Plantae inc<br/> Temáticas: dibujos, incorporación multicultural</p>  |
| Julie Pinchavant  | <p>Syndrome Marilyn</p>  |

|                           |   |  |                     |
|---------------------------|---|--|---------------------|
| Laura Hernández           | <p>Temáticas:<br/> mercantilismo del ser humano<br/> Mitad teatro/<br/> performance<br/> Espacio cerrado<br/> Perdón: cicatrización de la memoria<br/> Temáticas: cicatrización del cuerpo como símbolo del perdón<br/> Se dialoga mientras se pintan las cicatrices<br/> Espacio público</p> |  |                     |
| Colectivo doce Lunas      | <p>Confesionarios<br/> Temáticas: la identidad, soledad, comunicación, relación del artista con el público.<br/> Espacio público</p>  |  |                     |
| Yolanda del Carmen Duarte | <p>Glory to the Brave people<br/> Temáticas: elementos audiovisuales y presencial</p>   |  | Conversatorio final |

Nota: tabla elaborada con datos adoptados del video 7º Encuentro Performance para al vi(d)a. María Teresa Hincapié, por Fundación Calle Bohemia, 2016. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UhnJp312CNo>

Tabla 5. VIII Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié

| VIII Encuentro de Performance para la vida. Re – accionar por la paz | Acciones artísticas   | Seminario – cátedra | Taller |
|--|---|---------------------|--------|
| Colectivo 13 Lunas   | <p>“Mudar”<br/> Temáticas:<br/> representación de entierros<br/> Cambiar algo interno, dejar algo atrás</p> |                     |        |

|                      |  |  |  |
|----------------------|--|--|--|
| Juan Carlos Villalba | Resurgir como un ser distinto, reinventarse<br>Espacio público<br>“Paz”<br>Temáticas: mensaje de optimismo<br>Espacio cerrado  |  |  |
| Javier Mican         | “Discurso”<br>Temáticas: confrontar a las personas por medio de caminar.<br>Espacio público  |  |  |
| Mari Luz Gil         | “Contrapartes”<br>Temáticas: lectura de una revista “alma mater”<br>Reflexionar sobre el otro<br>Espacio público   |  |  |
| Carolina Marín       | “A la orilla”<br>Temáticas: tejiendo tactos, construir una mirada a partir de la pregunta ¿Qué es paz?<br>Reivindicar el ser y la presencia dentro de la acción<br>Espacio público |  |  |
| Colectivo MHÚ        | “Vital”<br>Temáticas: sanar el cuerpo, el territorio y el planeta.<br>Instalación del Mándala<br>Protocolo de sanación pranica<br>Espacio público                                  |  |  |
| Luis Fernando Arango | “Abriga”<br>Reflexión sobre la paz   |  |  |
| Francisco Arrieta    | “Variaciones para hincar el pie”<br>Temáticas: retoma la acción de María Teresa  |  |  |

|                   |   |  |                  |
|-------------------|---|--|------------------|
| Evelyn Loaiza     | <p>Hincapié: Divina proporción.<br/> Caminar, retomar el gesto de María Teresa Hincapié desde la casa donde nació.<br/> Espacio público<br/> “Verter”<br/> Temáticas: vaciar, depositar para continuar el camino<br/> Espacio público</p> |  |                  |
| Francisco Arrieta | <p>Variaciones para hincar el pie. Una cosa es una cosa<br/> Temáticas: trabajar con el archivo fotográfico de la acción Una cosa es una cosa, para después compartir con los espectadores.<br/> Espacio cerrado</p>                      |  |                  |
| Luza Quinceno     | <p>“Un corde cordis”<br/> proyecto de tesis.<br/> Cómo volver a pasar por el corazón<br/> Temáticas: la acción da cuenta del paso de un cuerpo por un espacio y estos como son afectados<br/> Espacio cerrado</p>                         |  |                  |
| Yury Forero       |   |  | Arte, acción y   |
| Inti Puyol        | <p>“Sangre y azúcar, sangre y panela”<br/> Temáticas: sensación de curar una piel lastimado, un cuerpo lastimado.<br/> Espacio público</p>  |  | performatividad. |
| Yury Forero       | <p>“flujo”<br/> Temáticas: pasar el cuerpo por debajo del muro.</p>   |  |                  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
| José Alejandro Restrepo y Angela María Echeverra |  | El arte desde lo público<br><br>Cátedra María Teresa Hincapié. Escuela Normal Superior del Quindío |  |
|--|--|--|--|

Nota: tabla elaborada con datos adoptados del video 8° Encuentro: Performance para la vi(d)a. María Teresa Hincapié. " reacciona por la paz"., por Fundación Calle Bohemia, 2017. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IZ59bM64Vm8>

### Video oficial

- <https://drive.google.com/open?id=1w8VtgFzfi5O23W8GFGshFNmcKGy6GrMh>

Cruz, A. (productor) en colaboración de la Fundación Calle Bohemia. (2018). IX Encuentro de Performance para la vida. María Teresa Hincapié. Armenia, Quindío: estudio del productor.