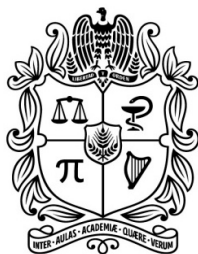


Marcas de afectos *queer*

Diego Salcedo Fidalgo



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Marcas de afectos *queer*

Diego Salcedo Fidalgo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Doctorado en Artes y Arquitectura
Bogotá, Colombia
2023

Marcas de afectos *queer*

Diego Salcedo Fidalgo

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Doctor en Arte y Arquitectura

Directora: María Soledad García Maidana

Doctora en Filosofía

Línea de investigación: Historia y teoría del arte en América Latina y Colombia
grupo de investigación Mónada: historiografía e historias del arte, de la música y
dispositivos de divulgación cultural en Colombia y América Latina.

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Doctorado en Artes y Arquitectura
Bogotá, Colombia
2023

¿Habría cielo
sin azul
azul sin cielo?

Mariposa,
signo de luz y aire
hecho de polvo

Del lado del río
manos de oso,
dientes de león

Siete amanitas
entre el musgo
y las espigas

Amanecer de junio,
en el frailejonal,
silencio de viento

Verde monte
pintado de escarlata
por la tanagra

M.L.M

A quienes me acompañaron en este proceso, todo mi afecto y gratitud.

Marcas de afectos *queer*

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo explorar y comprender cómo los afectos y las emociones influyen en los procesos de creación artística y en el sentido que el historiador del arte puede hacer de estos. Sabemos que cuando una persona se encuentra con una obra de arte inicialmente experimenta una sensación. Esta experiencia puede llevarlo a acercarse e interesarse por la obra, o a distanciarse de ella. Es curioso observar cómo los historiadores del arte, a pesar de estar motivados y orientados por las obras y fenómenos artísticos que les interesan, tienden a distanciarse de ellos para mantener su objetividad disciplinar.

En contraste, la tesis invita a dejarse afectar y orientar por ciertos gestos y marcas en las obras, tanto formales, técnicas y materiales (como el soporte, los colores, las formas y las texturas), como subjetivas, que revelan estados emocionales, identidades, lugares o experiencias. Dentro de las marcas subjetivas se encuentran las *queer*, que se describen aquí como posibilidades transgresoras de direcciones y orientaciones normalizadoras.

Esta aproximación resulta útil para analizar y comprender las contribuciones humanas y artísticas de tres artistas colombianos: Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero. También permite iluminar los procesos de confrontación de los artistas con el desarrollo de su identidad, así como el reflejo de estos procesos en las *marcas de afectos*, que son señales que los artistas colocan en las obras para indicar su singularidad. Estas marcas provienen del cuerpo, distinguen, delimitan y proporcionan significado a la producción artística y biográfica.

La exploración de estos procesos y de las marcas de afecto requiere de una metodología alternativa, ya que implica la participación subjetiva del autor y se basa en interacciones personales con los artistas y sus allegados, además de una exploración de sus archivos personales. Estas estrategias permiten resaltar aspectos íntimos que son sustanciales para comprender la riqueza inherente a las obras y, al mismo tiempo, evidenciar sus contribuciones a la historia del arte.

Palabras clave: marcas, afectos, historia del arte *queer*, procesos artísticos, sentido, emociones.

Marks of *queer* affects

Abstract

This thesis aims to explore and understand how affects and emotions influence artistic creative processes and the meaning that art historians can derive from them. We know that when a person encounters a work of art, they initially experience a sensation. This experience can lead them to approach and become interested in the artwork or distance themselves from it. It is interesting to observe how art historians, despite being motivated and guided by the artworks and artistic phenomena that interest them, tend to distance themselves from them to maintain their disciplinary objectivity.

In contrast, the thesis invites one to be affected and guided by certain gestures and marks in the artworks, both formal, technical, and material (such as support, colors, shapes, and textures), as well as subjective, which reveal emotional states, identities, places, or experiences. Within the subjective marks, there are queer marks, which are described here as transgressive possibilities of normative directions and orientations.

This approach is useful for analyzing and understanding the human and artistic contributions of three Colombian artists: Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias, and Daniel Santiago Salguero. It also sheds light on the artists' processes of confronting the development of their identity, as well as the reflection of these processes in the marks of affects, which are signals that artists place in the artworks to indicate their uniqueness. These marks come from the body, distinguish, delimit, and provide meaning to artistic and biographical production.

Exploring these processes and marks of affect requires an alternative methodology, as it involves the subjective participation of the author and is based on personal interactions with the artists and their acquaintances, as well as an exploration of their personal archives. These strategies allow for highlighting intimate aspects that are essential to understanding the inherent richness of the artworks and, at the same time, demonstrating their contributions to art history.

Keywords: marks, affects, queer art history, artistic processes, sense, emotions.

Contenido

Apertura	14
1. Instantes de vida y procesos creativos	22
<i>Lorenzo Jaramillo (1955- 1992)</i>	23
<i>Fernando Arias (1963)</i>	25
<i>Daniel Santiago Salguero (1985)</i>	27
<i>El tejido de la curaduría</i>	31
<i>Estrategias de acercamiento a los procesos de creación artística</i>	33
2. Brújulas de navegación	38
<i>Origen de los estudios de los afectos en las ciencias sociales y las humanidades</i>	39
<i>El giro afectivo</i>	46
<i>Del giro afectivo al giro visual y la historia del arte</i>	50
<i>La experiencia de afecto queer y la historia del arte: una aproximación multidisciplinar</i>	56
<i>Acordes finales</i>	61
3. Encuentros, recorridos y afectos en procesos creativos del VIH/SIDA	63
<i>Imágenes yacentes</i>	65
La extrañeza de las marcas afectivas: orientación-desorientación y afecto	66
Salpicaduras y marcas de afecto	67
Trayectos de afecto queer	68
Cavidades corporales: marcas e intimidades interiores y exteriores	71
Fragmentos de un cuerpo desmembrado	73
Acordes finales	75
<i>Devenires queer y seropositivos</i>	76
Devenir serum	78
Umbral de un recorrido Seropositivo: Análisis y Cuarto frío	80
Instalación Seropositivo	83
Instantánea 1: Devenir Seropositivo	85
Instantánea 2: Oda a Blue de Derek Jarman	87
Acordes finales	89
<i>Contacto e intimidad queer</i>	90

Diarios de clips	92
Encuentro con Daniel Santiago	93
Félix y Leo	95
Largo camino de un chico enamorado; Amantes perfectos	98
Acordes finales	101
Cierre	102
4. Afectos maternos: intensidades y creación artística	103
<i>El statement de lo femenino</i>	105
Lectora	107
Madonas	110
Danzantes	114
<i>La potencia femenina que acoge y expulsa</i>	116
DDC (Desorden dismórfico corporal)	117
Cordones umbilicales	120
Le pedí a mi madre ...	121
<i>Reencuentro con el legado femenino</i>	123
Serie de espaldas: montaña y mar	126
El mar	127
El tiempo del polvo	128
<i>Acordes Finales</i>	130
5. La potencia creativa de lo abyecto	132
<i>Saunas y discoteca gais</i>	134
Gaieté Parisienne I	136
Gaieté Parisienne II	138
Gaieté Parisienne III	140
<i>In-conveniencias Públicas</i>	142
Public Inconvinience I	144
Public Inconvinience II	146
Public Inconvinience III	149
<i>Diarios de Fluidos</i>	150
Constante canal	152

Hilo fragmentado	155
Tiempo atravesado	156
Fluido que baja de la nube	157
La montaña y de Vertiente en vertiente	158
<i>Acordes finales</i>	159
Final	161
Bibliografía	166
<i>Fuentes de archivo</i>	173
<i>Prensa</i>	174
<i>Películas y videos</i>	175
<i>Portales y Blogs</i>	175
<i>Entrevistas publicadas</i>	176
<i>Entrevistas inéditas realizadas por Diego Salcedo Fidalgo</i>	176
Imágenes	177

Lista de imágenes

Figura 1. Lorenzo Jaramillo, *Yacente*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm. Colección Museo Nacional de Colombia.

Figura 2. Lorenzo Jaramillo, *Lectora*, 1974. 100 x 70 cm. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm

Figura 3. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm

Figura 4. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre papel. 100 x 70 cm.

Figura 5. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm.

Figura 6. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre cartulina. 97 x 69 cm.

Figura 7. Lorenzo Jaramillo, *Tríptico Danzantes*, 1988-1990. Óleo sobre cartulina. 110 x 225 cm.

Figura 8. Lorenzo Jaramillo, *Tríptico Danzantes*, 1988-1990. Óleo sobre cartulina. 110 x 225 cm.

Figura 9. Lorenzo Jaramillo, *Gaieté parisienne I*, 1984. Litografía. 52,7 x 78,5 cm. Colección privada.

Figura 10. Lorenzo Jaramillo, *Gaieté parisienne II*, 1984. Litografía. 52,7 x 78,5 cm. Colección privada.

Figura 11. Lorenzo Jaramillo, *Gaieté parisienne III*, 1984. Litografía. 52,7 x 78,5 cm. Colección privada.

Figura 12. Fernando Arias, *Análisis*, 1992. Láminas de pruebas de sangre, fotografía.

Figura 13. Fernando Arias, detalle de *Análisis*. Archivo personal del artista.

Figura 14. Fernando Arias, detalle de *Análisis*. Archivo personal del artista

Figura 15. Fernando Arias, detalle de *Análisis*. Archivo personal del artista.

Figura 16. Fernando Arias, *Cuarto frío*, 1993. Metal, láminas de vidrio con pruebas de sangre, luz negra. 2 x 1,90 x 7 m.

Figura 17. Fernando Arias, detalle de *Cuarto frío*. Archivo personal del artista.

Figura 18. Fernando Arias, detalle *Cuarto frío*. Archivo personal del artista.

Figura 19. Fernando Arias, *Seropositivo*, 1994. Fotografía, láminas de vidrio con pruebas de sangre, luz negra. 6 x 6 m.

Figura 20. Fernando Arias, boceto *Seropositivo*, 1994. Fotografía, láminas de vidrio con pruebas de sangre. 74,5 x 61,5 cm.

Figura 21. Fernando Arias, *Seropositivo*, 1994. Fotografía, láminas de vidrio con pruebas de sangre, luz negra. 6 x 6 m.

Figuras 22. Lámina de laboratorio con sangre y láminas superpuestas a un autorretrato de Fernando Arias. Archivo personal del artista.

- Figura 23.** Fernando Arias, *DDC*, 1996. Fotografía sobre poliéster. 5 x 2 m. Foto Julián Velásquez.
- Figura 24.** Fernando Arias, *Madre Patria*, 1997. Cordones umbilicales humanos, formol, acero. 0,80 x 0,60 x 1 m.
- Figura 25.** Fernando Arias, *Madre Tierra*, 1998. Cordones umbilicales humanos, 9 vidrios, formol, tierra, iluminación. 0,30 x 0,30 x 0,80 cm. Foto Sunil Gupta.
- Figura 26.** Fernando Arias, *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio me tejió una carpa en crochet*, 1997. Hilo de algodón, fotografía impresa sobre lienzo, aluminio, iluminación. 1,50 x 1,50 x 2 m.
- Figura 27.** Fernando Arias, *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio me tejió una carpa en crochet*, 1997. Hilo de algodón, fotografía impresa sobre lienzo, aluminio, iluminación. 1,50 x 1,50 x 2 m.
- Figura 28.** Fernando Arias, *Public Inconvinience I*, 2003-2006. Video.
- Figuras 29, 30.** Fernando Arias, *Public Inconvinience II*, 2003-2006. Video.
- Figuras 31, 32.** Fernando Arias, *Public Inconvinience III*, 2003-2006. Video.
- Figuras 33, 34.** Daniel Santiago Salguero, *Félix González-Torres 1957-1996; José Leonilson 1957-1993*. 100 x 70 cm c/u. 2 piezas, edición de 3 más PA.
- Figuras 35, 36.** Daniel Santiago Salguero, *Reencuentro*, fotografía, 2008.
- Figura 37.** Daniel Santiago Salguero, *Reencuentro*, fotografía, 2008.
- Figuras 38, 39.** Daniel Santiago Salguero, *Barrer*, video, 2011- 2014.
- Figuras 40-45.** Daniel Santiago Salguero, *Fluidos*, 2008. Video.
- Figuras 46, 47.** Daniel Santiago Salguero, *Fluidos*, 2008. Video.
- Figuras 48, 49.** Captura de imágenes de *Nuestra película*.
- Figura 50.** Captura de imagen de *Nuestra película*.
- Figura 51.** *Hombres Yacentes*, captura imagen de *Nuestra película*.
- Figuras 52, 53.** Captura imagen de *Nuestra película*.
- Figuras 54, 55.** Montaje pared.
- Figura 56.** Montaje pared.
- Figura 57.** Henri Michaux, *Trois grandes taches*, 1954-55, tinta sobre papel. 75 x 105 cm.
- Figura 58.** Detalle de *Yacente*.
- Figura 59.** Lorenzo Jaramillo, *Yacentes*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm.
- Figuras 60-61.** Lorenzo Jaramillo, *Yacentes*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm.

- Figuras 62, 63.** Lorenzo Jaramillo, *Yacentes*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm.
- Figura 64.** Captura imagen de *Nuestra película* de garabatos de Henri Michaux.
- Figura 65.** Captura imagen de *Nuestra película* de garabatos de Henri Michaux.
- Figura 66.** Frida Kahlo, *El sueño*, 1940. Pintura al óleo. 74 x 98 cm.
- Figura 67.** Montaje, superposición de *hombre yacente*.
- Figura 68.** Montaje, superposición de *hombre yacente*.
- Figura 69.** Portada catálogo exposición “Pulsiones” realizada en el Museo de arte de la Universidad Nacional de Colombia, 1992. Archivo personal del artista.
- Figura 70.** Montaje en el piso con imágenes de las obras de Fernando Arias.
- Figura 71.** Invitación a la exposición realizada por Fernando Arias en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1994. Archivo personal del artista.
- Figura 72.** Reverso e interior de la invitación. Invitación a la exposición realizada por Fernando Arias en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1994. Archivo personal del artista.
- Figura 73.** Valla de Félix González Torres, *Untitled*, 1991. Dimensiones variables. Fotografía tomada *Residencia en la tierra*, Armenia, Colombia, 2013.
- Figura 74.** Roni Horn, *Gold Field*, 1980-82. Lámina de oro puro. 124,5 x 152,4 x 0,02 cm.
- Figura 75.** Montaje de imágenes del ejercicio de colección personal, *Residencia en la tierra*, 2013.
- Figura 76.** Daniel Santiago Salguero, *Diarios de clips*, 2010-2011. Cuadernos-diarios. 14 x 9 cm.
- Figura 77.** Leonilson, *Largo caminho de um rapaz apaixonado*, 1989. Tinta negra y lápiz de acuarela sobre papel. Colección familia Bezerra Dias, São Paulo, Brasil.
- Figura 78.** Félix González-Torres, *Perfect Lovers*, 1991. Relojes de pared. 34,29 (diá.) cm c/u. Moma, Nueva York.
- Figura 79.** Johannes Vermeer, *Muchacha leyendo una carta*, 1657-1659. Óleo sobre tela. 83 x 64,5 cm.
- Figura 80.** Lorenzo Jaramillo. *Diez dibujos de la serie Girl Crazy Ouverture/Suite de las muchachas extravagantes*, 1985. Tinta sobre papel. Colección Rosario Jaramillo.
- Figuras 81, 82.** Laura Restrepo maquillada por Lorenzo Jaramillo para la obra *Gato por Liebre* de Piedad Bonnet, Teatro Libre, 1991. Capturas de la exposición *Lorenzo, no como los otros*. Museo Nacional de Colombia, 2016.
- Figura 83.** Alberto Durero, *Retrato de mujer joven veneciana*, 1506. Temple sobre madera. 28,5 x 21,4 cm. Gemäldegalerie, Berlin.
- Figura 84.** Martha Townsend, *Cooking Place* [Lugar para cocinar], 1994. Pizarra y piedras. 117 cm (diá.) x 11 cm.
- Figura 85.** Rogier van der Weyden, *Virgen de la leche*, c. 1440. Óleo sobre tabla.

Figura 86. Cordones umbilicales sembrados en la tierra, 1997.

Figura 87. Sordunia hace entrega de nueve cordones umbilicales humanos al artista acompañado por sus padres. Foto chiqui Arias.

Figura 86. Caspar David Friederich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818. Óleo sobre tela. 74,8 cm x 94,8 cm. Kunsthalle de Hamburgo.

Figura 89. René Magritte, *Las vacaciones de Hegel*, 1958. Óleo sobre tela. 60 x 50 cm. Centre Georges Pompidou.



Apertura

*Until the Lions have their own storytellers,
the history of the hunt
will always glorify the hunter.*

Proverbio nigeriano

En el año 2013, durante una visita a la sala de exposiciones *Débora Arango* del Centro Gabriel García Márquez en Bogotá, me encontré¹ con una serie de dibujos en tinta china sobre papel de arroz del artista Lorenzo Jaramillo. Los restos de gotas de tinta diluida, las extremidades faltantes de los cuerpos y los trazos de las cavidades torácicas de los *yacentes* desnudos me indicaron que al interior de esas marcas extrañas se alojaban afecciones inexploradas. Sentí y vi el miedo a la muerte.

En el año 2012, un año antes del encuentro con la obra de Lorenzo Jaramillo, visité otra exposición que recuerdo se llamaba *Re (cámaras): espacios para una fotografía expandida*; la muestra se encontraba en una de las salas del Banco de la República y allí tuve mi primer acercamiento al boceto de la instalación *Seropositivo*. Aquel encuentro con el boceto afectó mis capacidades corporales y perceptivas. El cuerpo desnudo del artista Fernando Arias yacía bajo las muestras de sangre contenidas en láminas de laboratorio marcadas con lápiz rojo. Reconocí en el boceto vestigios del erotismo.

En ese mismo año, unos meses después me encontré con los *diarios de clip*, obra realizada por Daniel Santiago Salguero, en una residencia artística en la que dictaba un taller de curaduría. Las páginas de tres libretas se unían con una serie de clips de diferentes tamaños y colores que, a su vez, contenían al interior restos de papeles, facturas y tiquetes que aparecían y desaparecían en los entramados de las páginas. Al respecto me surgió el siguiente interrogante, ¿Qué revelaciones emergen de un diario ocupado de objetos aparentemente insignificantes como un clip? El contacto con la intimidad, lo cotidiano y lo familiar, pensé en aquel momento.

La singularidad y extrañeza material (elementos físicos utilizados por los artistas) de las obras mencionadas y el impacto que tuvieron en mí, me llevaron a indagar sobre sus procesos de creación y sobre quiénes las habían realizado. En el transcurso de esta indagación, el pasado de los artistas y el momento en que construían su obra dejaba de ser extraño² y se volvía cercano en la medida en la que entraba en contacto con sus archivos personales y privados, entablaba conversaciones con los artistas vivos y sostenía encuentros con familiares y allegados presentes en sus vidas y su transcurrir artístico.

1 Utilizo a lo largo de la tesis la primera persona del singular para marcar mi acercamiento, desde los afectos, a los procesos de creación y las obras de estos tres artistas colombianos. Cuando uso el “nosotros” es para enfatizar y compartir aspectos que considero los lectores pueden acompañar en el proceso de lectura y en el *devenir* del recorrido.

2 Sara Ahmed, *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*, (Routledge, 2013), 2.

Lo extraño/extrañeza en el marco conceptual de la tesis es sinónimo de sentirse *queer*, raro, desconocido, desorientado en los espacios configurados por las normas sociales que legitiman y prefieren las orientaciones sexuales, las formas de ser y de estar, principalmente heterosexuales. Pero quienes se sienten extraños/*queer* encuentran su lugar en la búsqueda de esa extrañeza.

El querer comprender las conexiones entre las experiencias personales de Jaramillo, Arias y Salguero con su producción artística me impulsó a proponer un nuevo relato basado en los afectos; un relato diferente al que encontraba hasta ahora sobre estos tres artistas y sus obras, y del que me sentía distante por su escasa implicación. La escasa implicación, o más ampliamente la distancia impersonal en las aproximaciones de la historia del arte, la entiendo como una forma de privilegiar la razón y la objetividad en los modelos de acercamiento a los fenómenos artísticos.

Tal como intentaré manifestarlo a través de mi experiencia, considero que en las obras artísticas hay expresiones o gestos visibles en las superficies y en los soportes materiales. Estos gestos o expresiones los reconozco como el rastro de *marcas de afectos* del artista en su obra; marcas que pueden ser comprendidas y *sentidas* por el historiador del arte como testimonios de dichos afectos. Sin embargo, en los estudios de las manifestaciones artísticas, paradójicamente, la historia del arte ha privilegiado generalmente los pretendidos enfoques objetivos. En estas formas de hacer historia del arte se analizan estilos y periodizaciones basados en cánones tradicionales,³ dejando de lado la exploración de las emociones y los afectos que motivan la producción artística. Adicionalmente, los relatos del arte no se han centrado en cómo, en el ejercicio de la comprensión de la obra, el historiador del arte es afectado por esta y por los procesos de su creación.

De esta experiencia, surge la siguiente pregunta de investigación, ¿De qué manera las emociones y los afectos inciden tanto en los procesos de creación artística, como en el sentido que hace el historiador del arte de estos procesos y de las obras?

Dado el complejo abordaje de esta pregunta, me propongo reconocer y explorar los afectos en los procesos creativos de tres artistas colombianos Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero, tomando como guía la noción de marca de afecto para considerar un puñado de obras producidas entre 1980 y 2014. Si bien los artistas pertenecen a distintas épocas me propongo explorar puentes sensibles entre los tres.

Ahora bien, entiendo el concepto de marcas de afectos, como las señales singulares que aparecen en la obra y que son de dos tipos: las formales, técnicas y materiales como, por ejemplo, el soporte, los colores, formas y texturas; y las subjetivas, aquellas que componen esas marcas formales para revelar estados emocionales, identidades, lugares o experiencias.

Dentro de estas señales singulares se encuentra también la textura, que ocupa un lugar importante a lo largo de la tesis porque está relacionada, por un lado, con los efectos

3 Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*. (OUP Oxford, 2009), Introducción.

Me refiero a los parámetros racionales de percepción, análisis e interpretación que ha establecido la historia del arte tradicional.

y sensaciones que nos producen los elementos de expresión plástica de las obras y por otro, con lo que la escritora Eve Kosofsky Sedgwick asocia a una “intimidad particular”⁴ entre emociones y texturas. Con esto quiero decir que las texturas y las emociones son inherentes a las acciones de tocar (*touch*) y sentir (*feel*) en un sentido táctil y emocional, pero que la escritora lleva aún más lejos como una posibilidad creativa que se puede manifestar en las formas de pensar e imaginar.⁵

El concepto de marcas de afectos proviene de lo que la filósofa, psicoanalista y escritora Suely Rolnik entiende como marcas. Dichas marcas son las formas latentes de sentir manifiestas en el cuerpo cuando se producen encuentros y experiencias. Estas marcas, a su vez, nos hacen transformarnos constantemente y ese proceso de transformación es lo que la investigadora denomina un *devenir*.⁶

Rolnik considera el *devenir* en la línea del filósofo Gilles Deleuze,⁷ quien explica la maleabilidad de la existencia, como estados de cambio que se producen cuando un cuerpo entra en contacto con otro. El resultado de ese encuentro es una transformación que se produce, primero, en el proceso de encuentro entre los dos cuerpos y luego, en lo que resulta de este contacto para cada uno de ellos.⁸ En palabras de Gilles Deleuze: “el devenir alude a una relación; yo la llamo una boda entre dos reinos”.⁹

Por otro lado, el concepto de afecto lo complemento y enmarco a partir de lo que el psicólogo Silvan Tomkins¹⁰ entiende por afectos. Para Tomkins los afectos son *emociones* que movilizan el sentir y el interés, y hacen que nuestra atención se centre en un objeto.

4 Eve Kosofsky Sedgwick, *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad*, (Editorial Alpuerto, 2018), 19.

5 La autora explora estos procesos a través de su escritura y de la elaboración de sus propios objetos como lo son *un libro de acordeón* y un *libro de telar*, inspirados en los estados que le produjeron las *fibras* creativas en el papel y las palabras de su entrañable escritor Marcel Proust. La fibra es el otro concepto que Sedgwick relaciona estrechamente con su idea de textura y lo usa como una forma de “estar en el otro”. En su caso, *estar* “en Proust”, es *estar* a través del tejido (la fibra/ los hilos) que ella misma entretiene de su propio proceso creativo. Sus exploraciones surgieron luego de que la pensadora se viera profundamente *afectada* por el anuncio de un cáncer terminal. En suma, los dos conceptos enfatizan sobre la identidad y la experiencia. Para ver los objetos y trabajos artísticos de Eve Kosofsky Sedgwick ir a: *The Eve Kosofsky-Sedgwick Foundation*. <https://evkosofskysedgwick.net/foundation>

6 Suely Rolnik, “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.” *Cadernos de subjetividade* 1.2 (1993), 241-251.

7 Gilles Deleuze, Félix Guattari, ¿Qué es la filosofía? (Barcelona, Anagrama, 2001), 164- 201.

8 Es decir, en la capacidad de cambio que tiene la existencia en ese proceso de devenir. Para que se produzca un devenir es necesario el encuentro y el cambio.

9 Gilles Deleuze, La imagen-tiempo, *Estudios sobre cine 2*, (Barcelona, Paidós, 1987), 176.

10 Silvan Tomkins, *Affect Imagery Consciousness*: Vol. 1. *The Positive Affects*, (New York: Sprimger, 1962).

Tomkins propuso la existencia de nueve afectos básicos e innatos: sorpresa/sobresalto; miedo/temor; interés/excitación; sufrimiento/angustia; enfado/ira; disfrute/alegría; vergüenza/repugnancia/asco.

También comprendo los afectos como *potencias* (intensidades), en la línea del filósofo Baruch Spinoza¹¹ quien explica que las potencias no solo llevan a sentir, sino que pueden movilizar el actuar, el pensar y otros estados de ser y estar.

Las potencias, que son energía, varían en intensidad en los cuerpos¹² y pueden aumentar o disminuir llevando a estos cuerpos a actuar o a producir una acción. Al respecto, el filósofo diferencia el afecto de la emoción a la cual llama *afección*. Así mismo, considera que el encuentro entre los cuerpos es una condición imprescindible para que se produzca el afecto.

De este modo, tanto para Tomkins como para Spinoza el afecto es parte de un sistema en el que participan las emociones y los sentimientos. Los dos autores coinciden en distinguir esas tres cualidades a través de un proceso que resumo de la siguiente manera: el afecto corresponde a la respuesta que se produce en el cuerpo por un estímulo (en términos de la neuro-psicología), las emociones son el resultado de dicha reacción que por lo general perdura poco tiempo en el cuerpo y los sentimientos equivalen a la conceptualización posterior que hacemos del proceso que se produce entre el afecto y las emociones. Es decir, la experiencia que abarca todo el proceso de los afectos.

Adicionalmente, puedo inferir que las marcas de afectos son *improntas* materiales presentes en las obras, provenientes de una acción corporal de los artistas y producidas por un efecto emocional que al entrar en contacto con quienes las perciben (el espectador y en este caso el historiador del arte) producen un interés que moviliza formas de creación de sentido y de relación con diversas posibilidades de ser y estar. En otras palabras, *devenimos* otro cuerpo en los procesos y estados que movilizan los afectos.

Al proceso de los afectos vinculo también la *orientación sexual*,¹³ concepto que tomo prestado de la investigadora y escritora Sara Ahmed, porque nos muestra cómo la orientación sexual, la *queer*¹⁴ en particular, incide en la dirección de nuestros intereses (los objetos que escogemos) y en las experiencias que vivimos. Con esto último, Ahmed nos

11 Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*:(edición bilingüe, Trotta, 2020), III, 126- 127. Spinoza entiende el afecto en el sentido de la existencia y lo existente y para él hay tres afectos básicos que nos conducen: el deseo, la felicidad y la tristeza.

12 Para Spinoza cualquier cosa puede ser un cuerpo, ya sea humano, animal, social, sonoro o del lenguaje.

13 Sara Ahmed, *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. (Bellaterra, 2019), 97.

14 Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología del armario*. (Ediciones de la Tempestad, 1998); y Judith Butler *Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, (Paidós, 2012).

Tanto el término *queer* como su perspectiva teórica acoge las identidades que no se identifican con la heteronorma. Dentro de esta categoría entran la comunidad LGTBQI+, sigla que designa a las lesbianas, gays, transgénero, intersexual y *queer*, incluyendo a través del + cualquier otra identidad que se quede en el medio de todas ellas o en ninguna parte. El término ha variado en el tiempo y está en constante transformación. Para mayor amplitud ver los trabajos de estas dos autoras.

permite entender que la orientación sexual no se reduce exclusivamente al deseo erótico, sino que permite situarnos espacial y temporalmente en el mundo para indicarnos los recorridos a seguir, motivados por nuestros deseos.

Una de las fortalezas clave del concepto de orientación de Ahmed es su capacidad para arrojar luz sobre cómo opera el poder en contextos sociales y culturales. Al examinar cómo los individuos se orientan hacia o en contra de ciertas ideas y prácticas, Ahmed revela cómo las estructuras de poder dan forma a nuestras vidas e influyen en nuestras percepciones, deseos y acciones.

Por consiguiente, los trayectos *queer* permiten entender y explorar cómo se construyen los rasgos, las formas, los estados de quienes están inconformes con el sentido de lo normal, legítimo o dominante como única forma aceptable de expresión de los deseos sexuales y afectivos. Es decir, cuestiona el modelo de sexualidad hegemónico que presupone que la orientación, la identidad sexual y de género, los roles y las relaciones en una sociedad están inscritos de manera fija y deben corresponder y coincidir con el sexo biológico asignado socialmente (heteronorma).¹⁵

Ya que tanto los artistas como yo no nos sentimos identificados con esta norma, he considerado comprender sus procesos de creación artística desde un sentir *queer* porque me permite explorar las marcas de afectos presentes en sus experiencias de vida, sus emociones e identidades; las cuales, de alguna manera, incidieron en los procesos de creación de las obras seleccionadas.

Estas características de los trabajos artísticos de Jaramillo, Arias y Salguero, su identidad sexual, además de los personajes y las escenas que representan, fueron las que les dieron sentido a las marcas de afectos presentes en sus trabajos artísticos.

En la pregunta general que motivó mi estudio aparece el interés personal por vincular el sentido que el historiador del arte hace de los procesos de creación artística con sus propios afectos. Esta investigación, al implicarme como historiador del arte y experimentador de estos procesos que *tocan* directamente mis *fibras*,¹⁶ me llevó a construir una metodología en la que es fundamental el acercamiento a los artistas y a sus procesos de creación artística; en lugar de distanciarme de ellos para realizar el recorrido por las obras.

Este acercamiento se dio a partir del impacto que me generaron las marcas en los trabajos artísticos cuando los vi por primera vez y de reconocer, además de permitirme

15 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* y Judith Butler, *Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Consultar las introducciones de los dos textos.

16 Eve Kosofsky Sedgwick, *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad*, 19.

sentir las emociones que se movilizaron en mí como historiador del arte, museólogo y curador, pero también como espectador/participante con una biografía propia.

Para acercarme a las marcas de afecto en las obras elegidas de estos tres artistas, exploraré una metodología que utiliza distintas herramientas: por un lado, el trabajo de archivo; por otro, la recuperación de entrevistas y conversaciones con los artistas vivos y/o sus allegados; y, finalmente, la reflexión sobre la experiencia perceptiva/sensorial, es decir, las texturas materiales, técnicas y conceptuales de cada una de las obras y de las obras en su conjunto. Sentimos al igual que pensamos cuando nos encontramos con fenómenos artísticos y el cuerpo está presente a través de los afectos.¹⁷ Así, el pasado artístico, que es uno de los enfoques principales de la historia del arte, deja de estar distante. Esta idea ha sido desarrollada por la historiadora Carolyn Dinshaw¹⁸, quien desafía la noción de que el estudio del pasado debe centrarse únicamente en hechos y eventos objetivos. La autora también argumenta que las emociones y los afectos son claves para comprender plenamente la experiencia histórica.

La ventaja de rastrear las marcas de afectos a partir de esta metodología me permitirá encontrar, en los archivos y en las conversaciones, datos no hallados anteriormente e información no analizada ni publicada hasta ahora. Además, me dará la posibilidad de complementar la conceptualización de las formas de sentir y de entender cómo actúan los afectos cuando nos encontramos con procesos artísticos y de contrastar esta posibilidad con la racionalización de los estudios y relatos que propone la historia del arte.

La exploración metodológica, pero al mismo tiempo completamente subjetiva (me refiero a mis experiencias con mi cuerpo, mis afectos, emociones y mi orientación sexual *queer*), se hará a través de cinco estancias que se articulan de una manera sinuosa con la voz, la memoria, el cuerpo/los cuerpos y las imágenes. En la primera de ellas, *Instantes de vida y procesos creativos*, quizás la más académica y cercana a la expectativa disciplinar, presento a los artistas y sus obras, recopilo los comentarios de la literatura publicada sobre ellos y su trabajo artístico. La segunda estancia, *Brújulas de navegación*, hace un *zoom* sobre los conceptos y las reflexiones en torno a la bibliografía relacionada con el marco teórico de los afectos. Las tres últimas estancias: *Encuentros, recorridos y afectos en*

17 Susan Best, "Silvan Tomkins, arte y afecto" en Depetris Chauvin, Irene, y Natalia Taccetta. *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indiscriminada*, (Prometeo, 2019), 21- 29.

18 Carolyn Dinshaw, *How soon is now? Medieval texts, amateur readers, and the queerness of time*, (Duke University Press, 2020), 1- 54. Carolyn Dinshaw es una estudiosa de la literatura y la cultura medievales que ha escrito extensamente sobre el concepto de "pasado" y su relación con nuestra comprensión de la historia, el tiempo y otras comunidades como la *queer*.

proceso creativos del VIH/SIDA; Afectos maternos: intensidades y creación artística y La potencia creativa de lo abyecto, modulan efectivamente mi apuesta narrativa, la cual me permite como historiador del arte *queer* responder a la pregunta central de los afectos que propongo en la tesis. Por último, presento los acordes finales.

Instantes de vida y procesos creativos

*La memoria es algo extraño.
Mientras estuve allí, apenas
presté atención al paisaje.*

Haruki Murakami
Tokio Blues

Mi propósito con la siguiente estancia es complementar la introducción y ofrecerle al lector unas instantáneas biográficas²⁰ que fui recolectando a lo largo del proceso de la investigación de Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero y de las obras que seleccioné para la tesis. Así mismo, expongo y amplío, tanto las estrategias que utilicé para explorar y experimentar los trabajos artísticos y sus procesos de creación, como la revisión de una literatura sobre lo que se ha escrito, hasta el momento, de los artistas y de sus realizaciones.

Lorenzo Jaramillo (1955- 1992)

Witches, warriors (...), thruth, future, not human, femenine, not face, men, not eyes or actors... Declamó en su tono de actriz Rosario Jaramillo.

Estas notas de Lorenzo en los bocetos de máscaras para el curso “Arte della maschera” en Arlesega di Mestrino, Italia, 1981, las encontré en uno de los cuadernos de bocetos en el archivo personal de Lorenzo Jaramillo en mi primera visita al apartamento de su padre, el historiador Jaime Jaramillo, quien se encontraba vivo en ese momento. Rosario Jaramillo, su hermana, con quien había establecido contacto anteriormente, me comunicó la importancia de que su papá me viera y aprobara mis estancias en su casa, para revisar el archivo de su hijo.

Jaime Jaramillo estaba muy anciano, postrado en una silla, con poca audición y sin habla. Al entrar a su apartamento Rosario lo saludó cariñosamente, lo besó en la frente y le cantó la canción *Mi unicornio azul*, del cantautor cubano Silvio Rodríguez. Luego me pidió que me acercara, me presentó y le contó a su papá sobre mi proyecto.

Aquel hombre mayor me miró fijamente a los ojos y me extendió su mano como un gesto de aprobación. A partir de ese momento, visité el archivo personal de Lorenzo Jaramillo, una vez por semana, durante casi un año, en 2014. Sentados, Rosario y yo, en la habitación que había ocupado Lorenzo, revisamos documentos, libretas, dibujos, libros y objetos que permanecieron sin tocar desde la muerte de su madre, la antropóloga Yolanda Mora en 2005.

En este mismo espacio y en conversación con Rosario, me enteré que Lorenzo había nacido en Hamburgo, Alemania y que había permanecido, siendo bebé, durante doce meses en un convento en Bochalema, Santander, bajo el cuidado de las monjas que habían educado a su mamá, mientras Jaime terminaba sus estudios doctorales en Europa y Yolanda lo acompañaba.¹ También me indicó que su madre y su padre fueron

1 Lorenzo siempre llamó a sus progenitores por sus nombres, Yolanda y Jaime, nunca utilizó: “mamá” y “papá”.

intelectuales reconocidos en el ámbito académico colombiano, y la forma en cómo ellos habían influido, particularmente, Yolanda, en los gustos materiales e intereses artísticos de Lorenzo. Estos aspectos le permitieron a Lorenzo, según ella, cultivar círculos sociales de élite en Bogotá y París, donde vivió por cinco años, y fue una posible estrategia para posicionarse en el medio cultural del momento.

En los dos libros que consulté, escritos por el historiador del arte German Rubiano Caballero, el autor describe a Lorenzo como un “neo-expresionista” influenciado por el expresionismo alemán, las corrientes modernas europeas y las “trans-vanguardias italiana y francesa”.² Igualmente, el autor indica que Lorenzo realizó estudios de arte en varias universidades colombianas y del exterior, pero fueron estudios que nunca culminó en términos de una formación artística universitaria.

Con relación a las interpretaciones y comentarios que hace sobre la producción artística de Jaramillo, se aproxima a la obra del artista desde el contexto colombiano de “la violencia y el caos”.³ En un catálogo razonado,⁴ Rubiano define a Jaramillo como “singular” al resto de los artistas de su generación en Colombia, por su versatilidad como pintor, dibujante, ilustrador y grabador, por su “amor a los trabajos manuales” y al *savoir vivre*.⁵

Me hallé también con los textos del crítico José Hernán Aguilar, quien en uno de estos, incluye a Lorenzo Jaramillo dentro del grupo de artistas de su generación como “un nuevo visionario de aspectos humanos íntimos e internos”.⁶ En suma, artículos de prensa y revistas nacionales como *Cromos* y *Semana*, resaltan la trayectoria del artista a partir de comentarios e imágenes en los cuales se reconoce los conceptos estéticos como la fuerza expresiva y la variedad de la producción artística que abarca desde la pintura pasando por la escenografía del teatro hasta lo gráfico.⁷ Aparte de esta literatura mencionada en el contexto colombiano, no se escribió más sobre Lorenzo Jaramillo y su trabajo artístico. El grupo de obras que seleccioné cubren un periodo de diez años en los que el artista creó

2 Germán Rubiano, *Lorenzo Jaramillo: exposición retrospectiva*, (Bogotá: Editorial del Banco de la República), 1995.

3 Germán Rubiano, *Lorenzo Jaramillo: exposición retrospectiva*, 68.

4 Seguros Bolívar, ed. *Lorenzo Jaramillo*, (Seguros Bolívar, 2002).

5 Seguros Bolívar, ed. *Lorenzo Jaramillo*, 31.

6 José Hernán Aguilar, “Balas privadas, corazones públicos.” *Nueva Imagen: 19 artistas colombianos exponen su plástica*. (Bogotá, Colombia: Ediciones Alfred Wild; Gamma, 1994).

7 *Cromos*. “Caras en el Museo de Arte Moderno” en *Revista Cromos*, (Bogotá, agosto 4, 1988).

Jairo Dueñas, “Lorenzo no es un Caballero”. *Revista Cromos* No. 3796, (Bogotá noviembre 26, 1990),165.

_____, “Simplemente soy un Señor que pinta cuadros para mirar de lejos”. *Revista Cromos* No. 3796, (Bogotá, noviembre 4, 1991), 50- 52.

Óscar Tórres, “Entre la intimidad y la exhibición”. *Revista Cromos* No. 3992, (Bogotá, agosto 1, 1994), 54- 57.

una considerable producción.⁸ La primera serie está compuesta por unos dibujos, *Hombres yacentes* (fig. 1), realizados entre 1987 y 1990, en tinta china sobre papel de arroz. Los dibujos representan una búsqueda personal y plástica en un momento de profunda angustia existencial⁹ por la enfermedad del VIH/SIDA que padecía. El siguiente grupo lo conforma un conjunto de pinturas, *Lectora, Madonas y Danzantes* (figs. 2-8), realizadas entre 1979 y 1985, en el que el tema central son las mujeres y su fuerza interna que se expresa en las obras. Por último, la serie *Gaité parisienne I, II y III* (1980- 1990) (figs. 9-11), grabados litográficos de escenas gay; en las que un número de personajes recorren baños turcos o saunas en París y una discoteca en Bogotá para escenificar situaciones sobre prácticas sexuales, diversión y afectos poco explorados y visibilizados en el contexto del arte y en el entorno social y cultural en la Colombia de la década de los ochenta.

Fernando Arias (1963)

Si algo caracteriza a Fernando Arias es su cabeza fría y su corazón cálido. En esto concordamos con quienes conversé a lo largo del recorrido e investigación por su obra y que tuvo lugar, al igual que con Lorenzo Jaramillo, en su casa, donde también reposa su archivo personal. Fernando me recibió en un espacio muy amplio, con pocos muebles y decoración. Me condujo a la cocina, su lugar preferido y que considera el más acogedor. Me ofreció una taza de café y puso ante mis ojos un pequeño librito *La historia de Arias*¹⁰ sobre el cual, me dijo, se encontraba la información que necesitaba sobre su vida y obra. El artista me contó que era originario de Armenia-Quindío y que todo el “bla, bla, bla” del medio artístico mencionaba que era un artista conceptual.¹¹ Hubo muchos silencios durante nuestras conversaciones, situación que no me incomodó, sino por el contrario, me permitió pensar, sentir y reflexionar sobre su introspección.

Terminamos el café y me abrió las puertas de su estudio, una bodega enorme donde se encontraba una mesa en la que él había dispuesto unos archivadores que guardaban los artículos de prensa y escritos de revistas sobre su trabajo. Antes de revisar las carpetas, me contó que había estudiado publicidad y que luego de graduarse su orientación sexual *queer* lo había llevado a buscar nuevas experiencias a nivel artístico y personal. Nuestra

8 Germán Rubiano, *Lorenzo Jaramillo*, 18.

9 Conversación con Patricia Dávila y Gérard de Laubier, amigos cercanos de Lorenzo Jaramillo. Septiembre 9 de 2015, Bogotá y 15 de enero de 2016, París, respectivamente.

10 Fernando Arias, *La historia de Arias*, (London Printworks Trust, 1998).

11 José Hernán Aguilar, “Balas privadas, corazones públicos”. *Nueva Imagen: 19 artistas colombianos exponen su plástica*. (Bogotá, Colombia: Ediciones Alfred Wild; Gamma, 1994).

conversación se vio interrumpida por una llamada a su teléfono móvil, me pidió unos minutos y desapareció al fondo por unas escaleras.¹² Entretanto, recopilé la información que consideré más importante.

Posteriormente, revisé la literatura sobre su producción artística, la cual comprende un conjunto de aproximadamente treinta textos, entre catálogos de exposiciones, artículos de prensa, revistas y fuentes de internet nacionales e internacionales. Varios de estos autores coinciden en describirlo como un artista “con reconocimiento en el ámbito del arte global y nacional por sus iniciativas que controvierten valores conservadores implantados y la religión”.¹³

Teresa del Conde, Marta Rodríguez y Gabriela Salgado coinciden en nombrar el trabajo del artista como disidente de las políticas establecidas por los sistemas artístico y social. Las críticas de estas tres autoras describen e informan sobre el carácter controvertido de la obra de Arias.¹⁴ También nombran que su trabajo incluye video, fotografía, instalaciones y acciones que exploran la condición humana, tales como la identidad, el desarraigo, el conflicto, la guerra y la enfermedad.¹⁵ Sus diversas propuestas artísticas combinan los temas relacionados con la comunidad, la identidad y lo político con sus experiencias de vida, a través de medios y materiales poco convencionales como lo pueden ser la materia orgánica, los instrumentos quirúrgicos y de laboratorio, entre otros.

Zulma Delgado,¹⁶ en su tesis de maestría, aborda el concepto de cuerpo como territorio en la práctica artística de Fernando Arias. Julián Sánchez¹⁷ desarrolla una mirada del trabajo de Arias sobre la serie la enfermedad del sida, como una forma política de visibilizar el movimiento social LGTBIQ+ según el criterio curatorial de una de las exposiciones realizadas por el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1984 y 1994.¹⁸

12 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

13 Martha Rodríguez, “Fernando Arias: Una travesía por la condición humana”, *Art Nexus* (2012), 42- 49.

14 Teresa del Conde, “The Banners of Tijuana”, *Universes in Universe*. (Pat Binder, Gerhard Haupt. 27 de abril de 2020) <http://www.universes-in-universe.de/america/mex/est/espanol.htm>. Rodríguez, “Fernando Arias: Una travesía por la condición humana”, *Art Nexus: el nexo entre América Latina y el resto del mundo*, 11.86 (2012), 42- 49. Salgado, “Human Rights”. Fotocopioteca No.2 (2009).

15 Teresa del Conde, 42-49.

16 Zulma Delgado, “Escenarios contemplativos, territorios de encuentro con la práctica artística de Fernando Arias Gaviria” (tesis de Maestría en Estética e Historia del arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2013).

17 Julián Sánchez, “El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la contención política: tensiones entre la definición de lo político en el arte y la (des) articulación de la movilización social”, en *Horizontes culturales de la historia del arte: aportes para una acción compartida en Colombia*. (Tadeo Lozano, 2018), 133-155.

18 Julián Sánchez, “El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la contención política: tensiones entre la definición de lo político en el arte y la (des) articulación de la movilización social”.

Delgado y Sánchez coinciden en relacionar la obra de Fernando Arias con lo político y como una forma de resistencia a las estructuras sociales de poder.

Los trabajos artísticos que consideré para el estudio son *Análisis* (figs. 12-15), *Cuarto frío* (figs. 16-18) y *Seropositivo* (figs. 19-22), los cuales hablan abiertamente y por primera vez en Colombia sobre la enfermedad del VIH/SIDA. Son tres instalaciones en las que utiliza fotografías, luz negra y láminas de pruebas de sangre. Su postura y enfoque artísticos enfatizan sobre los prejuicios morales y sociales de la cultura en general y de la colombiana en particular. La segunda serie *DDC- Desorden dismórfico corporal* (fig. 23), *Madre Patria* (fig. 24), *Madre Tierra* (fig. 25) y *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio me tejió una carpa en crochet* (figs. 26-27) son acciones sobre su propia idea de libertad sexual y afectiva.¹⁹ En la tercera y última serie de este estudio, *Public Inconvenience 1, 2 y 3* (figs. 28-32), Arias utiliza el video como una herramienta para jugar con la realidad y generar narrativas de las prácticas sexuales clandestinas entre hombres del mismo sexo en baños públicos de Londres, que, al darles visibilidad, cuestiona y desestabiliza la mirada *normada* del espectador respecto a lo *prohibido*.

Daniel Santiago Salguero (1985)

“Nunca me había sentido tan despierta. Las cosas se sienten diferentes”, dice Thelma pasando por el Gran Cañón al amanecer, en una escena memorable de la película de Ridley Scott, *Thelma and Louise*.²⁰

Me sentí igual que Thelma “despierto y diferente” al *huir* de la rutina laboral y las obligaciones que me pesaban en el camino de regreso a Chinchiná, estando en Manizales, ciudad en la que nació Daniel Santiago y donde habíamos ido a conseguir unos condimentos para la preparación de unos ajíes que él estaba produciendo. Me encontraba revisando el archivo del artista en casa de su madre Luz María Jaramillo, quien generosamente me ofreció hospedarme en su casa y con quien conversé durante una semana. En aquella sensación de libertad que produce el *road trip* conversamos sobre su historia familiar, sus orígenes, su orientación sexual y su trabajo artístico.

En nuestra travesía, me comentó cómo los espacios y las experiencias cotidianas, tales como la de la fabricación del ají, eran sus formas de hacer arte. Me enteré en el recorrido que había estudiado fotografía en el Politécnico Gran colombiano y que había terminado una maestría en artes vivas. Agregó que él y su obra eran el resultado de

19 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

20 Ridley Scott, *Thelma and Louise* (1991).

huellas de memoria de generaciones pasadas, en particular la *Beat*²¹ de la cual se inspiraba. También me contó que la circulación de la información a través de internet y las prácticas cibernéticas, como el Facebook, Instagram y toda serie de repositorios virtuales, fueron los referentes sociales, visuales y culturales con los que el artista creció. Todo este mundo virtual se fue mostrando significativo en el espacio interior del artista y de su obra a través de un registro cotidiano de sus vivencias y sus vínculos emocionales.

Respecto a la producción artística de Daniel Santiago Salguero los curadores y críticos de arte Jaime Cerón y José Roca lo incluyen como uno de los diez artistas del momento desde 2015.²² Su obra ha circulado por diferentes escenarios nacionales e internacionales entre los cuales se destaca la residencia artística en Canadá *Imaginary Homelands* de la cual se hizo un libro.²³ En el libro hay un capítulo dedicado a Daniel Santiago en el que se rescata su trabajo como un diario que convierte en obra el paso por la vida. Así mismo, Alejandra Villasmil, fundadora y directora de la revista *Artishock* describe al artista como “particular”²⁴ por los encuentros accidentales de la vida que utiliza para realizar su trabajo artístico. También la tesis de Antonia Vivanco²⁵ estudia tres trabajos artísticos de Salguero en los que reconoce lo cotidiano y las relaciones afectivas como formas de producir arte.

Escogí tres trabajos de Salguero que movilizaron o extrañaron mi percepción en el momento del encuentro: uno de ellos es el díptico *Felix González- Torres 1957-1996; José Leonilson 1957-1993* (figs. 33, 34) que rememora la enfermedad del VIH/SIDA por medio de dos fotografías en las que el brazo extendido y las manos del artista reposan en dos gestos diferentes sobre los catálogos de exposición de los artistas, el cubano-estadounidense Félix González-Torres y el brasileño José Leonilson, quienes murieron por causa del virus del sida. El homenaje plantea una reflexión, por un lado, como influencia

21 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York. La generación *Beat* hace referencia a un grupo de poetas estadounidenses de la década de los cincuenta, los cuales rechazaron los valores tradicionales de la cultura norteamericana. Se caracterizaron por el uso de las drogas, la libertad sexual y el estudio del pensamiento oriental. Este grupo fue una antesala de la generación hippie. Dentro de sus mayores representantes se encuentran Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs.

22 Jaime Cerón, “Los diez artistas del momento”. Esfera pública, 2015, <https://esferapublica.org/nfblog/los-diez-artistas-del-momento-segun-jaime-ceron/>. “Colombia la nueva generación”, El Cultural, 28 de febrero de 2015, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20150227/colombia-nueva-generacion/14248953_0.html.

23 “Diálogo entre tiempos” en *Imaginary Homeland*. Ed. Michael Maranda. (Toronto: Black Dog, 2015), 151-157.

24 Alejandra Villasmil, Entrevista a “Daniel Santiago Salguero: dos artistas particulares”, *Artishock*, (agosto 24, 2011). <https://artishockrevista.com/2011/07/05/daniel-santiago-salguero-dos-artistas-particulares/>.

25 Antonia Flórez Vivianco, “Variaciones sobre la representación gráfica de un crimen” (memoria de Licenciatura en artes visuales, Universidad de Finis Terrae, 2015).

y referentes artísticos de su trabajo, y por el otro, pensar el sida como una realidad vigente que estigmatiza y genera miedo al rechazo y a la muerte.

El segundo trabajo se trata de una serie titulada *Reencuentro* (figs. 35-37), un álbum-diario de fotografías de un viaje que emprende con su madre *queer*²⁶ como parte de una reconciliación postergada; dentro de esta selección se encuentra también un video en el que el artista registra la cotidianeidad doméstica de su propia familia conformada por su pareja del mismo sexo –Pedro– y una mujer–Fátima–madre de sus dos hijos, titulada *Barrer* (figs. 38, 39). Las dos propuestas son una forma de afirmación del valor que Salguero le da a los pretendidos roles femeninos,²⁷ incorporándolos a su vida cotidiana y evidenciándolos en la producción artística. La última serie que escogí la integra *Fluidos* (figs. 40-48), que es un diario de fragmentos de micciones personales que el artista registra con técnicas elementales de video con el fin de dejar la marca de una identidad que se afirma en él y necesita hacerse cotidiana y visible.

Como se ve en las instantáneas biográficas de los artistas, estos comparten varios elementos que tienen en común tanto en su vida personal/familiar como en los procesos creativos de las obras a las que me aproximé. En lo concerniente a sus orígenes, los tres provienen de familias colombianas de clase media-alta, procedentes mayoritariamente del eje cafetero. Aunque Lorenzo Jaramillo nació en Hamburgo, Alemania y vivió la mayoría de su vida en Bogotá, su padre y su madre fueron originarios respectivamente de Abejorral, Antioquia y de Bochalema, Santander en Colombia. La familia de Fernando Arias es de Armenia y la de Daniel Santiago Salguero de Manizales.

Las mamás de los tres artistas y la influencia que ejercieron en ellos, así como la de otras mujeres importantes en sus vidas personales, van a encontrar un enorme sentido en los procesos de creación de las series de obras que elegí para reflexionar en la estancia 4. Fueron sus madres quienes los impulsaron a salir del país tanto por los motivos relacionados con su identidad y orientación sexual *queer*, así como por su deseo de abrir sus perspectivas de formación y difusión artísticas. Estas mujeres, a mi manera de ver, forjaron una identidad propia (*queer*) tanto por su capacidad de enfrentarse a las estructuras conservadoras de la época y los lugares en donde nacieron.

26 En conversación con el artista y con su madre Luz María Jaramillo, los dos concuerdan que ella no representó para su generación ni para el contexto sociocultural de Manizales una mujer característica de la idiosincrasia local. Conversación con Luz María Jaramillo, 11 de noviembre de 2018, Chinchiná.

27 En las conversaciones que tuve con el artista respecto a las fotografías en las que está presente su madre como en el video *Barrer*, él expresó una necesidad de experimentar los roles femeninos como parte de su identidad.

Jaramillo vivió aproximadamente cinco años en París. Arias reside desde la década de los noventa entre Londres y Bogotá. Daniel Santiago permaneció alrededor de cuatro años en Nueva York y actualmente vive en Bogotá.

Las reflexiones y comentarios que he recogido de la literatura escrita sobre los tres artistas, plantean puntos de convergencia en aspectos personales y de formas de sentir de Jaramillo, Arias y Salguero, e incluso señalan cómo aquellas características inciden en su producción artística. Las y los autores que han escrito sobre estos tres artistas sugieren que la singularidad de ellos está presente en los modos de abordar temas, aspectos técnicos, formales y conceptuales en sus obras. No obstante los valiosos aportes que realizan estos autores, quedan aún por explorar cómo la orientación sexual de los artistas y los afectos intervienen y se articulan en sus procesos de creación artística.

En este sentido es importante señalar que la literatura concerniente a la historia del arte colombiano, relacionada particularmente con el tema *queer* y los afectos es escasa, en particular, aún para Lorenzo Jaramillo, dado que ya no se encuentra vivo. En el caso de Fernando Arias, su trabajo sobre el sida hizo necesario que se hablara en ese momento de la gran mayoría de homosexuales afectados por la pandemia. Finalmente, el trabajo artístico de Daniel Santiago expresa abiertamente su identidad y orientación sexual pero no se ha abordado aún desde la teoría de los afectos. Es justamente desde mi aproximación de afectos *queer* que mi propuesta aspira contribuir a los relatos del arte en Colombia.

De esta forma, en el proceso de mi investigación busqué establecer vínculos y similitudes entre los artistas y los autores que fui leyendo a lo largo del camino. Así mismo, identifiqué un grupo de experiencias de afectos y emociones para entender cómo éstos habían influido en sus procesos creativos y en el desarrollo de sus temáticas de producción artística. Estas temáticas y experiencias estuvieron relacionadas con los diferentes recorridos y estancias que propongo y que están relacionados con la enfermedad del VIH/SIDA, el tema de lo materno y la presencia de otras mujeres en sus vidas y las prácticas sexuales *queer*. A esto último agrego la posibilidad que tuvieron los artistas de haber viajado y vivido en otros lugares del mundo. Situaciones que les permitió emanciparse en su forma de ser, sentir y actuar *queer*.

Además de explorar las temáticas y experiencias de afectos y emociones presentes en las obras de Jaramillo, Arias y Salguero, me parece importante destacar cómo los tres artistas rompieron con ciertos cánones estéticos repensando las técnicas tradicionales en el caso de Lorenzo Jaramillo y utilizando materiales y conceptos poco convencionales en el caso de Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero, lo que añade otra capa de singularidad y provocación a sus creaciones artísticas. Ejemplo de esto son las evidencias

en la obra de Lorenzo Jaramillo de la deformación y distorsión en sus dibujos, pinturas y grabados. En el caso de Fernando Arias, esta ruptura se muestra a través de la transgresión de convenciones materiales, ya que utiliza elementos biológicos y sustancias del cuerpo. Por último, Daniel Santiago Salguero también recurre a sustancias corporales y a representaciones de situaciones aleatorias y procedimientos artísticos aparentemente inacabados o desenfocados en sus trabajos artísticos. A través de las transgresiones mencionadas, los tres artistas recurren a temáticas y escenas íntimas que sin duda provocan afectación en el espectador.

El tejido de la curaduría

Mi encuentro con las obras estuvo motivado y orientado por los afectos que me produjeron. Como lo expuse en la introducción, estos afectos fueron principalmente el interés/deseo que me suscitó la rareza/extrañeza de ciertos gestos plásticos de los artistas en sus obras y la relación que encontré entre las marcas de afecto de una intimidad y orientación sexual *queer* compartida.

En función de lo anterior y en el transcurso de la investigación surgieron tres temáticas que delimité y repartí en tres estancias de la siguiente manera: *Encuentros, recorridos y afectos en proceso creativos del VIH/SIDA* (estancia 3); *Afectos maternos: intensidades y creación artística* (estancia 4) y *La potencia creativa de lo abyecto* (estancia 5). Además, estos temas se fueron enriqueciendo en mi exploración de los procesos creativos de los artistas y por los encuentros y las conversaciones que mantuvimos.

Hago una salvedad en el caso de Lorenzo Jaramillo ya que él no está vivo. Sin embargo, mantuve los encuentros con su proceso creativo y sus obras a través de su hermana Rosario Jaramillo, quien custodiaba en ese momento de su archivo personal.²⁸

De la primera temática pude establecer un marco temporal de trabajos de los tres artistas realizados entre 1980 y 2014 y en el cual constaté que, si bien nacimos en momentos diferentes, coincidimos en el efecto causado por el VIH/Sida en nuestras vidas y en los procesos de creación de las obras a lo largo de casi tres décadas y media. También, durante este periodo las condiciones socioculturales en Colombia y en el mundo variaron respecto a la realidad del VIH/SIDA. Sin embargo, llamó mi atención que fueron pocos

28 Rosario Jaramillo donó en 2017 el archivo personal y bibliográfico de su familia a la Universidad Nacional de Colombia con sede en Medellín. Véase Sala patrimonial Jaime Jaramillo Uribe, “Los archivos personales de la Familia Jaramillo Mora”. Disponible en: <https://investigacionyextension.medellin.unal.edu.co/navegacion-jju/366-sala-patrimonial-jaime-jaramillo-uribe-2.html>

los artistas nacionales que coincidieron en explorar esta problemática a lo largo de este periodo de tiempo.²⁹

Durante los años ochenta, época configurada bajo un orden social heteronormativo, se estigmatizó y señaló a los homosexuales como portadores de la enfermedad. En este contexto, las expresiones artísticas que se realizaron sobre la enfermedad (prácticamente inexistentes en Colombia en esta década) en diferentes países de América Latina, como México, Argentina y Brasil, se leyeron como una amenaza a dicho orden social.³⁰ En los años noventa se empezaron a establecer globalmente derechos de sanidad y protección para las personas enfermas de sida y se evidenció que no era una afección exclusiva de las individuos clasificados como las “4 Haches” (homosexuales, hemofílicos, heroinómanos y haitianos).³¹ El arte de los noventa respondió críticamente a los sistemas que perpetuaron la exclusión y la opresión con relación a las manifestaciones de los sujetos disidentes sexuales, sociales, étnicos y raciales que portaban el virus.³² Por último, las dos primeras décadas del milenio trajeron consigo las terapias antirretrovirales,³³ enfocadas en suprimir la replicación del VIH e impedir el desarrollo del virus del sida.

En este panorama temporal y contextual Jaramillo, Arias y Salguero desarrollaron sus propuestas artísticas sobre la enfermedad. De las obras, las seleccionadas para mi exploración son: *Hombres Yacentes*, la serie *Análisis*, *Seropositivo*, *Cuarto frío* y *Félix González-Torres 1957-1996; José Leonilson 1957-1993*, analizadas en la estancia 3.

Como ya lo mencioné, la indagación en los archivos personales de los artistas, los encuentros, las conversaciones y la curaduría de las obras me permitieron encontrar las otras dos líneas temáticas relacionadas con la enfermedad y la identidad *queer* que también incidieron en sus procesos creativos. Respecto a la primera, el tema de afectos que detonaron –en los trabajos de Jaramillo, Arias y Salguero– sus madres y otras mujeres (amigas y hermanas), seleccioné un grupo de series de cada uno de los artistas las cuales he denominado *Mujeres*, *Tejido* y *Re-encuentro* para simplificar el número de obras y los títulos de algunas de ellas por su extensión. Estas obras hacen parte de la estancia 4.

29 Aguilar, “Balas privadas, corazones públicos” y Badawi y Davis, “Desobediencia sexual” en *Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. (Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 92- 98. La producción artística colombiana ha tendido a favorecer los temas de la violencia política y el conflicto armado.

30 Badawi y Davis, “Desobediencia sexual” en *Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*.

31 Altman, “Rare cancer seen in 41 homosexuals.” *The New York Times* 3.07 (1981). Disponible en:

<https://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>

32 John Gutiérrez, “La Corte se pronuncia sobre el homosexualismo”, *El Tiempo*, 9 abril, 1996. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-321857>

En particular en Colombia la nueva Constitución de 1991 permitió por medio de tutelas “ordenar al estado proteger y prestar servicios de salud a los enfermos de SIDA”.

33 José Alcamí, “Introducción. Una breve historia del sida”, *Enfermedades infecciosas y microbiología clínica* 26 (2008), 1- 4.

La otra temática común en los procesos de creación artística de los artistas es lo relacionado con lo abyecto. La pensadora Julia Kristeva define dicho concepto como lo que: “perturba el orden de una identidad y que está en el lado de lo femenino en oposición al orden simbólico de lo patriarcal”.³⁴ A partir de esta definición, pienso lo abyecto, en los procesos de creación de las obras que elegí, como un cuestionamiento que, infiero, hacen los tres artistas para poner en cuestionamiento el orden simbólico que abre la heteronorma a las posibilidades *queer*.

Las series *Gaité parisienne I, II, III*, *Public inconvenience 1, 2, 3* y *Fluidos*, véase etsancia 5, son una forma de visibilizar la experiencia *queer* a través de prácticas sexuales de una identidad que comúnmente se rechaza, expulsa y extraña porque quiebra las reglas y los límites de lo instituido como *normal* y *natural*.

Las dimensiones temporal y temática me permitieron delimitar la variación de circunstancias personales y contextuales por las que pasaron los artistas y que los llevaron a producir obras por efecto de experiencias que tratan de afectos y efectos de la enfermedad, los vínculos maternos y las prácticas sexuales de una orientación *queer*. Es importante decir que estos criterios se organizaron a lo largo de la investigación a partir del sentido curatorial, con el fin de poner en *escena*, tanto la historia de los afectos que había detrás de los procesos creativos de las obras y de la vida de los artistas, como del hilo conductor del guion y la escritura de este texto.

Estrategias de acercamiento a los procesos de creación artística

En primer lugar, el trabajo en **los archivos personales** de cada uno de los artistas consistió en revisar y recolectar información de los cuadernos de notas, de dibujo, de las cartas, las bitácoras, los archivos de video y las cajas de sus objetos personales. En general, recolecté información y registros de acontecimientos, de su vida personal y artística, que resultaron útiles para reconstruir la historia que las marcas de afecto *queer* habían dejado en sus procesos de creación. Ejemplo de esto fueron las impresiones y descripciones de ciertas vivencias íntimas de su vida cotidiana, sus viajes y citas o reflexiones sobre el arte y sus propias producciones.

En el caso particular de Lorenzo Jaramillo, en su archivo, se encontraba la correspondencia que organizó su madre, la antropóloga Yolanda Mora, luego de la muerte de su hijo y que fue publicada en el Boletín cultural y bibliográfico de la Biblioteca Luis

34 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, (Madrid, Siglo XXI Editores, 1988).

Ángel Arango en 2005.³⁵ Además, enmarqué y complementé la labor archivística con el seminario *Archives and the history of everyday life*³⁶ orientado por la historiadora del arte Ann Reynolds durante el intercambio que realicé en 2018 en la Universidad de Texas en Austin. Este seminario me permitió entender que los archivos, en particular los de la vida cotidiana, contienen grandes revelaciones sobre las historias, las experiencias y las intimidades personales. Las relaciones, como lo planteó Reynolds durante el curso, “entre biografía y autobiografía, entre archivos, prácticas archivísticas e investigación y las formas en las que se configuran tales relaciones, dan forma a otras posibilidades de escritura de la historia y de estructuras de poder”.³⁷ De este modo, el seminario estuvo apoyado teóricamente en las ideas que propusieron los historiadores culturales Carlo Ginzburg y Michel de Certeau y el filósofo Michel Foucault.³⁸ Estos tres pensadores conciben el archivo, en primera instancia, como un lugar donde se producen y se disputan las relaciones de poder y no como un simple depósito neutral de información. Segundo, los tres autores también coinciden en pensar los archivos como agentes activos en la producción y construcción de sentido del conocimiento histórico. Finalmente, consideran que los archivos al no ser neutrales ni objetivos están moldeados por quienes los crean, los organizan y los mantienen de acuerdo con sus intereses y corrientes de pensamiento. Razón por la cual, en los archivos se omite o silencia información perdida u olvidada, contenida en los documentos del archivo mismo. Tanto Ginzburg como de Certeau y Foucault encuentran en los “silencios archivísticos”³⁹ los potenciales de las voces marginadas⁴⁰ que desafían las narrativas dominantes.

35 Yolanda Mora de Jaramillo, “Lorenzo Jaramillo, pintor y andariego” en *Boletín Cultural y Bibliográfico* 42.68 (2005).

36 Este seminario estuvo enmarcado teóricamente en las propuestas iniciales de pensadores como Carlo Ginzburg, Michel Foucault y Michel De Certeau quienes reflexionaron, utilizaron y experimentaron nuevos modos de utilizar un archivo. Ann Reynold considera estos autores claves en su propia reflexión y práctica como historiadora del arte.

37 Reynolds, *Archives and the history of everyday life*, Syllabus del seminario, Universidad de Texas en Austin, 2018.

38 Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica, 2018; Michel Foucault, *La arqueología del saber*. Siglo xxi, 1997; Michel De Certeau, *La escritura de la historia*. Universidad iberoamericana, 1993.

39 Carlo Ginzburg analiza el concepto de “silencios de archivo” en su libro *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. La referencia específica de este concepto se encuentra en la estancia 3, “El inquisidor como antropólogo: el caso de Bernardo Gui”, en las páginas 48-49. En dicho capítulo, Ginzburg explora las limitaciones de las fuentes de archivo y la importancia de prestar atención a lo que falta o está ausente del registro histórico. Argumenta que los “silencios de archivo” pueden ser tan reveladores como la información que realmente se conserva en los archivos.

40 Foucault usa el término “conocimiento subyugado” para referirse al conocimiento y las experiencias de los grupos marginados que a menudo están excluidos del discurso dominante. Esto incluye el conocimiento y las experiencias de mujeres, minorías raciales y étnicas y personas LGBTQ+, entre otros. Véase *Historia de la sexualidad* 1- La voluntad del saber, (Madrid, Siglo XXI Editores, 1987).

Teniendo en cuenta lo anterior, Reynolds nos invitó (a quienes participamos en el seminario) a estudiar y pensar los textos, sus autores y las películas que escogió como propuestas que deshacen las narrativas discursivas hegemónicas, entre ellas las de la orientación sexual. Los textos que más llamaron mi atención fueron: *The gorgeous Nothings* de Emily Dickinson, *All we know* de Lisa Cohen y el archivo que escogí para mi trabajo final de seminario de Jean Cocteau conservado en el Ramson Center.⁴¹

El manuscrito de Dickinson muestra el archivo íntimo de la escritora estadounidense a partir de fragmentos de papel, sobres y garabatos en los que la poetisa expresaba los rasgos de su extrañeza. Lisa Cohen, por su parte, reconstruye y reivindica a partir de los archivos biográficos de sus tres protagonistas, el sentido de fracaso en la vida. Por último, mi exploración por el archivo personal de Cocteau me permitió entrar a la intimidad del artista a través de sus dolores; entre estos últimos, el de sentirse incomprendido por su entorno a causa de su diferencia. Esto lo expresó en una serie de dibujos nunca mostrados, en cartas íntimas inéditas y en testimonios escritos como el de su descubrimiento de la novela *The Young Visitors*⁴² escrita por una niña de nueve años, Daisy Ashford, que lo reconcilió con la escritura.

A través de estos ejemplos pude entender que en el proceso del trabajo archivístico emergen los fragmentos de lo *originario* en el sentido que propone Jacques Derrida, esto es, la posibilidad de conocer la acción de quienes crearon el rastro.⁴³ Rastro que asumo como las marcas de afecto y que –en los casos tanto de Dickinson, de las protagonistas de Cohen y de Cocteau como en los de los tres artistas de mi tesis, Jaramillo, Arias y Salguero– son rastros de desorientación, diferencia, inestabilidad y confusión. Al mismo tiempo, las marcas mencionadas me permitieron ver en mi rastreo, alternativas y potencias creativas de sus propios procesos personales y formas de reivindicación de su diferencia.

En segundo lugar, en lo que concierne a las **entrevistas y conversaciones** con los artistas vivos (Arias y Salguero) y con los familiares y allegados de los tres, se realizaron encuentros informales que me permitieron un contacto más próximo para conocer de cerca su espacio biográfico⁴⁴ y creativo, y poder complementarlo con testimonios sobre sus

41 Emily Dickinson, “The Gorgeous Nothings: Emily Dickinson’s Envelope Poems”, *Marta Werner and Jen Bervin, New York: New Directions* (2013). Cohen, *All We Know: Three Lives*. Macmillan, 2013. Consulté y trabajé con el archivo de Jean Cocteau en el Harry Ramson Center de la Universidad de Texas en Austin. Jean Cocteau: An Inventory of His Papers in the Carlton Lake Collection at the Harry Ransom Center. <https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=0029>

42 Ashford, *The Young Visitors*, compiled by Roger Mitton. Legacy Collection Digital Museum (1984).

43 Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*. 1995. (Trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta 1997).

44 Concepto que tomo prestado de la socióloga Leonor Arfuch para definir las experiencias de la vida personal enfatizando lo vivencial y singular. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. (Fondo De Cultura Económica, 2002).

vidas. De esos encuentros surgieron los recuentos de anécdotas referentes a las relaciones con sus madres, a su identidad y orientación sexual, a sus prácticas afectivas y corporales y al miedo que les produjo el VIH/SIDA y, en el caso de Lorenzo, la muerte.

Se encuentran entre las personas que entrevisté para conocer más sobre Lorenzo Jaramillo su hermana Rosario Jaramillo; Patricia Dávila, la mejor amiga del artista; Gérard de Laubier, su amigo y compañero de piso en París entre 1985 y 1990; Ricardo Camacho, director de teatro con quien Jaramillo trabajó de manera muy cercana en escenografía; y un grupo de amigas con quien compartió momentos importantes, ellas son: Inés Reichel, Patricia Uribe, Clara Ciro y Diana Barco. Estas conversaciones pude realizarlas entre el año 2015 y 2017.

A Fernando Arias tuve la ocasión de entrevistarle varias veces entre 2017 y 2020. Adicionalmente también conversé con su compañero Jonathan Colin, curador de arte; su hermana Olga Inés Arias; su sobrina Natalia Arias y su amigo Fausto Moreno.

Con Daniel Santiago Salguero tuve la oportunidad de sostener varias conversaciones y de convivir con él y su familia una semana en Nueva York en 2016 y otra en Chinchiná, Caldas donde se encuentra su archivo personal en casa de su madre, Luz María Jaramillo, a quien entrevisté personalmente en 2018.

Considero, las conversaciones y entrevistas que mantuve con los artistas vivos y sus allegados como una forma de darles voz y permitirles compartir sus historias y sentires. En los diálogos entablados con los/las entrevistados, entendí que estos encuentros revelaban capas de memoria personal y colectiva (relacionadas con el archivo) que de otro modo hubieran permanecido ocultas o inexploradas.

Finalmente, en lo que corresponde a la **experiencia perceptiva-sensorial** me propuse efectuar una serie de trayectos que surgieron a partir del contacto con la materialidad de las obras. Lo primero que realicé fue combinar las sensaciones y percepciones que me produjeron los elementos formales (gestos, cualidades compositivas), materiales (papel de arroz, tinta, orgánicos, físicos), técnicos (dibujo, pintura, grabado, fotografía, video, estructuras) y conceptuales (temas, títulos) con los elementos internos que me sugerían las obras.⁴⁵ Luego yuxtapuse en la pared las imágenes de las obras en forma de montajes lo que me permitió, en la contemplación, ver brotar los conceptos internos que se revelaban en las imágenes.

La idea de montaje estuvo estrechamente vinculada al proceso de curaduría de las obras en la medida en que me permitió combinar los diferentes elementos tales como las imágenes, los textos y la experiencia sensorial con el sentido que le iba dando a la narrativa de los afectos.

45 Estas sugerencias están dadas al recordar mis propias experiencias corporales relacionadas con los afectos *queer*.

Utilicé como referente para este ejercicio el *Atlas Mnemosyne*⁴⁶ del historiador del arte Aby Warburg quien vio en el montaje del atlas –luego de yuxtaponer imágenes e ideas aparentemente dispares– patrones y estructuras subyacentes que le dieron forma y sentido a sus reflexiones sobre el arte y la cultura. Ejemplo de esto fue la relación que estableció entre las emociones que le producían las imágenes –tales como el miedo y la ansiedad, la alegría y la celebración, la nostalgia y el anhelo, el amor y el deseo o la ira y la protesta–⁴⁷ y la memoria cultural. De esta forma, el montaje se convirtió en una herramienta poderosa para el historiador, la cual le permitió alterar y reconfigurar las imágenes y establecer conexiones nuevas e inesperadas entre los diferentes artefactos culturales que escogía y los momentos históricos que iba organizando de forma no lineal en su colección de imágenes.

Del ejercicio de montaje resultó la exposición *Lorenzo, no como los otros*,⁴⁸ un proyecto curatorial realizado en 2016 en el que pude construir y vincular conexiones entre las obras de Lorenzo Jaramillo, el rastreo de sus procesos de realización y el tema de los afectos *queer* revelado tanto en su archivo personal como en los testimonios de sus allegados. Así mismo, pusimos⁴⁹ en escena mis intereses, contemplados en la pregunta inicial de la tesis, sobre el sentido que hace el historiador del arte de estos procesos y de las obras.

El resultado de la muestra y su montaje orientaron mi investigación y escritura posteriores, ya que el montaje permitió dar sentido tanto a la experiencia y acercamiento a los procesos creativos de los artistas como a la combinación y disposición de los elementos utilizados. A través de los encuentros, recorridos y experiencias de afectos *queer*, narraré las impresiones y percepciones de “un terreno de narración activa”,⁵⁰ como lo describe Eve Kosofsky Sedgwick. Esta estrategia de montaje, que se inició en la exposición, continúa en la investigación y escritura, permitiendo una comprensión más profunda de las texturas y significados de los afectos *queer* en el arte.

46 Aby Warburg, *Der bilderatlas mnemosyne*, (Berlin: Akademie Verlag, 2000.)

47 El miedo y la ansiedad son emociones que se encuentran en la investigación que realizó Aby Warburg sobre la mitología clásica y el arte renacentista en *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, (Madrid: Alianza, 2005). Igualmente, el tema de la alegría y la celebración, el amor y el deseo en el capítulo *El Nacimiento de Venus de Sandro Botticelli y la primavera en Florencia*, 73-122. La nostalgia y el anhelo se encuentran a lo largo de todo el *Atlas Mnemosyne*.

48 Diego Salcedo-Fidalgo, *Lorenzo, no como los otros: homenaje nacional a Lorenzo Jaramillo*, Museo Nacional de Colombia, 2016. El registro en video de la exposición se encuentra disponible en el siguiente link: Londoño, “Lorenzo, no como los otros”. 2017. <https://vimeo.com/200879609>

49 Utilizo aquí la tercera persona para enfatizar en el trabajo, la colaboración y la experiencia en equipo que involucra la curaduría en un museo.

50 Eve Kosofsky-Sedgwick, *Tocar la fibra*, 15.

Brújulas de navegación

*Queer futures are being shaped
every time we create
imaginaries of living otherwise.*

Giuseppe Campuzano y Miguel Ángel López
Beauty Salon

Mi interés en esta estancia es presentar la revisión de la literatura que da cuenta de cómo distintos autores desde diferentes campos de investigación se han aproximado al tema de los afectos y que, considero, me han acompañado a lo largo de la conformación teórica de la tesis. Los aportes de estas aproximaciones se sitúan en un campo multidisciplinario que considera el papel que cumplen los afectos, las emociones y los sentimientos en los procesos de la experiencia humana, el comportamiento y las interacciones sociales y culturales.

A continuación, iniciaré con un breve recorrido histórico por las contribuciones multidisciplinarias que se remontan a la filosofía temprana occidental, para proseguir con los aportes de la psicología y la neurociencia y finalizar con los de las ciencias sociales, los estudios culturales y la teoría *queer*. Los aportes que se realizaron en todas las disciplinas mencionadas me permitieron entender que los afectos, además de ser biológicos, están también mediados por experiencias y marcos sociales y culturales tanto individuales como colectivos. De esta forma organicé la estancia a partir de los siguientes temas: 1) Origen de los estudios de los afectos en las ciencias sociales y las humanidades. 2) El giro afectivo 3) Del giro afectivo al giro visual y la historia del arte y 4) La aproximación multidisciplinaria de la experiencia afectiva *queer* y la historia del arte. Al final se presentan las consideraciones finales de la estancia.

Origen de los estudios de los afectos en las ciencias sociales y las humanidades

Filosofía. Como ya lo mencioné, las primeras aproximaciones referenciales de los afectos se encuentran en la filosofía temprana occidental, particularmente con las contribuciones hechas por Aristóteles y Platón. Los dos filósofos discutieron, especialmente en algunos textos, ciertos estados afectivos. Por ejemplo, en la *Retórica*¹ Aristóteles explora el rol de las emociones con relación a la persuasión. En este texto, el filósofo discute sobre las causas de varias emociones tales como la rabia, la lástima, el miedo, la envidia y la vergüenza, y analiza cómo estas se pueden emplear de modo efectivo al hablar en público. De la misma manera, en la *Ética a Nicómaco*² Aristóteles indaga la naturaleza de la felicidad humana (*eudaimonia*) y su relación con las virtudes. En el texto el pensador examina el rol que cumplen las emociones, como la ira, el miedo y el placer, en la formación del comportamiento humano y de su carácter moral.

1 Aristóteles, *Retórica*, (Alianza Editorial, Madrid, 2002) Libro II, 139-194.

2 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, (Gredos, Barcelona, 2014).

Vale la pena señalar que mi intención al referenciar estos textos, tanto los de Aristóteles como los de Platón, es mostrar un panorama de ciertos orígenes relevantes en la revisión teórica de los afectos y de este modo poder situar al lector y situarme respecto a la forma en cómo el estudio por los afectos se fue incorporando en las diferentes disciplinas y en sus procedimientos de estudio.

Por su lado, Platón piensa, en la *República*³ en el Libro IV, la función de las emociones y los afectos en la formación de una sociedad y considera cómo estos pueden alterar o mejorar la armonía social. Así mismo, en el diálogo de *Fedro*,⁴ Platón aborda la naturaleza del amor y el deseo, y se pregunta sobre cómo las dimensiones emocionales y afectivas del amor pueden influir en el comportamiento humano.

Posteriormente, hay otro pensador que me gustaría reseñar y es Baruch Spinoza, quien abordó el tema de los afectos, o emociones, en su obra filosófica denominada *Ética*.⁵ En Este texto, Spinoza explora la naturaleza y las causas de las emociones humanas y cómo estas afectan nuestros pensamientos y acciones.

Según Spinoza, los afectos no se producen aleatoria ni descontroladamente, sino que surgen de una combinación de circunstancias externas y de nuestros estados mentales internos. Igualmente, Spinoza hace una distinción entre los afectos activos y los pasivos. Los afectos activos, como la alegría y el amor, se basan en una comprensión clara de las causas que los producen y conducen así a un mayor poder y libertad. Por otro lado, los afectos pasivos, como la tristeza y la ira, tienen sus causas en ciertas ideas inadecuadas o confusas que, según él, conducen a una disminución de nuestro poder y conllevan a la esclavitud.

Spinoza se ha convertido en uno de los referentes más importantes para los teóricos que lo sucederán en la indagación de los afectos. En particular, influirá en las aproximaciones que realizarán Gilles Deleuze y Félix Guattari.⁶ Igualmente, será un referente clave en la continuación de esta línea teórica en los de los estudios culturales, las teorías feminista y *queer*, además de algunos de los aportes en historia del arte, los cuales abordaré más adelante en esta instancia por su relevancia en el desarrollo de mi tesis. Si bien entre los aportes de Baruch Spinoza y los Gilles Deleuze y Félix Guattari hay un salto temporal significativo, hago este salto por la relación y los intereses que sobre los afectos los une.

3 Platón, *La República*, (Editorial Gredos, Madrid, 1998), 201-243.

4 Platón, *Fedro*, (Editorial Gredos, Madrid, 2014).

5 Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*.

6 Si bien Deleuze y Guattari se inspiraron en las ideas de Spinoza, también las desarrollaron y ampliaron a su manera singular. De este modo, los autores incorporan conceptos como los ensamblajes, el deseo y la dimensión social del afecto, que no están explícitamente presentes en la obra de Spinoza.

Ahora bien, Deleuze y Guattari⁷ se refieren a intensidades o fuerzas pre-individuales, no subjetivas, que existen antes de ser capturadas u organizadas por emociones específicas o por experiencias subjetivas. El afecto al no limitarse únicamente a la experiencia humana está presente en todas las formas de vida e incluso en las entidades no vivas. En esta medida es una potencialidad que puede actualizarse y transformarse de diferentes maneras y, por lo tanto, se resiste a la categorización y a los significados fijos.

Así mismo, el afecto al operar desde la experiencia es capaz de generar nuevas conexiones, relaciones y modos de existencia, los cuales no están sujetos a identidades fijas o subjetividades estables, sino que, por el contrario, contribuyen al proceso de un continuo devenir. De esta manera, el afecto puede perturbar y desafiar las estructuras y relaciones de poder existentes, abriendo posibilidades para la transformación y el cambio.

Por último, el afecto para Deleuze y Guattari está íntimamente ligado al cuerpo y a sus capacidades de percepción, sensación y movimiento. El cuerpo es visto como un lugar en el que se experimentan y expresan intensidades afectivas, sensaciones corporales, movimientos, gestos o reacciones corporales.

Es importante señalar que el concepto de afecto de Deleuze y Guattari es complejo y abierto a la interpretación. Sus ideas sobre el afecto están interconectadas con su marco filosófico más amplio, incluidos conceptos como ensamblajes, deseo y pensamiento rizomático.

Este esquema proporciona una descripción general, pero la lectura adicional y el compromiso con sus obras pueden proporcionar una comprensión más profunda de su concepto de afecto.⁸

7 Deleuze, Guattari, *Mil mesetas*, (Pre-textos, Barcelona, 2004). Este trabajo colaborativo entre Deleuze y Guattari contiene extensas discusiones sobre el afecto. Introducen el concepto de “afectividad” y exploran cómo los afectos operan en intensidades y flujos, dando forma a experiencias subjetivas e interacciones sociales.

8 Deleuze discute el concepto de afecto en: 1. *Diferencia y repetición* (1968): en esta obra seminal, Deleuze introduce el concepto de afecto en relación con su proyecto filosófico más amplio. Discute el afecto como una fuerza no subjetiva que precede a las emociones y percepciones individuales, enfatizando su papel en la producción de la diferencia y el devenir. 2. *Spinoza: Filosofía práctica* (1981): En este libro, Deleuze ofrece un análisis en profundidad de la filosofía de Baruch Spinoza. Se involucra con el concepto de afecto de Spinoza como fundamento de la existencia humana y explora sus implicaciones para la ética, la política y la comprensión del yo. 4. *La Imagen-Movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985): aunque se centran en el cine, estos dos volúmenes contienen la exploración del afecto en relación con las experiencias sensoriales y perceptivas. Hablan de cómo se producen y transmiten los afectos a través del cine, dando forma a nuestras respuestas afectivas y creando nuevos modos de percepción. 5. *Proust y los signos* (2021): En este libro, Deleuze ofrece una lectura de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* desde una perspectiva afectiva. El filósofo explora cómo la escritura de Proust captura las complejidades de las experiencias afectivas y las formas en que los afectos dan forma a la memoria, el deseo y la construcción de la subjetividad. Vale la pena señalar que la exploración del afecto de Deleuze a menudo se entrelaza con su proyecto filosófico más amplio, que incluye conceptos como el devenir, las intensidades y lo virtual. Su trabajo sobre el afecto ha tenido una profunda influencia en la teoría del afecto y su aplicación en varios campos, incluidos los estudios culturales, la teoría crítica y la psicología.

Psicología. Prosiguiendo con mi rastreo del el marco referencial e historiográfico de los afectos, fueron apareciendo otros aportes como los de la psicología. Estudios como los que realizaron los académicos William James y Carl Lange⁹ plantearon teorías que corroboraron las formas en cómo estaban vinculadas las respuestas fisiológicas con las emociones. Según sus teorías, las respuestas fisiológicas se producen antes de cualquier manifestación emotiva y son las que contribuyen a entender esta experiencia.

Un ejemplo de esto es lo que sugirieron James y Lange cuando una persona se topa con un oso en la naturaleza, la persona experimenta el aumento del ritmo cardíaco, sudoración y temblores, los cuales, posteriormente a la experiencia del encuentro, desencadenan la emoción del miedo. Igualmente, sus estudios se extendieron a otro tipo de emociones como la del amor y la atracción, sobre las cuales propusieron que, cuando una persona desea a otra, su respuesta fisiológica se traduce en: mariposas en el estómago, el rubor o el aumento del ritmo cardíaco. Con lo anterior, estos autores dedujeron la importancia primaria de la respuesta fisiológica en el proceso del afecto con respecto a la subsecuente emoción. Es importante tener en cuenta que la teoría de James-Lange fue útil para el campo de la psicología y que sentó las bases para comprender la relación procesual entre las respuestas fisiológicas y las emociones.

Posteriormente a estas contribuciones de James-Lange a finales del siglo XIX, surgieron las investigaciones en el campo de la psicología de los médicos Sigmund Freud y Carl Jung. Estos dos estudiosos hicieron varios aportes significativos a la teoría de los afectos dentro de los marcos del psicoanálisis y de la psicología analítica respectivamente. Es por esta razón, que seleccioné los enfoques que consideré más pertinentes para mi investigación y los cuales expongo a continuación.

En cuanto a Freud se encuentran sus observaciones sobre la función que cumple la mente inconsciente en la formación de las experiencias afectivas. Freud propuso que los impulsos y deseos inconscientes, en particular los relacionados con la sexualidad, influyen en la formación de los afectos y las emociones. Así, sugirió que las emociones asociadas con los deseos, principalmente los reprimidos, tenían la posibilidad de ser conducidos a través de canales tales como la creación artística, en la que incluyó la música, la literatura, las artes visuales u otras formas de trabajo creativo.¹⁰

9 William James, *The Principles of Psychology*, 1890, *Volumes I and II*. Harvard University Press; y Lange, *The emotions*, (Cambridge Scholars Publishing, 2009).

10 Sigmund, Freud, "El creador literario y el fantaseo"; "El Moisés de Miguel Ángel", en (*Obras completas*, vol. IX y XIII, Amorrortu). La creación artística según Freud puede servir como canal para la expresión y exploración de los deseos y las emociones inconscientes. Las personas al comprometerse con sus trabajos creativos, pueden encontrar un canal para conectarse y comprender sus propios deseos y emociones reprimidos de una manera segura y catártica.

Respecto a Jung hay varias contribuciones que son relevantes en el marco referencial de los afectos, entre los que se encuentran el del *inconsciente colectivo* que se refiere a la reserva compartida y heredada de *arquetipos* y patrones simbólicos que influyen en los pensamientos, sentimientos y comportamientos humanos. Jung consideró que los afectos, o Estados emocionales, surgían de la activación e interacción de imágenes arquetípicas dentro del inconsciente colectivo. Así mismo, enfatizó respecto al proceso de *individuación* que definió como: la integración y armonización de los aspectos conscientes e inconscientes de la psique de un individuo. Este proceso incluye el trabajo con los afectos y las emociones, en el cual se reconoce el rol que este proceso cumple en el autodescubrimiento y el sentido de sí mismo.¹¹

En términos generales, las contribuciones de Freud y Jung fueron significativas para ampliar nuestra comprensión sobre las influencias inconscientes en las experiencias afectivas y el rol que cumplen las emociones, particularmente en el ámbito de los procesos psicológicos. Los conceptos de Freud y Jung relacionados con el inconsciente, la sexualidad, el poder del simbolismo y los arquetipos, continúan influyendo no solo a los estudios y las prácticas de la psicología, sino a los campos de la literatura, el arte, la antropología, los estudios culturales, la filosofía y las ciencias sociales.

Llegando a mediados del siglo XX y siguiendo la línea de afectos de Freud y Jung, se encuentra el trabajo del psicólogo estadounidense Silvan Tomkins quien fue uno de los pioneros en el campo de los estudios de los afectos en psicología. Tomkins reconoció las contribuciones de Freud respecto a la comprensión de la mente inconsciente, al papel de las emociones reprimidas y a la influencia de las experiencias de la primera infancia en el desarrollo afectivo. Particularmente enfatizó en la relación de los procesos inconscientes y su impacto emocional en el comportamiento humano.

Además de Freud, Tomkins también incorporó elementos del trabajo de Carl Jung en su teoría de los afectos, principalmente los conceptos del arquetipo y del inconsciente colectivo, que influyeron en su comprensión de la naturaleza universal de ciertos patrones emocionales y el lenguaje simbólico de las experiencias afectivas.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que Tomkins desarrolló su propio enfoque respecto a la teoría del afecto, la cual denominó “teoría del guion”.¹² Así mismo,

11 Carl. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, (Ediciones Paidós, 1970) y *Tipos psicológicos*, (Trotta, 2021).

12 Tomkins, *Affect imagery consciousness: the complete edition: two volumes*, Springer publishing company, 2008. Silvan Tomkins propuso que las experiencias afectivas se organizan en patrones llamados guiones afectivos. Estos guiones son como planos internos o plantillas que guían y dan forma a las respuestas emocionales, los comportamientos y las interacciones interpersonales de un individuo. Los guiones afectivos se forman a través de una combinación de factores biológicos innatos y de experiencias aprendidas.

amplió las ideas de Freud y Jung, integrándolas con ideas de otras disciplinas como la biología, la etología y la antropología. Dentro de estas referencias, los aportes de Tomkins influenciaron particularmente el trabajo de Eve Kosofsky Sedgwick quien, como expondré más adelante, fue un referente clave en el desarrollo de las teorías del afecto *queer*.

Por último, en el marco de los aportes de la psicología a los estudios de los afectos, las historiadoras Bergoña Barrera y María Sierra sostienen que después de mediados del siglo XX y con el desarrollo de la psicología cognitiva se empezaron a desarrollar métodos para entender el funcionamiento de los procesos afectivos en los seres humanos.¹³

Ejemplo de esto fueron los estudios realizados por la psicóloga Magda B. Arnold, quien formuló una teoría de los afectos que explicaba que las emociones, relacionadas con la felicidad y la tristeza, se activaban por un efecto perceptivo estimulado por un objeto o una situación. Este proceso emotivo, inconsciente en principio, podía volverse consciente por la capacidad de reflexión de la inteligencia humana.¹⁴

Posteriormente, las teorías más citadas en la historiografía de las emociones han sido las de los neurocientíficos Joseph Le Doux y Antonio R. Damasio. Los estudios de Le Doux apoyaron la idea de que los mensajes enviados por el sistema sensorial son transformados en emoción por medio de dos vías cerebrales paralelas: el córtex, que permite actuar, por ejemplo, ante una situación de peligro; y la amígdala, más rápida, preconsciente y que produce una respuesta corporal inmediata ante un estímulo.¹⁵

En esta misma línea de investigación, los aportes de Damasio corroboraron que en el córtex prefrontal se fabricaban las emociones que nos ayudan a anticipar, planificar, tomar decisiones favorables y establecer relaciones con los otros. De lo anterior, Damasio dedujo que el cuerpo cumple un papel fundamental en el proceso de las emociones ya que, mide la capacidad para *emocionarse* y puede ayudar a trazar un mapa de lo que acontece al interior de él.¹⁶

13 Bergoña Barrera y María Sierra, "Historia de las emociones: que cuentan los afectos del pasado". *Historia y Memoria*, número especial, (2020), 103-142.

14 Magda B. Arnold, *Emoción y personalidad*, (Losada, Buenos Aires, 1970).

15 Joseph Le Doux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinning of Emotional Life*, (Simon and Schuter, New York, 1996), 163-168.

16 En las décadas de 1960 y 1970, la psicología cognitiva surgió como un nuevo enfoque centrado en los procesos mentales como la percepción, la atención y la memoria. Los psicólogos cognitivos comenzaron a estudiar las emociones y el afecto desde la perspectiva cognitiva para explorar cómo los pensamientos y las creencias influyen en las experiencias emocionales. Dentro de colaboradores más importante de esta corriente se encuentran: Joseph Le Doux, Antonio Damasio, Lisa Feldman Barrett y Richard Lazarus. Véase, Damasio, "Emotion and the human brain", *Annals of the New York Academy of Sciences*, 935.1, (2001), 101-106.

En términos generales, los aportes de Le Doux y Damasio demostraron que el afecto es parte de un sistema en el cual el propio afecto es una respuesta a un estímulo que ocurre debido a algún cambio en la percepción del entorno. Para explicar esto, Le Doux y Damasio ilustraron cómo, en ciertas situaciones de estrés, el miedo, por ejemplo, se manifiesta a través de una respuesta emocional o una acción corporal.

Desde la década de 1970, los resultados de estas investigaciones llamaron la atención de las ciencias sociales y las humanidades, en particular las relacionadas con los afectos. A partir de esto, y teniendo en cuenta los resultados que aportaron las investigaciones de la psicología cognitiva,¹⁷ se abrió la posibilidad de considerar el papel de la cultura y la historia en la producción de los afectos. Por ejemplo, alrededor de 1980 el construccionismo social¹⁸ –una teoría de las ciencias sociales y la educación– enfatizó en el papel que cumplen las interacciones sociales y el contexto cultural en la construcción del conocimiento y la comprensión de los individuos. Un ejemplo de esto son los estudios realizados por la antropóloga Catherine Lutz, quien se planteó que los individuos construyen activamente su propia comprensión del mundo a través de las interacciones con los demás y del entorno social que los rodea. Estas construcciones incluyen las emociones, sobre las cuales Lutz argumenta, que nos son universales ni tampoco están determinadas biológicamente, por el contrario, se construyen social y culturalmente.¹⁹

Con esto, los investigadores sociales y culturales afirmaron que la naturaleza humana estaba predispuesta a cierto tipo de respuesta emocional por el papel que cumple la cultura en la forma en que esta moldea las tendencias de los seres humanos.

17 Bergoña Barrera y María Sierra, “Historia de las emociones: que cuentan los afectos del pasado”, 109.

18 Dentro de los académicos más representativos se encuentran: Peter Berger y Thomas Luckmann, Jean Lave y Etienne Wenger, Bruno Latour, Judith Butler y Donna Haraway. Aunque Michel Foucault no es exclusivamente un constructivista social, sus ideas sobre el poder, el discurso y la construcción del conocimiento han influido mucho en este campo.

19 Catherine Lutz, *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 3-13. El trabajo de Lutz se ocupa de mostrar que las emociones no son universales ni que están determinadas biológicamente, sino que se construyen social y culturalmente. Ella destaca cómo las experiencias y expresiones emocionales de la gente de Ifaluk, un atolón de las Islas Carolina en el Pacífico Norte, difieren de las normas occidentales. En su estudio explora la riqueza y complejidad emocional del pueblo Ifaluk. En el que observa emociones que no se reconocen o clasifican comúnmente en las culturas occidentales, como el *fágo* (una mezcla de amor, ira y celos) y la canción (una sensación de arrepentimiento y anhelo). En general, su estudio sobre las emociones nos proporciona información valiosa sobre su construcción cultural. Así mismo, enfatiza en la necesidad de un enfoque culturalmente más inclusivo para comprender y estudiar las emociones.

El giro afectivo

A partir de la década de 1990, los nacientes estudios culturales mostraron un interés significativo en los afectos y las emociones ya que estos han jugado un papel importante en la configuración de las dinámicas sociales, políticas y culturales. De esta manera, los estudios culturales han enfatizado en que los afectos no son solo experiencias puramente individuales o biológicas, sino que se construyen social y culturalmente. Así mismo, reconocen que las emociones y los sentimientos están moldeados por normas sociales, dinámicas de poder y prácticas culturales que influyen en las formas en que las personas experimentan y expresan emociones. Dentro de estas prácticas, por ejemplo, se encuentran las de la vida cotidiana sobre las cuales los afectos pueden darnos información sobre las experiencias vividas por diferentes individuos en comunidades diversas, tales como la *queer*, y sobre la forma en que los afectos moldean su cotidianeidad.²⁰

Complementariamente, la nueva historia cultural²¹ también contribuyó al desarrollo de los afectos, al abrir nuevas perspectivas de investigación que permitieron introducir las categorías de género y de sexualidad en la historiografía. Por ejemplo, los aportes de historiadoras de la segunda ola feminista,²² como Natalie Zemon, ayudaron a entender cómo los sentimientos y las emociones habían sido parte fundamental de la construcción social y cultural de las mujeres durante los siglos XVIII y XIX en Francia.²³

20 Véase Lawrence Grossberg en “Stuart Hall: diez lecciones para los estudios culturales” Intervenciones en estudios culturales, vol. 3, núm. 4, Pontificia Universidad Javeriana, (2017). <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/53/5312002/html/index.html>

21 Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt, eds., *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture* (Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1999), 11 y 21. La historiadora Lynn Hunt, fue quien introdujo el concepto de “nueva historia cultural” como crítica a las corrientes y modelos tradicionales historiográficos, tales como el estudio y descripción exclusivos de la documentación y registro de sucesos en el marco de investigaciones históricas, que la autora denomina de “elite”, políticas, diplomáticas, militares y económicas. Por el contrario, la “nueva historia cultural” propone desde las ramificaciones y conexiones interdisciplinarias investigaciones con diversidad de intereses que abarcan desde la historia de los campesinos, trabajadores, las mujeres, los asuntos de identidad relacionados con las minorías raciales y sexuales, los afectos y otras formas no “reduccionistas” de entender el cuerpo y el yo.

22 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), (Buenos Aires: Siglo XX, 1981). Betty Friedan, *The Second Stage*, (Summit Books, 1981). Brownmiller. *Against Our Will: Men, Women and Rape*, (Random House Publishing Group, 1975). Kate Millet, *Política sexual*, (Cátedra, Madrid 1995). La segunda ola feminista fue un movimiento de liberación de las mujeres que consistió en superar los obstáculos legales o de igualdad legal (el sufragio, los derechos a las propiedades y en la reproducción, etc.). Comenzó en los años 1960 hasta la década de 1990, periodo en el que el movimiento buscó la igualdad política, social y cultural para las mujeres. Dentro de las figuras más representativas se encuentran Simone de Beauvoir (también parte de la primera ola feminista, Betty Friedan, Susan Brownmiller y Kate Millet.

23 Dentro de los trabajos más significativos en historia cultural y social con enfoque feminista se encuentran los de las historiadoras: Natalie Z. Davis, “Los ritos de la violencia” en *Sociedad y Cultura en la Francia moderna* (Barcelona: Crítica, 1993), 149-185; Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes: XVIIIe-XIXe siècles* (Marseille: Rivages, 1986); Lawrence Stone, *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra, 1500-1800* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990).

En la misma línea de ideas de las feministas de la segunda ola, los aportes del historiador británico Peter N. Stearn contribuyeron a entender los procesos de construcción de identidades de género durante la Revolución Industrial en Europa a partir del estudio de las emociones.²⁴ Las propuestas de Zemon y Stearn tuvieron implicaciones epistemológicas en las formas de abordar las experiencias subjetivas-afectivas en el campo de la historiografía y fueron ellos, junto con las feministas y los estudiosos culturales, quienes propiciaron el giro epistemológico en las formas de aproximarse y estudiar los afectos desde estas perspectivas.

El término *giro afectivo*²⁵ que se empieza a utilizar con mayor intensidad a partir de 1990, engloba algunos trabajos que rompen con las lógicas tradicionales, objetivas, lineales y dualistas (que separan mente, cuerpo y emociones) de aproximarse a sus objetos de estudio. Dichos trabajos incluyen teorías, conceptos y métodos basados en la subjetividad y la experiencia de las emociones y de los afectos con el propósito de mostrar que la dimensión afectiva hace parte del proceso de conocer e indagar la actividad social y cultural humana.

Dentro de esta línea de trabajos sobre los afectos se encuentran las propuestas de Eve Kosofsky Sedgwick y Brian Massumi. Kosofsky Sedgwick publicó en 1995 con Adam Frank el texto *Shame in the Cybernetic Fold*²⁶ y Massumi, en el mismo año, *The Autonomy of Affect*²⁷. Aunque los textos provienen de aproximaciones de pensamiento diferentes –la de Kosofsky Sedgwick y Frank de la teoría de los afectos del psicólogo Silvan Tomkins y la de Massumi de la filosofía de Gilles Deleuze y la ética de Baruch Spinoza– estos autores coinciden en el uso de los afectos como medio para movilizar acciones de cambio en las prácticas sociales, políticas y culturales.

Para Kosofsky Sedgwick los afectos son las percepciones de ciertas cualidades que experimentamos en los sujetos y en los objetos con los cuales nos encontramos a lo largo de nuestra vida. Estos sujetos y objetos producen sensaciones y sentimientos, según la pensadora, casi siempre encasillados en modelos prescriptivos que se aprenden y se imponen a través del pensamiento y las acciones tradicionales, lineales y dualistas en nuestras sociedades.²⁸ Su incomodidad con estos modelos llevó a Kosofsky Sedgwick a

24 Peter N. Stearns, *Be a Man! Males in Modern Society* (New York: Holmes & Meier, 1979).

25 Gregg y Seigworth, *The affect theory reader*, (Duke University Press, 2010).

26 Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank. "Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins" *Critical Inquiry* 21.2 (1995), 496-522.

27 Massumi. "The autonomy of affect", (*Cultural critique* 31, 1995), 83-109.

28 Kosofsky Sedgwick, introducción, *Tocar la fibra: afecto, pedagogía, performatividad*.

explorar y a encontrar en los afectos una posibilidad de acción creativa y política respecto a las formas en las que se accede al conocimiento y a lo que se puede hacer con éste.

Ejemplo de esto es *Tocar la fibra*,²⁹ una recopilación de ensayos escritos en diferentes momentos de su vida, dentro de los cuales se encuentra *Shame in the Cibernetic Fold*, donde la autora reflexiona sobre cómo se puede materializar la acción creativa utilizando el caso particular de su escritura. En el libro, Kosofsky Sedgwick describe –a través del tocar, sentir y palpar– sus estados *queer* en relación con sus experiencias cotidianas, sus deseos, sus prácticas pedagógicas, artísticas y espirituales. En su estudio, Kosofsky Sedgwick utiliza los afectos, en particular el de la vergüenza-humillación,³⁰ como motivación para activar, por medio de la práctica de la escritura, acciones políticas de cambio respecto a los paradigmas sociales normativos.

Así mismo, en *Epistemología en el armario*³¹ la autora reinterpreta (en los textos de autores tan diferentes como Oscar Wilde, Herman Melville, Henry James, Friederich Nietzsche y Marcel Proust) la forma en que se ha concebido la construcción moderna de la identidad sexual masculina y sus relaciones sociales, psicológicas y políticas con la homosexualidad. La construcción moderna de la homosexualidad, a la que se refiere Kosofsky Sedgwick, ha sido tradicionalmente considerada humillante y vergonzosa, lo que la ha hecho permanecer en el armario, oculta. Con estos dos libros Kosofsky Sedgwick polemizó la centralización del dominio heterosexual-masculino en los ámbitos creativos a lo largo de la historia. Según la pensadora, este monopolio excluye sistemáticamente cualquier manifestación de expresión de ser y sentir diferente.³²

Por su lado, Massumi en *Parables for the Virtual*³³ y *Politics of Affect*³⁴ conceptualiza los afectos como las posibilidades (potencias) que tiene el cuerpo de actuar y volverse algo, existir, ante el estímulo de una realidad psicofísica. El cuerpo percibido de este modo deviene simultáneamente real y virtual, así como un lugar de vitalidad, sensaciones y percepciones mezcladas que interactúan con el mundo y abren el cuerpo a lo impredecible. Siguiendo a Deleuze y Guattari, Massumi afirma que los afectos son

29 Kosofsky Sedgwick, *Tocar la fibra: afecto, pedagogía, performatividad*.

30 Kosofsky Sedgwick cuestiona la dicotomía entre afectos positivos (cualidad de emociones o estados positivos) y negativos para repensar y revisar la idea de agencia de los individuos que no encajan (*queer*) en la vida social y política como lo pueden ser las minorías sexuales, de género, étnicas, raciales y personas con capacidades diferentes.

31 Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario*, (Ediciones de la Tempestad, 1998).

32 Kosofsky Sedgwick entiende la defensa de la “diferencia” como una necesidad ética que hay que desarrollar a partir de herramientas como las que ella misma propone a partir de la escritura. El propósito de sus obras fue buscar modos alternativos de representar las diferentes singularidades que hay en todos.

33 Massumi, *Parables for the Virtual*, (Duke University Press, 2002).

34 Massumi, *Politics of affect*, (John Wiley & Sons, 2015).

intensidades que provienen de experiencias preconcientes que movilizan acciones. En su libro *Parables for the Virtual*, Massumi asume las acciones como procesos y exploraciones conceptuales en las que se combinan los afectos con las prácticas de escritura y eventos creativos.³⁵ Estas prácticas artísticas y de pensamiento son dimensiones de la vida humana y por lo tanto, cobran un sentido político ya que dan significado a los contextos en los que se producen.

En *Politics of Affect*, Massumi plantea que el afecto es un proceso relacional que se establece a partir del intercambio entre personas que pasa por su expresión corporal. Por ser el afecto relacional y procesual no está definido dentro de parámetros fijos; por el contrario, es inestable y cambiante como la vida misma. Al ser el afecto una dimensión vital contiene, según el autor, una cualidad política que se expresa en la experiencia. Para evidenciar la experiencia, Massumi invita a un grupo de pensadores y creadores para compartir el proceso afectivo en un formato de entrevistas en el que él y sus invitados “navegaban” en conversaciones, por ejemplo, sobre la esperanza y la dimensión de la experiencia afectiva.³⁶

Massumi manifiesta que este formato de conversación, además de ser una invitación entre colegas y pensadores a experimentar el pensamiento por fuera de los marcos objetivos, era una forma de incitar al lector a actuar, intervenir o expresar en el mundo su propia experiencia afectiva. Massumi concluye que los afectos son intensidades que potencian la existencia y que no están clasificados de maneras determinadas.

Experimentar los afectos implica para este investigador hacer una “inmersión de pertenencia” es decir, sumergirse en el mundo en el que también participan los otros. Vivir esta intensidad (los afectos) “juntos” es lo que da lugar a la realidad de esa intensidad.

Si bien Kosofsky Sedgwick y Massumi provienen de aproximaciones teóricas diferentes, coinciden en entender los afectos como un modo de sentir que pasa por el cuerpo y la mente y que se generan con relación a la experiencia que se produce entre los cuerpos. Por una parte, el trabajo de Kosofsky Sedgwick se enfocó en explorar los afectos a través de la escritura creativa y la práctica artística de ser, sentir y hacer *queer*. Massumi, por otra parte, continúa explorando los afectos como una experiencia “pura” (instintiva) que, según él, es una constante relación entre movimiento y sensación de diferentes formas de ser e intervenir en el mundo. Esta intervención se produce ya sea a través del arte, la escritura o simplemente por medio de los encuentros entre los sujetos en un proceso

35 Brian Massumi pertenece al grupo *SenseLab*, laboratorio para el pensamiento en movimiento, creado por Erin Manning, en el que participan académicos, investigadores, bailarines y escritores y donde exploran el “pasaje activo” (la experiencia afectiva) entre la investigación y la creación. <http://erinmovement.com/about-senselab>

36 Massumi, *Politics of affect*, 1-21.

de transformación constante.³⁷ Estas relaciones y experiencias están también mediadas culturalmente y es una de las razones por la cual, según los dos autores, le damos sentido al mundo.

Tras las investigaciones de estos dos autores, es posible afirmar que los afectos no solamente provienen del mundo interior, sino también del exterior, los cuales al entrar en interacción nos permiten entender la producción creativa como integradora y generadora de procesos culturales. Al ser el arte un concepto de la cultura posee información sobre el contenido emocional que estimula los procesos creativos. En esta investigación rastrear las marcas de afectos en los procesos artísticos me permite entender las condiciones espaciotemporales de cómo los tres artistas, de los que me ocupé en la tesis, crean un sistema de pensamiento artístico que está unido a su modo de sentir y vivir.

Del giro afectivo al giro visual y la historia del arte

Además del interés que el estudio de los afectos despertó en relación con procesos sociales y culturales, la historia del arte y los estudios visuales se vieron influenciados por este creciente interés por los afectos. De allí se generó lo que se conoce como el “giro visual”,³⁸ un enfoque de investigación que se desarrolló a principios de 1990 y que tuvo como propósito pensar y analizar la construcción cultural de la experiencia visual a partir del diálogo entre varias disciplinas como la historia del arte, la comunicación, el cine, la danza y los estudios culturales, entre otros.³⁹

El énfasis de estas disciplinas estuvo centrado en la cultura visual y la importancia de la representación visual en la forma en cómo comprendemos el mundo. Igualmente, implicó el reconocimiento del poder de las imágenes y de los medios visuales para influir en nuestra percepción, cognición y en las respuestas afectivas.

El vínculo entre el giro visual y la teoría de los afectos radicó en el reconocimiento del papel significativo de los estímulos y la cultura visuales en la obtención de respuestas emocionales y afectivas. Las imágenes, al tener el potencial de evocar diversas emociones, que van desde la alegría y el asombro hasta el miedo y la tristeza, pueden también influir en nuestros estados de ánimo, nuestras actitudes y nuestros comportamientos.

37 Melissa Gregg y Gregory Seigworth, *The affect theory reader*, 52.

38 El historiador del arte J.T. Mitchell fue quien introdujo el término “giro pictórico” en los campos visual y de historia del arte en la década de los noventa en Estados Unidos de América. Mitchell, *Picture Theory*, (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 11-13.

39 Depetris Chauvin y Tacceta, *Afectos, Historia y Cultura Visual: Una aproximación indisciplina*, 10-17.

Un grupo de investigadores, influenciados por la multidisciplinariedad de los estudios culturales, empezó a cuestionar las metodologías y las teorías tradicionales de la historia del arte. Estas críticas y la influencia de los estudios culturales permitieron abrir el campo del estudio visual a los nuevos medios, la publicidad, el cine, la fotografía y el cómic. Dentro de este grupo, el historiador del arte J.T. Mitchell, en su texto *¿Qué quieren realmente las imágenes?*,⁴⁰ propuso que tanto el historiador como el espectador se deberían relacionar con las imágenes como si estas estuvieran vivas. Esta propuesta planteó un nuevo diálogo entre el mundo visual y el pensar, a partir de la idea de que las imágenes tienen el poder para afectar las emociones y el comportamiento humano. Según Mitchell, las imágenes han estado bajo el dominio “colonizador”, es decir, sometidas a interpretaciones históricas objetivas (cómo fueron hechas, por quiénes, en qué contexto, etc.) que excluyen las experiencias subjetivas, placenteras y emocionales en la información y comprensión que se puede extraer de ellas tanto en la producción como en la interpretación de las imágenes.

En otras palabras, su propuesta intentó “descolonizar” el poder y el saber de los significados centralizados en la historia del arte. Esta descolonización implica que el significado de la obra ya no pertenece solo a la interpretación de la historia, sino que este significado se “democratiza”, ya que cualquier espectador es capaz de generar su propia interpretación a partir de su experiencia.

A partir del cambio de dirección que se produjo en el acercamiento a las producciones artísticas y a la experiencia visual algunos historiadores del arte han explorado una aproximación de los afectos tanto del artista en la producción de sus obras como de quienes interpretan dichas obras.

Sobre este punto, Susan Best en su texto “Silvan Tomkins, arte y afecto”⁴¹ propone incluir en los estudios de historia del arte las diferentes formas en que podemos vernos “tocados” por una obra de arte y cómo esta experiencia nos “fusiona” con el objeto artístico en vez de distanciarnos. Esta experiencia, según la autora, se explica a partir del sistema afectivo que propuso el psicólogo Silvan Tomkins. Este sistema consiste en el estímulo afectivo que es preconsciente, pero que activa la experiencia y se manifiesta físicamente en la emoción que produce esta relación entre el sujeto y el artefacto artístico.

En términos generales, Best explica cómo la tradición de la historia del arte ha estado centrada en los enfoques de distanciamiento objetivo a los objetos artísticos, olvidando los procesos del afecto y las intensidades que se producen entre la obra y quien se acerca a

40 Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?* (Sans Soleil, 2017).

41 Susan Best, “Silvan Tomkins, arte y afecto” *Afectos, Historia y Cultura Visual: Una aproximación indisciplina*, 20-29.

esta. La autora propone romper la brecha que existe en los relatos del arte entre el objeto y el sujeto a través de la experiencia afectiva.

Traducir los aspectos *no-racionales* en la escritura de historias del arte a partir de la experiencia visual y del interés-emoción es el vacío que propone cubrir Best en el campo de la interpretación en la historia del arte.

En esta misma línea crítica, el teórico visual y literato Ernst van Alphen, en su artículo “Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”,⁴² crítica las aproximaciones tradicionales que se han hecho de la imagen y las prácticas artísticas desde la historia del arte; las cuales han estado basadas en un pensamiento racional dual que separa las ideas de las sensaciones.

En este sentido, siguiendo a Gilles Deleuze y Brian Massumi, Van Alphen explora los significados de la imagen artística por medio del sistema de los afectos, entendidos como potencia de movimiento-acción. Para ello, el investigador aborda el impacto que la obra *The Gold Field* de Roni Horn tuvo en el artista cubano-estadounidense Félix González-Torres. Con este caso, Van Alphen llama la atención sobre el afecto que le produjo la obra de Horn en González-Torres y piensa cómo este estímulo le generó una respuesta que lo llevó a realizar una acción poética.⁴³

A través de este ejemplo, Van Alphen argumenta que las obras artísticas producen respuestas sensoriales en el espectador, las cuales son generadas a través de las características físicas presentes en la obra como las texturas, los gestos, las líneas, los colores. Con esta aproximación, Van Alphen abre una posibilidad diferente de acercamiento a las imágenes, al poner en relación la obra o práctica artística con las sensaciones y percepciones de quien se acerca o estudia las obras como historiador del arte.

Por otro lado, en la aproximación de la relación de los afectos con los procesos de producción artísticos, la curadora Jill Bennett, en su ensayo “Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte”,⁴⁴ revisa la noción de afecto asociada a la impresión emocional del *trauma*. A partir de abordar algunas obras, Bennett demuestra cómo ciertas piezas cinematográficas, fotográficas, pinturas y performances pueden ser producidas y vistas como formas de

42 Ernst van Alphen, “Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte”, *Afectos, Historia y Cultura Visual: Una aproximación indisciplinada*, 55-71.

43 La acción consistió en un escrito que le envió González Torres a Horn expresándole el impacto que le produjo encontrarse con su obra y de este modo encontrar su propio *gold field*. Posteriormente, González-Torres materializó su respuesta con *Untitled (Placebo—Landscape—for Roni)*, 1993.

44 Jill Bennett, “Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte”, *Afectos, Historia y Cultura Visual: Una aproximación indisciplinada*, 31-54.

expresión y comunicación de los artistas. Estas formas de expresar y comunicar pueden provenir de experiencias traumáticas que los artistas utilizan como parte de su proceso creativo. Ejemplo de esto es el estudio que la autora hace del abuso sexual infantil y su consecuente trauma. Bennett realiza este acercamiento a las obras a partir de lo que ella misma vio y sintió a través de las formas, los medios y las técnicas que utilizan artistas como Dennis del Favero, Aline Issermann, Motseoke Klas Thibelesa, Karen Finley y Justin Kramer.⁴⁵

Siguiendo a Deleuze y Spinoza, Bennett propone que la “intensidad afectiva” del registro y producción del trauma en las obras fue el resultado de un proceso de experiencias de memorias afectivas que se pueden dar simultáneamente en la producción y en la recepción de las obras. De este contacto con las obras, Bennett concluye que pensar y sentir la emoción es un proceso que se da en la experiencia sensorial y en esta medida no se representa, sino que se expresa en y a través del cuerpo como gesto o huella física. Así, el testigo, que puede ser tanto el artista como el espectador, procesa su propia experiencia al sentirse afectado por la obra.

En la misma línea, la filósofa argentina Natalia Taccetta dilucida en su texto “Poéticas de archivo: acerca del melancólico operante”⁴⁶ cómo los estados afectivos de melancolía activados por las prácticas de archivo potencian formas de creación artística. A partir de la visualización del filme *El (im)posible olvido* (2016) del argentino Andrés Habegger, la autora expresa cómo la pérdida del padre del cineasta llevó a Habegger a reconstruir, rememorar y recrear una memoria perdida y extraña de su padre a través del único recuerdo que tenía de él: una fotografía. Según Taccetta, Habegger utilizó el archivo como un instrumento que le permitió experimentar estados afectivos en el hacer “poético”, es decir, en su proceso creativo. El proceso estuvo mediado tanto por los afectos como por el archivo a través de una experiencia en el presente que, en forma de montaje de imágenes y diálogos, permitió la construcción de una narrativa.

Cotejando el filme de Habegger con la forma de hacer historia –a modo de montajes de fragmentos de memoria de Walter Benjamin– Taccetta manifiesta los motivos que llevaron tanto a Habegger como a Benjamin a recuperar los personajes, las situaciones, los objetos y los archivos más que los mismos recuerdos de estos. A partir de su estudio, Taccetta concluye que, tanto para Benjamin como para Habegger, la experiencia afectiva de

45 La autora menciona la fotografía *Parting Embrace* (1998) de Dennis del Favero, el filme *L’Ombre du doute* (1992) de Aline Issermann, la pintura (no reseña el título) de Motseoke Klas Thibelesa, y las imágenes de video (no menciona cuales) de Justin Kramer.

46 Taccetta, “Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante” en *Afectos, Historia y Cultura Visual: Una aproximación indisciplinada*, 215-238.

la memoria permite crear y reconstruir acontecimientos: la guerra, para el filósofo alemán, y la niñez, para el cineasta argentino. La experiencia creativa de reconstrucción estaba, en los dos casos, activada por el afecto de la melancolía.

Siguiendo la aproximación de los afectos tanto en los procesos de creación de la obra artística como en el sentido que le da a estos el historiador del arte, Cecilia Sosa se interesa por la experiencia del duelo, en la performance de las Madres de Plaza de Mayo y en la instalación *Arañas* de Louise Bourgeois.⁴⁷ Cuando en 2011 en Buenos Aires se realizó la exposición “El retorno de lo reprimido”, dedicada a la artista francesa, Sosa encontró una similitud en los efectos psíquicos y corporales en el espectador que producían las arañas de Bourgeois y las acciones de las Madres de Plaza de Mayo. Sosa sostuvo que las dos propuestas actuaban en su puesta en escena como mediadoras del sufrimiento y la pérdida. Es decir, al estar el espectador enfrentado tanto al gigantismo –de lo animal y lo salvaje de las arañas de Bourgeois, como de la presencia gestual y corporal de las Madres de Plaza de Mayo– se ve afectado visual, corporal y espacialmente.

De esta manera, el espectador no se distancia del objeto sino que se convierte en el propio objeto de la experiencia sensorial. La autora concluye que las dos instalaciones eran arquitecturas afectivas que tenían la capacidad de reproducir una forma de transmisión cultural del trauma. Así mismo, la autora propone ver en la correlación de las *Arañas* y la acción corporal de estas mujeres un cierto tipo de ansiedad. La ansiedad, para la autora, atrapa al espectador y lo lleva a actuar por la forma en que las obras están escenificadas.

Siguiendo con el tema de los afectos y la memoria, en su artículo “Una Colección afectiva de la ausencia” Jordana Blejmar reflexiona acerca de cómo funciona la ausencia en la memoria afectiva de los hijos de los desaparecidos y víctimas de la dictadura en Argentina. Así mismo, se interesa por las relaciones y las implicaciones de la memoria afectiva en la memoria colectiva.

A partir de la propuesta de la exposición *Tesoros* desarrollada en el año 2012 por la agrupación *hijos*,⁴⁸ en la cual se utilizaron objetos de las víctimas de la dictadura, Blejmar argumenta que aquellos objetos son a la vez huellas e índices del pasado, iconos afectivos y “puentes entre generaciones y símbolos intelectuales”.⁴⁹ Estas historias, a su vez, son

47 Cecilia Sosa, “Telarañas de afectos: Louise Bourgeois y las Madres de Plaza de Mayo” en Macón y Solana. *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, (Buenos Aires: Título, 2015).

48 Es un colectivo de hijas e hijos de los detenidos, desaparecidos y asesinados durante la dictadura en Argentina entre 1976 y 1983. El colectivo sostiene que a través de materializar artísticamente las acciones de “juntarse, pensarse y recrearse” crea nuevos lenguajes para entender el despojo y la ausencia de sus padres.

49 Jordana Blejmar, “Una colección afectiva de la ausencia.” *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (2015), 275-286.

contadas por otras voces, las de los familiares o las de personas que por alguna razón tuvieron contacto con las víctimas. Así mismo, los relatos que surgen a partir de estos objetos permiten a los espectadores, acercarse a las vivencias subjetivas de las víctimas en ese tiempo, a conocer sus singularidades, como por ejemplo sus gustos, sus prácticas intelectuales y sus afectos (obsesiones, fobias, alegrías, etc.).

La autora concluye que la experiencia sensorial, visual, corporal y los relatos que cuentan los objetos a través de las voces del colectivo, nos permiten conocer e indagar procesos de memoria e historia desde lo afectivo. Es decir, que la materialidad de los objetos funciona como una *marca de afecto*⁵⁰ que permite reconstruir y transmitir las historias de los desaparecidos.

Los trabajos citados anteriormente tienen en común la relación entre la experiencia sensorial del espectador y la producción artística manifestada a través de los afectos. En general, dichos afectos son entendidos como un proceso de vivencias emocionales de rememoración, trauma y duelo, enmarcadas en un contexto cultural y social particular como el de la dictadura militar en Argentina.⁵¹ Pensar y sentir la emoción es también un proceso que se da en la experiencia sensorial y en esta medida se expresa en y a través del cuerpo como gesto o huella física. Así, el testigo, que puede ser tanto el artista como el espectador, procesa su propia experiencia al sentirse afectado por la obra.

En esta investigación entender los procesos de creación artística y el sentido de la experiencia afectiva presente en los documentos y archivos personales de los artistas, sus testimonios de vida, sus obras y sus recuerdos, es central. De esta manera, la literatura referenciada apoya mi acercamiento y comprensión de cómo las experiencias afectivas inciden, potencian y permiten entender los procesos de creación y experiencias que le dan sentido a estos procesos artísticos.

50 Uso el término *marca de afecto* para enfatizar en el poder de las imágenes y su materialidad como potentes portadoras de afecto. Consultar la definición de este concepto en la introducción.

51 Jordana Blejmar, Fortuny y García, *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, (Buenos Aires, Librería Ediciones, 2013).

La experiencia de afecto queer y la historia del arte: una aproximación multidisciplinar

Si bien la inquietud por los afectos desde los estudios visuales y la historia del arte han estado centrados principalmente en el interés por la memoria, el trauma y el duelo; el tema de las identidades ha influenciado también estos campos del conocimiento provenientes de los estudios culturales. La identidad, al ser un sustrato importante para entender procesos socioculturales y dar luz a la comprensión de las experiencias afectivas cómo funcionan los mecanismos de poder en los procesos que demarcan las formas en que los miembros de una sociedad tienden a ser, actuar y sentir según las normas dominantes. A pesar de que hay identidades dominantes, también existen identidades disidentes que se salen de la norma. Son precisamente estas identidades disidentes las que empiezan a ser objeto de atención de los estudios *queer*.

Los estudios *queer* han propuesto, desde sus inicios en los años 1990, hacer visible y darle un lugar político a las experiencias afectivas relacionadas con aquello que se vive por fuera de la norma, es decir, con lo diferente, con lo que no es parte del grupo dominante. La postura política implica, entre otras cosas, otorgarles un nombre y un sentido a las experiencias afectivas consideradas *negativas* desde lo normativo, como lo pueden ser la vergüenza, la humillación y lo abyecto, que tienden a encontrarse en el vivir de una *orientación* sexual diferente.

Para la pensadora británica Sara Ahmed experimentar lo *queer* es dejarse afectar y *orientar* por aquellas formas de vida que toman direcciones “torcidas”, que no siguen precisamente los caminos tradicionales y normalizados.⁵² En su libro *Fenomenología queer*, la autora explica cómo la orientación *queer*, al no seguir direcciones *straight*, desarticula las relaciones de poder que quieren imponer orientaciones, deseos, acciones normalizadoras que predominan en el tejido social. Estas direcciones son las que llevaron, en general, a los teóricos de los estudios *queer* a explorar los espacios de resistencia política a las prácticas de poder que buscan normalizar y homogeneizar las identidades sexuales y de género.

En cuanto a la noción de *orientación*, Sara Ahmed aborda desde la fenomenología cómo el sentirse afectado o tocado por algo, alguien o una situación genera una acción que determina las direcciones por las que cada persona opta en la vida. El optar por una orientación *queer* implica romper con las orientaciones sexuales y de género establecidas.⁵³

52 Sara Ahmed, *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*, 97.

53 Ahmed, 63-64.

Ahmed sostiene que las personas nos orientamos hacia una determinada dirección (por ejemplo, nos acercamos o nos alejamos) de acuerdo con el deseo o el rechazo que sentimos hacia una persona, objeto o situación. En esta medida, la autora muestra cómo la orientación sexual es también una forma de situarnos en el mundo, de aceptar o rechazar aquello que nos mueve o nos afecta. Así, la orientación *queer* constituiría una desorientación respecto a la orientación heterosexual. Estar desorientado (estar *queer*) permite tomar direcciones y crear opciones diferentes de vida.

Tomando como ejemplo la experiencia personal de la autora, Ahmed explica por ejemplo que ser mujer, lesbiana y de origen pakistaní, y crecer en un entorno familiar y cultural inscrito en dinámicas sociales de orden patriarcal y de orientación heterosexual,⁵⁴ la llevó a desorientarse. En su propia desorientación encontró las coordenadas *queer* que le permitieron re-conocerse y re-situarse en el tiempo y en el espacio.

En la misma línea teórica de Ahmed, el texto de Carolyn Dinshaw, “Tocando el pasado”,⁵⁵ propone una lectura del libro *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad* de J. Boswell,⁵⁶ en la que revisa y cuestiona los usos e interpretaciones que tradicionalmente le da la historia a ciertas nociones como la homosexualidad y el impacto que han tenido estas definiciones en las sociedades y en las comunidades a través del tiempo. Dinshaw argumenta que la publicación de Boswell en 1980 produjo un efecto emocional, no solo en las comunidades gais en todo el mundo, sino en la clandestinidad de muchos homosexuales al interior de ciertas instituciones como la iglesia y el ejército.

Según Dinshaw varias personas sintieron un gran alivio y legitimación al conocer, a partir de la investigación de Boswell, que la homosexualidad estaba aceptada en el mundo cristiano hasta muy entrado el siglo XIII en la Europa medieval. Adicionalmente, a partir de la revisión del archivo de Boswell, en el que se encontraban las cartas que recibió después de la publicación de su libro, Carolyn Dinshaw evidencia cómo los afectos hacia los objetos de estudio que nos interesan pueden llevar a los investigadores a descubrir y reformular nociones que han quedado fijas en los imaginarios de las sociedades y las culturas.

En el caso de Dinshaw, fue la imagen de la portada del libro de J. Boswell la que la afectó y la acercó a su archivo. A través de esta experiencia física con el pasado, la autora empezó a promover la comprensión de historias de *otras* comunidades como la *queer*.

Por su lado, la investigadora Heather Love en su artículo “Fracaso Camp” propone revisar la forma en que las emociones “negativas” –en particular las que están relacionadas

54 Ahmed, 41.

55 Dinshaw, *Getting Medieval*. Duke University Press, 1999. El capítulo “Tocando el pasado” fue traducido al castellano para el libro de Macón y Solana (editoras), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*.

56 Boswell, *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, (Barcelona: Muchnik, 1992).

con las personas *queer*– adquieren valencia creativa en narraciones fílmicas y literarias. A partir de su visión de la película británica *Notes on a Scandal* (2006) de Richard Eyre, Love explica cómo ciertos derechos, como el matrimonio, logrados por los gays y las lesbianas en la primera década del siglo XXI, fueron desplazando las narrativas negativas que se tenían sobre lo *queer*. Love sostiene que las narrativas de lo *queer*, construidas a partir de las sensaciones de asco, rechazo, desprecio y humillación, entre otras, por la mayoría de las sociedades industrializadas a partir del siglo XIX, se han ido reemplazando por relatos y representaciones “positivas” de los gays y lesbianas al seguir el modelo heterosexual.⁵⁷

Así mismo, Love ve en la construcción narrativa y la estética *camp*⁵⁸ de la película la recuperación de algo perdido. Según ella, esto último significa que por más derechos civiles que se hayan ganado en las sociedades industrializadas, la singularidad *queer* permanecerá “siempre” *queer* ante las estructuras sociales normadas. Love concluye que tanto lo marginal como las emociones negativas con las que se asociaban a los sujetos *queer* en el pasado son importantes de recuperar porque son potencias de poder, resistencia y creatividad.

Como se evidenció anteriormente, la confluencia de los giros cultural, visual y afectivo ha propiciado el surgimiento de trabajos contestatarios centrados en las políticas de representación y de interpretación mediadas por el poder en los campos artístico y visual.

Otro de estos aportes en la historia del arte fue el trabajo de Douglas Crimp, quien apoyado en los planteamientos teóricos *queer* de Eve Kosofsky Sedgwick,⁵⁹ y en particular en el uso que le dio la investigadora a la vergüenza y a la humillación, desarrolló una militancia encausada en defender los derechos de los enfermos de Sida y de la comunidad gay en Nueva York a partir de la década de 1990.

Ejemplo de esto es “Duelo y militancia”,⁶⁰ un texto en el que el autor describe cómo encontraba en las acciones del colectivo ACT UP⁶¹ y en los slogans de sus pancartas,

57 Según Heather Love, los aspectos que caracterizaron la abyección (actos que se consideran despreciables, humillantes y que producen vergüenza) y lo *camp* en la cultura *queer* se han ido perdiendo a través de la historia. Para Love, el personaje de la “solterona” (una mujer sin hijos, sin propiedad y lesbiana) en el filme *Scandal* representa la recuperación de lo *queer* que se manifiesta en las emociones y los sentimientos que el personaje experimenta. Su anacronismo en la forma de ser y estar en el mundo y su marginalización son vistas por Love como potencias en su producción escritural (el personaje es una escritora clandestina).

58 Lo *camp* es una estética, estilo o sensibilidad que basa su ocurrencia en lo popular, el humor, la ironía y la extravagancia. La escritora Susant Sontag lo definía como “el amor por lo innatural, por lo artificial y la exageración”.

59 Douglas Crimp, “Introducción” en *Posiciones críticas* (Ediciones Akal, 2005), 15-16.

60 Douglas Crimp, “Duelo y militancia”, 99-113.

61 *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición del sida para desatar el poder) fue un grupo de acción social surgido en 1987 con fines de conseguir legislaciones para favorecer a las personas enfermas de sida y promover la investigación de dicha enfermedad. Douglas Crimp fue miembro activo de ACT UP durante esta época.

carteles, camisetas, broches, etc., el poder manifiesto de una acción política que representaba su propio duelo personal y el de la comunidad gay afectada por el sida.

Por duelo, Crimp entiende, además del sentido de perder un ser querido, la pérdida de libertad en las prácticas sexuales e identidad disidentes.⁶² De esta manera, Crimp argumenta como, por un lado, el efecto “normalizador y homogeneizador del orgullo gay”⁶³ y, por el otro, las políticas moralizadoras y de rechazo a los enfermos de sida, propiciaron políticas homofóbicas y anti “diferencia” que atacaron cualquier tipo de representación o manifestación por fuera de la heteronormatividad.⁶⁴ Con su contrapropuesta, Crimp demuestra cómo el proceso emocional del duelo se puede convertir en militancia, acción política y en poder discursivo a través del arte.

Complementariamente, en otras dos propuestas “los chicos de mi habitación” y “Mario Montez, *For shame*”, Crimp discurre sobre la vergüenza y la humillación como expresiones afectivas que tienen el poder de “contrarrestar la corriente homogeneizadora, normalizadora y desexualizadora de la vida gay”.⁶⁵ En el primer texto, el autor utiliza su propia vida afectiva para narrar los comentarios “moralizantes” sobre la imagen⁶⁶ colgada del retrato del hijo desnudo del fotógrafo Edward Weston que hacían sus amantes gays al entrar en su habitación. Crimp pone en tensión y cuestiona las relaciones de poder que filtran y utilizan el poder para homogeneizar las formas de ser, sentir y estar en el mundo. También discute la capacidad de autonomía promulgada por el campo de la crítica y la historia del arte sobre las producciones artísticas, arguyendo que tal autonomía disciplinar es falaz cuando está mediada por los intereses de poderes políticos.

En el segundo texto “Mario Montez, *For shame*”, Crimp nos da a conocer cómo funcionaba en los filmes⁶⁷ realizados por Andy Warhol el sentimiento doloroso de la

62 Douglas Crimp nos explica cómo él mismo y una comunidad de personas *gay-queer* pertenecientes a una generación anterior a los acontecimientos de *Stone Wall* y al sida, se vio afectada en las vidas, afectiva y sexual. *Stone Wall* fue una revuelta que se expresó en una serie de manifestaciones espontáneas y violentas en reclamación a las redadas realizadas por la policía en el pub gay “clandestino” *Stonewall Inn* en Nueva York en 1969. A partir de ese momento y durante las décadas posteriores al acontecimiento la comunidad LGTBIQ+ inició campañas para lograr derechos legales en los ámbitos de la salud, del trabajo y del matrimonio. Chateauvert, *Sex workers unite: A history of the movement from Stonewall to SlutWalk*, (Beacon Press, 2015).

63 Douglas Crimp, *Posiciones críticas*, 191.

64 Douglas Crimp, *Posiciones críticas*, 15-16.

65 Douglas Crimp, *Posiciones críticas*, 115-121 y 189-201.

66 Esta imagen que Douglas Crimp había utilizado años antes para discutir la “apropiación” —que la artista estadounidense Sherrie Levine realizara del retrato del hijo desnudo del fotógrafo— se convierte en una herramienta para entender la relación entre las prácticas culturales (formas de vida gay) y el poder discursivo de la imagen. El efecto que producía el muchacho desnudo en los amantes de Crimp estaba articulado por la imagen construida sobre la pedofilia como un acto vergonzoso y abyecto y no por el sentido artístico o de significado que podía tener la imagen.

67 *Blow Job Mario Banana Screen Test # 2*, realizados en 1964.

vergüenza. El propósito de Crimp fue relacionar los efectos de la producción artística con los significados *queer* de la imagen y su poder político. Por poder político, Crimp entiende los efectos que logran ciertas imágenes, las dinámicas de filmación y la performance de Mario Montez, uno de sus actores, en la recepción del espectador.

A partir de varios escritos dejados por Andy Warhol sobre las descripciones que el artista hace de Montez⁶⁸ el investigador estadounidense discute los significados políticos de la identidad *queer*. Las performances de Montez en los filmes de Warhol⁶⁹ son, por un lado, la interpretación de los personajes que el mundo rechaza por ser *queer* y, por el otro, la propia encarnación de su diario vivir. Es decir, Montez vive la humillación verbal y el rechazo doble, según Crimp,⁷⁰ al interior del set con sus compañeros de actuación y el camarógrafo que lo insultan por los efectos que producen su caminar y su forma de hablar y vestirse. Asimismo, por fuera del escenario, Crimp también hace visible el propio auto-rechazo de Montez quien niega su identidad y su modo de ser. Ni la representación que Montez hace de lo *queer* ni la identidad que lo define encajan en las formas construidas social y culturalmente de ser y comportarse como hombre y como mujer. Douglas Crimp concluye que la vergüenza es lo que nos hace *queer* a los *queer*⁷¹ en la medida en que lo *queer* se opone al deseo de erradicación de la vergüenza gay, tanto en su asimilación en las prácticas y maneras de funcionar en la vida heterosexual, como en la identidad desestabilizadora que se construye y reconstruye de manera singular e impermanente.

En la misma línea investigativa de Crimp, el historiador del arte argentino Francisco Lemus, en el artículo “Imágenes seropositivas: Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años 90 en Buenos Aires”,⁷² se ocupa de las obras de un grupo de artistas bonaerenses durante la crisis del sida en la década de 1990. El virus produjo un efecto en las propuestas de artistas infectados que presentaron el cuerpo *enfermo* en diferentes formas y acciones creativas. Estas acciones creativas resultaron ser, según el autor, intervenciones que sacaron los cuerpos portadores del sida de la exclusión, la victimización y la pasividad en las que se suele inscribir la enfermedad.

68 Douglas Crimp, “Mario Montez, *For shame*” en *Posiciones críticas*, 189-201.

69 Judith Butler, *El género en disputa*, (Paidós, 2007). Performance entendido en la acepción que le da Judith Butler. Primero, como actuación teatral, y segundo como una serie de efectos que produce el caminar, el hablar, la expresión corporal que consolidan las maneras de ser.

70 Las vejaciones a las que se ve sometido Mario Montez se entienden por su afición a travestirse, sin sentirse travesti. La religiosidad, la culpabilidad y su origen latino, riñen con el rechazo del propio Montez por su orientación sexual. De esta manera, no encaja ni en el modelo de cultura “gay” ni en el binarismo heterosexual establecidos. Lo *queer* es según Crimp su forma de resistencia.

71 Douglas Crimp, *Posiciones críticas*, 189-201.

72 Francisco Lemus, “Imágenes seropositivas: Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años 90 en Buenos Aires en *Afectos, Historia y Cultura Visual: Una aproximación indisciplinada*.

Lemus revisa el modo en que los procedimientos técnicos, materiales y formales de los trabajos artísticos de Liliana Maresca, Alejandro Kuropatwa y el colectivo *Fabulosos Nobodies*⁷³ afectan al espectador a partir de sensaciones que conducen a reflexiones sobre la exclusión, el desamor, el deseo y a unir historias clínicas con archivos afectivos de los cuerpos seropositivos. Una de las conclusiones a las que llegó el investigador argentino es que las propuestas artísticas deconstruyen la “ajenidad” del virus para derrumbar las barreras entre lo propio y lo ajeno, lo sano y lo anómalo. Así mismo, Lemus observa que dichas obras eran intervenciones que hablan del cuerpo enfermo en contra de la victimización, la injuria y la reclusión. Finalmente, Lemus concluye que las producciones de los artistas que estudia son formas de hacer materia artística con los relatos clínicos.

Los textos de estos autores evidencian que la identidad *queer* es una forma de orientación por la que optamos no solo en un sentido sexual sino espacial que nos dirige hacia los objetos, las personas y las situaciones por las cuales nos sentimos atraídos o no. A pesar de que la orientación esta mediada por aquello que nos afecta en las experiencias de vida y deseo, la orientación *queer* es una opción disidente, de resistencia y desafío al no seguir las tendencias de identidad heterosexual. La orientación *queer*, al plantearse como una forma de ubicarnos y afectarnos en el tiempo y en el espacio, permite rescatar y reconstruir del pasado otro tipo de narrativas de comunidades *queer* en contextos inexplorados. Estos contextos incluyen en las expresiones artísticas y culturales, las prácticas abyectas y las emociones marginales como formas de resistencia a la asimilación de la cultura dominante. Parafraseando a Eve Kosofsky Sedgwick, la teoría *queer* ofrece una herramienta ética para encontrar, valorar y defender las diferencias y singularidades del *otro*.⁷⁴

Acordes finales

Tras la revisión de la selección que he realizado de la literatura disponible sobre los estudios de los afectos, puedo señalar en principio, que las experiencias afectivas son el resultado de estímulos fisiológicos y preconscientes que hacen parte de un proceso en el que intervienen interdependientemente los afectos, las emociones y los sentimientos. A partir de esta teoría sostenida por la biología, la neurociencia y la psicología, se entienden las bases de funcionamiento del proceso afectivo como estímulo fisiológico que genera

73 Entre las obras más destacadas se encuentran: *Espacio disponible*, *Imagen pública-Atlas esferas*, *Frenesí*, *El París de K*, *Cóctel*, *Liliana Maresca*, *Maresca se entrega a todo destino* y *Yo tengo sida*, todas realizadas entre 1994 y 1996.

74 Kosofsky Sedgwick, *Epistemología en el armario*, 25.

una respuesta. A diferencia del interés neuronal y conductual propio de las disciplinas mencionadas, en la presente tesis me enfoco en explorar cómo los afectos inciden en los procesos creativos de los artistas.

Posteriormente a los estudios de la neurociencia y la psicología, las ciencias sociales y las humanidades utilizaron los afectos para pensar fenómenos relacionados con la realidad humana. La aparición de los estudios culturales permitió considerar las emociones como formas y experiencias de vida de una cultura en un determinado contexto. Así mismo, los estudios culturales articularon la dimensión afectiva con lo político con el fin de entender cómo los sistemas de poder operan para moldear los procesos de vida, de sentir y existir de las personas. Paralelamente, los estudios visuales se apoyaron en esta idea para considerar las producciones artística y visual como expresiones culturales en las que las experiencias sensoriales de quienes producen y de quienes perciben los objetos artísticos, las imágenes o las obras podían ser leídas y estudiadas a partir de los afectos y las emociones.

Es precisamente en el arte donde se manifiestan las más profundas e interiores de las experiencias humanas. Desde dicha perspectiva, la propuesta de los estudios visuales sobre el arte es que es un material cultural que permite rastrear los procesos de producción e interpretación a través de las experiencias afectivas. De esta manera, los estudios visuales cuestionaron la exclusividad de campos como la historia del arte en limitar los estudios de la imagen y lo visual al uso exclusivo de las obras artísticas en contextos y condiciones exclusivamente históricas, que incluyen contextos estilísticos y formales propios de una dimensión del pasado.

En el panorama de los aportes del conocimiento mencionados, se encuentran también los estudios *queer* que surgieron de los estudios culturales. Estos estudios en el contexto de la historia del arte otro tipo de narrativas diferentes a las tradicionales y establecidas, y son del interés de mi tesis porque son escasas en el contexto de los relatos del arte colombiano.

Así, la literatura expuesta en esta estancia me permite tomar las aproximaciones teóricas de los afectos en la línea, por un lado, de Spinoza y de los teóricos que lo siguen (Deleuze, Massumi, Ahmed) y por el otro la de la psicología de Tomkins (Kosofsky Sedgwick, Dinshaw, Crimp) y combinarlas.

En contraste, los enfoques de los estudios visuales y la historia del arte revisados se centraron ya sea en alguna de las dos líneas teóricas, a saber, los afectos entendidos como procesos, movimientos y potencias o como experiencias de afectos que producen acciones políticas.

**Encuentros, recorridos y afectos en
procesos creativos del VIH/SIDA**

Tengo un cuerpo que en un romance mío llamé...abstracto

Sor Juana

Los siguientes recorridos profundizarán y explorarán las potentes conexiones que existen entre el afecto, la enfermedad VIH/SIDA, la creatividad y el poder transformador del arte. La extrañeza, el contacto, la intimidad y la vulnerabilidad emergen como elementos cruciales para establecer conexiones entre este grupo de potencias afectivas con los procesos creativos y las obras de arte, de los artistas Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero. Igualmente, cada recorrido ofrece una perspectiva única sobre el proceso creativo y las experiencias emocionales que lo impulsan.

En el primer recorrido, contemplo mi encuentro con las *imágenes yacentes* y describo cómo este surgió a partir de un reconocimiento emocional del miedo a la muerte que provoca el sida. Indago entonces, en las marcas y vivencias trazadas en los dibujos en las que encuentro paralelismos entre mi propio recorrido afectivo y el del artista Lorenzo Jaramillo. Así mismo, ahondo en el proceso del dibujo, destacando mi profunda conexión con las emociones y la energía latente del artista. También utilizo la correlación entre los procesos afectivos y el acto de dibujar para explorar cómo la incitación y los estados afectivos en la experiencia por el recorrido impulsaron el proceso creativo del artista y lo condujeron a una acción transformadora.

En el segundo recorrido, inicio con la mención de un sueño, el cual resulta relevante para comprender los trayectos que propongo, ya que contiene las claves que influyeron en mi experiencia por el proceso creativo de *Seropositivo* de Fernando Arias. Las claves son entendidas como emociones y pasiones, las cuales movilizan estados de ser, estar y actuar, además de ser posibles a través del contacto entre los cuerpos, las marcas de afecto, la orientación sexual *queer* y el devenir *serum*. La relación entre el devenir y lo *queer* está estrechamente ligada a los afectos, ya que son estos los que impulsan el encuentro y permiten mi transformación en otro cuerpo.

El último recorrido de esta estancia por el díptico fotográfico Daniel Santiago Salguero, me permite establecer una intimidad particular con el artista y su obra, para la cual fue necesario crear un recorrido motivado por el reconocimiento de la extrañeza y la orientación *queer*. Dichas afectaciones me conectaron con formas de sentir, vivir y actuar, como lo son la intimidad, la familiaridad y lo cotidiano. Al rastrear estas formas en las marcas de afecto presentes en la obra de Daniel Santiago, que implican la memoria de dos artistas afectados y muertos por el VIH/SIDA, me permitió entrar en contacto con la acción de desnudarse, que conlleva despojarse de barreras emocionales, inhibiciones y nociones preconcebidas. El *nudo* representa todas esas barreras que nos impiden mostrarnos tal como somos, y desatarlo implica abrirnos, ser vulnerables y abrazar los continuos devenires.

Imágenes yacentes

En 2013 cuando vi por primera vez *Nuestra película* quedé conmovido por la secuencia de imágenes (figs. 48-50) que muestran a Lorenzo Jaramillo tendido en su cama unos meses antes de su muerte. El dolor y el malestar que expresaba en su rostro se mezclaba paradójicamente con su deseo de trabajar en sus proyectos artísticos. Mediante una conversación que Jaramillo sostuvo con el director de cine colombiano Luis Ospina, a finales de 1991, la película anunciaba los momentos más relevantes de la existencia y de la obra del pintor por medio de una historia sobre los cinco sentidos.

A medida que fui avanzando en el documental, el ver y escuchar los testimonios de Lorenzo, acerca de sus vivencias y de las sensaciones que lo marcaron, me orientaron a conocer más de él y de sus obras. Por ejemplo, descubrí que compartíamos aspectos como el gusto por el cine, la gastronomía, la filiación a la cultura francesa, los idiomas, el arte, la danza y el teatro. Pero por sobre todo lo que nos hizo más próximos fue nuestra forma extraña (*queer*) de ver, sentir, orientarnos en el mundo, relacionarnos con otros y generar espacios creativos. Esto último lo fui corroborando cuando decidí entrar en diálogo con los aspectos más íntimos de sus experiencias de vida y de su proceso artístico.

El último combate de Lorenzo fue el virus del sida que lo había dejado casi ciego e inmobilizado. Como bien lo muestra *Nuestra película* su estado desfalleciente me permitió establecer una conexión con una serie de dibujos de hombres yacentes (fig. 51) que aparecieron en tres ocasiones a lo largo del documental. Estos dibujos realizados en tinta china, que posteriormente me encontré en la exposición *Lorenzo Jaramillo, Hombres sobre papel*,¹ los presenté como el anuncio de su agonía.

Seleccioné del documental las imágenes que más me habían afectado; en particular ciertos detalles que Luis Ospina había captado en unos primeros planos. Dentro de estos sobresalen los acercamientos a la cara de Lorenzo, al gesto de sus manos y a la silueta de su cuerpo tendido (figs. 52, 53). Para poder mostrar lo que me producían y contaban estas imágenes realicé un ejercicio de montaje en el que yuxtapuse la selección de estos fragmentos de la película con los veintitrés dibujos de desnudos masculinos (figs. 54-56). Las *marcas* de deshidratación en los labios y de resequedad en sus párpados eran secuelas

1 La muestra fue realizada en 2013 en la Sala de Exposiciones Débora Arango del Centro Cultural Gabriel García Márquez. A mi manera de ver este espacio no estaba adecuado, en su momento, para realizar exposiciones. La iluminación era en extremo baja y la muestra no contaba con una contextualización pertinente respecto a los dibujos y su relación con el artista.

del sida las cuales asocié con las salpicaduras² de tinta china de los yacentes. Salpicaduras que percibí como el gesto corpóreo e inicial del artista que anunciaba su final. Estas marcas me invitaron a seguirlas, a rastrearlas y a excavar en el interior de los dibujos la razón por las que me atraían. Entonces me pregunté, qué encontraba de mi intimidad en la imagen del documental y los dibujos; por qué estas imágenes me afectaban, qué me pedían que contara y, cómo nuestro encuentro potenciaba la creación de un relato sobre los afectos.

La extrañeza de las marcas afectivas: orientación-desorientación y afecto

Sara Ahmed propone en su libro *Strange Encounters* que el encuentro con lo extraño³ representa un “peligro con lo desconocido”⁴ porque nos enfrenta a la posibilidad de descubrir nuestra propia extrañeza y orientarnos o desorientarnos, y puede ser también “una fuente de fascinación y de deseo”.⁵ Encontrarme con la extrañeza de las marcas físicas en la imagen y el cuerpo de Lorenzo Jaramillo, las de sus testimonios, memorias y dibujos, representaron para mí el peligro que menciona la autora, el de reconocermes en estas singularidades y el de dejarme orientar/desorientar por ellas. Si bien las marcas son propias de cada persona, al igual que las experiencias, la amenaza latente de ocupar el lugar del *otro* representa una posibilidad y el deseo de explorarlas.

Explorar la extrañeza de las marcas en los *Hombres yacentes* fue el punto de partida para iniciar el recorrido de lo que yo intuía como la expresión del contagio del artista con el sida. Esta intuición surgió porque las marcas son capaces, en la línea conceptual que propone Suely Rolnik, de “afectar nuestros estados emocionales en el encuentro con otro cuerpo” y de “arrancarnos de nosotros mismos para tornarnos otros”.⁶ Es decir, *devenir* otro en el contexto de mi exploración fue empatizar con la vida y la obra de Lorenzo Jaramillo, con sus testimonios, así como verlo muriente y descubrir en sus dibujos yacentes las marcas de sus afectos. Marcas que me arrancaban de mí mismo para tornarme

2 Mykyta V. Chubynsky, “Bouncing off the walls: the influence of gas-kinetic and van der Waals effects in drop impact”, *Physical Review Letters* 124.8 (2020). La salpicadura es la acción y el efecto de salpicar que la mecánica de fluidos en física concibe como una “alteración repentina” de un líquido sobre una superficie sólida o líquida que proviene de una energía. El impulso de esta energía se activa cuando el fluido cae en la superficie dejando una marca que puede ser rastreable.

3 Lo extraño, la extrañeza en el contexto de esta tesis es sinónimo de sentirse *queer*, raro, desconocido, desorientado en los espacios configurados por las normas sociales que legitiman y prefieren las orientaciones sexuales, las formas de ser y de estar, principalmente heterosexuales.

4 Ahmed, *Strange encounters*, 2.

5 Ahmed, *Strange encounters*, 2.

6 Suely Rolnik, 241-251.

otro; otro cuerpo en estado de desgarramiento al comprender que ciertas vivencias del artista, en particular, las relacionadas con su peculiaridad (*queer*) eran empáticas con las mías. Intuí, desde el primer encuentro con los dibujos, que estas experiencias presentes en sus gestos eran probablemente indicios de sus heridas. Heridas que reconocí y que estaban relacionadas, tanto para el artista como para mí, con la sucesión de pérdidas afectivas,⁷ de errancias y derivas⁸ en busca del deseo. Estos desvíos, que aparecían en mi mente y sentía en mi cuerpo al ver los *Hombres yacentes*, me invitaban a entrar y rastrearlos en sus cavidades, en los rasgos del dibujo, en los fragmentos de las formas y posturas corporales.

Los aspectos internos de la serie de dibujos dialogaban con ciertos detalles de las imágenes del documental tales como la forma cóncava del gesto de la boca del artista, las marcas del virus en sus labios agónicos y las de la ceguera en sus ojos. Fueron estas marcas en su cuerpo y la relación que establecí con las salpicaduras de tinta en el dibujo las que me permitieron iniciar un recorrido a través de los afectos.

Salpicaduras y marcas de afecto

Entiendo la salpicadura (fig. 57) en el universo del dibujo como el gesto que inaugura el recorrido de las formas y figuras que aparecen en las superficies y como energía que permite entender la relación entre los procesos creativos y los afectos.

El filósofo francés Jean Luc Nancy concibe el gesto en el proceso del dibujo, como un impulso primigenio que se manifiesta en acción en la mano del dibujante y que se traduce en un alfabeto particular compuesto de manchas, líneas, formas y figuras. Toda esta energía proviene, según el autor, de una relación entre lo que el artista procesa de su universo interior y lo que incorpora de su experiencia sensible. El resultado de este proceso termina siendo una propuesta de trayectos, que nos orientan o desorientan, que nos indican inicios y llegadas, por medio de gestos de quienes los trazan. El dibujo muestra lo que no se muestra, es decir, su deseo por revelar algo latente.⁹

7 En las conversaciones que sostuve, entre 2015 y 2017, con Rosario Jaramillo, Patricia Dávila y Gérard de Laubier, los tres coinciden en mencionar los fracasos amorosos en la vida de Lorenzo.

8 En el capítulo de "Orientación sexual" de *Fenomenología Queer*, Sara Ahmed nos explica que el deseo de las personas *queer* erra y deriva en la búsqueda de su "objeto" porque es más difícil para los *queer* encontrar esta emoción (el deseo) al no estar inscritos en las coordenadas establecidas. Los sujetos *queer* se desvían de estas líneas de orientación normalizadas, razón por la cual, erran y derivan, mientras encuentran sus propias líneas de deseo.

9 Jean Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, (Galilée, 2009), 37-40. Para Nancy un estado latente es algo que existe de manera no aparente pero que puede, en cualquier momento, manifestarse por la aparición de síntomas. La palabra "latencia" viene del latín *latentia* y significa en primera instancia "cualidad del que está presente, pero oculto. También es el tiempo que transcurre entre un estímulo y la respuesta a este." *Diccionario Etimológico castellano en línea*, disponible en: <http://etimologias.dechile.net/>

Lo latente en el gesto de las salpicaduras se reveló como un inicio de un recorrido al interior del proceso de producción de los dibujos de Jaramillo y esta latencia también me permitió descubrir –a partir de lo que señala John Berger en consonancia con lo que propone Rolnik sobre la marca– “un suceso autobiográfico visto, recordado o imaginado”¹⁰ tanto del artista como mío.

Deduje de lo anterior que, en el gesto de las salpicaduras de Jaramillo se encontraba el contenido de vivencias del artista en las que me reconocía y las cuales me permitían entrar, por un lado, a des-ocultar lo latente sugerido por Nancy, y por el otro, a devenir un cuerpo *otro* en el sentido que propone Rolnik.

Estas claves conceptuales que nos dan estos autores son fundamentales para entender el papel que cumple el proceso de los afectos¹¹ en la producción del artista y de la construcción subjetiva que hace el historiador del arte de esta producción.

Las salpicaduras en los *Hombres yacentes* al expresar el gesto primigenio de Jaramillo, como lo vimos anteriormente, dejaron en el impacto con el papel de arroz el rastro de sus afectos. Los restos de estas marcas me revelaron el alfabeto singular que utilizaba el artista, es decir, la latencia de su gesto que se descubría ante mí en el proceso de realización del dibujo. Este proceso creativo era simultáneo a la extrañeza que me producían estas marcas y al deseo de transitarlas en los recorridos que me proponían.

Trayectos de afecto queer

La exploración de las salpicaduras inició una mañana en la ducha, cuando observé cómo las gotas de agua golpeaban la puerta de vidrio y formaban recorridos que terminaban en figuras similares a las que tienen los espermatozoides, ovaladas en la cabeza y al final una cola. Las marcas de estas formas en el vidrio me parecieron familiares (extrañas), tanto con las manchas producidas por las gotas de tinta en los *Hombres yacentes* (fig. 58), como con la imagen que vino a mi mente de los regueros que se forman en una sábana, en un colchón, o en el propio cuerpo y el de otro, luego de una eyaculación.

Las marcas de estos fluidos orientaron mis recuerdos a ciertas aventuras sexuales que había experimentado. Las vi y sentí reflejadas en los restos de las salpicaduras de tinta china en los dibujos (fig. 59). Al rastrearlas en *Nuestra película* –en el archivo personal del artista y en los testimonios de aquellas y aquellos que tuvieron cercanía con él– descubrí

10 Berger, *Sobre el dibujo*, (Gustavo Gili, 2014), 3.

11 Consultar las notas de la introducción y de la estancia 2.

que estos recuerdos nos hacían más cercanos en la experiencia extraña de errar y derivar en los recorridos del deseo *queer*.

Es decir, en la búsqueda de colisiones físicas y de satisfacción sexual clandestinas en lugares públicos donde en principio están prohibidos estos encuentros. Estos cuerpos al estar por lo que Ahmed llama “fuera de lugar” de las prácticas “instituidas”, porque lo alteran, se vuelven cuerpos indeseados para el “orden” establecido, pero familiares para quienes acceden a este tipo de experiencias.¹²

Lorenzo Jaramillo participó en este tipo de encuentros que representó en una primera instancia en las *Gaietés parisiennes*¹³ (ver estancia 5) y de la relación que encontré entre un grupo de *Hombres yacentes* con los testimonios de *Nuestra película*. Ejemplo de esto fue una de sus afirmaciones en el documental la cual me pareció indicadora del contenido crítico de su mensaje que se reveló ante mí en el recorrido de los dibujos.

Antes andaba de aquí para allá, por un lado y por el otro. Pero ahora estoy calmado. Puedo pasar horas enteras en este sillón. Me pasa como a los viejos que no se impacientan, ni tienen la necesidad de estar haciendo cosas. Ellos se sientan y se pierden, como su mirada, en el tiempo. Y la gente que los ve cree que están muertos. Pero no es así: están pensando y recordando, y eso les basta para vivir.¹⁴

Además de referirse a la imposibilidad de moverse por el estado avanzado de la enfermedad, hacía alusión a sus recuerdos, a los viajes, a su intensa actividad social y cultural. Desde el punto de vista de los afectos que propongo y entre las capas del archivo¹⁵ personal del artista, esta frase también insinuaba sus andanzas por la *rive gauche* del Sena, los túneles de *Tuileries*, los bosques de *Boulogne*, los baños de las estaciones de los trenes en el periodo en el que contrajo el sida.¹⁶

Sobre esto último, el fotógrafo Hernán Díaz nos recuerda en *Nuestra Película* que Lorenzo compartía con él la comprensión del lenguaje crítico del cine. Se refiere a las conversaciones que habían mantenido acerca de las películas que habían visto y que solo ellos dos entendían. Pero Díaz deja entrever que este lenguaje también lo utilizaban

12 Ahmed, *Fenomenología queer*.

13 Remitirse a la estancia 5. Aunque en las *Gaietés parisiennes* Jaramillo muestra escenas de saunas gay y de una discoteca son un vestigio del tipo de encuentros clandestinos que practicaba. Conversación con Gérard de Laubier, 15 de enero de 2016, París.

14 Luis Ospina, *Nuestra película*, (1993).

15 Foucault, *Arqueología del saber*.

16 Según Gérard de Laubier estas “porquerías” (nota 18), utilizando el término de Hernán Díaz, eran comunes en el universo gay de París de los años ochenta y noventa y una gran mayoría de sus amigos gay, entre ellos Lorenzo, frecuentaban asiduamente estos lugares de encuentro.

y lo comprendían por compartir el mismo deseo sexual y de afecto *queer*. Esto queda evidenciado cuando el fotógrafo, ante la cámara de Luis Ospina, revela lo que le dijo a Jaramillo en el momento de retratarlo: “que pensara en porquerías”.¹⁷ Las porquerías a las que se refería Díaz tenían que ver con la orientación cómplice de sus deseos sexuales que habían experimentado los dos artistas en momentos diferentes en París. Díaz en la década del sesenta¹⁸ y Jaramillo en los años ochenta.

En esa misma dirección encontré otras dos escenas en *Nuestra Película* que me parecieron corroborar la forma atípica en la que Lorenzo expresa sus sentimientos y comparte sus experiencias íntimas. La primera escena muestra a Lorenzo comiendo una pizza y descubriendo su versatilidad en los combinados y sabores, su facilidad para comerla en un momento en que el avance de la enfermedad le había dificultado tragar.

Esta primera escena contrasta con la siguiente, en la que el artista Luis Caballero comenta ante la cámara y refiriéndose al sentido del gusto de Jaramillo: “quería comérselo todo, más que todo probarlo todo”. Caballero no solamente le atribuye a Lorenzo el gusto por probar la comida sino a la vida y dentro de la vida estaban las experiencias sexuales que, al igual que las que coincidió con Díaz, fueron parte de la complicidad en términos de orientación sexual entre los dos artistas. Más adelante, en el filme, Luis Caballero confirma que sus “parecidos” habían sido entre otros tantos, “el hecho de ser pintores, el haber vivido por fuera y por ser maricas”.¹⁹ Los dos testimonios de Díaz y Caballero me llevaron a observar en las posturas de dos *Hombres yacentes* la latencia del deseo erótico como marca afectiva en el dibujo (figs. 60, 61).

Sobre el contexto del deseo homosexual y en particular el de la década de 1980, el director y guionista belga David Lambert,²⁰ hace una reflexión sobre el sentido de los encuentros pasajeros en el ambiente gay marginal y clandestino de la ciudad luz en plena explosión del sida. Consideré importante aducir a este artículo primero porque contextualiza el ambiente que frecuentó Jaramillo entre 1985 y 1990, segundo porque su

17 Ospina, *Nuestra película*. La intención de Hernán Díaz con esta frase fue sacarle una sonrisa a Lorenzo Jaramillo en el momento de retratarlo. Díaz estaba conmovido por el estado demacrado y de tristeza en el que se encontraba el artista en ese momento debido a la enfermedad.

18 Redacción Cromos, “Hernán Díaz, un pionero con estilo”, *Revista Cromos*, 12 dic, (2009).

19 Gérard de Laubier mencionó en una de las entrevistas, que Lorenzo Jaramillo y Luis Caballero que, así como compartieron sus modelos para dibujar, también tuvieron, con algunos de ellos, relaciones sexuales.

20 Lambert, “De L’homme blessé à Drôle de Félix”, *Multitudes* 1 (2003): 159-168.

gran “pasión” fue el cine y tercero porque la documentación escrita sobre la intimidad de su vida y la relación con su obra es escasa.²¹

Lambert identifica en el filme *L’homme blessé* de Patrice Chéreau²² como en los baños públicos de las estaciones ferroviarias, los parques y las calles de París; los protagonistas encuentran en la extrañeza y en lo abyecto las formas de representar su historia personal. Los rastros (saliva, semen y sangre) de los “abrazos fugaces” (con los que denomina Lambert al deseo homosexual) quedan marcados tanto en los cuerpos de los protagonistas como en la memoria de los cuerpos de quienes nos reconocemos en la historia de los personajes de la película de Chéreau.

Entonces comprendí que la extrañeza, del gesto de gotas de tinta china en los dibujos y la relación que yo encontraba en la expresión de las imágenes de *Nuestra película*, era la entrada al devenir de una narrativa sobre las marcas²³ producidas por “los abrazos fugaces” (clandestinos) en la vida y obra de Lorenzo Jaramillo y que reconocí en mi propio devenir.

A continuación, las salpicaduras de tinta china en el papel de arroz de los dibujos me condujeron a las cavidades de los cuerpos fragmentados, desnudos y yacentes.

Cavidades corporales: marcas e intimidades interiores y exteriores

La primera escena de *Nuestra película* muestra los fragmentos de unas imágenes de caballos galopando a los que le siguen la apertura de un diafragma (un orificio) que detalla el rostro de Lorenzo en estado delirante y diciendo:

21 Lorenzo Jaramillo, en palabras de Ricardo Camacho, fue extremadamente reservado con su vida íntima y su orientación sexual. Mi hipótesis es que sus reservas estaban más relacionadas con una dificultad en aceptar públicamente su homosexualidad en un momento en el que en el país y aun globalmente declararse abiertamente gay podía traer consecuencias de rechazo social o político. Así mismo pude constatar en las entrevistas que realicé, a su entorno familiar y social, cierta reticencia y dificultad para hablar de su orientación sexual, como si esta “elección” lo demeritara como persona. Hay dos autores que dan algunas pistas sobre algunas intimidades de Lorenzo que se pueden rastrear en sus obras. El primero de ellos es un artículo que escribió Jairo Dueñas en 1990 para la revista Cromos: “Lorenzo no es un Caballero”. Este artículo hace mención a los dibujos de los desnudos masculinos, *Hombres yacentes*, y deja entrever algunos aspectos de la vida privada del pintor. La segunda pista es un texto del historiador de arte Germán Rubiano quien se dedicó a estudiar la obra de Jaramillo y tuvo un contacto cercano con él. En el catálogo de la retrospectiva “Lorenzo Jaramillo”, el autor menciona, sin desarrollar, el “tema de la vida gay” en la obra de Lorenzo Jaramillo. Consultar notas 2 y 3 de la estancia 1.

22 *L’homme blessé*. Dirigida por Patrice Chéreau, 1983.

23 Las marcas del sarcoma de Kaposi aparecieron en los cuerpos de muchos hombres homosexuales en la década de los años ochenta por la infección del VIH y dentro de los cuales se encontraba Lorenzo Jaramillo. Fue también el periodo en el que el artista realizó la serie de hombres desnudos *yacentes* (1987-1990).

Para la referencia del VIH, véase Vicente Baz, D., y C. Fernández Delgado. “Infección VIH y sarcoma de Kaposi: a propósito de un caso”, *Oncología (Barcelona)* 28.10 (2005): 37-40.

[...] Mire que sueño el que tuve antenoche, yo veía, pero no era la abertura de una ventana [...] ‘ay estoy viendo’, no nada de eso, sino que de pronto me dije: ‘ay estoy viendo’, que me ensillen el caballo. [...] Qué sueño tan raro, como tan simple y bonito, una re-vuelta a la visión sin drama, sin nada, como si no hubiera pasado nada.²⁴

La imagen del artista ciego fue, paradójicamente, la apertura de visión en *Nuestra película* que me guió e inició en el recorrido de las cavidades, como lo hizo la salpicadura en el papel de arroz en los dibujos *Hombres Yacentes*. Entré, como lo hace el espeleólogo, a una cavidad y exploré en su interior. Me dejé orientar, guiar por los relatos del artista y de quienes aparecen en el documental; me aventuré a dejarme *tocar* por lo que me producían las imágenes de su cuerpo doliente y la relación de extrañeza (reconocimiento) que había encontrado en los dibujos de los hombres desnudos.

Las cavidades de la boca, los ojos y las manos de Lorenzo en *Nuestra película* y las de los *Hombres yacentes* (fragmentos cóncavos de tórax), (figs. 62, 63), me invitaron a excavar el “hueco” (así se refiere Lorenzo Jaramillo al sida). Hueco al que se había caído y del cual ya no podía salir.²⁵ Sus palabras en el gesto agonizante de la cavidad de su boca nos relatan lo que su otra cavidad, los ojos, ya no podían ver, pero sí *tocar* a través de sus imágenes mentales, esto es, los afectos que le producían el trabajo creativo y la extrañeza del sida en su vida. Me refiero a tocar en el sentido que va más allá de la superficie del cuerpo y del objeto, a tocar en la perspectiva que la teórica Eve Kosofsky Sedgwick entiende como el contacto con una “intimidad particular” que toca la fibra de los sentidos.²⁶

Los recuerdos, para Lorenzo Jaramillo en su estado agónico, devinieron las *texturas*²⁷ que tocaron su fibra creativa y potenciaron la co-realización con Ospina de su última obra, *Nuestra película*. Son estas texturas las que, en términos que tomé prestados de Kosofsky Sedgwick, “lo acariciaron, lo conectaron y lo envolvieron”.²⁸ Pero son también las texturas extrañas de la enfermedad que, como marcas en su cuerpo, en las cavidades visuales, olfativas y degustativas, a mi modo de ver y de sentir, el artista reconoció en su interior y manifestó en las acciones tanto narrativa en el documental, como creativa en los dibujos *Hombres yacentes*.

24 Luis Ospina, *Nuestra película*.

25 Ospina, *Nuestra película*.

26 Kosofsky Sedgwick, *Tocar la fibra*, 19.

27 Remitirse a la nota 4 de la introducción.

28 Kosofsky Sedgwick, *Tocar la fibra*, 19.

Inferí entonces que las cavidades de los *Hombres yacentes* eran como esas texturas extrañas, que se manifestaron como marcas en el papel de arroz arrugado²⁹ (fig. 59) y que como la arruga en la piel de una persona eran marcas de experiencias de una historia personal.

Esta historia personal es la que Luis Ospina reconstruye en *Nuestra película* a partir de los cinco sentidos y que él mismo expresó posterior a su realización: “hablan de ellos (los cinco sentidos) a través de una persona que los disfrutó y que los fue perdiendo”.³⁰ La pérdida de los sentidos fue el eje principal de la narrativa que propone Ospina en el documental. El cineasta, de igual modo que Lorenzo, también se sintió perdido y vencido,³¹ pero fue precisamente en la derrota y la desorientación que encontró el camino para realizar la película.

Al dejarme afectar por “la intimidad particular” que me produjeron las escenas de *Nuestra película* y su relación con los dibujos yacentes, pude *devenir* otro cuerpo. Es decir, un cuerpo que actúa, como lo proponen los teóricos de los afectos que me acompañan,³² en este caso a través de mi escritura narrativa y del sentir las marcas en mi propio cuerpo.

Fragmentos de un cuerpo desmembrado

Ante la pregunta que Luis Ospina le hizo a Jaramillo respecto a cómo quería que fuera su película, este último le contestó: “como esos signitos en negro, [...] esas manchitas pintadas”.³³ A saber los garabatos (figs. 64, 65) del poeta y pintor francés Henri Michaux que se encontraban colgados en su habitación. Traduzco la respuesta de Jaramillo como el deseo de que su película no estuviera enmarcada dentro de una narrativa convencional del documental. Es decir, dispuesta como los garabatos de Michaux, en formas desunidas de un conjunto que no se sabe muy bien qué son: “[...] si son genticita [...] u hormiguitas, una cosa que nosotros llamaremos *Nuestra película*”.³⁴

29 Rubiano, *Lorenzo Jaramillo: exposición retrospectiva*, 18. Rubiano menciona la arruga como un componente del gesto particular del artista en el papel. Así como la mancha constituye, para Jaramillo, una “substancia vital” en la representación, en palabras de Rubiano, la arruga en el papel le da “una calidad particular” a la imagen de los *Hombres yacentes*.

30 Lucas Ospina, clase “Arte y Cine con Luis Ospina”, sesión de preguntas II parte, Universidad de los Andes (2012, 9 de octubre). <https://vimeo.com/61634815>

31 Ospina, clase “Arte y Cine con Luis Ospina”.

32 Entre los autores se encuentran por un lado todos los que siguen la línea de Baruch Spinoza que luego desarrollará Gilles Deleuze hasta Brian Massumi. Por el otro los que proviene de la línea de Silvan Tomkins, en particular, Eve Kosofsky-Sedgwick.

33 Los signos en negro de Michaux estaban relacionados con “la manchita negra” que Lorenzo descubrió en su cuerpo y que en veinte días provocó un sarcoma de Kaposi.

34 Ospina, *Nuestra película* (1993).

Es precisamente a la manera de fragmentos biográficos, de relaciones entre imágenes y memorias que Lorenzo Jaramillo y Luis Ospina construyeron *Nuestra película*. Los fragmentos a los que me refiero son los que el artista deja en sus testimonios de vida y en sus cuadernos íntimos³⁵ a la manera de Michaux. Al contemplar los garabatos de Michaux y detenerme en sus formas, observé unas líneas cóncavas que en su interior estaban rayadas. Las contrasté con las líneas de los *Hombres yacentes* y reconocí las cavidades fragmentadas en los cuerpos dibujados por Jaramillo. Me detuve en dos de ellos (figs. 62, 63), desmembrados, sin pies, ni brazos ni cabezas, en las que los fragmentos de las zonas torácica, pélvica y de los muslos estaban marcados con líneas más gruesas, al igual que las cuencas de las rodillas, la zona del plexo, la ingle y las caderas.

En mi ejercicio de montaje le pregunté a estos fragmentos corporales qué relación había entre la noción de *desmembramiento*, que yo veía/sentía en las marcas de las zonas de los cuerpos mencionados de los dibujos, y las imágenes de Lorenzo agónico en *Nuestra película*. “El anuncio de la muerte”, me respondieron.³⁶

Estar al borde de la muerte es sentirse desmembrado o dicho en términos médicos, desahuciado. Sin embargo, la imagen del desmembramiento en el mito del héroe está relacionada con la muerte en el sentido de la transformación espiritual que propone el escritor y mitólogo Joseph Campbell.³⁷ El héroe en la aventura, al estar arrancado, descuartizado, destrozado de la unidad matérica y espiritual, entiende la “victoria” de la muerte como un desmembramiento para renacer.³⁸

Listo para recibir la muerte y hecho pedazos el héroe de *Nuestra película* (Lorenzo) describe su estado interior comparándolo con el de la artista mexicana Frida Kahlo:

Cuando uno piensa en el dolor, en la pobre y *resobada* pero [...] también admirable Frida Kahlo, cómo no pensar en la enfermedad [...] que sufrió terriblemente. Cuando uno piensa en el dolor [...] se da cuenta de que hay dolores enormes y hay gente que los soporta y hay otra que, aunque no los soporta, los lleva. [...] Son unos cuadros muy particulares y apasionantes y sobre todo terribles porque ella los hizo muriéndose del dolor y de la

35 *Petit Cahier Noir II*, 1984, Lorenzo Jaramillo. Consultado en el archivo personal del artista custodiado por su hermana, Rosario Jaramillo.

36 J.T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?* Cuando interactuamos con una imagen, ya sea al ver una pintura, una fotografía o un video, le hacemos preguntas a través de nuestra mirada y nuestra curiosidad. Estas preguntas pueden ser explícitas o implícitas, conscientes o inconscientes. Mitchell argumenta que las imágenes tienen la capacidad de responder a estas preguntas por medio de los diversos elementos visuales que contienen, como composición, color, simbología, entre otros.

37 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (Fondo de cultura económico, 1997), 17. Tanto en el mito de Dionisio como en el de Purusha (hinduismo) la desmembración está relacionada con el sacrificio, la muerte y la resurrección o transformación que se manifiesta en la creación.

38 Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, 17.

enfermedad y con unos esfuerzos que realmente... y, sobre todo, cuando usted está enfermo, casi que ni entiende como alguien fue capaz de hacer semejante esfuerzo y pasar por semejante ordalía para lograr contar algo. Cuando pudo haberse quedado en una cama dopada, esperando morirse.³⁹

La descripción que hace Jaramillo sobre el padecimiento y el dolor de Frida Kahlo es equivalente a la de su agonía producida por el sida. Pero pese a la afección moral y corporal que la enfermedad produce en sus cuerpos “desmembrados”, los dos artistas se rehacen y se transforman en otro cuerpo. No permanecen “dopados” esperando la muerte, si no que, al conocer la causa de su desmembramiento lo transforman en creación y producción artística.

Ejemplo de esto son las imágenes de las pinturas de la artista mejicana que pasan en el documental mientras Lorenzo la evoca. Particularmente, me detuve en relacionar la pintura *El sueño* (fig. 66) con la imagen de Lorenzo Jaramillo en la cama (figs. 48, 49) y los dibujos *Hombres yacentes*.

La artista se encuentra durmiendo (agonizante) y flota en su cama sobre un fondo difuso que yo entiendo como nubes. Encima de su cuerpo, cubierto por una manta amarilla, crece desde la parte inferior una enredadera que echa raíces. Sobre el dosel del lecho de Frida se extiende yacente un cuerpo de yeso con cráneo que muestra al interior de sus cavidades un sistema de explosivos.

Vi, al contemplar el esqueleto singular de Frida y superponiendo (figs. 67, 68) uno de los *Hombres yacentes* sobre la imagen de Lorenzo tendido en su cama, los fragmentos que anuncian la muerte. Fragmentos o desmembramientos que revelan lo oculto, las debilidades y las heridas humanas que pueden llevar a la muerte. Al abrir, rastrear estas heridas en las entrañas de la imagen, rememoré las marcas de mi propio desmembramiento. Es decir, la afección de un cuerpo que sufre la acción de otro cuerpo, propuesta por Spinoza,⁴⁰ y su consecuente transformación en otro cuerpo.

Acordes finales

Mi encuentro con las imágenes yacentes provino de un proceso que se dio por el reconocimiento de una extrañeza afectiva, el miedo a la muerte causada por el sida. Miedo que reconocí al sentir en las imágenes de *Nuestra película* y en los *Hombres yacentes*, como una serie de marcas (experiencias físicas y emocionales). Si bien estas marcas

39 Ospina, *Nuestra película*.

40 Spinoza, 126-127.

me parecieron *extrañas*, las reconocí porque orientaron mis recuerdos de experiencias afectivas *queer*. En particular las relacionadas con el contacto y los riesgos de contraer el sida. Al explorar y rastrear estas marcas en los dibujos, descubrí una historia de experiencias personales similares entre las de Lorenzo Jaramillo y la mías.

Para descubrir el contenido de estas marcas de afecto tuve que cavar al interior de ellas y permitir que la experiencia, del recorrido en sus formas y singularidades, revelara su latencia. Latencia que se encuentra en el dibujo y en lo que indican sus componentes materiales y gestuales como lo son las salpicaduras, las cavidades y los trazos en el caso de los *Hombres yacentes*.

Entonces, lo que intenté demostrar a lo largo de este recorrido fue entender que el dibujo en su proceso de realización tiene que ver con el afecto. Primero porque se da por una latencia manifiesta en el gesto del artista como una extensión de su cuerpo en el papel de arroz. Este gesto es una marca, a su vez, grabada en el dibujo que contiene la energía latente del artista y es la que me permite experimentarla y reconocerla en el recorrido. Este proceso, que incluye: el encuentro, el recorrido y la experiencia, entre el espectador y la obra, produce una transformación. Esta transformación es equivalente al *devenir* (que propone Rolnik) de otro cuerpo en acción y creación motivado por las marcas que deja el afecto.

Lo segundo es que el proceso de afectos que animó mi encuentro con el artista y sus obras, además del recorrido y de la experiencia de éste, es correlacional con el proceso del dibujo. Es decir, los dos procesos están vinculados con los afectos, en el sentido de que los dos se dan por una incitación (movimiento) que conduce a un efecto, esto es la acción creativa.

Por último, la latencia (de la que habla Nancy) presente en los dibujos corresponde, desde mi mirada, a un síntoma de la enfermedad del sida. Al rastrear ese síntoma en el encuentro, el recorrido y la experiencia con la obra y los testimonios del artista, descubrí en la enfermedad y la muerte una potencia creativa manifiesta en el proceso artístico de Lorenzo Jaramillo.

Devenires queer y seropositivos

Desperté una noche agitado por la travesía de un sueño premonitorio.⁴¹ El sueño me trasladaba a los años de estudiante universitario en la ciudad de Montreal en Canadá.

41 El sueño como la rememoración funciona como un leitmotiv a lo largo de las diferentes estancias de la tesis.

Me encontraba en el sótano de un bar *leather*⁴² llamado las *Catacumbas* el cual tenía fama de “prohibido” debido a lo que allí pasaba; siempre tuve curiosidad de entrar a este lugar, pero nunca lo hice por miedo. Sin embargo, en el sueño mi cuerpo bajaba los miles de peldaños de unas escaleras interminables como las de las catacumbas romanas. Allí, en aquel espacio medio onírico, prohibido y lleno de fantasía Fernando Arias tenía un laboratorio.

El artista estaba con el torso desnudo y vestía unos pantalones de cuero sostenidos por unas tirantas. Sin solución de continuidad, mi cuerpo se encontraba amarrado a unos electrodos sobre una mesa de disección. Una enfermera, la asistente de Fernando, monitoreaba una máquina que medía las pulsaciones de mi corazón. Entre tanto, el artista calculaba la cantidad de su semen en unas pipetas de laboratorio las cuales quería introducirme por el ano. Yo me resistía.

A medida que Fernando se acercaba a mi cuerpo, mi corazón latía más rápido, la máquina lo registraba. “Más fuerte” repetía la voz de aquel hombre; “está en su máximo” respondía la enfermera. Sentía mi corazón próximo a estallar. Inesperadamente, mi madre aparecía vociferando: “¡No más, suficiente!”. Me desperté exaltado.

Mi sueño, cuya similitud con el de Lorenzo Jaramillo evocado en la anterior sección de esta estancia, fue parte de la asimilación y del recorrido que realicé por el proceso artístico de *Seropositivo*. Esta vez, las texturas de las marcas de afecto relacionaban: el erotismo, el mundo médico, los laboratorios⁴³ y las experiencias cercanas a la muerte con la enfermedad y la orientación *queer*.

Me encontré inicialmente con el boceto de la instalación *Seropositivo* (fig. 20) durante una visita que hice a la exposición *Re-Cámaras. Espacios para una fotografía expandida*⁴⁴ en 2010.

42 Javier Sáez, “Excesos de la masculinidad: la cultura *leather* y la cultura de los osos.” *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (2005): 137-148. Un bar *leather* es un “club *underground*” frecuentado por gais, a menudo sadomasoquistas, vestidos típicamente con prendas de cuero.

43 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá. La imagen del laboratorio en la obra de Fernando Arias es relevante porque tiene una transmisión biográfica. Su papá médico-bacteriólogo lo llevaba desde pequeño a los laboratorios del hospital en Armenia, Colombia, donde trabajaba. Allí, Fernando encontró un lugar de juego en la infancia donde experimentaba y creaba mundos imaginarios del ambiente clínico. Muchos de los materiales (láminas, pipetas) que utilizó para desarrollar el boceto y la obra de *Seropositivo* provienen de esta memoria y vivencias de su niñez.

44 Banco de la República (Colombia) y María Wills Londoño, *Re (cámaras): espacios para una fotografía extendida*, (Banco de la República, 2010). La exposición *Re-cámaras. Espacios para una fotografía expandida* fue un proyecto curatorial realizado por María Wills. La curadora trabajó a partir de la noción de “campo expandido” desarrollada por la historiadora del arte Rosalind Krauss y por la escritora y crítica de arte Lucy Lippard. Por campo expandido estas dos teóricas se refieren a las posibilidades que ellas encuentran en las prácticas del arte contemporáneo más allá de los aspectos formales de la obra. Según esto último, el artista encuentra en su búsqueda los medios óptimos para expresar su discurso distanciándose del formalismo.

En esta muestra la curaduría se enfocó en revisar el concepto de *desplazamiento*⁴⁵ en la fotografía colombiana contemporánea, a partir de una selección de obras de la colección permanente del Museo de Arte del Banco de la República.

De todos los trabajos artísticos que estaban allí expuestos, el boceto de Arias llamó mi atención. Quizás porque estaba colocado en el suelo y rompía con los esquemas convencionales de exhibición de una fotografía o incluso, también, porque de todas las producciones artísticas de la muestra, esta pieza resultaba ser la menos contextualizada; es decir, había poca información en los textos curatoriales y solo se mencionaba que el estudio previo de la obra final de *Seropositivo* hacía parte del conjunto de fotografías del grupo.

Finalmente, el boceto atrajo mi atención debido a la *extrañeza* en su composición, la cual me orientó a explorar sus *texturas queer*. Es decir, por un lado, indagar y rastrear las variaciones y complejidades de cómo incidieron los afectos en el proceso de creación del boceto y por el otro, sentir y tocar las variaciones de estas experiencias en mi recorrido por las texturas poéticas de esta pieza; me refiero por texturas poéticas a las sensaciones producidas por el contacto visual con las formas, los materiales y las ideas que pasan tanto por el cuerpo como por la imaginación.⁴⁶

En la superficie de estas texturas apareció la fotografía del cuerpo desnudo del artista que, como en los dibujos de Jaramillo, estaba también yacente. Encima del cuerpo se extendían una serie de láminas de laboratorio (fig. 22) con muestras de sangre de personas seropositivas. Al acercarme, atraído por la desnudez del cuerpo, descubrí sobre las muestras de sangre las marcas de números inscritos en los vidrios de laboratorio.

Inquieto me pregunté, ¿Qué querrían decir estos números y su relación con los restos de sangre en las láminas sobre la fotografía de este cuerpo que me intrigaba?

Retomé esta última pregunta cinco años después para entender qué, cómo y por qué, el afecto por la obra de Arias y su proceso artístico hacían parte de mí y de mi propio proceso de narración e investigación en el *devenir* otro: *serum*.

Devenir serum

Al restablecer el contacto con el boceto de *Seropositivo* en 2015, recuperé y rememoré las marcas de las sensaciones que más me habían impactado en el encuentro con

45 Es el término que utiliza Wills para referirse al campo expandido en la fotografía colombiana.

46 En la introducción la explicación sobre la textura referida por Eve Kosofsky Sedgwick. El término “textura” implica una cualidad táctil, lo que indica que las experiencias *queer* son ricas, matizadas y texturizadas, muy parecidas a las diversas texturas que podemos sentir y explorar con nuestras manos. También, sugiero la textura *queer* como la ampliación del tacto físico a un sentir táctil en la imaginación.

esta obra. Me invadió un sentimiento de extrañeza-curiosidad, similar al que experimenté con los *Yacentes* de Lorenzo Jaramillo, el cual me incitó a iniciar el recorrido y a observar los materiales que había utilizado Fernando en su boceto para entender qué sucedía con su cuerpo encapsulado en una especie de urna de vidrio.

Estas sensaciones me trasladaron al recuerdo de los escarabajos atrapados, usados como decoración, en las palancas de la caja de cambios de los buses de transporte público en Colombia en las décadas de los años ochenta y noventa. El desasosiego que experimenté en su momento –al ver estos insectos sin vida retenidos en la poma de estas palancas de los infectos y caóticos buses– fue parecido a lo que experimenté ante el boceto de Arias. Reviví una asfixia comparable a cuando era adolescente. Es decir, al ver nuevamente el boceto me sentí como los coleópteros y el cuerpo de Fernando: atrapado, inmóvil e impotente ante mi propia realidad. Es decir, me sentí diferente al no encajar en el contexto social y familiar en el que vivía.

Este tipo de experiencia del recuerdo, que Suely Rolnik considera como marca, es “un estado inédito que se produce en nuestro cuerpo a partir de las composiciones que vamos viviendo”, pero que paradójicamente “instaura una apertura para la creación de un nuevo cuerpo”, a saber, el de “el génesis de un devenir”.⁴⁷

Cuando observé la aparente sustancia líquida viscosa dentro del marco del boceto – similar a la resina en la que permanecían encapsulados los insectos– la sensación del fluido me indujo a “filtrarme” en el espacio donde este se encontraba, esto es la compresión de la estructura de vidrio y el soporte de base donde reposaba la fotografía del cuerpo. A su vez, la sensación del fluido se correspondía con las láminas de laboratorio en cuyo interior “sobrevivían” las marcas de sangre de personas seropositivas.

Entonces, inició el recorrido en mí de un estado inédito que iba adquiriendo la forma de un devenir *serum*. El *serum* (palabra proveniente del latín) es la parte líquida de la sangre que queda después de que se han eliminado las células sanguíneas y las proteínas de coagulación. Pero también, desde la visión de Baruch Spinoza es: “como un cuerpo que tiene la propiedad de fluir sin rigidez y con la elasticidad de alterar su forma cuando se encuentra con otro cuerpo y se afecta”.⁴⁸ De este modo, este encuentro produce un pasaje de un estado a otro diferente y al ser este tránsito un estado procesual hará que todo afecto sea un devenir y todo devenir un proceso afectivo.

47 Rolnik, 241.

48 Spinoza, 126-127. Para Spinoza cualquier cosa puede ser un cuerpo, ya sea humano, animal, social, sonoro o del lenguaje.

El estado procesual del devenir *serum* a *seropositivo*, experimentado en el recorrido por el boceto, es el que narro a continuación en el encuentro con dos obras que realizó Fernando Arias antes y posteriormente al boceto.

Umbral de un recorrido Seropositivo: Análisis y Cuarto frío

En unos de los encuentros que tuve con Fernando en su casa revisamos su archivo personal y hallamos las fotos de *Análisis* y *Cuarto frío* (figs. 12, 16), obras complementarias de *Seropositivo* y que Fernando Arias llamó una “trilogía”. En nuestra conversación sobre el contenido e intenciones de mi investigación, y a partir de las preguntas que le iba haciendo, Fernando al redescubrir las fotos en su archivo me manifestó:

Tu interés por mi trabajo me anima a proseguir con una idea que tengo en la cabeza sobre mi proceso artístico, una *in-trospectiva*. Ya tengo la fotografía de todo. Entrás a un cuerpo (señala un hundimiento que tiene en medio del entrecejo) que no sabes muy bien qué es, una curva, un oído, una vagina, un agujero negro por el que ingresas e ignoras lo que te espera.⁴⁹

En efecto, lo que me esperaba con estas dos obras era el ingreso a algo que –como bien lo expresó Fernando– ignoraba, pero me animaba a explorarlas.

Arias inició el proyecto sobre el VIH/sida con *Análisis* en 1992, luego de que el historiador del arte José Hernán Aguilar lo invitara a exponer la obra en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (fig. 69).⁵⁰ Como pude distinguir en las imágenes (figs. 14, 15) y a partir de su narración, *Análisis* estuvo compuesta por una serie de fotografías repetidas impresas en láser por computador, sobre las cuales Fernando colocó láminas de laboratorio, tamaño pliego aproximadamente, colocadas en dos paredes laterales en la sala del museo (fig. 12).

Tomé como referencia dos fotografías del archivo personal de Fernando. En la primera fotografía (fig. 13), el artista me contó que, junto con dos fotógrafos, capturó en primer plano la escena de una masturbación masculina. En la imagen, se pueden apreciar partes de la mano y el pene del sujeto. En la segunda fotografía (fig. 14), también tomada en primer plano, se muestra una penetración vaginal.

49 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

50 La exposición “Pulsiones” se realizó en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en 1992. En esta muestra participaron con Fernando Arias artistas como: Alicia Barney, Martha Combariza, María Dolores Garcés, Elías Heim, Becky Mayer, Oscar Muñoz, Juan Andrés Posada, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo y Pablo Wong.

Inicialmente, estos primeros planos me dificultaron la comprensión de las imágenes que se encontraban en la serie de fotografías dispuestas sobre la mesa de su estudio. Fernando me explicó que esto se debía al efecto del multiplicador (la lente extensora) de la cámara en la captura de ambas escenas. Es decir, al acercar la lente al detalle, es necesario adoptar una mirada diferente a la habitual. Además, Fernando añadió que este efecto era uno de sus propósitos con estas fotografías. Esta estrategia también se reflejó en la instalación de *Seropositivo*, como lo mostraré más adelante.

Sobre la imagen, al fondo distinguí el espacio de un baño con un bidet (figs. 12, 15) y una cruz de vidrio (pipeta de laboratorio) instalada en el centro del recipiente. En la misma carpeta donde se encontraba archivada la fotografía había un texto del curador cubano Eugenio Valdés Figueroa, que comenta en el texto llamado “El síndrome de la postmodernidad” lo siguiente:

El objeto sanitario suma a las alusiones clínicas, domésticas e higiénicas, una cita sutil a la obra conocida de Duchamp, pero asume connotaciones de negación o contraposición. Desde la perspectiva del artista colombiano, el urinario de Duchamp se vislumbra como un objeto fálico e impositivo, mientras que el bidet sugiere lo femenino y lo pasivo.⁵¹

A mi manera de ver, la obra invita a pensar la manera en la cual estas dos fuerzas interactúan y coexisten, en lugar de sugerir relaciones entre ideas relacionadas con lo pasivo como femenino y lo activo como masculino. Al ver y sentir las imágenes desplegadas ante mí, en la mesa del taller y en el archivo de Arias, asumí su gesto artístico más como una estrategia de compensación y fusión de las dos fuerzas, la masculina y la femenina, representadas en las dos formas, cóncava y convexa, y no entendidas como energías opuestas y binarias.

Al respecto le pregunté cuál había sido su intención con dichos objetos, a lo que me respondió que vio en el bidet ⁵² una forma de cambiar, por un lado, nuestra postura y percepción sobre el contagio del VIH/SIDA como una enfermedad exclusiva de hombres homosexuales y por otro, poner a reflexionar a los heterosexuales sobre el contagio del virus e incluirlos en el grupo de riesgo. En el momento que se realizó *Análisis*, en el año de 1992, la transmisión del virus del VIH/SIDA había estado asociada prejuiciosa y predominantemente a hombres homosexuales.⁵³

51 Eugenio Figueroa, “El síndrome de la postmodernidad: Obras recientes de Fernando Arias Gaviria”, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento* 13 (1996): 99-104.

52 Beaupré y Guerrand, *Le confident des dames: le bidet, du XVIIIe au XXe siècle: Histoire d'une intimité* (La Découverte, 1997).

53 Altman, “Rare cancer seen in 41 homosexuals”. *The New York Times* 3.07 (1981).

Para cambiar este paradigma, Arias puso en juego lo cóncavo del bidet con lo convexo del orinal. Al instarnos a sentarnos, agacharnos o pararnos en el receptáculo, Arias nos estaba desafiando a tomar una postura respecto al VIH/SIDA. Sentí el mensaje de la obra como una forma de recordarme que esta enfermedad no era exclusiva de un grupo determinado de personas (homosexuales, heroinómanos, hemofílicos y haitianos).⁵⁴ En definitiva, el mensaje era que todos estábamos dentro de las probabilidades de contagio.

Esto último me hizo considerar la imagen alusiva del orinal de Marcel Duchamp, mencionada por Valdés Figueroa y en contraste con el bidet, como un instrumento excluyente y útil únicamente para la micción de los hombres. Por el contrario, el bidet, más asociado a la higiene femenina, con su forma cóncava nos estaba invitando a “sentarnos” para realizar el aseo íntimo. Además, su concavidad no excluye géneros, por el contrario, los acoge.

En lo referente a *Cuarto frío*, esta instalación se realizó un año después de *Análisis* y se presentó durante el XXXV Salón Nacional de artistas, en la que Arias ganó el premio joven.⁵⁵ La propuesta estuvo direccionada a hablar sobre la soledad y el aislamiento de los enfermos de VIH/SIDA.⁵⁶ Estos sentimientos a los que alude el artista se encuentran también en sus marcas afectivas, en particular, las relacionadas con la enfermedad de su padre y el mundo médico al que este último perteneció. Al respecto el artista rememoró en nuestra conversación:

Creo que esto tiene que ver con que mi papá fue el médico-bacteriólogo más famoso de Armenia. Él sufría de depresiones, esto marcó mi infancia. Los psiquiatras que iban a la casa a visitarlo o a medicarlo, nos daban las instrucciones del protocolo farmacéutico para suministrarle. Vivíamos en una clínica en casa. Recuerdo también que iba al laboratorio de mi papá, los sábados, a jugar con todos los instrumentos que él me permitía manipular.⁵⁷

Lo anterior me sugirió que el uso de materiales extraños en sus procesos artísticos, como en el caso de *Cuarto frío* y el metal “oxidado”, podía asociarse con lo clínico. La imagen sensorial de óxido que experimenté fue la entrada a un portal de conexiones corroídas (la de los hospitales) representadas en los cables de la instalación (figs. 16-18).

En la imagen se alcanzan a percibir las columnas al interior del contenedor, hechas con láminas de muestras de sangre de laboratorio, las cuales me produjeron una sensación de claustrofobia. “Cuarto frío” es el nombre que testimonia, según me comentó

54 Altman, “Rare cancer seen in 41 homosexuals”.

55 “Los elegidos del Salón Nacional de Artistas”. *El Tiempo* (15 de abril de 1994).

56 “Los elegidos del Salón Nacional de Artistas”.

57 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

Fernando, además de las sensaciones que le despertaron los recuerdos de la infancia en el hospital donde trabajaba su padre, el enclaustramiento y maltrato manifestados, por las declaraciones de los pacientes con VIH/SIDA, con quienes tuvo contacto el artista en el hospital. Sobre esto último, Fernando me manifestó que había quedado muy afectado por la vulnerabilidad de los pacientes y de las dinámicas de poder que se ejercían sobre ellos, además de los prejuicios por parte de los empleados del hospital y el sistema de salud.

Con lo anterior me quedó claro que el universo sanitario puede llegar a ser un tormento duro e implacable, es decir, en el lenguaje de los afectos, la posibilidad de dejarse vulnerar por el otro y vulnerarse ante el otro. Efectivamente, *Cuarto frío* me llevó a comprender el universo de la atención médica como un proceso difícil y complejo, en este caso para los pacientes entrevistados de VIH/SIDA, quienes quedaron expuestos, sujetos, a las acciones y decisiones de los trabajadores sanitarios.

Instalación Seropositivo

La instalación *Seropositivo*, que no pude ver ni recorrer cuando se presentó en 1994, a diferencia del boceto, se expuso primero en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y luego en el mismo año en el Centro Wilfrido Lam de la Quinta Bienal de la Habana. Hoy en día la obra está guardada en una bodega en Londres. Desde entonces, la obra no se volvió a exhibir por la magnitud y los costos de su instalación.⁵⁸

Accedí a la historia y al registro fotográfico de *Seropositivo* en otra visita en la que nuevamente Fernando y yo revisamos su archivo personal. Entramos al estudio, un espacio muy amplio e iluminado donde en ese momento se encontraban instalados unos tejidos que estaba terminando para un proyecto artístico y nos sentamos, tomamos café y luego nos introdujimos al *cuarto oscuro*⁵⁹ donde quedaba su archivo. Me topé dentro de una carpeta unas fotografías tamaño carta de las dos exposiciones donde se había presentado la obra. Escogí las que me permitieron recrear la instalación, ya que los elementos físicos que la componían y los espacios arquitectónicos donde se había realizado la muestra, hacían muy difícil imaginar su visualización.

58 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

59 El término cuarto oscuro designa un espacio de encuentros gays que generalmente está ubicado en clubes o discotecas y donde los clientes pueden participar en actividades sexuales en un espacio absolutamente en penumbra. Utilizo la expresión “cuarto oscuro” como una forma metafórica, alusiva y humorística, por un lado, a la idea de los encuentros y la erótica *queer*, por el otro, a mi sueño de pulsión erótica y adrenalina con el que abro esta estancia.

Saqué una copia a color de las fotografías y las monté en el piso para sentir los efectos perceptivos y afectivos que me sugerían las imágenes (fig. 70). En particular, la del cuerpo (fotografía) yacente en las profundidades de la “piscina”.⁶⁰

Una vez experimentada la sensación, yuxtapuse la imagen de la invitación (figs. 71, 72) a la exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que había realizado el propio artista, con una copia fotográfica del boceto y las imágenes de la Bienal de la Habana. Esto con el fin de establecer relaciones entre la percepción de la misma postura yacente del cuerpo en las tres imágenes. Coloqué en el piso las imágenes para verlas acostadas y no en forma horizontal y pegadas en la pared, como las estaba colocando.

Como se observa en el montaje (fig. 70) solo es posible ver el cuerpo en su totalidad si uno se encuentra ubicado a un ángulo aproximado de 45 ° hacia abajo del cuerpo yacente. Hay un efecto si se quiere “anamórfico” en el sentido de que la obra obliga al espectador a encontrar un ángulo de posición corporal y de mirada poco convencional. Valdés Figueroa escribe en un ensayo al respecto:

La posición inusual de la imagen artística en esta obra obliga a una reacción diferente por parte del espectador. Este se ve atraído hacia abajo, tiene que hacer una flexión que es casi una reverencia. Otra vez estamos frente a lo sagrado [...] Hay un verdadero reclamo de humildad.⁶¹

Entiendo el término “reverencia” que utiliza Valdés Figueroa como una forma digna de considerar lo *diferente/extraño*. Dicho de otro modo, el artista con esta obra incomoda espacialmente al espectador al proponer un recorrido que rompe con el espacio abierto de circulación de los lugares donde se exhibió. *Seropositivo*, al sacarnos del punto de vista habitual (frontal) cuando nos flexionamos y agachamos para apreciar la instalación, nos cuestiona también sobre la forma en la que estamos acostumbrados a aproximarnos a lo diferente.

Percibirse diferente a los demás es reconocerse *queer*, según lo dicho por Eve Kosofsky Sedgwick y es, a mi manera de ver, lo que propone *Seropositivo*. Es decir, una defensa activa de la diferencia y de lo particular, así mismo una intención de no reducir a los participantes de una sociedad, en palabras de Douglas Crimp a: “la homogenización y

60 Gloria Valencia de Castaño, “Correo especial con el artista colombiano Fernando Arias”, (1994). https://www.youtube.com/watch?v=Izsfh0Ce854&ab_channel=rodaryrodarprod. En esta entrevista Fernando menciona que los visitantes al encontrarse con la instalación expresaron sentirse como si estuvieran en una piscina.

61 Figueroa, “El síndrome de la postmodernidad: Obras recientes de Fernando Arias Gaviria.” *Atlántica: Revista de arte y pensamiento* 13 (1996): 99-104.

estereotipación de las imágenes que identifican socialmente las cosas”.⁶² Las imágenes sociales homogéneas y estereotipadas a las que se refiere Crimp son aquellas que identifican exclusivamente los roles binarios de género, de orientación sexual, las formas normativas de ser, de estar en el mundo y la exclusión de todas las expresiones de cuerpos diversos, diferentes/*queer*.

Retomando la cita de Crimp, encuentro que el trabajo artístico de Fernando Arias está en consonancia con el trasfondo de la afirmación del académico estadounidense. La obra de Arias no es homogénea ni estereotipada, es diferente. En este sentido, el artista me comentó que en el proceso de realización de *Seropositivo*, él mismo pudo evidenciar una forma *queer* de representar su propia vulnerabilidad: “quise ser exhibicionista, mostrarme como soy y por extensión, a través de mi cuerpo, mostrar los efectos de la enfermedad, el aislamiento y la soledad en la que se encontraban estas personas extrañas/diferentes. Expresar en ese cuerpo la voz de los demás”.⁶³

Lo que me expresó Fernando en la anterior declaración fue la forma en que él mismo *devino*, en su propuesta artística, *en* los cuerpos de los enfermos terminales de VIH/SIDA con quienes se había encontrado. Vulnerarse ante ellos y para ellos significó usar su propio cuerpo y expresar su devenir seropositivo. Esta imagen vulnerable del cuerpo de Fernando en su devenir seropositivo resonó en todo mi cuerpo y me llevó a evocar un momento de mi vida en el que estuve expuesto al contagio del virus y es el que describo en la siguiente instantánea.

Instantánea 1: Devenir Seropositivo

La resonancia que me produjo el recorrido por la instalación *Seropositivo* me trasladó a una piscina en Bogotá donde solía nadar. Antes de iniciar el nado me zambullía en el fondo del agua para escuchar el sonido interior de mi cuerpo al entrar en contacto con la profundidad del agua. Sumergido, las fuerzas del peso y del empuje de mi cuerpo me permitieron experimentar mi frecuencia interna. Esta sensación fue, a mi manera de ver, la que Fernando quiso transmitirnos con su obra: que pudiéramos sumergirnos en el recorrido de la instalación y experimentar devenir algo similar a lo que los enfermos de sida habían padecido en el hospital.⁶⁴

62 Crimp, *Posiciones críticas*, 8.

63 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

64 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

Decidí entonces entrar y zambullirme en el *serum*; la sensación me transportó a una escena en un momento de mi vida en el que estuve expuesto al VIH/SIDA.

Cuando me hice la prueba de detección el médico de turno cometió un error en el proceso del protocolo convencional y en vez de ordenar la prueba *Elisa*, que es la que se requiere, inicialmente, ordenó una técnica *western Blot* que se usa para confirmar cuando un paciente da positivo en el primer examen.

En su momento, sin conocer la situación anterior que describo, me hice la prueba y esperé impacientemente un mes, tiempo que me indicó la enfermera tardaría el análisis. Sospeché que algo andaba mal ya que los *tests* que me había hecho en anteriores ocasiones me los habían entregado dos semanas después de la toma de sangre.

Efectivamente del centro médico me llamaron al mes siguiente para agendar una cita con el infectólogo; la sola mención de esta palabra me dio escalofrío. La cita más próxima estaba a treinta días de la fecha de la llamada. Así mismo, la asistente de la clínica manifestó, cuando le solicité leerme el resultado por teléfono, que solo se entregaban personalmente y en presencia del encargado de enfermedades infecciosas.

Desesperado me dirigí al laboratorio donde siempre había realizado mis exámenes; la bacterióloga que allí se encontraba me tranquilizó al ofrecerme una prueba que me entregaría al día siguiente. El resultado salió negativo.

Sentí un gran alivio al saber que no era portador del VIH, pero también un sentimiento de frustración y de rabia por la forma deshumanizada y los errores que muchas veces cometen las personas responsables de los servicios sanitarios.

Como historiador del arte y persona *queer*, al contar esta vivencia, pude comprobar lo que la historiadora Carolyn Dinshaw explica cuando nos encontramos con objetos *queer* del pasado –en este caso la imagen de la pieza de *Seropositivo* de Arias– y es que nos acercamos a dichos objetos porque nos tocan en un sentido de revivir experiencias corporales y recuerdos. La autora explica que, al rememorar las marcas de sus afectos por medio de sus objetos de estudio, vuelve estas marcas tangibles y promueve así la comprensión de historias de afecto de otras comunidades como la *queer*.

Es curioso que, luego de conversar sobre mi experiencia con Fernando, me contara que la razón principal que lo había impulsado a realizar la instalación *Seropositivo* había sido experimentar las texturas de un miedo similar al que yo le había descrito. Una pareja con quien Fernando había mantenido una relación pasajera en Londres lo visitó en Colombia para contarle que era seropositivo.⁶⁵ Luego de hacerse una prueba y salir negativo su

65 Conversación con Fernando Arias, 16 de julio de 2019, Bogotá.

compromiso con las formas de sentir *queer* fue crear la serie que comprende *Análisis* (1992), *Cuarto frío* (1993) y *Seropositivo* (1994).

Instantánea 2: Oda a Blue de Derek Jarman

Un día antes de mi último encuentro con Fernando Arias, volví a soñar en un escenario lleno de velos que caían del techo de una sala de exposiciones. Caminaba y atravesaba el espacio removiendo los velos cuando de repente, el lugar se volvía una piscina vacía sobre la que caían unos rayos provenientes de una luz solar. La voz de un personaje alado al fondo repetía: transparencia y opacidad. Comentamos el sueño con Fernando sobre el cual me dijo:

Ese sueño que tuviste no puede ser más representativo de mi obra, es una señal... Si tú quieres, una transparencia, pero, siempre la vas a tener opaca. Es decir, siempre va a haber opacidad, porque sin esa transparencia se devela del todo..., dejaría de ser mi obra. Esos velos, como en el sueño, van a estar siempre. Cuando describes el salón lleno de velos, pues yo creo que eso es la obra, el camino que he seguido, velo tras velo, abriéndolos, sacándolos, quitándolos, para poder mirar hacia dónde puedo ir. En esos espacios entre velos, excavo, exploro y encuentro... Esto último está muy relacionado con la idea que tengo de mi entrada a mi cerebro, a mi mente, ¿no? A mi in-trospección. Recorro esa mina, esos recodos, es como estar en un túnel que vas socavando y al final encuentras la luz que mencionas, la que atraviesa la piscina. Me gusta esa metáfora...

Atravesar su obra en el recorrido fue explorar y excavar mi propia introspección, ¿En qué/quién había devenido? *queer* fue mi respuesta. Luego de eso, proseguimos nuestro diálogo y le pregunté por el color azul de la ambientación de *Seropositivo*. Me comentó que la película *Blue*⁶⁶ de Derek Jarman⁶⁷ había sido uno de sus referentes artísticos para realizar la obra. En una voz decidida me expresó: “El azul *extraño* de esta obra me marcó profundamente”⁶⁸.

Comentamos sobre *Blue*, una película experimental en la que se ve únicamente un fondo azul acompañado de una banda sonora, que la pantalla de proyección azul podía servir

66 Derek Jarman, *Blue*, (1994), https://www.youtube.com/watch?v=6gocfnQ-NxY&ab_channel=ValentinaSuarez

67 Derek Jarman fue un cineasta, artista, escenógrafo, escritor y jardinero británico. Comprometido con las causas políticas de las identidades consideradas todavía “antinaturales” en los años ochenta y su relación con la cultura y la contracultura. Cuando enfermó de sida fue uno de los pocos artistas en Inglaterra en hacerlo público. Para saber más sobre Jarman véase la etopeya que hace la escritora británica Olivia Laing en *Funny Weather: Art in an emergency*, (Pan Macmillan, 2020).

68 Conversación con Fernando Arias, 16 de julio de 2019, Bogotá.

como metáfora de la transparencia de mi sueño; ya que evoca una sensación de claridad y apertura. La película no solo se relaciona con mi sueño en términos de claridad y apertura, sino que también comparte la misma invitación a explorar y reflexionar en un espacio sin restricciones visuales. Pensamos en voz alta: “un lienzo en blanco, invitándonos a proyectar nuestros propios pensamientos, emociones y sensaciones en la superficie lisa”.

En efecto, Jarman crea con *Blue* un espacio para la introspección y la reflexión, al eliminar las imágenes visuales y confiar únicamente en el color azul. De esta manera, el director nos alienta a interactuar con la película de una manera profunda, personal y subjetiva.

Descubrí a Jarman y su filmografía en un curso de cine experimental en la Universidad de Montreal. Cuando vi *Blue* por primera vez, quedé impactado por la sensibilidad del proceso artístico de la película; en particular, por la forma en la que Jarman narra y muestra poéticamente las luchas internas contra el VIH/SIDA, la muerte y el impacto del virus en la comunidad *queer*. La banda sonora de la película (que incluye la propia voz de Jarman), las discusiones sobre su condición médica y las reflexiones sobre el arte y la vida, le dan un carácter íntimo y personal.

Estos devenires *queer* en *Blue* son, a mi manera de ver, cercanos y correlacionales a los que experimenté en el recorrido por la instalación de *Seropositivo*. Esto por el modo en el cual Arias y Jarman rompen con las narrativas efectistas acerca del VIH/SIDA, a principios de los años noventa. Tanto en *Blue* como en *Seropositivo*, Jarman y Arias respectivamente, nos sacan de los modos convencionales de ver, sentir y percibir.

Esto último lo podemos ver en el filme de Jarman a través del uso del plano azul (IKB, Internacional Klein Blue) con el que el cineasta nos lleva más allá de la visión. Es decir, nos propone contemplar el azul del plano y escuchar simultáneamente la narración de, sus últimos meses antes de morir de VIH/SIDA en su voz, en la de sus colaboradores y amigos. Con este efecto el cineasta rompe con las estructuras narrativas que normalmente entontecen al espectador y nos hace partícipes de nuestras propias sensaciones. Podemos pasar por medio de la voz *off* y los sonidos de ambiente a imaginar, en el color azul, las escenas que vamos recreando.

Paralelamente, en la imagen de la instalación *Seropositivo*, Arias nos zambulle en un recorrido en donde la voz es su cuerpo y se presenta como cuerpo colectivo. Esto lo logra a través de las láminas de laboratorio y los efectos de la atmósfera azul en el espacio que tenemos que recrear con la imaginación. En los dos casos las narrativas se plantean como *diferentes* en sus modos poco usuales de contar una historia: no son lineales, no siguen un orden establecido y el tiempo se extravía en la experiencia del espectador y su imaginación.

Lo segundo que llama mi atención es la invitación de los dos artistas a experimentar, lo que yo llamo, una textura extraña/*queer* del color azul en *Blue* y la atmósfera azulada en la instalación *Seropositivo*. Esta sensación de extrañeza, similar a la que describe Arias más arriba, se puede describir como la textura de una bruma que toca, conecta e invita a entrar –en palabras de Jarman– por: “una puerta abierta al alma, a una infinita posibilidad de *devenir tangible*.”⁶⁹

“La infinita posibilidad de *devenir tangible*” es, a su vez, la que Arias nos permite experimentar con los elementos que componen la instalación. La sensación de la textura azul en *Blue* fue la misma que percibí en el azul atmosférico de la imagen de *Seropositivo*. Esta textura fue, como vimos a lo largo del proceso y del recorrido, la que me permitió *devenir queer*.

Para finalizar, quisiera exponer una última conexión que encuentro entre las dos obras. Esta es el uso alusivo de la sangre: *serum* y los anticuerpos del sida presentes en el sistema sanguíneo de personas seropositivas. Para Jarman la sangre es azul y representa: “todos los viejos tabúes, los linajes de sangre y los bancos de sangre. La sangre azul y la mala sangre, nuestra sangre y tú sangre.”⁷⁰ Sus palabras en este final son una síntesis que circula en la sangre de sus recuerdos: el sueño que tuvo en la India, lugar donde vivió siendo un niño; los nombres de sus abuelas y el linaje patriarcal que percibió siempre como intolerante y restrictivo. Pero es también por vía sanguínea que se transmite la enfermedad, la que lo contagió en los encuentros sexuales con otros.

Esta misma sangre fue la de los pacientes con sida que Fernando Arias expuso en las láminas de laboratorio en la instalación de *Seropositivo*. También es la sangre que se convirtió en *serum*, y la sangre que, en mi experiencia por el recorrido en el proceso artístico de Fernando Arias, me llevó a desarrollar la escritura de una narrativa de *devenires queer*.

Acordes finales

El relato del sueño con el que inicié esta estancia vuelve a ser relevante para estas consideraciones porque contiene las claves que suscitaron e incidieron en el proceso de recorrido por mi experiencia y el devenir en el proceso creativo de Fernando Arias. Los afectos, como hemos visto en esta tesis, son tanto emociones desde la perspectiva de Tomkins, como pasiones (potencias) desde la propuesta de Spinoza, que movilizan

69 Jarman, *Blue*.

70 Jarman, *Blue*.

estados de ser, estar y de actuar. Estos estados son posibles en la medida en que se produce un contacto entre dos cuerpos o más y es lo que Spinoza también denomina *afección*.

La *afección* es el impacto, la huella que queda de ese contacto y que denominé *marcas de afecto*. Lo que pude entonces constatar y experimentar es, que estas marcas de afecto despertaron, a su vez, otras huellas de experiencias que se manifestaron en el encuentro con el proceso creativo de Fernando Arias.

En los restos de esas marcas de afecto estaban contenidos los afectos de la curiosidad, la extrañeza y el miedo que fueron las que orientaron mi experiencia de recorrido por la obra de *Seropositivo*. Estas marcas al estar relacionadas con la orientación sexual *queer* brotaron como semillas del inconsciente al entrar en contacto con la obra. Devine entonces *serum*, la experiencia a través de la cual pude entender el proceso de creación de *Seropositivo* y excavar la historia de su realización.

Luego devine seropositivo, rastreando antecedentes en el proceso creativo y del archivo del artista colombiano y zambulléndome en la instalación. Como vimos a lo largo del trayecto, la relación del devenir y lo *queer* está estrechamente vinculada con los afectos porque son ellos los que impulsan el encuentro para que la relación entre los cuerpos se dé y se produzca el devenir.

Por último, el encuentro de Derek Jarman y Fernando Arias con el VIH/SIDA le permiten al espectador devenir otro cuerpo en el mismo eco de extrañeza que ellos experimentaron. Para el espectador devenir otro cuerpo es vivir la experiencia del encuentro y el recorrido por el proceso de creación al que las obras nos invitan.

Contacto e intimidad queer

Sentado en mi habitación ideando el contenido del último aparte de esta estancia, rememoré el contacto con las sensaciones y percepciones de la escena de llegada a la *Residencia en la tierra* a mediados de 2012. Me habían invitado como parte de un grupo de artistas y de curadores para realizar un taller de curaduría. Elena Landinez, una antigua estudiante de uno de mis cursos de historia del arte moderno y de un seminario de museología en la universidad donde trabajaba, fue quien me invitó. Ella, con el artista visual Daniel Santiago Salguero y otras tres personas, crearon la residencia artística en la región del Quindío.

Tomé un avión y me dirigí a Armenia donde otro miembro de la residencia me recogió. Durante el trayecto me impactó el verdor, la humedad y la exuberancia del paisaje. Luego de una hora y media de camino, entrando a la sede de la *Residencia en la tierra*,

a doscientos metros del portón, apareció ante mí y para mi sorpresa la valla *Untitled* – una cama sin hacer en la que se muestran las marcas de dos cuerpos en las sábanas y las almohadas– del artista cubano-estadounidense Félix González-Torres (fig. 73).⁷¹

Sentí la misma extrañeza que experimenté, cuando me encontré por primera vez con la misma obra trece años antes, en una exposición organizada por el Banco de la República entre 1999 y 2000.⁷² Aquella extrañeza la puedo describir como una zona personal abstracta en la que se pueden reconocer ciertas texturas inexplicables, pero cercanas, tales como las de la intimidad⁷³ y la familiaridad que proponen la imagen de la valla. Sensaciones comparables a las que Félix González-Torres narra cuando descubre con su pareja, en una visita al Museo de arte contemporáneo de los Ángeles en 1990, la obra *Gold Field* (fig. 74) de la artista Neoyorquina Roni Horn. Los dos amantes se encontraban enfermos de sida y el compañero de González-Torres en estado terminal. Cito el fragmento de tales sensaciones que dice así:

[...] Esta pieza es nada más que una capa fina de oro. Es tan bueno como un poema de Wallace Stevens: preciso, sin equipaje, nada extra. Un poema que se siente seguro y se anima a desentrañarse a sí mismo, a desnudarse, a ser disfrutado de forma táctil, pero más allá de eso, de una manera intelectual también. [...] Un lugar para soñar, para recuperar energía, para animarse. Ross y yo siempre hablamos sobre cuánto nos afectó este trabajo.⁷⁴

Si bien las obras de González-Torres y Horn estuvieron elaboradas con medios y técnicas totalmente diferentes, percibí –en nuestros encuentros con las obras, el de él con la lámina de oro de Horn y el mío con la imagen de su valla– una sensación similar a la que el artista alude en su testimonio como “desnudarse”. Palabra que puedo descomponer como la acción de *des-nudar*,⁷⁵ es decir, la capacidad de quitar el nudo de lo que yace en lo más profundo de uno para poder ser sin cargas ni tapujos.

71 Archivo de fotos de la *Residencia en la tierra*, Elena Landinez. <https://www.elenalandinez.net/post/floresta-verde-%C3%A9-nossa-nova-obsess%C3%A3o>

72 La muestra estuvo acompañada de otras diez y ocho vallas que colocaron en diferentes lugares de la ciudad de Bogotá. Durante el tiempo que permaneció la exhibición tuve la oportunidad y el privilegio de contemplar *Untitled* pasando diariamente rumbo al trabajo por la carrera 7 donde se encontraba instalada.

73 Eve Kosofsky-Sedgwick encuentra que la intimidad es una relación que se establece entre las emociones y las texturas “que actúan como propiedades físicas en uno y como actúa uno sobre ellas”. Véase Introducción de esta tesis.

74 Félix González-Torres, “The Gold Field”, en *Félix González-Torres*, ed. Julie Ault, Nueva York: Steidl Langin Publishers, (2006), 150.

75 Del latín *nodus* quiere decir: lazo que se estrecha y cierra, de modo que con dificultad se pueda soltar por sí solo, y que cuanto más se tira de cualquiera de los dos cabos, más se aprieta. En este contexto *des-nudar* es lograr quitar ese nudo por medio de la creación artística.

Retomando la escena de mi llegada a la *Residencia en la tierra*, me pregunté qué hacía la valla en este lugar y cómo había terminado allí. Meses después, en el primer encuentro con Daniel Santiago, ya que él estuvo ausente durante el taller de curaduría, me comentó que la valla llegó a sus manos porque un artista se la ofreció luego de participar en uno de los cursos que dieron en 2012. El personaje mencionado se había quedado con la pieza de González-Torres en el momento del desmontaje de la muestra realizada en Bogotá.

De este modo, *Untitled* se convirtió en el presagio de mi exploración por los espacios de la intimidad *queer* y de los procesos creativos del artista Daniel Santiago Salguero, los cuales fui descubriendo, primero, en mi estancia en la residencia y luego en el transcurso de mi investigación. Además, comprendí el sentido de mi recorrido por los procesos artísticos y las obras de Salguero, en las interconexiones que encontré entre los trabajos artísticos de él y de Félix González-Torres y el artista brasileño José Leonilson, de quien hablaré más adelante.

Diarios de clips

Mi primer contacto con la obra de Salguero lo tuve durante un ejercicio que propuse en el taller de curaduría y el cual consistió en armar una colección⁷⁶ de arte personal que respondiera al tema de la intimidad. Este ejercicio lo había utilizado en mis clases de historia del arte con el fin de motivar a los estudiantes a sentir, reflexionar, tocar y narrar lo que las imágenes les sugerían al entrar en contacto con ellas.

Con esto último constaté que los estudiantes seleccionaban las imágenes según como los afectaban, en particular lo relacionado con lo íntimo. También observé que la expresión corporal cambiaba cuando se sentían vulnerados ante las imágenes, vulnerabilidad que los abría a transmitir lo que sentían y pensaban, en vez de repetir de manera impersonal las narrativas ya contadas.⁷⁷

Repliqué el ejercicio con el grupo de la residencia en la tierra. En este agregué unas prácticas corporales, una mezcla de ejercicios de yoga, masaje thai y danza contemporánea para destensar el cuerpo.

Luego del ejercicio corporal, el cual nos permitió a los participantes estar más abiertos y receptivos, propuse armar una colección de arte personal con el material que se

76 El ejercicio estuvo inspirado en el montaje de imágenes del *Atlas Mnemosyne* de Abby Warburg.

77 Me refiero a las narrativas canónicas de la historia del arte. Sobre esto último, traigo nuevamente el referente de la historia Carolyn Dinshaw respecto a la relación y contacto que establecemos con el pasado y sus narrativas. El acercamiento que esta pensadora propone es acercarnos a las situaciones u objetos del pasado a partir de lo que sentimos y de nuestras propias historias y experiencias.

encontraba en la residencia (fig. 75). La premisa consistió en dejarnos orientar por nuestros deseos más íntimos en el proceso de selección del material. En mi búsqueda encontré, entre unos libros de una biblioteca, un registro de una serie de fotografías de unos diarios de Daniel Santiago Salguero. Pensé para ese momento, ¿por qué en vez de palabras y frases escritas los diarios contenían al interior unos clips aparentemente insignificantes?, ¿qué me querían decir las páginas y unos papeles sujetos por estos artefactos? Reflexioné sobre estas preguntas y entendí que el objeto del clip dentro de sus propiedades tenía la función de unir, sujetar, agrupar documentos de forma temporal.

Entre las páginas de los diarios de Salguero se encontraban sujetas facturas, tiquetes de transporte público y boletos de espectáculos. Los diarios narraban, a través de estos papeles agarrados por clips, la vida cotidiana que el artista colombiano iba registrando en su encuentro con estos utensilios. Precisaba entonces desentrañar/desnudar la extrañeza que me producían estos diarios de clips y entender el proceso de su realización.

Al rastrear el origen histórico del clip encontré que su creador, el estadounidense Samuel B. Fray,⁷⁸ había reemplazado en 1867 el alfiler por el clip con el fin de sujetar etiquetas en las telas y las ropas. Esto lo había hecho con el objetivo de no dañar los tejidos más finos como la seda, el encaje, entre otros. Tal descubrimiento me permitió ver que dichos objetos sujetaban las texturas de otro tipo de tejido, es decir, el de las relaciones que yo iba enlazando entre el trabajo artístico de Félix González-Torres, José Leonilson y Daniel Santiago Salguero.

Encuentro con Daniel Santiago

De regreso a Bogotá me dirigí a la galería *Instituto de visión*, a ver los diarios que estaban expuestos en ese momento; eran doce en total. De estos diarios había dos enmarcados y otros seis expuestos sobre una mesa. Exploré, observé sus formas y me arriesgué a tocarlos; al pasar sus páginas rocé algunos de los clips con mis dedos.

El contacto con la textura extraña de los artefactos –me refiero al alambre del clip que está fabricado de un hilo de metal– me incitó a buscar al artista.

Nos encontramos unos días después de mi visita a la galería. Daniel Santiago me recibió en su apartamento en el centro de Bogotá, donde vivía en ese momento. Seguidamente, me contó cómo había surgido el origen de hacer los diarios de clips. Sucedió cuando estaba explorando algunas referencias artísticas para un curso de intercambio que realizó en la Universidad de São Paulo en 2011. Una compañera y amiga de clase le había hablado

78 Historia del clip, Early Office Museum. http://www.officemuseum.com/paper_clips.htm

del trabajo del artista José Leonilson y de como su orientación sexual *queer* lo había marcado en su trayectoria artística.

En una de sus búsquedas en la biblioteca, Salguero encontró un catálogo sobre la obra de Leonilson de la curadora Lisette Lagnado, titulado *Leo Nilson: Son tantas las verdades*.⁷⁹ Al interior del libro había unos “alambritos” y varias páginas agarradas por unos clips. Salguero quedó asombrado con semejante coincidencia, ya que él mismo llevaba un tiempo recogiendo y coleccionando clips encontrados en la calle. Esto significó, para él, el augurio de un proyecto en el cual vinculó su quehacer artístico con el VIH/SIDA.⁸⁰

Fue precisamente en ese año de intercambio que Daniel Santiago salió del *armario*⁸¹ y como él mismo me lo expresó:

Lo que me motivó a realizar este trabajo artístico fue, por un lado, el estigma de ser queer y sentirme interpelado por el SIDA, es decir, estar vulnerable a contraerlo. Por el otro, me sentí identificado con el proceder, los gestos artísticos de Leonilson y con el curso que quería darle a mi trabajo.⁸²

La afirmación anterior me permitió entender los entramados del *tejido* y lo que vendría después: el proyecto de las dos fotografías dedicado a la memoria de José Leonilson y Félix González-Torres. Para este trabajo, Salguero tuvo en cuenta la coincidencia de las fechas de nacimiento de los dos artistas, en el año de 1957, y las de la cercanía de sus muertes, en el año 1993 y 1996 respectivamente, como un referente *vivo* para recordar y pensar el legado de una generación de artistas, poetas, músicos, pensadores *queer* que desaparecieron prematuramente por causa del VIH/SIDA.⁸³

Como lo veremos a continuación, los diarios, el catálogo y los clips me fueron orientando hacia la obra *Félix González-Torres 1957-1996; José Leonilson 1957-1993*

79 Lisette Lagnado, “Entrevista com o artista: a dimensão da fala”. En *São tantas as verdades*, São Paulo, Brazil: DBA Artes Gráficas; Melhoramentos, (1998), 79- 136

80 Las inquietudes por el tema del VIH/SIDA continuaron en el proceso de una investigación que prosiguió Daniel Santiago y que concretó como un laboratorio de encuentros, conversaciones, performances y reflexiones artísticas sobre el tema en 2019. Este trabajo no entra en mi investigación porque fue posterior a todo el proceso de recolección de datos, pero considero importante mencionarlo y referenciarlo. Véase: <https://cargocollective.com/danielsantiago/Luciernagas-Laboratorio> y <https://luvhurts.co/coalition/luciernagas/>

81 En su ensayo *Epistemología en el armario*, Eve Kosofsky Sedgwick explora el concepto de armario (closet) como metáfora de la experiencia de ocultar la orientación sexual no normativa. Sedgwick argumenta que el armario opera a través de la oposición binaria de “afuera” y “adentro”, donde estar “afuera” significa estar abierto sobre la identidad no heteronormativa de uno, mientras que estar “adentro” se refiere a ocultarla o disimularla. Ella enfatiza que el armario no es un estado estático, sino un proceso dinámico en el que las personas pueden entrar y salir a lo largo de sus vidas.

82 Conversación con Daniel Santiago Salguero, agosto de 2016, Bogotá.

83 Entre los que mencionó Salguero se encontraban: Michel Foucault, Robert Mapplethorpe, Feddy Mercury, Derek Jarman, además de Leonilson y Gonzalez-Torres.

(figs. 33, 34), central en esta estancia. Retomando la conversación con Salguero en Bogotá me contó que su intención con este díptico fue poner en diálogo al artista cubano-estadounidense con el brasileño, los cuales nunca se conocieron. Su intención era *unirlos* por medio de su díptico fotográfico y por el afecto que le significaron ciertas vivencias personales de los dos artistas como la intimidad, lo familiar, lo cotidiano y la orientación sexual *queer*; *pues* fueron inseparables en los procesos artísticos de González-Torres y Leonilson, así como el haber contraído el VIH/SIDA.

Sobre lo anterior, Salguero agregó: “de la misma manera en que ellos quedaron marcados por el virus, las marcas de la pandemia no pasaron desapercibidas para las generaciones que les sucedieron, y de las cuales hacemos parte tú y yo”.⁸⁴

Si bien esquivamos el contagio con personas portadoras del VIH/SIDA las improntas creativas de los *afectados* nos encaminaron y animaron a “desentrañar, desnudar” su memoria en nuestros propios procesos creativos, el fotográfico, en el caso de Daniel Santiago y en el mío, la narración del recorrido y la experiencia por el díptico que despliego a continuación.

Félix y Leo

Félix González-Torres 1957-1996; José Leonilson 1957-1993 son dos fotografías a color en las que aparecen el brazo extendido y la mano de Daniel Santiago Salguero que reposa encima del catálogo de exposición de José Leonilson. Del centro de la mano se extienden hacia arriba unos rayos o líneas intervenidas digitalmente por el artista manizaleño. En la fotografía referente a Félix González-Torres, el mismo brazo extendido y la mano en expresión de paraguas proyecta desde la palma unos rayos hacia el interior del libro.

En las dos fotografías, los catálogos se encuentran encima de dos sofás captados en espacios interiores diferentes. En la de Leonilson se alcanzan a distinguir un comedor y varias sillas entrecortadas. La de González-Torres deja entrever en el horizonte del espaldar del sillón, los marcos de una ventana, también entrecortados, en los que se logra distinguir borrosamente un pedazo del exterior.

En mi recorrido me detuve en el gesto extraño del brazo extendido ya que sentí y rememoré el *desmembramiento* de los *yacentes* de Lorenzo Jaramillo. Recordé que los segmentos de los miembros en los dibujos de los hombres desnudos de Jaramillo me habían anunciado el contacto con su muerte causada por el VIH/SIDA.

84 Conversación con Daniel Santiago Salguero, agosto de 2016, Bogotá.

En el caso de las dos imágenes fotográficas de Salguero, el brazo, la mano y las líneas digitales, me sugirieron otro tipo de *toque* o contacto. Este término de toque lo extraigo del libro de Jean Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, para mostrar y enriquecer el concepto de contacto y textura que sugiere la obra de Salguero. Según Nancy el toque es “lo que hace contacto entre dos intactos”, es decir “ahí donde se tocan, el espíritu y el cuerpo [...] el uno al otro y por eso mismo unidos”.⁸⁵ En el díptico, el toque se establece entre la memoria del espíritu de los artistas, contenido y rememorado en los dos catálogos y el contacto que establecen los rayos provenientes de las manos de Salguero.

Sobre esta conexión fui aún más lejos en la exploración de mi extrañeza y en el montaje de las imágenes que iba visualizando; el brazo extendido del artista me recordó y remitió al video musical de la cantante islandesa Björk, *All is full of love*.⁸⁶ Chris Cunningham, el director del video, presenta a dos robots humanoides abrazándose y besándose. Pensé en ese instante la razón por la cual venían a mi mente estas imágenes aleatorias y que relación tenían con las fotografías de Salguero.

Asocié los brazos de los robots del video de Cunningham-Björk con los brazos de las fotografías de Salguero como una extremidad (prótesis) que quiere entrar en contacto con otro, tocarlo/alcanzarlo/abrazarlo, en el sentido que propone Nancy. Posteriormente a esta constatación, Daniel Santiago me confesó que cuando descubrió y exploró las obras y las biografías de los dos artistas brasileño y cubano-estadounidense, contenidas en los dos catálogos, se enamoró de ellos.

De esta manera, advertí el por qué en el díptico fotográfico el brazo se extiende para lograr tocar con la mano los catálogos póstumos de los dos artistas mencionados. El gesto de las líneas dibujadas digitalmente en las fotografías fue el procedimiento de Salguero para entrar en contacto con los dos artistas. De esta forma, pudo abrazarlos, besarlos metafóricamente, como literalmente, lo hacen los robots prostéticos del video.

Además, en los dos casos, tanto en el díptico fotográfico de Salguero como en el video de Cunningham-Björk, los cuerpos o los fragmentos de cuerpo (como los brazos y las manos) representan una fusión de tecnología y humanidad que borra los límites entre lo orgánico y lo artificial. Las líneas que dibuja digitalmente Salguero son muestra de esta fusión. Al respecto le pregunté qué relación había entre el dibujo de las líneas digitales y la fotografía. Me contestó lo siguiente:

85 Jean Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensiones del alma*, (Ediciones La Cebra, 2007), 21.

86 Bjork, Cunningham, *All is Full of Love*, 1999. https://www.youtube.com/watch?v=cbGSy6PKOb0&ab_channel=GlassworksVFX

La idea de la fotografía después de la llegada del internet, los smartphones y las cámaras digitales, cambió y transformó el medio fotográfico y la forma de relacionarnos. Trajo consigo una revolución de la imagen digital. En esta medida mi intención con la fotografía es conscientemente posfotográfica. No se trata de la fotografía *anymore*, se trata de la experiencia, de las dinámicas que se generan y suceden ante lo que se expone el fotógrafo. Dejo *ser* a la fotografía. En esta medida encuentro una relación con el dibujo, en el énfasis que pone el dibujante y al igual que el fotógrafo en la experimentación, lo procesual. Fue por esta razón que decidí utilizar el dibujo y en memoria al uso innovador que le dio Leonilson en sus trabajos. Leonilson trajo de vuelta el dibujo a mi vida.⁸⁷

Entonces comprendí que, tanto en la fotografía como en el dibujo, el medio en sí mismo solo es una herramienta y que lo que realmente importa es la intención, el proceso y la experiencia detrás de la creación del trabajo artístico. Ambos medios ofrecen oportunidades para la autoexpresión, la narración y la comunicación, independientemente de si son de naturaleza tradicional o digital.

Asimismo, el enunciado de Salguero me llevó a explorar la obra de Leonilson, en particular, lo relacionado con el dibujo y entender que el “uso innovador” al que se refiere Salguero tenía que ver con el bordado, la intimidad *queer* y la introspección. Pude entonces profundizar en las conexiones que fui encontrando entre las obras del artista brasileño Félix González-Torres y el díptico del artista colombiano. En otras palabras, su intención fue *completar* el trabajo de Salguero, tal como lo manifestó González-Torres con relación a su propia obra: “Necesito que el público complete el trabajo, que me ayude, que asuma la responsabilidad, que se convierta en parte de mi trabajo, que se una”.⁸⁸

Esto último me encaminó a detenerme en el final del trayecto por la travesía del díptico fotográfico de Daniel Santiago Salguero y las dos obras que mayormente le afectaron e influyeron en el proceso de su realización y del contacto que estableció con los dos artistas de quienes se había enamorado. Estos trabajos artísticos fueron: *Largo caminho de um rapaz apaixonado* [*Largo camino de un chico enamorado*] de José Leonilson (fig. 77) y *Perfect Lovers* [*Amantes perfectos*] (fig. 78) de Félix González-Torres. Estas fueron piezas que abordan el tema del VIH/SIDA y contienen referencias de sus vivencias personales. Los dos artistas utilizan técnicas artísticas y simbolismos para explorar temas sobre el amor, la pérdida y el paso del tiempo en relación con el impacto que tuvo la enfermedad en sus cuerpos y en sus vidas.

87 Conversación con Daniel Santiago Salguero, agosto de 2016, Bogotá.

88 González-Torres y Tim Rollins. Félix González-Torres entrevistado por Tim Rollins en su apartamento en Nueva York en abril 16 y Junio 12, 1993. *Félix Gonzalez-Torres*, Edited by Bill Bartman, (New York: Art Resources Transfer, Inc., 1993), 5-31.

Largo camino de un chico enamorado; Amantes perfectos

En términos de conexión, estas dos obras comparten un enfoque temático sobre el amor y las experiencias personales. Ambos artistas exploran en sus piezas las complejidades y los matices de las emociones humanas, las relaciones y el paso del tiempo. Si bien los enfoques y medios artísticos difieren entre las dos propuestas artísticas, ambas invitaron a Daniel Santiago a involucrarse y conectarse con el tema y a contemplar sus propios sentimientos y emociones, ya que tanto Leonilson como González-Torres crearon obras que evocan una sensación de intimidad e introspección.

Largo camino de un chico enamorado es un dibujo realizado en tinta negra y lápiz de acuarela sobre papel en el que muestran en el centro dos torsos dibujados y unidos desde sus corazones por medio de lo que pareciera una polea. La forma de estos corazones son dos círculos que hacen parte del mecanismo del dispositivo de tracción. Del interior hacia el exterior de los torsos sobresalen once círculos de un mismo tamaño de color rojo y amarillo. En las dos extremidades del dibujo se destacan unas franjas amarillas sobre las cuales están dibujados dos aparentes troncos con dos inscripciones encima de cada uno de ellos con las iniciales SP y RJ que corresponden a las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro. En el extremo inferior aparece escrita la frase: *Longo caminho de un rapaz apaxionado*.

Aunque la idea de viaje o desplazamiento aparece de entrada en este dibujo, lo que parece más importante es el intervalo entre un lugar y otro, que poco o nada tiene que ver con la distancia física, objetiva, entre las dos ciudades. La distancia se transfigura en la imagen de un dispositivo mecánico que conecta los dos torsos en la zona del pecho. De esta manera, los dos posibles amantes pueden conectarse a través de sus corazones y de sus vasos comunicantes representados por la polea.

La forma de la polea llamó mi atención por su similitud a la de un clip y por su función de unir en la expresión tangible que sugiere el mecanismo de la imagen de Leonilson. También constaté que el dibujo podía funcionar como un primer paso de diseño y patrón en una tela para bordar; lo cual se muestra en el trazo de las líneas de los torsos, los círculos de colores y las insignias de las letras de las dos ciudades mencionadas. Asimismo, hay un contraste de colores entre los espacios vacíos en blanco y las inscripciones de las letras en la esquina inferior izquierda del dibujo.

Lo anterior está directamente relacionado con los apuntes biográficos de José Leonilson que consulté.⁸⁹ El artista fue el hijo de un renombrado comerciante textil del nordeste de Brasil y de una ama de casa comprometida con un legado de linaje artesanal. Leonilson aprendió a bordar con su madre y su abuela siendo muy joven; práctica que retomaría al final de su vida cuando se enteró de estar enfermo de SIDA.⁹⁰ En el bordado encontró: “las marcas de una resistencia a la angustia de la muerte”,⁹¹ es decir, a su introspección, al aislamiento y a la reconstrucción de un entramado de experiencias propias trascendentes en su vida.

La relación del dibujo y el bordado de Leonilson cautivó profundamente a Daniel Santiago Salguero y como ya lo mencioné anteriormente, lo traje de vuelta a esta expresión. Sobre esto me comentó en nuestro encuentro y estaba en su casa, esta vez en Nueva York:

Ves este dibujo, hace referencia de algún modo al trabajo de Leonilson, se pega a la pared con una aguja. Si ves que tiene el rotico de la aguja... Lo que hago es ponerlo en la pared y poner la aguja y con eso es que queda colgado y siento que la aguja está como señalando un lugar, un punto concreto en el universo o algo así. Es un poco como las ganas de desnudarnos, de abrirse a algo que está más allá... He estado pensando en esto, recién llegué a Nueva York.⁹²

El sentido que le di a la declaración de Salguero respecto a su dibujo es tan introspectiva y experiencial como la de *Largo camino de un chico enamorado* de Leonilson. Sentí la sensación de vulnerabilidad –la de exponerse emocionalmente en sus propuestas– como un deseo por parte de los dos artistas de comprender y conectar de manera más profunda con el mundo que los rodeaba en ese momento. Aún más, comprendí el sentido de homenaje y memoria a Leonilson, latente, en la fotografía de Daniel Santiago y la proximidad de afectos (las acciones que lo movilizaron) en las marcas presentes en las líneas y en los elementos formales como el brazo, la mano, los catálogos y la intimidad del espacio físico.

A su vez, *Amantes perfectos*, consiste en dos relojes de pared idénticos colgados el uno al otro y ajustados a la misma hora. Los relojes en principio están destinados a

89 Bitu Cassunde y Ricardo Resende, *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, (Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo), 2012. Freitas, “Leonilson, 1980-1990” (tesis de Maestría, Escuela de Comunicaciones y Artes, USP, 2010). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-01122010-100427/pt-br.php>

90 Lagnado, “Entrevista com o artista: a dimensão da fala”. En *São tantas as verdades*, São Paulo, Brazil: DBA Artes Gráficas; Melhoramentos, 1998, 79- 136

91 Lagnado, 79- 136.

92 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

estar sincronizados, pero con el tiempo gradualmente se desincronizan entre sí. Los movimientos de sincronía y asincronía “simbolizan el flujo y reflujo de las conexiones con los otros y los momentos de permanencia, pero también de fugacidad”. Para Félix González-Torres, *Amantes perfectos*, tuvo un significado profundamente personal y conmovedor relacionado con su pareja, Ross Laycock. En el proceso de realización de esta pieza, González-Torres ajustó inicialmente la hora en la que se conoció con Laycock, lo que le da un toque significativo al contexto emocional y autobiográfico. Laycock, quien también era artista, le diagnosticaron VIH/SIDA a fines de la década de 1980. La desincronización de los relojes puede entonces interpretarse como una metáfora del distanciamiento físico y emocional que surge a raíz de la enfermedad del compañero de González-Torres. La separación gradual de los relojes refleja la inevitable progresión del tiempo, así como la pérdida y separación gradual experimentada en una relación fracturada por la enfermedad y la muerte.

A Daniel Santiago le interesó la conexión existente entre el tiempo y la transitoriedad aunada a la experiencia de separación y pérdida presentes en *Amantes perfectos*. Esta conexión reaparece en la reflexión que nos propone Salguero sobre la cualidad que tiene la fotografía para detener el instante y crear memoria, en el sentido que propone Carolyne Dinshaw de tocar el pasado desde los afectos.⁹³ La fotografía como medio le permitió a Salguero acercarse a los dos artistas, tocarlos desde su memoria contenida en los catálogos y establecer un contacto “amoroso”. El propio Salguero me lo expresó en sus palabras: “Me enamoré de Su forma libre de amar, sus inquietudes, la estética de sus piezas y el compromiso político que manifestaron. Ese sentido profundo y personal que contienen sus obras fue lo que me llevó a dedicarles un homenaje, en mi devenir fotográfico”.⁹⁴

En esta medida los afectos, como devenires y relaciones que van más allá de las experiencias inmediatas, se vinculan a la idea de la transitoriedad del tiempo y de las relaciones que establecemos con los otros. El díptico fotográfico de Daniel Santiago Salguero y sus encuentros con los trabajos de Félix González-Torres y José Leonilson estuvieron conectados, tanto por las coincidencias en las fechas de nacimiento y la cercanía de las de sus muertes, como por los encuentros póstumos con ellos a través de los catálogos y la información de su memoria que el artista colombiano recopiló.

En esta medida, la obra de Salguero me sugiere que la impermanencia de los cuerpos de los artistas no fue un obstáculo para entrar en contacto con ellos (enamorarse). Además, desnudarse ante ellos a través de sus fotografías fue el producto de un trabajo

93 Dinshaw, *How soon is now? Medieval texts, amateur readers, and the queerness of time*, 1- 54.

94 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

emocional que nos hizo pensar y devenir juntos, a él en su proceso de creación y a mí en la construcción de esta narrativa, en *otros* cuerpos, así como en heridas que abren estos cuerpos y nos desnudan.

Acordes finales

Al llegar al final de este recorrido por el proceso de creación artística de *Félix González-Torres 1957-1996; José Leonilson 1957-1993* y de Daniel Santiago Salguero, aprendí a reconocer la extrañeza como una forma de afecto que permite, recordar, orientar y acercar desde el contacto. Es decir, desde el *toque* que propone Nancy, como la acción de sentir al *otro*, combinado con el “palpar” (*touch/feeling*) que revela Kosofsky Sedgwick desde la textura, como aquella *intimidad particular* que se establece con la obra/las obras. Con lo anterior quiero decir, el contacto particular que establecí tanto con los diarios de clip y el díptico fotográfico como con el artista colombiano, así como con ciertos aspectos íntimos recuperados a través de los catálogos de la memoria de Leonilson y González-Torres, quienes acompañaron a Salguero en la creación de su proyecto.

Para poder establecer esta intimidad particular de la que hablo, fue imprescindible crear un recorrido motivado por el reconocimiento de la extrañeza y la orientación *queer*, las cuales me conectaron con ciertas formas (*queer*) de sentir, vivir y actuar como lo son la intimidad, la familiaridad y lo cotidiano. Rastrear estas formas en las marcas de afectos presentes en la obra de Daniel Santiago, me permitió entrar en contacto con la acción de *desnudarse*, que, como lo planteé al inicio de esta sección de la estancia 3, quiere decir despojarse de las barreras emocionales, las inhibiciones y las nociones preconcebidas. El “nudo” representa todas esas barreras que nos impiden mostrarnos tal como somos y la acción de desatarlo implica abrirse y ser vulnerable para poder abrazar, participar y conectar con los continuos devenires.

Devenires en el sentido que propone Deleuze y la línea de pensadores que me acompañan en los recorridos de los afectos, como estados en constante transformación y cruces por umbrales de intensidades que se dan en la exploración de sensaciones y percepciones por los procesos creativos. Devenir en un sentido como el que sugiere la frase de Deleuze en alusión al trabajo creativo y literario de la escritora Virginia Woolf en su devenir Mrs. Dalloway: “quien percibe la ciudad, como una hoja de cuchillo a través de todas las cosas y se vuelve ella misma imperceptible”.⁹⁵

95 Deleuze, ¿Qué es la filosofía?, 170.

Cierre

Los tres procesos de creación artística me permitieron, por un lado, mostrar el sentido que pude darle a la exploración y al rastreo de las diferentes marcas de afecto relacionadas con el VIH/SIDA y la orientación sexual *queer*, por el otro, el permitirme rastrear el contenido de estas marcas de afecto a través de nuestro contacto con el VIH/SIDA. Este proceso me permitió entender, producir y devenir, otro cuerpo por medio de la escritura, los recorridos y las experiencias por los trabajos artísticos. Esto último, me llevó a reconocer tanto las similitudes en los procesos creativos de los tres artistas y la acción creativa, dada a partir de los afectos comunes *queer*, como las diferencias en los procedimientos formales y técnicos, el dibujo, la instalación y la fotografía. Finalmente, al reconocer la extrañeza como una forma de afecto orientadora presente en los tres procesos artísticos, comprendí la importancia del contacto, la intimidad y la vulnerabilidad en los procesos artísticos como el sentido que pude darle como historiador del arte *queer*, a la relación entre el afecto, la creatividad y el poder transformador del arte.

Afectos maternos: intensidades y creación artística

*Esa maestra, madre y mentora salvaje sustenta,
contra viento y marea, la vida interior y exterior...*

Clarissa Pinkola
Mujeres que corren con los lobos

En esta estancia propongo rastrear y recorrer las marcas de afectos relacionadas con los vínculos maternos en un grupo de obras artísticas realizadas entre los años de 1987 y 2014, por Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero. Estas obras las abrevié en el ejercicio de montaje como *tejidos, mujeres y reencuentro*, por la extensión de sus nombres y el número de piezas que lo componen.

Al explorar las marcas de afectos se hizo evidente la presencia de lo *queer* en el arquetipo de la madre¹ o energía femenina como potencias de orientación creativa y de transformación. Estas potencias o intensidades habían estado presentes en mi vida durante años, pero permanecían latentes y necesitaban ser resueltas. Las marcas a las que me refiero estaban relacionadas con una ausencia, en términos de afirmación, entre mi orientación sexual *queer* y mi trabajo como historiador del arte. Es decir, encontrar la manera de poner en juego, en el quehacer disciplinar, los afectos que impulsaban mis formas de ser, estar y actuar por fuera de lo normativo.

De esta forma pude, a través de los procedimientos formales y técnicos de las obras, así como de los testimonios y datos de los archivos personales de los artistas y de las conversaciones que había mantenido con sus allegados, resolver las marcas en mi modo personal de relatarlas y mostrarlas. Siguiendo mi intuición, comencé a comprender la influencia y participación que las madres de los artistas habían tenido en sus procesos creativos, así como en la afirmación de su orientación *queer*. Pude constatar, por ejemplo, que las tres mamás representaron un referente *queer* fundamental para sus hijos, ya que ellas desafiaron las normas (linaje patriarcal) impuestas por el entorno social y cultural del momento, como lo veremos a lo largo de la estancia.

Yolanda Mora, Martha Lucía Gaviria y Luz María Jaramillo nacieron, respectivamente, en Bochalema, Santander; Armenia, Quindío y Manizales, Caldas entre 1921 y 1950. Estas regiones de Colombia son identificadas por una tradición cultural y religiosa muy conservadora. En mi recorrido por las obras fui rastreando ciertos sentires, pensares y acciones de las madres de los artistas, poco comunes (*queer*) para las mujeres nacidas en

1 Carl. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Ediciones Paidós, 1970); y Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos: mitos y cuentos de la mujer salvaje* (Zeta Bolsillo, 2005). Entiendo la imagen materna o arquetipo de la madre como la figura simbólica que Carl Jung propuso y de todas sus implicaciones emocionales, psicológicas y culturales. Así mismo, desde lo que la psicoanalista junguiana Clarisa Pinkola Estés, explica en su libro *Mujeres que corren con los lobos*, cómo el arquetipo en el que se encuentra la energía creativa proveniente de un instinto femenino. La psicoanalista sostiene que para recuperar este poder y sabiduría hay que rastrear en las profundidades de las experiencias subjetivas de la psique individual. Enfatiza en el peligro de extinción de esta potencia comparable metafóricamente a la desaparición de los lobos. Dicho de otro modo, la autora sostiene que en nuestros contextos sociales y culturales ha predominado a través de la historia el saqueo, la expoliación y la aniquilación de las dimensiones subjetivas y espirituales, en particular las de las mujeres, y es lo que Pinkola llama “salvaje” y nos propone recuperar a partir de nuestra propia excavación.

esas décadas. Si bien tales marcas no podían ser llamadas *queer*² en los contextos en los que crecieron estas tres mujeres, la orientación que cada una de ellas le dio a su carácter singular, desafió los entornos dominantes sobre los roles y las ideas que debían tener las mujeres de su tiempo. Así mismo, ellas se permitieron vivir y pensar sus propias identidades y posteriormente las de sus hijos dentro de un marco más flexible a lo normativo.

De este modo, la estancia se compone en un primer momento de un recorrido por las obras de Lorenzo Jaramillo, en las cuales rastreo, a partir de mis propias sensaciones, cómo el artista siente y expresa su relación con el arquetipo materno. El trayecto inicia con un proceso de expresión poética relacionado con su madre (arquetipo de la madre) en *Lectora* (fig. 2) y *Madonas* (figs. 3-6), para luego transformarlo en expresiones y formas abyectas afines al arquetipo de la mujer salvaje en las *Danzantes* (figs. 7, 8).

A continuación, me adentro en el trayecto por las obras de Fernando Arias, *DDC* (fig. 23), cordones umbilicales: *Madre Patria, Madre Tierra* (figs. 24, 25) y *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio me tejó una carpa en crochet* (figs. 26, 27), por medio de las cuales indago cómo el ensamblaje de objetos e imágenes transgresoras con sus experiencias subjetivas, indican la pérdida de sus referentes espaciales y de identidad. Luego, encuentro cómo en su recuperación de esta crisis, el artista acude al vínculo materno en búsqueda de una nueva orientación.

Por último, con el análisis de las obras *Reencuentro* (figs. 35-37) y *Barrer* (figs. 38, 39) de Daniel Santiago Salguero, me detengo a considerar la forma en la cual la reunión y la confesión entre la madre y el hijo son el resultado de un proceso creativo. Las marcas de estos afectos quedan registradas en dos diarios mediante imágenes fotográficas y video. Estos diarios narran la historia que inicia con el rechazo de la madre, para proseguir con la distancia entre los dos y terminar con el reconocimiento y la aceptación de la orientación sexual *queer* de Daniel Santiago.

El *statement* de lo femenino

En mi único encuentro con Patricia Dávila, amiga confidente de Lorenzo Jaramillo, mencionó una carta que él escribió a su familia el 29 de junio de 1987 en París. En esa carta, el artista expresó: “Mi libro trata de alguna manera sobre la mujer, pero

2 Tamsin Spargo, *Foucault y la teoría queer*, (Gedisa, 2009), 54; y Schuyf, “Hidden from history? Homosexuality and the historical sciences” en *Lesbian and gay studies, an introductory, interdisciplinary approach*, (London: Sage, 2000), 61-80.

Los dos textos proporcionan una perspectiva histórica del término *queer* y la importancia de reconocer sus acepciones a lo largo del tiempo.

precisamente utilizando mis dibujos. Mis dibujos sirven para elaborar un *statement* sobre la mujer”.³

Según me comentó Patricia, el proyecto al que Lorenzo se refería en esta declaración, consistía en ilustrar con sus obras los relatos escritos por ella sobre su producción artística. Ambos amigos aspiraban a crear un compendio que explorara y reflexionara sobre los sentimientos e ideas que Jaramillo tenía acerca de las mujeres, especialmente sobre la influencia que su madre había tenido en su vida personal y en su trabajo artístico. Aunque el libro nunca llegó a escribirse, se conservaron los testimonios en los recuerdos de su hermana y de sus amigas más cercanas, quienes siempre consideró sus cómplices.⁴

En estos recuerdos se encuentran los sentimientos e ideas que Lorenzo tenía hacia las mujeres y los motivos por los que habían quedado plasmados en su obra, en particular, los que estaban relacionados con el vínculo afectivo que tenía con su madre. Como me manifestó Rosario Jaramillo, ella fue “una mujer hecha a pulso, huérfana desde muy temprana edad y decidida a independizarse para estudiar en Bogotá en una época en la que la autonomía de las mujeres era poco común”.⁵ Ella afirmó que la forma de ser diferente de su madre influyó profundamente en ellos, como lo expresó a continuación:

Yolanda fue una fuente de inspiración para mí, al igual que lo fue para mi hermano (q.e.p.d.). Creo que los dos nos convertimos en artistas en gran parte gracias a la influencia de su personalidad y a la forma en que nos educó. Yo admiraba a Yolanda: era una mujer extraordinaria para mí, tanto por su manera original de ser como por su historia personal.⁶

Al igual que Rosario Jaramillo, Lorenzo reconoció en la singularidad de su madre una fuente de inspiración que plasmó en su obra *Lectora*⁷ (fig. 2). Durante una de mis conversaciones con Rosario, me contó como desde muy pequeños su madre los animó a ser diferentes, estimulándolos a desarrollar su “toque singular”. Yolanda Mora repetía constantemente a sus hijos: *Pas comme les autres* [no como los otros], insistiendo en que no fueran como los demás. Esto les brindó la posibilidad de ser diferentes en un contexto

3 Lorenzo Jaramillo, nota en uno de los cuadernos personales, custodiado por su hermana Rosario Jaramillo.

4 Conversación con Patricia Dávila, septiembre 9 de 2015, Bogotá.

5 Rosario Jaramillo, “Yolanda Mora de Jaramillo (1921-2005): una mujer moderna”, *Maguaré* 28.1 (2014), 28. En este artículo, Rosario Jaramillo expone un recorrido en el cual rememora el temperamento y dones de su madre como una mujer liberal y vanguardista para la época.

6 Jaramillo, “Yolanda Mora de Jaramillo (1921-2005): una mujer moderna”.

7 Lorenzo Jaramillo le dio pocos títulos muy a sus trabajos artísticos, tampoco identificó de manera explícita a quienes estaba haciendo referencia. Fue después de su muerte cuando se realizaron las exposiciones póstumas que su madre organizó, clasificó y le dio nombre al cuerpo de sus obras como una herramienta práctica y valiosa para el trabajo de futuros curadores e investigadores.

social como el colombiano, donde salirse de la norma era y sigue siendo sinónimo de locura, desviación o falta de adaptación.⁸

La conexión íntima con la figura materna me resultó sugerente en su obra *Lectora*, durante el proceso de selección de las obras para la curaduría de la exposición *Lorenzo, no como los otros*. Los testimonios de su hermana y amigas cercanas, así como los escritos que dejó el artista en sus cuadernos de notas y dibujos, atestiguan la importancia de la relación de Jaramillo con las mujeres en su vida y en su proceso de creación artística, como lo expondré a continuación.

Lectora

En el inicio de mi recorrido vi en la pintura a una mujer absorta en la lectura de uno de sus libros puesto sobre una mesa. En primera instancia, el uso del color azul y las formas planas me dieron una sensación de disolución entre la idea de cuerpo de la mujer y el color azul que rompe con la figuración y los contornos delineados de la figura femenina. Las formas coloreadas de azul representan su cuerpo, superpuestas sobre los demás planos que delimitan el espacio. En la parte superior izquierda destaca una flor, posiblemente un cartucho. El triángulo derecho está compuesto por la mesa sobre la cual se expanden los libros que la mujer está leyendo. Llamó mi atención la composición del rectángulo rojo en la parte superior derecha, probablemente una libreta o carpeta, adyacente a un libro sobre el plano. La diagonal que atraviesa el cuadro de izquierda a derecha divide el espacio en dos triángulos. El triángulo de la izquierda resalta el cuerpo azul de la mujer sentada en una silla de color ocre. Tres franjas de tonalidades marrón, negra, rosada, verde y el cartucho blanco marcan su ubicación.

Sobre la posición por la que opta Jaramillo respecto a los esquemas propios e intimistas y el uso figuras planas y colores simbólicos en su pintura y en particular la de *Lectora*, me pareció interesante rescatar lo que menciona José Hernán Aguilar:

Fernando Botero pareció no haber provocado una gran conmoción en la obra de Lorenzo Jaramillo, [...] En su mayoría, aquellos pintores de este grupo informal que usan la figura humana y su entorno naturalista como fuente formal e intelectual rechazaron con seguridad y sutileza la visión neoclásica, modernista y cerebral de las figuras volumétricas de Botero, su absolutista control cromático y su intención universalista. [...] En posición plenamente

⁸ Conversación con Rosario Jaramillo, junio 22 de 2014, Bogotá. En este encuentro que tuvimos, Rosario enfatizó en la cercanía que tuvo con Lorenzo y lo significativo que fue para su vida como actriz el impulsar la idea de afirmarse en ser diferente.

neo-expresionista, ellos terminaron por adaptar para sí los esquemas propios de una visión interna e íntima, como las figuras planas y su colorido simbólico.⁹

En resumen, el párrafo sugiere que estos pintores no se sienten atraídos por la estética y el enfoque artístico de Botero, prefiriendo explorar su propia visión y estilo expresionista.

De esta forma, la riqueza de los elementos compositivos de la imagen colorida de *Lectora*, además de los objetos presentes en la pintura, me llevaron a relacionarlos con el título del cuadro referente a una actividad muy presente y activa en el mundo de Lorenzo, la lectura. Tanto su hermana como sus amigas coincidieron en recordar que Lorenzo a menudo acreditaba a Yolanda¹⁰ de haberlo estimulado y apasionado por el mundo de las letras, la cultura y las artes; razón por la cual, no extrañé que *Lectora* abriera el camino del artista en la exploración y creación de las figuras femeninas. Contemplativo en mi recorrido por la pintura, llamó mi atención el color azul del vestido de la lectora en contraste con la línea de tono rosáceo de la silla y la franja de este último tono en la ventana. Conecté, por un lado, los colores del cuadro con un texto que había leído de la psicóloga y socióloga alemana, Eva Heller, quien explora en su investigación como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón e influyen en las emociones, los pensamientos y el comportamiento de las personas, dependiendo de los contextos culturales y de las experiencias subjetivas en las que crecen y se desenvuelven.¹¹ Por el otro, vi en el azul una posible relación entre las inquietudes intelectuales y de búsqueda de Lorenzo Jaramillo con los de *Lectora*. En la conexión de estas dos ideas –la acción del color que propone Heller sobre las emociones y la búsqueda intelectual y personal de Lorenzo– encontré un sentido empático entre el color azul y la intensidad creativa de la madre. Idea que reforcé al ver la intensidad de una de las manos azuladas de *lectora*, quizás, representativa de la fuerza creativa o de la destreza manual y las capacidades intelectuales de Yolanda Mora. Según Rosario Jaramillo, su mamá fue de lo más hábil y creativa con las manos: “cocinaba, fabricaba todo tipo de objetos, marcos, contenedores, para reciclar en una época en la que no se reciclaba”;¹² aspectos que la propia Rosario encontró influyentes en la diversidad técnica y manual de los trabajos artísticos de su hermano.

9 Aguilar, “Balas privadas, corazones públicos”.

10 Yolanda Mora fue antropóloga en un momento en el que el acceso a la educación de las mujeres en Colombia era escaso. Ingresó a la Escuela Normal Superior a estudiar Ciencias sociales, en donde fue alumna de su futuro marido, el historiador Jaime Jaramillo, y posteriormente completó su formación en antropología en el Instituto Colombiano de Antropología en los años cincuenta.

11 Eva Heller, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (Editorial Gustavo Gili, 2004), 33.

12 Según Rosario, Yolanda Jaramillo era hábil y creativa con las manos, cocinaba, reciclaba y fabricaba objetos, contenedores y marcos de cuadros.

Sobre esto último, vi en el uso de las figuras de base geométrica y en todo el componente formal que utiliza en *Lectora*, sus inicios¹³ en las búsquedas y resoluciones plásticas que aduzco de una nota de sus cuadernos:

Pintar, contra lo que cree la gente no es fácil. Es más difícil mientras mejor sea uno, porque uno se puede contentar menos con lo que sale fácilmente; más aún, hay que desconfiar de eso. Porque uno tiene ideas más ambiciosas, tal vez porque es capaz de vislumbrar respuestas mejores a los problemas, se mete uno en cosas más complicadas, siente uno que tiene que ir más allá... Es como estar en un mar lleno de olas que le pegan a uno, de corrientes submarinas, algunos bancos donde hacer pie, vacíos en los que uno se hunde; y todo tan grande, sin fin, y uno ahí, mojado...¹⁴

La metáfora que usa Lorenzo sobre estar en “un mar lleno de olas, corrientes submarinas, bancos donde hacer pie y vacíos en los que uno se hunde”, para describir la experiencia de pintar como un desafío constante. Así mismo entendí su descripción como la sensación de estar inmerso en un vasto y sin fin mar de posibilidades y dificultades, donde uno se encuentra constantemente lidiando con los obstáculos y desafíos de los procesos creativos.

La poetización que logra Lorenzo Jaramillo en *Lectora* a través del uso del color, especialmente los tonos azules, y las figuras planas y simbólicas, sugieren su inclinación hacia una exploración íntima y subjetiva en su trabajo. El tema de la lectura a través del arquetipo de la madre es quizás más cercano a *Muchacha leyendo una carta* (fig. 80) de Johannes Vermeer. Al igual que el pintor holandés, encontré en la relación entre los dos pintores que Jaramillo se afecta y se deja permear por la intensidad de la intimidad femenina y me afecta en el sentido que propone la historiadora del arte Estrella de Diego respecto al estudio que hace de la lectora de Vermeer: “la escena [...] nos necesita –qué paradoja– para completar el relato”.¹⁵ Es decir, aunque la figura representada en la pintura está absorta en su actividad de lectura, su presencia y su historia solo adquieren sentido cuando son contempladas por el espectador.

13 Lectora es una pintura temprana de 1979, el artista tenía 19 años.

14 Lorenzo Jaramillo, *Petit Cahier Noir II*, 1984, consultado en el archivo personal del artista custodiado en ese momento por su hermana. Rosario Jaramillo.

15 Estrella de Diego. *Travesías por la incertidumbre*, (Seix Barral, 2005), 137.

Madonas

Encontré a dos de las *Madonas* (figs. 3, 4) en casa de Jaime Jaramillo y las otras dos (figs. 5, 6) en el apartamento de su hija Rosario. En un principio las obras tempranas de Lorenzo no me conectaron, pero a medida que fui avanzando en la investigación y en el sentido que le estaba dando a la curaduría de la futura exposición en el Museo Nacional de Colombia, fui adentrándome cada vez más en el tema del universo femenino que rodeó a Lorenzo y que le permitió explorar la temática del arquetipo de la madre. Como ya lo vimos en *Lectora* y a través de los testimonios de Patricia Dávila, su hermana y sus amigas, las mujeres fueron sus verdaderas confidentes y quienes lo acogieron y aceptaron tal y como era. También fueron ellas quienes le permitieron explorar y reconocer en él mismo su potencial creativo que se lee en una nota de uno de sus cuadernos de su archivo personal:

La pintura no puede ser sólo formal. Debe tener una cierta verdad o contenido, lo llaman otros; personalidad, atmósfera [...] mis grupos de mujeres lo tienen: eso, una cierta honestidad que viene de hacer lo que a uno le interesa, le gusta, lo que a uno se le ocurre, lo que tiene que ver con uno, lo que uno piensa y ve; así quedan los cuadros con algo verdadero.¹⁶

La afirmación de Lorenzo me sugirió que la pintura no es solamente visual, sino que contiene una verdad reflejada en un proceso creativo profundo que surge de la experiencia subjetiva del artista. Fue mi empatía con la experiencia del artista y su relación con el tema arquetípico que me permitió proseguir con el recorrido de indagación por sus obras. Si bien la nota arriba mencionada no especifica el grupo de pintura de mujeres al que se refiere, puedo inferir su mención al compendio de sus trabajos sobre las mujeres en general que realizó durante su corta vida.

Las *Madonas* se componen de una serie de mujeres coloridas que contemplan y se aferran a unos trapos.¹⁷ Respecto a las fechas de realización de *Madonas*, aparte de la información dada por Rosario y sus amigas, no existe información adicional. Los escasos artículos y los dos libros¹⁸ que se hicieron sobre la obra de Lorenzo Jaramillo mencionan las *Madonas*, pero no profundizan ni en su datación, ni en las temáticas y la plástica. De acuerdo con la información que recolecté, y que me brindaron Rosario y las amigas de

16 Extracto de una libreta personal de Lorenzo Jaramillo, Londres 1977- 1978.

17 Este objeto tiene varias definiciones en el diccionario: 1. pedazo de tela que se desecha por viejo; 2. Un paño que se usa para limpiar o una prenda de vestir.

18 Seguros Bolívar, ed., *Lorenzo Jaramillo*. Germán Rubiano, *Lorenzo Jaramillo: exposición retrospectiva*.

Lorenzo, con el equipo de conservación del Museo Nacional de Colombia, situamos la obra alrededor del año de 1973.

El término *madonna* proviene del italiano que significa virgen María, pero también mi dama o doña, y se ha utilizado en la historia del arte para referirse a la madre de Jesús. En la tradición del cristianismo generalmente se ha representado como una figura materna tierna y devota. Del término puedo decir que el artista logra una condensación entre la imagen de la virgen y la dama o doña, que quiere decir “mujeres distinguidas”, representadas en su madre y amigas.

Reconocí en las *Madonas* la devoción por su madre y sus amigas, en particular, en el gesto de recogimiento de las cuatro mujeres presente en el trapo al que se aferran con las manos. Sobre esto rescato un comentario de Patricia Dávila cuando abordamos el tema de las mujeres en la obra de su amigo.

Lorenzo tuvo amigas mujeres, fueron más cercanas y confidentes que los amigos hombres. [...] Sobre todo, quería mucho a sus amigas, no era muy expresivo, pero lo demostraba con hechos, nos llamaba, nos buscaba para ir a cine, para salir a comer o compartir algún tema de su interés. Tenía una amiga para cada cosa. [...] Adoraba a su mamá, la quería mucho por todo lo que le dio.¹⁹

Sin embargo, fue interesante constatar que, en vez de un manto como símbolo de protección y cobijo de la virgen, sostienen un trapo. Trayendo nuevamente la noción de textura de Kosofsky Sedgwick, sentí en la idea del trapo la fragilidad y la vulnerabilidad no solo de las mujeres representadas, sino la del propio Lorenzo, que para ese momento tenía alrededor de 18 años y sufría internamente por no poder vivir abiertamente y expresar su homosexualidad.²⁰

En el recorrido por el proceso creativo del grupo de mujeres de Jaramillo aparecieron diez dibujos de la serie *Girl Crazy Overture/Suite de las muchachas extravagantes* (fig. 80), que se encontraban en una de las habitaciones del apartamento de Rosario Jaramillo. Me cautivaron los gestos impetuosos de las pequeñas figuritas en serie que vi en el recuadro. Luego de conversar con Rosario sobre este trabajo, consideré estas mujeres claves en el proceso de transformación del arquetipo de la madre al de las divas del cine, la ópera y el teatro; las cuales sentí más cercanas al arquetipo desarrollado por Clarissa Pinkola

19 Conversación con Patricia Dávila, septiembre 9 de 2015, Bogotá. El énfasis en la confidencia y cercanía a las mujeres lo manifiestan también sus otras amigas entrevistadas: Clara Cyro, Inés Reichel, Patricia Uribe y Diana Barco, septiembre de 2015, Bogotá.

20 Conversación con Patricia Dávila, septiembre 9 de 2015, Bogotá.

como *mujer salvaje*.²¹ Para Pinkola la mujer salvaje es aquella que ha logrado mantener viva su intuición y poder interior, a pesar de las presiones sociales y culturales que intentan domesticarla y restringir su poder. Es la figura simbólica de la fuerza, la autonomía, la sensualidad y la sabiduría ancestral.²²

De esta manera, reconocí en las diez mujeres dibujadas por Lorenzo Jaramillo en tinta china sobre papel de 10 x 15 cm, al arquetipo de la mujer salvaje. Ellas representan una variedad de muchachas divertidas, de las que se inspiró Lorenzo desde muy joven en un álbum de colección de imágenes de sus divas favoritas del cine, la ópera y el teatro que encontraba y recortaba en las revistas de modas extranjeras que coleccionaba su mamá. La evocación de esta anécdota,²³ me reveló un primer contacto por parte del artista, con las cuestiones relacionadas con la estética y las tendencias de vestuario. Su madre, como me contó Rosario, se especializó como esteticista cuando estaba soltera²⁴ y sus intereses por los cuidados de belleza femeninos tuvieron incidencias en el trabajo artístico de Jaramillo. Una de estas incidencias tuvo lugar cuando trabajó en escenografía y vestuario en el Teatro Libre en donde tuvo la oportunidad de maquillar a la actriz Laura Restrepo, (figs. 81, 82).²⁵

Sobre el grupo de las divas Lorenzo Jaramillo expresa en una de sus cartas a su familia:

[...] Supe que en estos días llega a Salzburgo Marvis Martin a tomar en el Mozarteum un curso con Elizabeth Swazkopf, la vaca sagrada del Lied y de la ópera mozartiana y de [Richard] Strauss, la Marschallimn de *Rosemkavalier* por antonomasia.

[...] Volví a Salzburgo y fui a ver la exposición de acuarelas y gráfica de Nolde. Pensé en Yolanda.

[...] El concierto de *Lieders* de Straus, Brahms, Wagner y Ravel que interpretó Jessye Norman (una negra enorme, monumental, que entra a escena como un barco envuelto en sedas negras con colores fuertes y se mueve como una sacerdotisa).²⁶

Otro ejemplo que caracteriza los diez dibujos son mujeres que describe Jaramillo en otra carta a su familia, luego de una estancia de un taller de papel en Alsacia, Francia:

21 Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos: mitos y cuentos de la mujer salvaje*, 59-66.

22 Pinkola Estés, Introducción.

23 Conversación con Rosario Jaramillo, junio 22 de 2014, Bogotá.

24 Conversación con Rosario Jaramillo, junio 22 de 2014, Bogotá. Yolanda Jaramillo viajó a Nueva York durante los años cincuenta para estudiar estética. Vivió en una residencia de monjas irlandesas y fue pionera a su regreso a Colombia en técnicas de electrólisis para quitar el vello capilar. Estos estudios fueron posteriores a su formación en ciencias sociales

25 Lorenzo Jaramillo realizó la escenografía y el maquillaje de la obra de teatro *Gato por liebre* de Piedad Bonnet, dirigida por Ricardo Camacho e interpretada por Laura Restrepo.

26 Mora de Jaramillo, 6-7.

[...] Pero debo pasar a describirles el grupo. Comenzaré por el norte. De Kiel, sobre el Báltico, nos llegaron Sabine y Elisabeth. [...] Es tejedora. Espaldas anchas, pelo corto, ojo chiquito claro, pierna grande, caminado de vaivén, es la que corta el pan con un cuchillo grandote y lava la loza; habla poco pero atinadamente y, cosa extraña, en los ratos libres borda en gobelino un minúsculo gallo azul del tamaño de un pañuelo. Elisabeth podría, si se tratara de un caso complicado - ¿Qué por qué no habría de ser? -, ser su amiga. Es la más joven, rubia, ojitos irritados, pelo hasta los hombros, es la que se levanta de última y llega a desayunar medio dormida. Toma mucho té y es incolora. También teje y está resfriada.

[...] De Heidelberg nos llegan dos buenas amigas, Bärbel y Mechthild. Bärbel es diseñadora (*Design!*), gorda, simpática, gafas grandes, *balettas*, vestidos amplios, como de maternidad, de manguitas bombachas, cola de caballo. Mechthild es seca de carácter, más bien fea, de pelo rojizo cogido en una moña desordenada, fuma Dunhill constantemente, y es de un color cartón sin matices, de piel abotagada. En el fondo, bajo esa casi fealdad, hay algo que recuerda al *Retrato de dama* (fig. 83) de Durero.²⁷

En estas narraciones minuciosas y divertidas Lorenzo exalta tanto los atributos, movimientos y formas corporales que vemos representados en los gestos explosivos de las *muchachas extravagantes* como lo son también los estados de ánimo y las actividades que realizan las mujeres que describe en los extractos de las cartas. Las descripciones se vuelven forma y movimiento a través de la exploración de los elementos que utiliza: la cartulina y el papel en el taller en Alsacia, recursos que encontraba a la mano para no perder la idea que tenía en mente. Las mujeres “incolora” o de “color cartón sin matices” de su descripción, son imágenes análogas a la técnica que utiliza en las *Madonas*, óleos sobre papel y cartulina respectivamente. El lenguaje pictórico que construye hace parte de su fascinación por el arquetipo femenino, sus gustos e imaginación.

Puedo inferir que este primer grupo de mujeres, *Lectora*, *Madonas* y *Muchachas extravagantes* son la afirmación de la singularidad en las formas y procedimientos que utiliza en la pintura Lorenzo y lo encuentra, como todos los pintores, en las referencias, copias y apropiaciones de algunos de sus antecesores. Sus testimonios son pruebas de sus viajes, sus visitas a museos y los encuentros con estas mujeres cómplices y confidentes que seguirá trans-formando en la siguiente serie de *Danzantes* en el que explorará, desde el acercamiento que le estoy dando a su obra, el arquetipo de la *mujer salvaje* que reclama su poder y su sexualidad para desafiar las normas y las expectativas sociales impuestas a los *diferentes*.

27 Mora de Jaramillo, “Lorenzo Jaramillo, pintor y andariego”, 34-35.

Danzantes

En su debut sexual, Lorenzo como una gran mayoría de hombres colombianos de su generación, siguieron la normativa patriarcal de construir la masculinidad a partir de una relación con una prostituta.²⁸ Del resultado traumático²⁹ de esta experiencia, surgió las *Danzantes* (figs. 7, 8), un grupo de mujeres bailando en una secuencia de *striptease*, cuyos referentes son los *peep show* [espectáculos] de Londres, París y Bogotá.

Vi en esta pintura a tres mujeres en un fondo saturado de colores, dos de ellas en las extremidades del cuadro, a la derecha y a la izquierda, manchadas de rojo, amarillo y anaranjado en contraste con la de la mitad, una mujer azul en contorsión, acción que se nota por los diferentes puntos de vista que plasma el artista: la cabeza y el seno derecho de la mujer de perfil y el cuerpo de espaldas. Las tres están semidesnudas, la de la izquierda y la del medio exhiben sus tacones, la del extremo derecho un tutú con manchas de jaguar, botines, plumas en torno al cuello y los senos descubiertos. En sus rostros maquillados encontré las máscaras de la noche, es decir, a intérpretes seductoras y provocadoras de personajes femeninos que me recordaron ciertas imágenes históricas de la danza, tales como las personificaciones que van desde Salomé a las bailarinas de los espectáculos populares de finales del siglo XIX, del *Diván japonés* en París.

A mi manera de ver, Lorenzo Jaramillo retoma el tema de la “danza sexual” y la representa pintando escenas de *peep show*³⁰ parisinos y de *chochales*³¹ bogotanos entre 1988

28 Conversación con Patricia Dávila, septiembre 9 de 2015, Bogotá. Viveros, Fuller y Olavarría, “Masculinidades: Diversidades regionales y cambios generacionales en Colombia”. *Hombres e identidades de género: Investigaciones desde América Latina* Ces-Universidad Nacional de Colombia (2001): 65-68.

29 Extraído del encuentro con Rosario Jaramillo en el cual relató como esta primera experiencia inspiró a Lorenzo a realizar las series de las *Danzantes*. De hecho, el título de estas obras no fue dado por Lorenzo, sino por su madre, en la clasificación y organización de sus obras, luego de la muerte del artista.

30 Un *peep show* es un tipo de espectáculo o atracción en el cual los espectadores pueden observar a una persona o personas realizando actos sexuales o eróticos a través de una ventana o una apertura pequeña. Por lo general, los espectadores pagan una tarifa para tener acceso a una cabina o sala privada donde pueden ver a las bailarinas a través de una ventana o pantalla. Estas exhibiciones suelen ser breves y los espectadores tienen un tiempo limitado para observar antes de que se les pida que se vayan. Los *peep shows* han existido desde hace mucho tiempo y han sido populares en ciertos contextos o áreas específicas, aunque su popularidad ha disminuido con el tiempo debido a los cambios en las normas sociales y la disponibilidad de contenido adulto en línea.

31 En el lenguaje popular colombiano *chochal* es una casa de prostitución. En conversación con Patricia Dávila sobre las fuentes de inspiración del trabajo artístico de las *Danzantes*, me relató la experiencia “deprimente” que tuvo Lorenzo Jaramillo con las bailarinas-prostitutas de estos espacios bogotanos, en contraste con las condiciones superiores de espectáculo de los *peep show* parisinos y londinenses. Las *Danzantes* como la serie de *Muchachas extravagantes* son el resultado de una mezcla de prostitutas colombianas y europeas, además de una estética inspirada en la película estadounidense *Irma la douce* (1963) de Billy Wilder.

y 1990. Más allá de retomar un tema conocido en la pintura de la vanguardia moderna europea, Lorenzo deja el arquetipo de la madre por el de la mujer salvaje.

Como puede corroborar en conversación con Rosario Jaramillo y Patricia Dávila, el tema de las *Danzantes* y la ambientación de los lugares donde bailaban estas mujeres, no fue para Lorenzo el resultado de un deseo de satisfacción sexual cumplido, como lo puede ser para muchos hombres. Por el contrario, su satisfacción radicó en la posibilidad de explorar el mundo de la diferencia a partir de la riqueza de esos escenarios ambientados con música y canciones de las intérpretes que él escuchaba. Sobre este último aspecto Patricia Dávila me comentó:

Lorenzo fue también un amante de cierta música popular, que se escuchaba en estos lugares, le encantaba este tipo de música y entre una de las cantantes, había muchas que le gustaban a Lorenzo, pero de entre las que le gustaban, de las más populacheras podríamos decir, estaba Sarita Montiel, y a Lorenzo le fascinaba ver actuar a Sarita Montiel.³²

Esta referencia de Dávila sobre los gustos de Lorenzo por las cantantes “populacheras” como Sarita Montiel, me permitió entender el giro de orientación que tomó su trabajo artístico y su mirada sobre la temática de las mujeres. Al desviarse de la figura idealizada de la mujer y del arquetipo materno y optar por el de la mujer salvaje en sus fachadas estrambóticas, percibí el cambio y “elaboración” en su *statement* de lo femenino. Es decir, cambió su forma de sentir y pensar a las mujeres en la manera idealizada en que concibió a las *Madonas* por el de la extravagancia en las *Danzantes*. Esto estimuló su imaginación e ideas que lo puso, como él mismo lo afirma en el cuaderno de notas donde encontré su *statement*, en “un grado de exaltación especial”.³³

Con este “grado de exaltación especial” que le produce su creación de las *Danzantes*, a saber, su exploración con prostitutas, bailarinas y cantantes, Jaramillo logra a mi manera de ver, una ruptura con los estereotipos tradicionales de la figura idealizada de la mujer que reconoció en el arquetipo de la madre en *Lectora* y *Madonas*. Con ello, intenta abrazar una visión más libre y auténtica que encuentra en la exploración de la figura de las mujeres en el arquetipo de la mujer salvaje.

32 Conversación con Patricia Dávila, septiembre 9 de 201.

33 Extracto de una libreta personal de Lorenzo Jaramillo.

La potencia femenina que acoge y expulsa

Durante uno de mis encuentros con Fernando Arias,³⁴ el tema de lo femenino emergió mientras él se dedicaba a una de sus actividades favoritas: cocinar. El artista me recibió en su cocina mientras preparaba una salsa de chiles para la comida que tenía planeada para esa noche. Durante nuestra conversación, hablamos sobre la importancia de la elaboración de los alimentos, el tiempo, la disposición y la dedicación necesaria para cocinar y compartirlos. En ese momento, la situación me recordó a la obra *Cooking Place*³⁵ de la escultora canadiense Martha Townsend (fig. 84). Esta pieza consiste en una pizarra cortada en forma de círculo, pintada de negro y sostenida por piedras.

En ese momento, pude entender la conexión que Fernando había establecido entre el trabajo de Townsend y nuestra situación en su cocina, como una referencia evocadora a la noción de origen. El material de la mesa en la que me apoyaba, su tamaño y textura, me evocaron la idea de las antiguas tablas de cocina o pizarras de piedra utilizadas para cortar alimentos, preparar recetas e incluso como superficie para cocinar. Esta fue la intención que tuvo Townsend con su obra *Cooking Place*, haciendo referencia a las prácticas culinarias ancestrales y a la conexión con las raíces culturales.

Además de la conexión entre *Cooking Place* de Townsend y la situación en la cocina, mi atención fue atraída por el libro *La historia de Arias* que Fernando había dejado sobre la mesa. Mientras él se dedicaba a moler, mezclar y condimentar los alimentos, mis ojos se posaron en una imagen perturbadora de una de sus piezas, *DDC-Desorden dismórfico corporal* (fig. 23). En esta fotografía, se muestra a una mujer con el seno descubierto amamantando a un hombre desnudo en posición fetal. Fernando me reveló que los personajes de la imagen eran él y su mamá.

Esta revelación profundizó aún más la conexión que había establecido entre *Cooking Place* de Townsend, la situación en la cocina y la imagen simbólica de *DDC* de Arias.

34 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

35 Pierre Landry, *L'origine des choses*, (Musée d'art contemporain de Montréal, 1994), 9. En 1997 realicé una pasantía en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal en el área de las exposiciones itinerantes, en la cual trabajé como asistente para la documentación preparatoria de la muestra *El origen de las cosas*, la cual se exhibió en 1998 en el Museo de arte del Banco de la República en Bogotá. *Cooking Place* de Martha Townsend hizo parte de esta exposición. El fogón, de la artista canadiense, inspirado en los hoyos ancestrales de roca irlandeses (hornos de tierra), pretenden trasladar al espectador al origen del hogar, incorporado en el uso de los materiales naturales que utiliza, como la pizarra y las piedras. El fogón representa un espacio interior de calor afectivo que evoca, según Townsen “las tareas tradicionalmente femeninas”.

DDC (Desorden dismórfico corporal)

La historia de la pieza *DDC* tiene sus raíces en 1988, según me contó Fernando, cuando decidió embarcarse en un viaje a Londres en busca de nuevos desafíos artísticos y personales. Durante ese tiempo en Inglaterra experimentó de primera mano las marcas y las tensiones que surgieron al ser latino *queer* y extranjero. El exilio, las fronteras, el territorio y la identidad se convirtieron en conceptos que, desde entonces, han estado presentes en toda su obra.

Sin embargo, durante una de sus visitas a Colombia, Fernando invitó a su madre a participar en la construcción de la imagen de *DDC*. Al principio, ella rechazó la propuesta de su hijo debido al temor al juicio social y a su propia reserva personal al ser reconocida por la sociedad. Fernando me relató este evento de la siguiente manera:

Sí, yo la *intense*³⁶ hasta que dijo, ‘bueno vamos...’ Pero imagínate, mi mamá, de Armenia... Ella replicó: ‘Ay, no vaya a mostrar mucho la *teta* acá. Si la expone... en otro lado, ¡sí!, pero acá no.’³⁷

La revelación de esta confesión puso de manifiesto, por un lado, los tabúes arraigados en una ciudad tradicional y poco abierta a nuevas ideas como Armenia; por otro lado, denota el rechazo hacia una imagen de lactancia “perturbadora” en un país conservador y de tradición católica como Colombia. Esta experiencia biográfica le permitió a Fernando ubicar la idea de disidencia en territorios donde las diferencias son sistemáticamente excluidas mediante la imposición de fronteras físicas, ideológicas y religiosas.

La obra *DDC* participó en el primer Salón Internacional de Estandartes, ES-96, en Tijuana, México, en 1996. La escultora Marta Palau, fundadora del evento, invitó a artistas de diferentes partes del mundo a explorar las problemáticas de la frontera a través del estandarte. En sus propias palabras, el objetivo de la convocatoria fue “dar a conocer a nivel internacional a los artistas de Baja California, quienes representan el vibrante movimiento cultural que ha surgido en nuestra frontera en los últimos diez años”. Las bases de la convocatoria sugirieron “un formato de 5 metros de alto por 1.80 metros de ancho, preferiblemente en papel Kraft y pintados por ambos lados”.³⁸

36 Del verbo “intensear”, no aparece registrado en la Real Academia de la lengua. Inflexión en Colombia para expresar que insistió hasta el límite para que aceptara.

37 Conversación con Fernando Arias, 27 de junio de 2017, Bogotá.

38 Marta Palau, *ES2002 Tijuana. II Bienal Internacional de Estandartes y Memorias*, (Conaculta, Centro Cultural Tijuana, 2002), 48.

El estandarte, tradicionalmente, consta de una pieza de tela cuadrada o rectangular sujeta a un astil, con una marca distintiva que generalmente representa la pertenencia a un grupo. Fue utilizado por los caballeros en la Edad Media y en particular, por Juana de Arco, quien lo llevó en la batalla de Orleans como emblema de las virtudes patrióticas francesas.

En el caso de *DDC*, Arias imprimió la fotografía de su madre “amamantándolo” en un pendón de poliéster. El artista me comentó que se había inspirado en las *Virgo Lactans* (fig. 85), unas imágenes icónicas de la iconografía de la virgen originarias de la Edad Media y simbólicamente relacionadas con el *misticismo metabólico*. Estas imágenes revelan los misterios divinos a los humanos a través del alimento, la leche del seno, para garantizar el éxito de los procesos vitales.

En complemento de lo anterior, busqué referencias relacionadas con el tema y me encontré, en el artículo “Mothering God” de la escritora medievalista estadounidense Sandra Miesel. La escritora realiza una explicación de la visión mística en la que Jesús revela a Matilde de Magdeburgo, una monja cisterciense del siglo XIII, lo siguiente: “La gracia es como la leche que bebí de mi Virgen Madre”, esto es, pura como la gracia divina.³⁹

Otra de estas referencias relacionadas con el tema de las *Lactans* es la del historiador del arte Leo Steinberg quien agrega en su libro *La sexualidad de Cristo* que la intimidad entre la Virgen y el niño es una metáfora de la procreación. Para el autor, el mensaje del emblema es claro: preservar la humanidad a través del matrimonio entre un hombre y una mujer.⁴⁰

En resumen, ambos aportes exploran dos interpretaciones y simbolismos relacionados con las vírgenes lactantes, la de la gracia divina dada por la leche para Miesel y la importancia del matrimonio heterosexual en la procreación y la preservación de la humanidad que ve Steinberg a través de la lactancia.

Por otra parte, desde mi modo de percibir y sentir la obra de Fernando Arias, el artista subvierte el significado tradicional de la leche, convirtiéndolo en abyección. A partir de nuestra conversación sobre la imagen del estandarte, pude inferir que su reflexión sobre la identidad *queer* y el exilio, vividos en su propio cuerpo, se reveló en su obra perturbando y desacralizando la gracia de la leche y otorgándole un nuevo significado. Para Fernando, la leche representó en su momento un retorno a la sabiduría femenina contenida en el seno que estaba solicitando en su sentimiento de pérdida y convierte el simbolismo de la leche en una herramienta para recuperar la morada interior.

39 Sandra Miesel, “Mothering God.” *Crisis: Politics, Culture, & the Church* (2001).

40 Leo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, (Paris: Gallimard, 1987), 158.

Sobre esto último me comentó: a los treinta y tres años, perdido y sin territorio, me pregunté, ¿Dónde estoy, de dónde soy, hacia dónde voy? Preguntas que subvirtió, a mi manera de ver, con el lenguaje visual que utilizó en el estandarte de tres formas. Primero, renombrando el emblema de lactancia como *DDC*- Desorden dismórfico corporal y reemplazando a la Virgen por su mamá, y al niño Jesús por el mismo. En un segundo momento, infringió el significado del emblema al cuestionar las ideas fijas sobre identidad y frontera. Tercero, utilizó PBC en lugar de papel Kraft y pintura e hizo una impresión fotográfica, transgrediendo así el patrón gráfico del estandarte. Todo esto me permitió entender cómo el artista relacionó los conceptos de la frontera (tema del Salón de Estandartes) y la revelación (significado de la lactancia) con su identidad *queer*.

La crítica del Salón de estandartes desconoció en su momento el mensaje y el contenido emblemático *queer* de la obra de Fernando Arias. En un artículo inédito, Teresa del Conde manifestó que la imagen no cumplía con los parámetros del concurso del Salón y declaró sobre la pieza: “no ganó el premio, ni una mención honoraria, lo cual es entendible, por no responder a la idea del estandarte”.⁴¹ Como suele pasar con muchas de sus obras y como bien lo manifiesta el artista: “tengo que estar completamente seguro de que no me estoy vendiendo, así que haré lo que realmente quiero hacer, y creo que ... así que siempre propongo algo que luego será rechazado o no entendido al principio, así que lleva tiempo encajar”.⁴²

En efecto, su mensaje del estandarte no encajó, ni se entendió en ese momento. Con *DDC* Fernando Arias desvía el camino de las convenciones y opta por las vías de la auto-expulsión, que consiste en mostrar la marca profunda sobre las fronteras territoriales, corporales y de identidad cuando se es diferente. Es como estar en palabras de Julia Kristeva “cansado de vanos intentos de reconocerse fuera de sí, [...] y descubrir que lo imposible es su ser en sí mismo, al descubrir que él no es otro que ser abyecto”.⁴³

Dicho de otro modo, Fernando Arias se da cuenta de que no puede encontrar una identidad estable o definida fuera de sí mismo, sino que debe confrontar y aceptar su propia naturaleza abyecta, es decir, aquellas partes de sí mismo que están excluidas o rechazadas por la sociedad. Este reconocimiento del ser abyecto puede llevar a una nueva comprensión de la identidad y una liberación de las limitaciones impuestas por las normas sociales.

41 Teresa del Conde, 27.

42 Conversación con Fernando Arias y Jonathan Colin, 5 de mayo de 2017, Bogotá.

43 Kristeva, *Poderes de la perversión*, 12.

Cordones umbilicales

¿Dónde habita la *casa*? ¿A qué llamamos con ese nombre si tomamos cualquier costa por la patria y el recuerdo último de la pertenencia –Ese lugar que creemos reconocer y que buscamos sobre todas las cosas– reenvía a un territorio de regreso imposible, el seno materno? La condena es sentirse fuera de lugar en cualquier sitio, igual que vaticinara Gauguin.⁴⁴

Consideré comenzar con esta cita que tenía en mi memoria después de leer el libro *Travesías por la incertidumbre* de Estrella de Diego, ya que me recordó la impresión que me causó el trabajo de Fernando Arias y su concepto de casa o morada. En particular, percibí una similitud entre la escritora e historiadora del arte y el artista al abordar la pregunta de si cualquier lugar puede ser considerado como la patria y el último recuerdo de pertenencia y si ese lugar que buscamos y creemos reconocer nos remite a un territorio de regreso imposible, como lo puede ser el seno materno. Ambos, de Diego y Arias, me transmitieron por medio de sus obras la sensación de sentirse fuera de lugar en cualquier sitio, haciendo referencia a una condena similar a la que predijo Gauguin.

Al igual que Gauguin, Fernando Arias continuó su exploración creativa con el proyecto de los cordones umbilicales. Como me lo expresó: “regresé a casa a través del cordón, que representa la unión con la vida durante el período de gestación. El ombligo es la primera cicatriz del cuerpo cuando un bebé nace, una marca indeleble de la primera separación afectiva”.⁴⁵

De esta manera, el artista llevó esta marca a sus obras *Madre Patria* (fig. 24) y *Madre Tierra* (fig. 25), para mostrarnos su proceso personal de experiencias e interpretaciones sobre la pérdida, la identidad sexual y el territorio.

Según me comentó Fernando, en la década de los noventa se produjo una considerable migración de colombianos a países extranjeros como España, debido a la descomposición social y la crisis económica de Colombia. Al igual que muchos de sus compatriotas, el artista llegó a Londres en busca de nuevas oportunidades y encontró en los inconvenientes y desafíos de sentirse extranjero el tema que lo llevó a crear *Madre Patria*, obra con la que participó en la Feria de Arco en Madrid en 1997.

Madre Patria es una instalación que consiste en una mesa o contenedor de acero en la que, en la parte superior, una caja hermética de vidrio contiene unos cordones umbilicales sumergidos en formol que forman la frase “madre patria”. La escritura nos confronta en

⁴⁴ Estrella de Diego. *Travesías por la incertidumbre*, 44.

⁴⁵ Conversación con Fernando Arias y Jonathan Colin, 5 de mayo de 2017, Bogotá.

dos sentidos: en primer lugar, con el lugar de nacimiento como un espacio que nos acoge y amamos como a una madre, y en segundo lugar, como una nación de la cual somos expulsados por los estigmas y prejuicios políticos, sociales y culturales.

Por otro lado, *Madre Tierra* es una instalación compuesta por nueve torres de vidrio, en cada una de las cuales cae una luz que cubre un tercio del espacio. Simultáneamente, los cordones umbilicales flotan en la parte inferior y penetran en la tierra (suelo rico). El artista se sumerge en los vínculos intangibles que creamos entre las personas y nuestros descendientes, inspirándose en un ritual ancestral femenino que consiste en enterrar el cordón umbilical debajo de un árbol.⁴⁶

La historia de los cordones umbilicales comienza a principios de 1997, cuando el artista reunió nueve cordones umbilicales humanos (fig. 86) y los enterró en la tierra de una finca⁴⁷ donde vivió durante dos años. Estos cordones umbilicales los obtuvo en el hospital donde trabajaba su padre, un médico bacteriólogo, quien le facilitó los contactos y el acceso al hospital de Armenia para obtener el material humano. Como se puede ver en la fotografía (fig. 87), su madre, su padre y la enfermera llamada Sordunia lo acompañan, esta última fue quien le entregó los cordones.

A través de estos proyectos, Fernando Arias reflexiona sobre las marcas afectivas como la pérdida, la identidad sexual y el territorio. Su participación personal en el proceso de creación artística incluyó la colaboración de su familia en la obtención de los cordones umbilicales en el hospital donde trabajaba su padre.

Le pedí a mi madre ...

“Ábrete tierra y trágame” fue la expresión con la que Fernando inició nuestra conversación sobre la última obra relacionada con la serie y el tema de la madre. Me comentó que su expresión denotaba el sentimiento de querer escapar de una situación que lo mortificaba, la de sentirse desorientado y agobiado en la vida y en relación con su identidad *queer*. Esta situación lo llevó nuevamente a explorar en la creación de sus obras una posibilidad de desafiar su estado de sentirse fuera de lugar. Decidió pedirle a su madre que lo pusiera de nuevo en el vientre, a lo que ella le respondió: “Mijo, no puedo ponerlo en mi vientre, pero a cambio si le puedo tejer una carpá”.

46 Leslie Korn y María Luisa Arias Moreno, “La costumbre de enterrar el cordón umbilical”, *Fourth World Journal* 13.1 (2014), 33. Leslie Korn lo define “como un ritual de las mujeres indígenas rurales del occidente de México que simboliza el plantar raíces en la tierra para su hijo y en la comunidad y, de esta manera, reafirma las conexiones culturales del niño”. Fernando recupera un ritual ancestral femenino para honrar la conexión afectiva de la tierra como acto creativo original.

47 Fernando Arias se encontraba viviendo en ese momento en el municipio de la Calera a 18 km al nororiente de Bogotá.

De esta respuesta surgió el título de la obra que decidió realizar a partir de ese momento en colaboración con su mamá: *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio, ella me tejió una carpa en crochet* (fig. 26).

La obra consistió en una instalación que incluía una carpa tejida en crochet con hilo de algodón por su madre, Martha Lucía Gaviria; un colchón de camping desinflado y una fotografía de un parto por cesárea que se encuentra encima del colchón. La imagen muestra un fragmento del cuerpo, es decir, la parte superior del pubis donde se realiza el corte del cual sale un cordón umbilical. Sobre el fragmento del cuerpo cubierto por unas telas quirúrgicas azules, se encuentran el torso y las piernas de un recién nacido. Se ven las manos del obstetra y las tijeras con las que cortará el cordón. Al interior de la carpa cuelga un bombillo que ilumina sombríamente el espacio y permite vislumbrar la imagen del parto, donde sobresalen la sangre y los residuos orgánicos.

Le pregunté por su madre y su implicación en el proceso de creación de esta obra, a lo que me contestó:

Mi mamá fue una ama de casa que se dedicó a su familia y a sus hijos, ella no estudió en la universidad, pero recuerdo bien su espíritu abierto y altruista. Cuando yo tenía unos seis años se unió al grupo de *Damas Rosadas*, un grupo de mujeres voluntarias que trabajaban en el hospital de Armenia. Ella siempre me llevaba por las tardes y yo le ayudaba a clasificar los medicamentos y las donaciones que llegaban al hospital. Siempre la vi y sentí como la madre que unía a la familia, que ayudaba y nos comprendía a todos.⁴⁸

Su respuesta me llevó a pensar en la relación del crochet y el contenido de la obra. La palabra *crochet* proviene del francés y significa enganchar, unir y sujetar las formas geométricas usando las manos, las agujas y el cordón. Vi en la labor de la madre la acción de unir las piezas separadas para formar una unidad en la variedad de motivos (el colchón de camping junto con la fotografía). La palabra *crochet* me remitió a los vínculos afectivos que metafóricamente ella tejió con los hilos que representan los cordones umbilicales, así como posibles respuestas a los interrogantes existenciales del artista. De esta manera, ella guió a su hijo para que estableciera su diferencia en la “zona de lo inhabitable”, concepto que tomo prestado del historiador del arte y curador David Gettsy al referirse a los espacios de la identidad *queer*, es decir, para manifestar su propio terreno de identidad.

Lejos de un parto natural, asistimos a una ficción que comienza con la práctica del tejido como gestación, al uso de objetos y la fotografía como parto y expulsión. Estas son tácticas

48 Conversación con Fernando Arias, 17 de septiembre de 2019, Bogotá.

artísticas disruptivas que utiliza el artista para marcar su diferencia. La narrativa de la obra refleja un parto intervenido, la cesárea. Su regreso al mundo implica, en este caso, la relación con lo externo, como vimos con las obras de los cordones umbilicales.

Finalmente, la obra explora la relación entre el artista y la madre, así como las complejidades de la identidad y el deseo de regresar a un estado de seguridad y protección representado por el útero materno. La colaboración entre los dos en la creación de la carpa fue buscar la conexión, el refugio y la reconciliación en la búsqueda de un lugar de pertenencia y aceptación en un mundo que resultaba, en ese momento, alienante y confuso para Fernando Arias en su desorientación *queer*.

Reencuentro con el legado femenino

Sentados en un muro junto a la carretera que lleva a Chinchiná, Daniel Santiago y yo contemplamos un hermoso atardecer después de haber pasado el día revisando su archivo en casa de su madre. El silencio que reinaba entre nosotros transmitía las emociones y descubrimiento que habíamos experimentado. Entre las obras que revisamos, surgió *Reencuentro*, un álbum de fotografías que relata los momentos de confianza entre Daniel y su madre en 2008, cuando el artista regresó de una estancia en Brasil.

Daniel Santiago me compartió la historia de cómo él y Luz María Jaramillo emprendieron un viaje hacia el mar para reencontrarse después de una especie de ruptura. Además, este viaje fue el momento en el que el artista decidió contarle a su madre acerca de su orientación sexual *queer*. Durante el trayecto, Salguero documentó su experiencia a través de una serie de fotografías, que describió de la siguiente manera:

Tengo una serie de retratos de mi mamá cuando hicimos un viaje al Pacífico. Salimos de su casa y atravesamos el valle. En cada parada en la carretera, le tomé alrededor de 25 retratos, siempre capturándola de espaldas. Cuando finalmente llegamos al mar, le revelé a mi mamá no solo que era gay, sino que también estaba en una relación con Pedro y Fátima. Estas imágenes son realmente hermosas, ya que mi mamá es una mujer de cuerpo llenito y no le gusta que le tomen fotos. La única forma en la que logré convencerla fue que posara de espaldas, como un homenaje a Caspar David Friedrich, con los paisajes de fondo y su figura robusta.⁴⁹

De la descripción de Salguero destacué tres aspectos para tener en cuenta en el recorrido por *Reencuentro*. El primero, el relato íntimo que comparte a través de las imágenes

49 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2018, Chinchiná, Colombia.

sobre su relación con su madre; el segundo, el uso de la fotografía como medio narrativo y creativo; por último, la idea del reencuentro como viaje. De las 25 fotografías que formaron parte de este libro, seleccioné tres que consideré y sentí las más cercanas a la confianza que me estaba siendo revelada entre madre e hijo y sobre las cuales me detuve a acentuar los tres aspectos que me habían afectado.

De vuelta al archivo personal del artista me detuve ante el álbum en la primera foto (fig. 36) que muestra los fragmentos de un instante capturados en el interior de un automóvil. Vi en primer plano las manos de Daniel Santiago sosteniendo el volante y la de Luz María agarrando la parte frontal del panel. Me detuve en el segundo plano, en el detalle de luz en el vidrio panorámico del auto que permitía ver las manos reflejadas. Por último, en el tercer plano vislumbré la imagen borrosa de un camión y dos filas de árboles a ambos lados de la carretera. Al fondo de la imagen, en el costado izquierdo, divisé los faros encendidos de un vehículo.

El contraste entre la luz sobre las manos y la sombra de una fracción de los antebrazos, énfasis que el artista le dio a esta parte del cuerpo, prescindiendo del rostro y del resto del cuerpo, me invitó a mirar más allá de los bordes del recuadro y buscar el significado de la historia en la expresión de las manos. Dichas manos me estaban revelando el vínculo afectivo y consanguíneo que los unía y la revelación de la historia que los identificaba. Intuición que corroboré en conversación con Luz María durante nuestro encuentro:

Daniel y yo hemos tenido una muy buena relación porque siempre hemos vivido solos, nunca quise vivir en la casa de mi papá y mamá. Hemos enfrentado muchos problemas económicos, pero los hemos superado juntos. Siempre estábamos contentos y agradecidos con todo, todo nos parecía maravilloso.

Yo siempre he sido gorda y mi papá fue un hombre guapo y elegante, igual mi mamá. Para él la gordura era... pues una mujer tenía que ser delgada, bonita y tener unos... y eso eran Beatriz, Clarita, que son mis hermanas y mi mamá. Yo era una gordita. Recuerdo a mi papá cuando yo llegaba a algún sitio donde él se encontraba, me hacía así (gestos en las manos que indican que se vaya), yo veo la mano de él que me hacía así, prefería que no apareciera. Yo de alguna manera aprendí, soy independiente y no me gusta depender y entendí que mi mundo me pertenecía y que no me iba a importar que me rechazaran.⁵⁰

Su testimonio me indicó que ella construyó su propio mundo en compañía de su hijo. Separados, se reencontraron en medio de la confusión por el distanciamiento y por la

50 Conversación con Luz María Jaramillo, 11 de noviembre de 2018, Chinchiná, Colombia.

elección de sus caminos en la vida aparentemente diferentes pero que paradójicamente tenían mucho en común, como veremos más adelante.

“Cambiar de orientación no significa que trascendamos o rompamos con nuestras historias”, [...] es más bien “un desplazamiento que afecta a otras cosas que decide hacer el cuerpo”,⁵¹ menciona Sara Ahmed con lo que quiere decir que el cambio en la orientación sexual no puede ser visto como un mero ajuste o continuación de una identidad o historia previa. En cambio, implica una reconfiguración de cómo nos relacionamos con nuestro propio cuerpo y la forma en la que este cambio afecta nuestras experiencias y acciones en el mundo.

La madre del artista, a mi manera de ver las cosas, cambió de orientación en la medida en que su gordura no se ajustaba a los ideales corporales de su entorno, al igual que el no seguir el modelo de familia constituido por una pareja. Ser madre soltera y autónoma son pruebas de su disidencia en un espacio social y cultural manizaleño hostil a cualquier diferencia que se saliera de la norma. En esa misma línea, Daniel Santiago orientó su camino y siguió de otra forma las marcas afectivas maternas que decidió registrar y que me permitieron reconstruir y recorrer algunos instantes fotográficos de *Reencuentro*.

Como lo mencioné anteriormente el viaje para Daniel tuvo un propósito: la confesión de su salida del armario. Tal cual la escena de una película, los gestos de sus manos me sugirieron el desarrollo de la trama que describo a continuación: la mano derecha del artista en el volante dirige el trayecto; la mano izquierda, sobre el disparador de la cámara, acrecentó mi inquietud por la presencia del camión y el gesto de alerta de la mano de su madre me transmitió tensión. Estos episodios, como en un *road movie*, revelaron aspectos íntimos de los protagonistas en los lugares en los que se detuvieron; iban en búsqueda de algo, del reencuentro de sus lazos. Esto último me evocó lo que Susan Sontag señala al respecto: “la crónica-retrato, es como un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de los lazos de cada familia”.⁵²

En relación con lo expuesto, el retrato de las manos nos indica el inicio de un trayecto que nos deja en suspenso. Sobre esto último, vino a mi mente la imagen del gesto de rechazo de las manos del padre de Luz María en su relato, esperando de mi parte que este mismo gesto no se repitiera en lo que sucedería en la siguiente parada.

51 Ahmed, 144.

52 Sontag, *Sobre la fotografía*, (Alfaguara 2006), 23.

Serie de espaldas: montaña y mar

En esta serie, la madre de Daniel Santiago aparece de espaldas, condición que ella exigió al artista para permitirle fotografiarla. Dicha condición le permitió a Daniel Santiago evocar las pinturas de *Rückenfiguren*⁵³ [figuras vistas de espaldas] (fig. 88) del pintor alemán Caspar David Friedrich, las cuales lo cautivaron. Según me comentó Salguero, cuando descubrió estas figuras le evocaron una sensación de grandeza y conexión con la naturaleza, así como una sensación de soledad y contemplación. Sin embargo, más allá de la soledad y la contemplación, lo que realmente le interesó al artista fue el motivo de las figuras de espaldas. En sus fotografías, dicho motivo estaba relacionado con la petición de su madre y tenía más que ver con el distanciamiento, el rechazo y la barrera emocional que ella había establecido en ese momento con su hijo.

En una de estas fotografías (fig. 35) podemos apreciar a Luz María en un plano americano con las manos en los bolsillos traseros de unos jeans que resaltan sus curvas, “sus nalgotas”, tal como el artista las describió. Su rostro, visto en un ángulo posterior a tres cuartos, me permite distinguir algunos rasgos y su mirada contemplativa hacia el horizonte. La camiseta polo blanca y los jeans azul oscuro que lleva puestos contrastan con los tonos verdes del paisaje del fondo, donde se aprecia el relieve sinuoso de la Cordillera Occidental. En primer plano, una cerca de alambres de púas marca la transición hacia el segundo plano, simbolizando la restricción de acceso al terreno de enfrente. Además, la hilera de cables eléctricos que se asoma sutilmente desde el firmamento señala la profundidad del campo y anticipa el recorrido infinito del viaje.

Al igual que las *Rückenfiguren*, la paseante de espaldas me guió en la contemplación de la fotografía que estaba mirando. La figura femenina contrastaba con las montañas y me detuvo ante la barrera de alambre que me impidió continuar divagando. Además, el blanco y azul de la ropa reforzaron esta contención que reclamaba la identidad de este cuerpo voluminoso. Aunque Daniel Santiago eligió referenciar a Friedrich, el propósito del mensaje era diferente. Si bien la intermediación del caminante del pintor alemán me sugirió más a una contemplación romántica, la figura femenina voluminosa de la madre de Salguero me hizo pensar en un abismo. Es decir, el distanciamiento profundo que los separaba en ese momento. Asimismo, vi en los detalles de su cuerpo un contraste y una distancia entre el cuerpo y la presencia verdosa de la cordillera. Estas sensaciones las

53 Haladyn, “Friedrich’s Wanderer: Paradox of the Modern Subject”, *RACAR: revue d’art canadienne/Canadian Art Review* 41.1 (2016): 47-61.

percibí como aquello que los separaba pero que los afectaba. La distancia entre madre e hijo parecía por el momento irresoluble.

El mar

En la última foto (fig. 37), Daniel Santiago me relató que la llegada al Pacífico fue el momento de la confesión a su madre: “cuando llegamos al mar, no solo le conté a mi mamá que era gay, sino que estaba con Pedro y Fátima”.⁵⁴ Sin embargo, la declaración quedó tácita en el espacio y la temporalidad de la imagen, sin revelar cuándo ni a qué hora ocurrió. Lo que sí entendí fue que el artista, al capturar en un instante el cuerpo de su madre frente al mar, estaba jugando con la simultaneidad temporal entre pasado, presente y futuro de su narrativa. El pasado me señalaba la causa del reencuentro, mientras que el cuerpo de espaldas de la madre contemplando el presente frente al horizonte incierto del océano se revelaron como marcas que indicaban lo que estaba por venir.

De esta manera, la imagen se presentó como la última etapa del recorrido. El cuerpo de la madre llamó mi atención por el contraste del color de su piel con los colores del bañador negro, el gorro azul, las chanclas rojas y la toalla blanca sobre sus hombros. Su figura voluminosa se impuso ante mis ojos, contrastando con los tonos grises de la playa y el azul del paisaje del mar. El gesto del pie derecho me mostró que estaba caminando, y la pequeña sombra proyectada en la arena resaltaba la prominencia de su cuerpo.

Además, la madre parecía contemplar la lejanía al mismo tiempo que se dirigía hacia ella, confrontando con lo desconocido y lo nuevo por conocer. Entonces, entendí el énfasis del artista al resaltar el cuerpo de su madre en la fotografía como una señal. La figura de espaldas sugería que había algo más allá, pues invitaba al espectador a participar y experimentar el estado emocional que no se dejaba ver en su rostro, pero que se expresaba a través de su cuerpo, ¿La dificultad de aceptar la confesión de su hijo?

Luz María, por su parte, me relató que la confesión de Daniel Santiago fue un golpe duro para ella. Esto me hizo recordar la frase con la que el narrador termina la escena del casamiento entre Charlotte y Ludovico en la película *De eso no se habla*⁵⁵ de María Luiza Bemberg: “Y aquello de lo que no se había hablado, seguía sin hablarse”. Asocié esta frase con el testimonio de la madre de Daniel Santiago. En la película de la directora argentina, Leonor la mamá de Charlotte, no acepta la diferencia de su hija, una mujer con enanismo y la confina a una vida “normal”. La vida de Charlotte toma un rumbo inesperado con la

54 Remitirse a Estancia 1, Daniel Santiago Salgero.

55 María Luiza Bemberg, dir., *De eso no se habla* (1993).

llegada de un circo en el que hay “enanos”. Al verlos, ella se reconoce como una más de ellos y huye con el circo.

Recordé esta escena, quizás, porque los elementos que la componen, la fuerza del contenido de la frase narrada en *off*, el paisaje del mar y el interrogante de lo que viene, son similares a lo que sugiere el contexto de la reconstrucción y sentido que le di la obra de Daniel Santiago. Se trata de representar la transgresión como límite. Tanto en la obra del artista colombiano como en la de la cineasta argentina, estas escenas marcan el final de la tensión del secreto a lo largo del trayecto. En ambos casos, el viaje personal interior los lleva a descubrir quiénes son en ese constante devenir de la existencia. El fin del trayecto de los dos personajes, el de la mujer pequeña de Bemberg y la madre gorda de Daniel Santiago, marca el inicio de una nueva transgresión.

El tiempo del polvo

Barrer (figs. 38, 39) es una grabación de casi once minutos en la que Daniel Santiago registra la acción de barrer su casa. Este trabajo formó parte de las exploraciones que realizó Salguero para su tesis titulada *Laboratorio para matar el tiempo* de la maestría en Artes vivas en la Universidad Nacional de Colombia entre 2011 y 2014. Mi interés por este video surgió al final de mi estadía en Chinchiná. Mientras conversábamos en el jardín, el artista y yo compartimos nuestras afinidades y experiencias con las tareas domésticas, como barrer, arreglar la casa y cocinar; y la dificultad que encontrábamos en entender el por qué estas labores suelen estar asociadas con roles femeninos. Compartimos cuáles de estas actividades disfrutábamos más, y entre ellas se encontraba la de barrer, que Daniel Santiago practicaba mientras convivió con su familia *queer*. Al respecto me expresó:

Para mí, barrer es en cierto sentido limpiar el suelo con una escoba, eliminar los desperdicios y el polvo que quedan del resto del día, pero también es una forma de meditación. Es decir, meditar mientras barro y recojo el polvo, ya sea en el tiempo que dediqué a mi tesis o en el tiempo que dedico a mi hogar y a mis hijos. De hecho, hice un video muy personal sobre esto, pero te lo voy a compartir...⁵⁶

Ingresamos al espacio donde Daniel Santiago guardaba su obra y su archivo personal. Sacó el computador y miramos el video.

En la primera escena un primer plano muestra una mesa en la que sobresale el piso de madera donde se encuentran los restos de comida o de “polvo”, como los llama el artista.

56 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2018, Chinchiná, Colombia.

De fondo se escucha el sonido de la música mientras se divisa de manera borrosa, una técnica característica del artista, la figura de él mismo que toma la escoba y comienza a barrer. Mientras realiza esta tarea, se entabla una conversación entre él y Pedro (su pareja en ese momento) que canta la letra de la canción que están escuchando.

Esta escena inicial del video crea un ambiente íntimo y detallado al mostrar los restos de comida o polvo en primer plano, lo que me sugirió la idea de la limpieza y la eliminación de los residuos del día a día que Daniel Santiago me había comentado. A través de la técnica borrosa que me impidió definir las figuras tanto de Daniel Santiago que barre como de Pedro que canta y baila. La escena me transmitió una sensación de conexión con el entorno o de enfoque en la acción misma de barrer, mientras que la conversación entre la pareja agregaba una capa adicional de emocionalidad.

Después, el artista me comentó que en esa escena estaban comentando lo que había sucedido la noche anterior luego de una fiesta que habían organizado en su apartamento. Cuando volví a ver el video me detuve en descifrar el diálogo que mantenían y transcribí lo siguiente:

Pedro - ¿Será que yo trato mal a la gente?

Daniel Santiago - Solo a mí me trata mal.

Pedro -Trato de hacerlo feliz.

Daniel Santiago - ¿Y por eso me trata así?

Pedro continúa bailando y repitiendo un fragmento de la letra de la canción en portugués de Roberta Sá, *Mais Alguém* que dice: “En un hotel en el Japón vi el amor del ser eterno, pero no se apresta a recibirlo”. Moviendo sus caderas, aparentemente en un cortejo, se quita los pantalones mientras Daniel Santiago continúa barriendo. Nuevamente en mis asociaciones de imágenes recordé la escena de la mujer, la “Hembra”, bailando y contorneando las caderas de la película *La langosta azul*.⁵⁷

La transcripción del diálogo entre Pedro y Daniel Santiago y mis asociaciones visuales me plantearon una reflexión interesante sobre los roles que aprendemos y asumimos en nuestras relaciones. Aunque la pareja parece estar bromeando, las palabras que intercambian revelan, quizás, cierta tensión y, tal vez, ciertas dinámicas de poder.

57 Película realizada en 1954 por Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau, Luis Vicens y Gabriel García Márquez. La artista Cecilia Porras es quien protagoniza el personaje de la *Hembra*. Su rol en el grupo de intelectuales y artistas hombres del grupo de Barranquilla ha sido poco estudiado. Esto demuestra una vez más la necesidad de ahondar en los roles femeninos y de la diferencia en los marcos de estas producciones artísticas.

La segunda parte del video es más silenciosa y muestra la actividad del barrido como algo meditativo. Mientras barre, su hijo irrumpe en el espacio revelándose la vida íntima del hogar familiar. Así mismo en el minuto 7:13 aparece una persona de la cual se perciben fragmentos de su cuerpo. Estas apariciones son intervenciones que el artista deja suceder. Pero son también temporalidades que quedan registradas simultáneamente en el video y en los frascos del polvo que va coleccionando luego de barrer. Le pregunté por qué guardaba el polvo en esos frascos y esto me contestó:

Es una búsqueda, fundamentalmente una búsqueda por el tiempo del hogar que está ligado a un tiempo improductivo, el tiempo de barrer la casa, que de pronto es como el tiempo del arte, un tiempo que desvaloriza el capital. Ahí lo estoy señalando, hablo de él por fuera del tiempo del capitalismo. Creo que en el barrer está la clave, es un tiempo más lento, de cuidar la casa, a los demás, el tiempo de la meditación. Es el tiempo improductivo que termina siendo productivo y que logro atrapar en los frascos; guardando temporalidades.⁵⁸

Por último, el video *Barrer* de Daniel Santiago me invitó a reflexionar sobre la importancia de las tareas domésticas, generalmente asociadas a labores femeninas o propias de las madres y las mujeres, y cómo dichas tareas pueden trascender su aparente banalidad para convertirse en momentos de meditación y conexión con la creatividad artística. A través de la acción de barrer, el artista encuentra un tiempo improductivo, pero valioso, un tiempo en el que puede cuidar de su hogar y de sí mismo, y un tiempo que le es útil para “matar el tiempo”.

Acordes Finales

En mi recorrido por las obras de estos tres artistas colombianos, pude encontrar elementos materiales, formales y conceptuales que adquirieron sentido a través de las intensidades femeninas, especialmente las relacionadas con sus madres, así como su identidad sexual *queer*. Las madres de Lorenzo, Fernando y Daniel Santiago desempeñaron un papel fundamental en la exploración y afirmación de su orientación *queer*, siendo ellas las primeras en iniciar y fomentar este camino.

Estas tres mujeres, Yolanda Mora, Martha Lucía Gaviria y Luz María Jaramillo, desafiaron las normas establecidas de la cultura y sociedad regional colombiana. Para los artistas, la forma de ser de sus madres dejó unas marcas de afecto tanto en la forma de moldear sus personalidades como en los procesos de creación de sus obras. Esto lo

58 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

pude evidenciar en los procesos que van desde la idealización hasta la transformación de la figura materna en las obras de Lorenzo Jaramillo, así como en el desmontaje de la figura materna en los trabajos de Fernando Arias. Por su parte, Daniel Santiago transgrede los ideales de la representación femenina en *Reencuentro* y *Barrer*, explorando las contradicciones y tensiones de su propio legado matriarcal. En mi recorrido por estas piezas pude ver, sentir y entender cómo los tres artistas acogieron y rechazaron simultáneamente las intensidades maternas y de energía femenina, con el fin de afirmar su identidad sexual y creativa.

A través de estas producciones, los tres artistas desafiaron convenciones artísticas, sociales y familiares establecidos. Lorenzo Jaramillo rompió con modelos canónicos, Fernando Arias exploró materiales y conceptos desestabilizadores; y Daniel Santiago cuestionó roles e identidades establecidas, así como sus relaciones con la memoria y el tiempo.

La potencia creativa de lo abyecto

El ídolo
Soneto al agujero del culo

Oscuro y fruncido como un clavel violeta
respira, tímidamente oculto bajo el musgo;
el licor del amor todavía lo humedece
y fluye por el leve declive de las nalgas.

Filamentos parecidos a lágrimas de leche
lloran ante el aciago soplo que los arrastra
a través de guijarros de abonos arcillosos
hacia el declive que los reclamaba.

A menudo mi boca se acopla a su ventosa
y allí mi alma, del coito material envidiosa,
cavó su lagrimal feroz, su nido de sollozos.
Es la argolla extasiada y la flauta mimosa,
tubo por donde baja el celestial confite,
Canaan femenino de humedades nacientes.

Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, 1871-1872

Para desarrollar esta estancia, tuve la oportunidad de explorar y analizar un conjunto de obras de los artistas Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero. A través del encuentro con sus creaciones descubrí una poderosa presencia de lo abyecto en sus procesos artísticos. En mi comprensión, lo abyecto se refiere a aquel objeto o elemento que el sujeto rechaza o expulsa, pero que al mismo tiempo lo atrae de manera perturbadora, generando una tensión ambivalente.¹ En las obras seleccionadas de estos artistas pude identificar temáticas relacionadas con lo abyecto, donde utilizan elementos visuales y conceptuales para transmitir esa sensación de atracción y repulsión. Al adentrarme en los gestos, trazos, técnicas, materiales, encuentros y archivos personales de estos artistas pude explorar y reflexionar sobre las marcas de afecto que descubrí en sus trabajos.

Mi recorrido comenzó con la serie de litografías de Lorenzo Jaramillo tituladas *Gaietés Parisiennes I, II, III* (figs. 9-11) donde el artista captura imágenes de prácticas sexuales clandestinas en saunas parisinos y en una discoteca en Bogotá a través de la técnica del grabado. Luego, me adentré en los videos de Fernando Arias, de la serie *Public Inconvinience* (figs. 28-32) en los que el artista capta y revela, con una cámara escondida, prácticas sexuales prohibidas en baños públicos de Londres. Finalmente, consideré el video *Fluidos* (figs. 40-47) de Daniel Santiago Salguero, en el cual registra sus idas a orinar en diferentes retretes y espacios de diferentes ciudades, creando así un diario visual de su travesía. En todas estas obras pude reconocer experiencias y vivencias que también había experimentado y que me habían generado una conexión ambivalente con lo abyecto. Es importante destacar que estos trabajos fueron desarrollados a lo largo de tres décadas, en un contexto global en el que los derechos de las diferencias sexuales experimentaron cambios significativos. Pese a estos cambios, pude constatar que afirmarse como una persona *queer* implicó tanto para los artistas como para mí un constante trabajo de resistencia.² Por esta razón, optamos por refugiarnos en países con una mayor apertura y tolerancia a la diversidad de orientaciones sexuales y en donde pudimos emanciparnos y potenciar nuestras subjetividades *queer*. Los tres artistas lo lograron a través de su trabajo artístico, mientras que yo lo he venido haciendo por medio de mis propuestas como historiador del arte.

1 Kristeva, *Poderes de la perversión*.

2 Caro Romero, "Ni enfermos, ni criminales, simplemente homosexuales. Las primeras conmemoraciones de los disturbios de Stonewall en Colombia, 1978-1982", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 47.1 (2020): 201-229.

Por último, pude explorar, reflexionar y reconocer en mi propia ambivalencia hacia lo abyecto el rastro de mis propias marcas de afecto presentes en los procesos artísticos de Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero.

Saunas y discoteca gays

Aproveché un viaje familiar a París en 2016 para encontrarme y conversar con Gérard de Laubier, amigo íntimo y compañero de cuarto de Lorenzo Jaramillo. Me recibió en su apartamento cerca al Museo de Louvre, donde también vivió Lorenzo durante casi cinco años. Nos sentamos y comentamos una de las cartas que Lorenzo Jaramillo escribió a su familia en septiembre de 1984 y la única en la que hace referencia a la serie de *Gaieté parisienne I, II, III*.³ En particular, nos llamó la atención una de sus frases en las que expresa que las litografías: “Quedaron muy buenas, pero son un tris ‘fuertes’, como dirían allá algunas personas.”⁴ Sobre esta afirmación de Laubier me comentó que Lorenzo estaba explorando, como lo hacía habitualmente, con diferentes técnicas entre ellas la litografía con la que había encontrado muchas dificultades.

“Cuando menciona que le quedaron muy buenas fue porque logró transferir lo que estaba esperando” me dijo Gérard de Laubier. Es decir, que estaba satisfecho con su trabajo al lograr en los detalles la expresión de su gesto en las líneas, en contraposición a los detalles finos y a las tonalidades sutiles que suelen darse en la litografía.

Luego nos reímos sobre el término un “tris fuertes” refiriéndonos a lo que dirían ciertas personas en Bogotá. Primero, porque es una expresión muy propia de esta ciudad y Lorenzo representaba al típico cachaco⁵ bogotano. Segundo, porque manifiesta su intención de revelar el carácter provocante y audaz que encontraba en el tema de esta serie; pero también expresaba su miedo al rechazo. Sobre esto último, Gérard me contó que en esta serie Lorenzo le había manifestado la necesidad de hablar de su orientación

3 El nombre de *Gaieté Parisienne* proviene de un juego de palabras que hace alusión al Ballet de Jacques Offenbach *Gaieté Parisienne* y al teatro de la Belle Époque en París, dos artes favoritas de Lorenzo y de su gran pasión por la escenografía. La palabra *Gaieté* o *gaieté* en francés quiere decir, alegría, disposición para divertirse y reírse, es una referencia a la vida parisina del siglo XIX y de principios del XX. Lorenzo combina la connotación del significado de la palabra *gaieté*, diversión con lo gay, con el fin de enunciar el tema de lo *queer* en Colombia, de forma bufonesca e irónica. Como Offenbach parodia el “ambiente” del momento. Durante la realización de estas series asiste asiduamente a cine, teatro, danza, ópera en París lo que le permite construir un mundo de imágenes y referentes muy variados. En octubre de 1984 por ejemplo, asiste a *Orfeo en los Infiernos*, escenificada por el argentino Jorge Lavelli. Esta adaptación de Offenbach del mito de Orfeo y Erudice es una sátira feroz sobre los escándalos de la sociedad francesa del segundo imperio.

4 Mora de Jaramillo, 38.

5 Que procede del interior del país y se caracteriza por ser bien educado y tener buenos modales; suele vestir de manera elegante y tradicional.

sexual y de sus andanzas: “la técnica de este tipo de grabado implica un acto de dejar huella, registrar y fijar momentos. En el caso de Lorenzo, momentos de sus prácticas sexuales y de folie sexuelle [locura sexual] en París. Para mí fue un acto de autoafirmación respecto a su orientación sexual”.⁶

Según Gérard de Laubier, en el año de 1980 cuando él y Lorenzo se encontraron por primera vez en Bogotá, el artista le manifestó la intención, en algún momento de su vida, de poder expresar en su trabajo su deseo por los hombres. El mismo año en que terminó la serie de *Gaieté parisienne*, realizó su primera exposición individual *Pinturas* en la galería Iriarte. De acuerdo con lo que me dijo de Laubier, esta muestra fue decisiva para que el artista iniciara su salida del armario. Con relación a esto, Lorenzo sabía que este tipo de temáticas podrían ser rechazadas por algunos galeristas y críticos de arte de la época, pero también conocía y frecuentaba personajes influyentes en el arte y el mundo intelectual, de los cuales hacían parte su padre y su madre. Al respecto su amiga Patricia Dávila me comentó:

Lorenzo me dijo: “Patricia, acompáñeme donde Aseneth...”, porque Aseneth fue a ver los cuadros que constituían su primera exposición, dentro de los cuales estaba la serie de *Gaieté parisienne*. Entonces Lorenzo quería hacerla en la galería Belarca, fuimos allá, yo lo acompañé, yo era amiga de Aseneth. Ella le dijo: “Ay no Lorenzo, francamente cuando usted se conozca más a usted mismo, cuando usted esté más maduro, por ahora no”. Fue un baldado de agua, los dos quedamos sorprendidos por decir lo menos y así fue. Aseneth era una de las *papisas* del arte de ese momento. A Lorenzo no le gustó ni cinco, pero ni cinco.⁷

Esta descripción es una muestra de la renuencia que generó este tipo de trabajo artístico de Lorenzo Jaramillo, no solo por los temas que abordó, sino también por la factura descuidada y abyecta de sus figuras y ambientes. Lo que Aseneth Veláquez no entendió en su momento fue lo que posteriormente José Hernán Aguilar sí comprendió al referirse al trabajo del artista como aquel que rompía con los patrones tradicionales y enfatiza en sus aproximaciones “neo-subjetivas”.⁸

6 Conversación con Gérard de Laubier, 15 de enero de 2016, París.

7 Conversación con Patricia Dávila, septiembre 9 de 2015, Bogotá.

8 José Hernán Aguilar, “Símbolos de cambio: ¿qué pasó en el arte en esta década de los ochentas?”. El autor hace referencia a las experiencias que vive el artista respecto a la realidad que lo rodea y cómo el ejercicio de su práctica artística es una manera de expresar lo que lo afecta. El Neoexpresionismo retorna al sujeto en reacción al minimalismo y al arte conceptual.

Gaieté Parisienne I

Es precisamente sobre el aspecto “neo-subjetivo” que menciona Aguilar, que trata la serie *Gaieté Parisienne*. La primera litografía (fig. 9) muestra en un mismo recuadro dos momentos simultáneos en una sauna gay en París. En el *hamam*⁹ de la izquierda varios personajes se encuentran sentados, otros recostados mientras un hombre le hace una felación a otro en la parte inferior del grabado. En el espacio de la derecha circulan dos individuos en un pasillo, el del primer plano nos da la espalda y el del fondo se dirige hacia adelante. A la entrada de una cabina otro exhibe su cuerpo sostenido en el marco de la puerta y con las piernas cruzadas, la mirada hacia nosotros espera a que algo suceda.

Las escenas se diferencian por las atmósferas de zonas húmedas y secas características de estos lugares, que desde mi experiencia funcionan más bien como no-lugares, término del antropólogo francés Marc Augé, donde: “furtivamente el encanto de la casualidad y del encuentro se pueden experimentar en la posibilidad sostenida de la aventura.”¹⁰

La referencia a “la posibilidad sostenida de la aventura”¹¹ de Augé, me sugiere en el caso de los saunas, que estos no-lugares ofrecen un ambiente propicio para experiencias emocionantes y exploratorias. Al ser espacios donde las personas pueden interactuar de manera anónima y casual, se convierten en lugares que no están arraigados en una ubicación física específica. En cambio, se perciben como espacios transitorios donde las conexiones y los encuentros pueden ocurrir de manera espontánea y anónima.

Lorenzo frecuentó asiduamente estos saunas cuando llegó a París, me comentó Gérard de Laubier. Me narró que allí y en otros parajes de París experimentó desafortunadamente encuentros de sexo casual, anónimos y clandestinos. Vivió lo que no pudo en Bogotá, porque allí temía el rechazo por ser gay. En otra de sus cartas a su familia, entre líneas, deja entrever algo de lo que significaba la capital francesa para él: “París no es Bogotá –eso lo sabemos– y siempre suceden cosas extrañas en las tinieblas de la Ciudad Luz”.¹²

Con esta afirmación el artista confirmó la dualidad de sentimientos que le producían las dos ciudades. Desde esta perspectiva las palabras de Aseneth Velázquez cuando le dijo “cuando se conozca vuelva”, cobraron sentido para mí en el contexto de este recorrido por esta obra. Entendí, a partir de lo que le dijo Azeneth a Lorenzo, que conocerse implicaba

9 Conocido también como baño turco o baño árabe de vapor para limpiar el cuerpo y relajarse.

10 Augé, *Los no lugares*, (Editorial Gedisa, 2020), 10-11.

11 Augé, *Los no lugares*, 10-11.

12 Mora de Jaramillo, 32.

asumir lo que él era tanto en París como en Bogotá para Lorenzo esto se planteaba como un tránsito dual entre las dos capitales. Patricia Dávila me comentó al respecto:

Era una persona poco común aquí en Colombia, tenía locuras, como ciertas chifladuras. Se ponía unos pantalones de árabe y se vestía siempre de negro, una personalidad con mucho criterio y muy atormentado. Hoy luego de treinta y cinco años, pienso que Lorenzo estaba escindido. Yo, alguna vez le dije: ‘Lorenzo, usted pinta de una manera cuando está en Europa y pinta de otra cuando llega a Colombia.’¹³

Gaieté parisienne I es tal vez una radiografía de su escisión. La idea de una radiografía en este contexto la interpreto como una representación detallada y profunda de la escisión o división interna que existe en Lorenzo. Esta radiografía revela su dolor interno, su lucha con sentimientos de culpa y los aspectos internos y contradictorios de su personalidad. Así mismo, su resistencia a ser etiquetado o encasillado en un determinado rol o categoría. Idea que coincide con la de su hermana Rosario: “Lorenzo en cierta forma estaba enclosetado,¹⁴ cargaba un profundo dolor, pero con gran dignidad, culposo, nunca se quiso encasillar”.¹⁵

Las dos facetas de su vida quedaron marcadas en las planchas del grabado. La imagen rayada y las formas apenas perceptibles de los cuerpos que se tocan, denotan el anonimato de la escena que cubre el vapor. Del lado derecho, las figuras definidas de los hombres contrastan con los de la escena izquierda. Las manchas y gotas del techo parecen aludir, “a las cosas extrañas en las tinieblas de la Ciudad Luz” a las que hace mención Lorenzo en su carta. En efecto, los saunas gais son espacios en la penumbra, con luces de neón muy tenues. Los cuerpos que transitan en el corredor pueden camuflar cicatrices de dolor, defectos o señales corporales bajo los efectos de esta luz que sobresale en el piso del espacio.

De esta manera, en *Gaieté Parisienne I* vi la forma de una intimidad sexual clandestina a través de las escenas que el artista *graba* con relación a su propio deseo. De la línea que separa esta litografía me sugirió un fotograma de una película como el propio Lorenzo expresó: “son escenas oscuras, tal vez nocturnas, quizá para mayores o simplemente inhabituales”.¹⁶ La línea no solo se convierte en un elemento visual, sino también en un símbolo de la dualidad y la transgresión. Es una invitación a cuestionar los límites y a

13 Conversación con Patricia Dávila, septiembre 9 de 2015, Bogotá.

14 Se aplica a quienes que no reconocen su homosexualidad, es decir, que no han salido del clóset (o del armario, del placar).

15 Conversación con Rosario Jaramillo, junio 22 de 2014, Bogotá.

16 Mora de Jaramillo, 32.

explorar el propio deseo sin restricciones ni etiquetas. También representa una forma metafórica de la dualidad: ser o no ser sin “encasillarse”.

Fue un “enlosetado” en Bogotá y otro salido del closet en París, pintó diferente en la Ciudad Luz a lo que produjo en la capital colombiana. En las dos atmósferas transitorias la húmeda y la seca, las manchas, las rayas, los rastros de la tinta y las figuras corporales reconocí las marcas de su orientación sexual. *Gaieté Parisienne I* tenía que ver, tal vez, con lo que plantea Sara Ahmed en “Puntos de partida” de su introducción en *Fenomenología queer*:

Con la intimidad de los cuerpos y los lugares que habitan [...] las diferentes “impresiones”, que se almacenan como puntos, para crear líneas, o que se almacenan como líneas, para crear nuevas texturas en la superficie de la piel. Tales espacios se “imprimen” en el cuerpo, aportando la marca de impresiones desconocidas, lo que a su vez redefine la superficie del cuerpo.¹⁷

La declaración de Sara Ahmed me hace pensar que la intimidad entre los cuerpos y los lugares en los que habitan tiene un impacto en la forma en que se experimenta y se percibe el cuerpo. Las diferentes “impresiones”, ya sean físicas o emocionales, se almacenan en el cuerpo como puntos individuales que pueden conectarse y formar líneas, o bien, se acumulan como líneas que crean nuevas texturas en la superficie de la piel.

Estos espacios e interacciones dejaron una marca en las litografías (extensión del cuerpo) de Lorenzo, las entiendo como una especie de huella o memoria de sus experiencias vividas en los saunas. Estas impresiones las pude rastrear y transformar redefiniéndolas en mi recorrido y experiencia con la obra.

Gaieté Parisienne II

Los espacios que recorrí en esta serie me rememoraron escenas oscuras que podrían ser nocturnas, tal como mencionó Lorenzo en la descripción anterior. Son lugares subterráneos, con poca luz, no aptos para menores de edad y propicios para pensar que allí todo es posible en términos de sexo. Los tres momentos que se recrean en esta litografía suceden en diferentes saunas de París. Gérard de Laubier me mencionó uno que Lorenzo frecuentaba a menudo: IDM, y me relató que este sauna incluía zonas de jacuzzi, cuarto de vapor, entrenamiento naturista, laberintos, *glory holes*,¹⁸ cabinas y cuartos oscuros.

17 Ahmed, 23.

18 Término en inglés que se refieren en el contexto gay a cabinas con agujeros para tener sexo anónimo.

Al detenerme en la imagen (fig. 10) pude abordarla visualmente de izquierda a derecha, de arriba abajo o en orden descendente, ya que la mirada me sugirió una cierta simultaneidad. Siguiendo el efecto de perspectiva, opté por mirar del fondo hacia adelante, comenzando con las escaleras. En la parte superior de las escaleras se encuentran dos hombres. Percibí sus cuerpos sin cabezas, con torsos descubiertos; una línea marca sus cinturas, a través de las cuales pude distinguir sus genitales.

Más abajo, ubiqué a un personaje recostado contra un muro, dibujado en tres cuartos, del cual solo se ve un ojo en su cara. Diagonal a este, del lado izquierdo, se encuentra una pareja; uno de ellos, con camiseta manga sisa, sostiene sus brazos en los hombros del otro, que está de espaldas y un escalón más abajo, con una camiseta ceñida al cuerpo. Ambos parecen interactuar.

El escenario se divide en tres momentos y espacios. De izquierda a derecha, se encuentra el cuarto oscuro marcado por una diagonal que da paso a la escalera del centro, y a la derecha, un paisaje con cascadas que termina en una vitrina de falos que sobresalen en el contraste de claro-oscuro. La centralización de la pareja me evoca el amor entre un efebo y un hombre mayor en la Antigua Grecia; son los únicos del grupo que interactúan. Pude distinguir los rasgos del más joven con ojos, nariz y boca; mientras que el otro ignora al espectador, pues su atención está centrada en su objeto de deseo.

A continuación, siguiendo la cadencia de los hombres, aparece uno sentado sosteniendo un vaso con la mano izquierda. En su rostro se percibe una mancha similar a un ojo o a la lente de un antejo. Por último, en primer plano, el personaje que nos da la espalda parece dirigir su cuerpo y su mirada hacia el laberinto sombrío.

A partir de mi descripción, pude entender la autoafirmación de la identidad *queer* del artista, mencionada por Gérard de Laubier. Sin embargo, tanto Rosario Jaramillo como Patricia Dávila y de Laubier coincidieron en percibir la vida sexual y amorosa de Lorenzo como “una tragedia, una herida y una frustración”.¹⁹ Detrás de estas experiencias subjetivas se encuentran las dificultades de la época para asumirse como *queer*.

Miguel Ángel Rojas, artista colombiano, mencionó en una entrevista en 2018 a la *Revista Semana* un dato interesante sobre cómo se trataban las temáticas de la homosexualidad en su obra durante aquel tiempo. Según él, en aquel momento era algo raro debido a las condiciones de moralidad que existían en el país. “Para artistas como

19 Mora de Jaramillo, 41-42. Esta frustración tiene que ver con sus objetos de deseo y de enamoramiento, hombres heterosexuales o quienes no podían corresponderle. Es sugestivo que una de sus cartas dirigidas a su familia desde París, luego de realizar *Gaieté parisienne*, menciona la lectura de *Aziyadé*. Una novela de Pierre Loti que transcurre en Estambul y narra un affaire entre un hombre casado y su sirviente. Así mismo unos meses antes había terminado de leer el libro *Les paravents* de Jean Genet que es una denuncia a la opresión sexual.

Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo, tratar este tema abiertamente fue muy importante y valiente, al igual que en mi propia obra”.²⁰

El testimonio de Miguel Ángel Rojas confirma las condiciones adversas que existían en el país en relación con la homosexualidad y a toda manifestación *queer*. Además, trae a colación un comentario que hizo la crítica de arte argentina Marta Traba sobre su trabajo, en el cual ella sugirió que si él abordaba el tema de la “homosexualidad” era porque era ingenuo:

Cuando Marta Traba regresó al país estaba haciendo sus programas, no se había ocupado puntualmente de mi trabajo, y alguna vez me dedicó dos líneas, diciendo que si yo tocaba el tema del “homosexualismo” era porque yo era ingenuo. Ella lo que quería decir es que ese era un tema que había que ocultar, una cosa negativa y monstruosa, que yo era ingenuo con un tema como ese, sin siquiera darle espacio en su idea del arte. Yo insistí y me decía: “Esta señora, entonces, no entiende la humanidad”.²¹

Esto indica que ella consideraba que ese era un tema que debía ocultarse, algo negativo y monstruoso, y que él era ingenuo por tratarlo, sin siquiera darle espacio en su idea del arte. Miguel Ángel Rojas insistió en que ella no entendía la humanidad.

Lo “negativo y monstruoso” y lo que “había que ocultar” es lo que decide descubrir Lorenzo Jaramillo con la serie *Gaité Parisienne I, II, III* y lo afirma en una línea de resistencia con artistas de una generación anterior, tales como Miguel Ángel Rojas, Luis Caballero, Álvaro Barrios y Félix Ángel, por mencionar los artistas más conocidos del momento.

Gaité Parisienne III

Las situaciones y experiencias de las que se inspiró Jaramillo para esta última litografía (fig. 11) fue *Piscis*, uno de los primeros bares-discoteca en Bogotá. Abierto en 1978, era un lugar que frecuentaba Lorenzo Jaramillo cuando regresaba de París o de alguno de sus viajes al extranjero: “Solía ir con un grupo de amigos ‘enclosetados’ y casados para celebrar y encontrar posibilidades afectivas y creativas”, según me contó Gérard de Laubier. Así mismo, el curador colombiano Hallim Badawi describe el contexto de la imagen que propone Lorenzo Jaramillo sobre los espacios homosociales de los años ochenta en Colombia, de la siguiente forma:

20 Daniel Grajales, “Miguel Ángel dio luz a la oscuridad”, *Semana* (Bogotá, Colombia, abril 18 de 2017).

21 Grajales, “Miguel Ángel dio luz a la oscuridad”, *Semana*.

Mientras en el circuito de la cultura letrada y de las artes se toleraban tácitamente estos discursos gracias al origen de clase y al capital cultural de estos artistas —aunque siempre con la fuerte resistencia de la Iglesia Católica y de los sectores más conservadores de las clases altas— en el circuito de la fiesta la represión era innegociable. El bar Piscis —uno de los sitios clave de esta trama, surgido en 1978 y cerrado a mediados de los ochenta— fue perseguido por la actividad policial del Estado. Piscis contaba con dos puertas y un semáforo que, cuando cambiaba a rojo, indicaba una inminente redada policial; por ello, la puerta posterior se habría para facilitar la salida oculta de los asistentes.²²

En efecto, esta represión a la que alude Badawi pude evidenciarla en el contexto de la “rumba” que ilustra Lorenzo en su litografía. El grupo de personas que se encuentra en este espacio bailotean desenfrenados. En el primer plano aparece una mujer, ¿un travesti? De brazos musculosos, tacones y un traje, parece dirigirnos su mirada mientras baila con un enano. La expresión corporal de este personaje al igual que sus rasgos faciales son una clara característica creativa del artista. La representación de caras, monstruos y personajes remiten a sus referencias del espectáculo, el cine y la literatura. Llamó mi atención que es el único personaje femenino y el eje central entre la multitud.

De izquierda a derecha sobresalen un chico *queer-punk*, un personaje con bigote y calvo con una mancha redonda en el ombligo y puntos por todo su cuerpo. Al frente de él, de perfil, un hombre vestido de cuero negro y gorra se mueve cerca de una pareja que simula una penetración. A la vez, un sujeto con overol parece limpiarse la nariz al lado de otro, en el que los rasgos del retrato son nítidos y definidos. Dos cabezas besándose son la extensión de una garra que se levanta bajo un foco de luz de discoteca. Detrás de la mujer se encuentra un hombre con los ojos de *zombie*, que me recordó algún personaje de los cuadros de los expresionistas alemanes. A su derecha, un grupo de cuerpos se contorsionan mientras un hombre en la esquina de esta misma dirección, mira hacia el frente con el torso desnudo.

El dinamismo de la composición, las líneas, los puntos, las manchas, los contrastes y las rayas denotan la euforia de la experiencia y de aquello que lo afecta. Me contó Gérard de Laubier que Lorenzo se inspiró para esta *Gaieté* de las noches de desenfreno y en particular una en la que conoció a un artista del *Holiday on Ice*, espectáculo que se presentaba en ese momento en Bogotá. El recuerdo afectivo del patinador de hielo es lo que inspiró a Lorenzo a crear esta obra. Despliega lo que Germán Rubiano expresa sobre sus creaciones en la exposición retrospectiva que comisarió en mayo de 1995: “Sus

22 Badawi y Davis, 92.

figuras están henchidas de humanismo. Son seres inventados que recuerdan a los hombres. Muchas veces, seres monstruosos y dolientes, aunque nunca simplemente acres”²³

En otras palabras, lo que quiere expresar Rubiano es la complejidad y profundidad humana que ve en estas representaciones, o a lo que Douglas Crimp se refiere como a “los cuerpos sexualmente desviados” son melancólicos porque “te identifican precisamente con lo que te rechaza”²⁴

Desde esta perspectiva, el dolor de Lorenzo actúa desde la vergüenza que lo afecta y lo dirige hacia una producción artística que muestra la tolerancia tácita mencionada por Badawi, en el campo artístico y cultural, pero que lo excluye en el campo de la resistencia. El escenario de *Gaieté Parisienne III* ilustra claramente la clandestinidad de la homosexualidad que viven aquellos que no se atreven a asumirla.

La renuencia a la hipocresía de las élites y a la intolerancia a toda forma posible de diferencia, a la que se refiere Badawi, se evidencia en el testimonio de la serie de *Gaieté Parisienne I, II, III*.

La década de los años 1980 estuvo marcada por nuevos significados respecto al género y la sexualidad. Las tensiones entre las sexualidades disidentes y gobiernos conservadores globales por la crisis del VIH/sida (que abordé en el tercer capítulo) se accionaron a través de políticas de represión y exclusión. Los dos decenios siguientes marcarán la resignificación del término *queer*, ya no como un insulto sino como una contraposición a las normalizaciones de la orientación sexual. En este sentido, la obra de Fernando Arias desestabiliza las políticas de lo respetable²⁵ como veremos a continuación.

In-conveniencias Públicas

Los baños públicos en Europa aparecieron como “instituciones experimentales del movimiento sanitario”²⁶ alrededor de 1840. Se construyeron para que la clase trabajadora dispusiera de ellos y en su momento representaron símbolos de higiene y progreso. En Londres su estilo victoriano los convirtió en verdaderos ejemplos de identidad y de arquitectura monumental.²⁷ El término *public convenience* designa en

23 Germán Rubiano, *Lorenzo Jaramillo: exposición retrospectiva*, 12. La palabra “acre” en la cita alude a aquello que tiene picor y resulta áspero.

24 Ahmed, 238.

25 Paul B Preciado, “Cartografías queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia zorra com Annie Sprinkle.” *Erevista Performatus* (2017), 1-32.

26 Jennifer Reed Dillon, “Modernity, Sanitation and the Public Bath: Berlin, 1896-1930, as Archetype” (tesis de doctorado, Doctor en filosofía, Departamento de historia del arte, Duke University, 2007).

27 Jennifer Reed Dillon, “Modernity, Sanitation and the Public Bath: Berlin, 1896-1930, as Archetype”

Inglaterra a los servicios de aseo para uso público general y suelen estar diferenciados en instalaciones para hombres y mujeres. En estos espacios –en principio exclusivos para limpiarse, refrescarse y satisfacer las necesidades fisiológicas– suceden también encuentros clandestinos entre personas del mismo sexo.

Entre 2003 y 2006, Fernando Arias decidió filmar estas prácticas por medio de una trilogía que denominó *Public In-convenience*. Su trabajo artístico me permitió rastrear cómo en estos lugares el artista desplegó dinámicas y acciones abyectas.

El artista invirtió el sentido de la palabra “conveniencia” por “in-conveniencia” que proviene del latín *inconvenientis* y significa “que no es bueno o útil para algo”. El acento en el prefijo *in* seguido del guión enfatiza en lo contrario de lo que conviene a lo público. Entonces, me pregunté, ¿Qué de lo había registrado en los videos era tan “inadecuado”?

Sobre mi pregunta Fernando me relató: “todo inició en un momento en que me interesaban los fluidos. Me gané una beca en Londres y me dieron un estudio. Yo era muy callejero por lo que me preguntaba que iba a hacer en un lugar cerrado. Me dediqué a hacer videos con mucho fluido, mucha sexualidad”²⁸

La realización de estos videos comenzó a finales de los años noventa, cuando la organización *Space Studios* le otorgó el apoyo financiero para desarrollar un proyecto artístico. Estas primeras exploraciones estuvieron relacionadas con el *cruising*²⁹ gay en las calles de los suburbios, como Arias afirma: “de cualquier parte”³⁰

En el archivo personal en su estudio en Bogotá, me encontré con un primer video que transcurre a finales de los noventa en Barcelona y como él me comentó fue un primer antecedente de las “inconveniencias públicas”. Me relató su aventura que consistió en seguir con el dispositivo de la cámara el cuerpo y la mirada de un transeúnte que lo seducía. Al final el hombre abrió su bragueta, sacó su pene y se masturbó ante él y su cámara. El relato me cautivó y le pregunté si podíamos verlo, fuimos al estudio y buscó en su computadora el archivo.

Luego de ver el video me llamó la atención ver cómo Fernando captó esos momentos a través de un efecto *zoom*. Es decir, con la combinación de distanciarse y acercarse con la cámara en el recorrido, lo cual me generó cierta tensión, una especie de sensación de adrenalina producida por la situación y el juego de la seducción. Asimismo me dijo que su intención fue jugar con el espectador y evitar que pudiera distinguir quién era realmente el sujeto: “en eso consistió el *eye sex*”, me expresó.

28 Conversación con Fernando Arias, 18 de septiembre de 2018, Bogotá.

29 Término en inglés para designar la práctica de sexo fugaz entre hombres de forma anónima en espacios públicos.

30 Conversación con Fernando Arias, 18 de septiembre de 2018, Bogotá.

Entendí el modo de operar del artista como una forma de marcar con los efectos de la cámara lo que le produjo la situación del flirteo. En el *cruising* lo que prima es el encuentro sexual rápido anónimo y casual en un lugar público; por lo general, hay acercamiento cuando se encuentra a la pareja sexual y un distanciamiento inmediato cuando se termina la acción.

En el video sucede algo similar, tal como él me lo manifestó: “me coloqué en el límite de mis propias sensaciones, con esto quiero decir generar la distancia, que a su vez hace la cercanía, estar más próximo es estar más allá en un sentido de lo espacial”.³¹

En su declaración percibí la exploración de la dualidad entre el deseo sexual que une a los personajes y el riesgo que impone la distancia por las restricciones sociales y la posibilidad de ser descubiertos.

Su determinación de hacer “mucho *fluido* y mucha sexualidad” en lugares públicos, continúa en la trilogía de *Public Inconvinence*, a través de las cuales el artista desafió las normas de lo prohibido.

Public Inconvinence I

Al iniciar el video (fig. 28), me encontré dentro de un baño público en el este de Londres, un área metropolitana de tradición marginal,³² según me comentó Fernando. El primer plano muestra a tres hombres orinando en unas fuentes de agua dispuestas en fila horizontal. Estas imágenes fueron capturadas por el artista, quien escondió una minicámara en su pecho para arriesgadamente filmar lo que sucedía en el lugar.

En particular, Fernando se detuvo en una escena en la que un hombre, de brazos cruzados, esperaba su turno para entrar a una de las cabinas. Vestido con jeans, camiseta, tenis y gorra, se encontró con otro hombre que salía del cubículo llevando un maletín y una bolsa azul. La cámara siguió el momento en que el hombre de jeans, con la puerta entreabierta, invitaba al que acababa de salir a entrar nuevamente. Ambos personajes entraron al cubículo, interrumpiendo la secuencia y dejándome en suspenso.

En la siguiente escena, Fernando recorrió nuevamente los corredores del lugar mediante un paneo que revelaba otros detalles, como los lavabos con puertas de vidrio. Iba, venía y se detenía frente a una fila de personas. Un muro separaba los urinarios de las cabinas. Dos

31 Ahmed, 177.

32 Históricamente el este de Londres acogió a inmigrantes y perseguidos. Durante la era Victoriana se caracterizó por ser una zona de delincuencia y poco salubre. Luego de la segunda Guerra mundial, los judíos se instalaron huyendo de los nazis al igual que muchos grupos sociales marginales. Poco a poco la zona se industrializó y hoy es un sector que atrae a turistas por su historia singular.

hombres comenzaron tímidamente a masturbarse frente a las puertas de madera. Su gesto sexual estimulaba e invitaba a los demás a participar.

Al revisar el trabajo de la investigadora británica Jennifer Reed Dillon sobre los baños públicos en ciudades industriales, me recordó que la arquitectura pública nunca es un acto privado, sino un gesto que busca persuadir.³³ Persuadir al usuario para que ingrese y experimente la arquitectura de la higiene como una práctica social y habitual que se produce entre la estructura arquitectónica, la estética y la forma en que el cuerpo habita el espacio. Desde esta perspectiva, también entendí, a partir de lo que Sara Ahmed menciona en *Fenomenología queer* sobre la sexualidad, que esta puede ser considerada “como una formación espacial no solo en el sentido de que los cuerpos habitan espacios sexuales, sino también en el sentido de que los cuerpos son sexualizados según cómo habitan el espacio”.³⁴

La idea central de Ahmed propone es que la relación entre la sexualidad y el espacio no es unidireccional, sino multidireccional. No solo los espacios influyen en la expresión y práctica de la sexualidad, sino que también la sexualidad influye en cómo los cuerpos se relacionan y experimentan el espacio. De esta manera, los cuerpos *queer* (torcidos) no siguen una línea recta y, por lo tanto, en el sentido de la orientación sexual, están inclinados y desviados. En este sentido, los cuerpos de los participantes y el de Fernando en el video, me persuaden a mirar de manera diferente la función que cumple el baño a través del gesto masturbatorio. Los cuerpos se sexualizan en busca de placer.

A mi manera de ver, *Public Inconvenience I* genera una tensión entre la norma y la disidencia al cuestionar la función de los baños públicos. A través del video, el artista invierte el sentido arquitectónico de la higiene y la limpieza, y visualmente induce a quien mira por un recorrido de prácticas abyectas y sexuales entre personas del mismo sexo. Como el mismo Fernando me lo expresó cuando finalicé de ver el video:

Esta obra nos saca de nuestra zona de confort y nos confronta con una imagen incómoda y políticamente incorrecta de ver. Mi idea fue poner en cuestionamiento las normas que la sociedad y autoridad imponen a este tipo de prácticas sexuales y de contacto físico, y cómo estas arquitecturas de la higiene pública son también espacios homosociales de encuentro.³⁵

Por último, en el título de la obra, Fernando destaca entre paréntesis “4’30”, haciendo énfasis en la duración del primer video de la serie. Este tiempo transcurrido es de suspenso

33 Dillon, “Modernity, Sanitation and the Public Bath: Berlin, 1896-1930, as Archetype”, 27.

34 Ahmed, 97.

35 Conversación con Fernando Arias, 18 de septiembre de 2018, Bogotá.

y temor. Es un tiempo limitado, ya que transgrede la intimidad prohibida y clandestina. Los personajes no sabían que estaban siendo grabados, por lo tanto, Fernando se arriesgó tanto a ser descubierto por ellos como a ser arrestado por la policía si lo sorprendían.

Al respecto, le pregunté a Fernando si las personas que filmó se dieron cuenta, y él me respondió: “Nooo, me hubieran matado, no estaría vivo”.

Public Inconvenience II

En este segundo video (figs. 29, 30) me encontré ante el escenario de un baño público ubicado en la calle *Petticoat Lane Wentworth* en Londres. La secuencia inicial corre desde la entrada subterránea que me dejó entrever en el recorrido la calle y algunos edificios de ladrillo, vestigios de la moderna metrópolis industrial. Al descender las escaleras observé las barandas de hierro forjado, las baldosas y los cristales de las ventanas rectangulares. Todos estos elementos y materiales me recordaron los accesos al *Underground* de la capital inglesa.

En el interior, Fernando panea, a través del ojo de la cámara escondida, los apliques de iluminación circulares, las tuberías y la estructura de las vigas que sostienen el baño público subterráneo. En la continuidad del recorrido alcancé a percibir de manera muy rápida las siluetas de unos hombres. En la escena siguiente un personaje evacúa en uno de los orinales de porcelana dispuestos en fila, mientras el tono musical nos pone en un estado de inquietud.

Al contrario de los videos *Public Inconvenience I y III* este cuenta con música en la narrativa, con el fin de estimular el estado emocional de quien lo mira. Al respecto Fernando me comentó:

Estas imágenes están contadas como una historieta, además le añadí música al para video evocar sentimientos de tristeza y soledad. Es un montaje, por lo tanto, me planteo hasta qué punto puedo jugar con ello. Y es precisamente eso lo que encuentro interesante en el video como herramienta. ¿Hasta qué punto puedo crear una narrativa que no necesariamente coincida con la realidad de lo que grabé?

Fernando y yo paramos el video y conversamos sobre su pregunta y comprendí que se refería a la ficción como instrumento creativo y como una forma de resistencia. También agregó que la libertad está en el sentido que pueda darle el espectador a su propuesta.

Retomando con el video, la escena continua a través de una mezcla de movimiento, acercamientos y alejamientos de la cámara sobre las cisternas ornamentadas, las tuberías,

las griferías y las puertas del baño victoriano, mientras transitan y se acumulan paseantes, depredadores y “presas” del deseo. Varios hombres se masturban en los orinales al unísono cuando uno de ellos decide clavar su cabeza en una de las fuentes, en tanto realiza una felación a otro de los participantes. El video finaliza cuando uno de los personajes acomoda la correa y la cremallera de su pantalón.

Prosiguiendo la conversación con Fernando Arias sobre sus videos, me relató que se había dirigido a este espacio en búsqueda de calmar sus pulsiones:

Este video trasciende el hecho de que yo lo haya realizado; habla de la humanidad, de todos nosotros, no solo explora la homosexualidad, sino también la cuestión del sexo como un impulso animal. Como mencionaste anteriormente, es similar a una cacería. En aquel momento de mi vida, fue importante para mí capturar ese momento y ser el protagonista.

Metafóricamente, ese espacio se asemeja a un cementerio, un lugar de encuentro. Siempre he tenido esta idea de que el sexo está relacionado con la muerte, y algún día me gustaría investigar por qué establezco esa conexión tan fuerte.

Cuando Fernando se refiere a “humanidad” en correlación con la idea de “impulso animal”, lo comprendo desde la perspectiva propuesta por Michel Foucault, como algo que: “forma parte de nuestro comportamiento, de nuestra libertad en este mundo”.³⁶ En esta medida, el sexo es para Foucault una fuerza muy originaria que está incorporada en nosotros y categorizarla sería normalizarla. Sobre esto último, el filósofo plantea que son las estructuras sociales de control y poder las que disciplinan los cuerpos, determinando qué comportamientos son correctos o incorrectos, normales o anormales, y qué tipos de orientaciones sexuales son rectas o desviadas.³⁷ En este sentido, el video de Fernando propone, a mi manera de ver, observar los códigos de las prácticas sexuales que subvierten el poder regulador.³⁸

En relación con la otra frase que utiliza Fernando para referirse a los hombres que frecuentan el baño victoriano y que “viven” como en un “cementerio”, lo entiendo en dos sentidos. El primero, se relaciona con lo abyecto, porque los personajes marginados sufren un proceso de degradación al estar desprovistos de su condición de sujetos. La norma establece un sistema binario que homogeneiza y reprime cualquier forma de desviación.

36 Michel Foucault, “Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade.” *verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol*. 5 (2004).

37 Foucault, “Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade.”

38 Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Siglo XXI editores, 1976).

Simbólicamente, los desviados representan una “muerte” porque son repudiados y segregados al no ajustarse al orden establecido por la sociedad.

Julia Kristeva, en su ensayo *Poderes de la perversión*, explora cómo la experiencia de lo abyecto se relaciona con la pérdida de límites y la desintegración del ego. El sujeto abyecto se enfrenta a la alteridad y a aquello que está más allá de lo aceptado y familiar. A través de esta experiencia, el individuo se enfrenta a la inevitabilidad de su propia muerte y la muerte de los demás. De esta forma, Kristeva argumenta que el sujeto abyecto, al enfrentar la muerte y la negación de la identidad establecida, tiene la posibilidad de trascender los límites y las categorías sociales y explorar nuevas formas de existencia y subjetividad.

Siguiendo la propuesta de Kristeva, entiendo lo abyecto en el video de Fernando como la posibilidad de mostrar lo que está más allá de los límites aceptados o normativos, lo que provoca repulsión y rechazo en la sociedad. De esta manera, lo abyecto puede entenderse en el video como aquello que desafía las normas y los roles establecidos, explorando lo marginal, lo oscuro y lo transgresor.³⁹

El segundo, en términos arquitectónicos porque son baños con valor patrimonial. La paradoja radica en que en este baño como en los grandes cementerios, los cuerpos se entierran para ser testigos de una herencia cultural. Pero a diferencia de los muertos enterrados, los cuerpos abyectos son excluidos del relato oficial porque las prácticas sexuales en los baños victorianos son abyectas.⁴⁰

Fernando Arias juega además con el doble sentido de las palabras con el que nombra sus obras, con los significados que evoca su propuesta. *Public Inconvenience II* reconstruye la historia de prácticas abyectas en un baño en el que el artista subvierte el poder regulatorio y reproduce la anormalidad de una higiene “inconveniente”. Estos espacios arquitectónicos, en principio, diseñados para controlar y disciplinar los cuerpos de la sanidad, son traicionados en su propósito por prácticas sexuales anormales. Son también “cementerios” en la medida en que se practican actos que son reprobados por los sistemas sociales y políticos que condenan las disidencias de identidad sexual. Los cuerpos se debaten, al igual que con la muerte, entre la aceptación y la negación de la tragedia, a saber, la marginalización y la liberación.

No es gratuito que el lugar donde se erigió este baño público haya sido una zona de paso para muchos excluidos. En el sector de *Petticoat* se instalaron los huguenotes perseguidos por los católicos durante el siglo XVII y luego los judíos huyendo de la persecución nazi

39 Kristeva, *Poderes de la perversión*, 11.

40 Dillon, “Modernity, Sanitation and the Public Bath: Berlin, 1896-1930, as Archetype”, 11.

en el siglo XX.⁴¹ Contrariamente a las dos colectividades religiosas mencionadas, la historia de la abyección no hace parte del patrimonio cultural porque no está en el ideal regulatorio de la historia del arte oficial.

Public Inconvenience III

El último video (figs. 31, 32) se desarrolla en un baño de un centro comercial de Londres. Hay un cambio evidente al interior del espacio en relación con las anteriores “conveniencias” victorianas. La arquitectura varía tanto en la disposición del mobiliario como en la forma en cómo los cuerpos ocupan el espacio. Pasamos de unos servicios higiénicos amplios, con acceso desde el exterior de la calle, a uno cerrado y estrecho en un lugar de compras.

Lo primero que apareció ante mis ojos fue una fila de cabinas ubicadas hacia un costado; le siguen una serie de orinales divididos y separados por una barrera física. Contrariamente a los sanitarios públicos del exterior, este elemento divisorio demarca la imposibilidad de ver los genitales del que orina. Como sugiere Paul Preciado estas barreras son construcciones que buscan normalizar las funciones biológicas, “actúan como prótesis de la masculinidad facilitando la postura vertical para mear sin recibir salpicaduras”.⁴²

La paradoja de estas prótesis –en *Public Inconvenience III*– es que además de facilitar la evacuación de la orina permiten la extensión de las manos de los que masturban o se auto-masturban los genitales dentro de los orinales. Porque los urinarios se encuentran yuxtapuestos los unos a los otros. Así mismo aparecen en el suelo chapoteos de diferentes fluidos que contradicen el sentido y la función de no salpicar que supone el orinal.

Sara Ahmed en el capítulo “Habitar los espacios” explica la forma en que Charlotte Perkin Gilman considera las posiciones corporales: estar de pie, sentado, andar, echarse como formas en que los cuerpos habitan y se orientan en el espacio y a su vez “determinan las acciones que suceden” en él.⁴³ Los *habitantes* de estos baños le dan forma a la situación: tener sexo. De esta manera, la fenomenología *queer* nos ayuda a entender cómo los cuerpos se diferencian de los otros en las formas como habitan estos espacios.

Por otra parte, el carácter *voyeur* del artista consiste en captar otros objetos que llamaron mi atención, una bicicleta y un paraguas, ¿Qué tenían que ver estos dos objetos con las “inconveniencias públicas”? El significado que cobra la bicicleta en el contexto del video

41 Nathan Friedenberg, “The End of the Jewish East End: Jewish Migration Patterns in a Metropolis”, London, (2011).

42 Preciado, “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”, *Errancia, la palabra inconclusa*, (2006).

43 Ahmed, 88. La autora hace alusión al libro *The Home: Its Work and Influence*.

de Fernando Arias es la contradicción funcional que surge entre el control e higiene de un baño público y el lugar de encuentros sexuales entre personas del mismo sexo.

En cuanto al paraguas entendí la paradoja en términos de impermeabilidad y permeabilidad, capacidades que me hicieron recordar y asociar la obra de René Magritte *Las vacaciones de Hegel* (fig. 89) en la que el paraguas cumple dos funciones: no querer agua –rechazarla– y quererla –contenerla–.

Mi alusión al trabajo de Magritte tiene que ver, en el caso del video de Fernando, con el significado simbólico de las funciones que cumplen estos dos objetos. *Public Inconvenience III* dialoga con los opuestos para descubrir que los baños son una parodia del orden privado, de la intimidad sexual que se extiende al orden público. Al confrontarnos con estas imágenes, la obra artística cuestiona la idea de verdad, es decir el orden establecido que rechaza lo que no encaja en la norma –lo abyecto– como el paraguas al agua. Pero también desea lo abyecto y lo contiene por medio de la transgresión.

Sobre esto último Gabriela Salgado, curadora de *Public Programs at Tate Modern* (Programas públicos de la Tate Modern) expresa:

Arias usa el lenguaje con elegancia, característico de un mago de palabras, dotando las expresiones populares de doble sentido. De esta manera transgrede las limitaciones que imponen las costumbres y la *conveniencia* del lenguaje en su uso cotidiano con el ingenioso uso de inversiones y paráfrasis.⁴⁴

De esta forma, Fernando Arias logra, como Magritte, ser un “genio” en la resolución dialéctica de los significados que propone con sus obras. Nos hace reflexionar sobre, ¿Por qué no pueden darse por sentado las funciones establecidas de un espacio como el baño público? Los *tea rooms*⁴⁵ cobran diferentes significados según los cuerpos que los frecuentan. Ir al baño se convierte en un acto sexual performático que condiciona los géneros.

Diarios de Fluidos

En la primera década del milenio el movimiento LGBTIQ+ logró derechos significativos respecto a políticas globales. Pese a los avances, las actitudes negativas y la violencia contra las personas LGBTIQ+ persistieron. Dentro de este horizonte, la

⁴⁴ Salgado, “Human Rights”.

⁴⁵ Un *tea room* es en la jerga de inglés americano un baño público donde ocurren actos sexuales entre personas del mismo sexo. William Leap, *Public Sex/ Gay Space*, (Columbia University Press, 2009), 23.

propuesta artística de Daniel Santiago Salguero propone un ejercicio de exploración con su propio cuerpo en baños públicos y privados. El detonante fue un curso de videoarte y política al que asistió en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá en 2008. De esto resulta un video-diario que recoge sus micciones cotidianas para liberar y expresar lo que hace parte de su identidad *queer*: “Mi desvío es variable y cambiante tanto en el tiempo como en el cuerpo”.⁴⁶ El artista insiste sobre esto último, para darnos a entender que el género es fluido.

En ese mismo año, el artista realizó diferentes travesías por ciudades como São Paulo, La Habana y Nueva York en medio de su desorientación. Entre tanto y en búsqueda de respuestas en la asignatura a la que asiste, el profesor que ofrece el curso lo erotiza tanto por el contenido de lo que expone como por su aspecto físico. Su deseo sexual es un detonante para iniciar la exploración del proyecto *Fluidos* (figs. 40-47), un video de 9 minutos y medio en el que el artista nos encauza por siete estaciones de idas al baño. En un continuo de imágenes Daniel Santiago nos muestra fragmentos de orina que él mismo expulsa y que funcionan como las notas de campo de un diario personal. Su intento es romper, como él mismo lo expresa, la relación que establecemos con las prácticas de todos los días. Dicho de otra manera, el sistema habitual en el que vivimos impone modos de vida convencionales, análogos a la producción industrial globalizada. Por medio de un gesto artístico cuestiona las prácticas de la vida diaria: levantarse, ser hombre, ser mujer, desayunar, ir al trabajo, orinar, etc. Las marcas cotidianas que hacen también parte de su vida adquieren la forma de “otros” diarios.

Las experiencias personales y el transcurrir del tiempo son parte fundamental para entender su obra. *Fluidos* hace parte de un fragmento de ese cuerpo de trabajos que termina muchas veces en una instalación. Dejar las marcas de su intimidad es parte de su compromiso artístico, como él mismo lo dice en una entrevista en el año 2011:

Es inevitable llamar a los diarios, obras autobiográficas. Son cosas muy personales. Y sí, hay algo de mi intimidad que me gusta mostrar. Tengo como referentes a Félix González-Torres u On Kawara, que hablan en sus obras de sus experiencias de vida. Es importante entender que como artista mi experiencia de vida no es mía, sino que se puede reflejar en la de cualquier persona.⁴⁷

Félix González-Torres y On Kawara son referentes de la obra de Daniel Santiago sobre el transcurrir del tiempo, los ciclos de la vida, lo cotidiano y contarse a sí mismo. El uso del

46 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

47 Alejandra Villasmil, “Daniel Santiago Salguero dos artistas particulares”.

inventario diario, son formas que utilizan tanto el artista colombiano como sus colegas cubano-estadounidense y japonés. Son referentes artísticos para narrarse. Respecto a esto último prosigue Salguero:

El arte puede ser una herramienta de vida y no simplemente la construcción de una obra de arte. La vida cotidiana puede ser esa obra, que no es para exponer. Una obra puede ser cómo le haces el desayuno a tus hijos, o cómo vas por la calle observando y codificando las cosas que pasan. Es una experiencia muy personal.⁴⁸

De esta manera, la propuesta de *Fluidos* nos conduce por un recorrido corporal que cuenta el diario de micciones del artista. Como On Kawara y Félix González-Torres, Daniel Santiago logra reflejar por qué lo que hacemos y los lugares que ocupamos prescriben nuestras orientaciones diarias, además, hacen parte de nuestra biografía. En la autoexploración de su cuerpo, que compara con el flujo del río y la montaña, inscribe en el video sus marcas de experiencias afectivas.

Constante canal

En un recuadro sobre un fondo negro inicia la primera secuencia del líquido que cae en un inodoro marrón. El subtítulo “constante canal” –inscrito encima del marco rectangular– contrasta con el fondo negro, que anuncia el principio de una serie de caídas de lluvia dorada en los retretes de colores diferentes. El término canal varía en sus acepciones, puede ser un conducto por el que circulan los fluidos en los organismos vivos, un cauce artificial para conducir el agua para el riego de cultivos, un dispositivo para transmitir información o una porción de agua que separa dos fracciones terrestres poniendo en comunicación dos mares.

A mi modo de ver, los fluidos se relacionan con los diferentes significados de las palabras “constante” y “canal” que quiere darle Daniel Santiago a su video. La diversidad de los colores de las tazas, carmelito, azul, negro y blanco pueden aludir a la pluralidad de los cuerpos que asisten a los baños para evacuar y que no pueden inscribirse dentro de un género en particular. Todas las personas vamos al baño a orinar. Cada caída del líquido dorado que vemos en cada recipiente varía en su caudal. Son puntos de conexión que marca el artista para anotar la variedad de la constancia de los orines.

48 Villasmil, “Daniel Santiago Salguero dos artistas particulares”.

Por el contrario, lo constante es lo que no se rompe o deforma fácilmente. Este concepto hay que entenderlo a partir de lo que el artista expresa con relación a sus experiencias en el momento de la producción del video. Es decir, como la constancia del chorro de la orina es también constante su transformación como secreción; nunca es la misma, como tampoco lo son la cantidad de flujos que produce al caer en la taza con agua.

Así mismo, la metáfora alude a nuestros constantes cambios de producciones corporales y subjetivas. La potencia, el grosor y la espuma son diferentes e irrepetibles como lo son todos los cuerpos. Además, la orientación de la evacuación varía según la posición y dirección que toma el cuerpo. El lenguaje metafórico del texto y la imagen de fluidos son un modo de cuestionar los valores fijos y determinados de los ideales sociales que se nos imponen respecto al género y los afectos. Daniel Santiago utiliza el diario visual para hablar de su vida y como esta no está determinada por la “heterosexualidad obligatoria que moldea los cuerpos”.⁴⁹

El género está tan ligado al lenguaje y cómo el lenguaje es el que nos contiene, entonces el problema está sujetado a las palabras que tenemos para definirnos sexualmente como género. Somos muchos géneros más que ser hombre o mujer o un intermedio, *trans...* Todos nos sentimos un poquito más hombre, un poquito más mujer, un poquito más... y también depende de los días: hay días... hay días en que me siento más femenino, otros más masculino...⁵⁰

De acuerdo con lo anterior, entiendo que Daniel Santiago pone en juego en *Constante canal* una suma de signos del género a manera de gesto corporal, a la vez que cuestiona el “orden doméstico”⁵¹ que se extiende hacia el exterior, en la calle y en los baños públicos o privados de otros. Los “otros” que experimentamos como él, están fuera de lugar. Pero la paradoja es que somos fragmentos de un mismo y constante canal.

Constante canal termina con un fondo musical de discoteca que contrasta con la turbulencia del chorro de la siguiente serie de *Río*. Contrario al canal, el río posee un caudal irregular que varía según los cambios climáticos y las condiciones geográficas. En el video, la corriente de fluidos cambia como los baños y su apariencia. Llama la atención el espacio de la segunda secuencia en la que se observa una papelera, así como la transición

49 Ahmed, 223.

50 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

51 Judith Halberstam, “Techno-homo: on bathrooms, butches, and sex with furniture”, (Routledge, 1997), 185. La autora indica la disyuntiva incómoda y peligrosa cuando la presencia de un género desviado es percibida en zonas de vigilancia en los baños públicos. Lo relativo a la morada donde no existe el género en el baño, se somete en lo público en dos vías: baños para hombres y para mujeres.

en una sucesión de texturas mezcladas de una imagen borrosa. La escena avanza y muestra un inodoro en el que sobresale un fondo de baldosa azul salpicada de formas geométricas rojas y blancas. En esta toma se entrecruzan las rodillas del cuerpo y la punta del pene de la que sale la orina. El segmento finaliza con dos secuencias en baños con tazas blancas, en la que, en la última de estas figuras –en el espacio estrecho– se distingue un cepillo para inodoro.

Daniel Santiago utiliza el concepto del río en el subtítulo como metáfora que evoca la transitoriedad, el movimiento, la renovación y la irreversibilidad de los fluidos y del cuerpo. El lenguaje visual funciona como equivalencia al relieve de la naturaleza que afecta los niveles, los flujos y los caudales del agua del río. Son equivalencias en el hacer artístico que encuentra en los sanitarios, la papelera y el cepillo. Salguero, dispone de los elementos “ignorados y anodinos”⁵² como lo son los inodoros industriales, para hablar de los fluidos corporales, el género y la sexualidad. Sara Ahmed hace notar que los objetos que reconocemos “pueden ser puntos de referencia, de anclaje”⁵³ que marcan nuestras diferencias hacia “eso” (los sanitarios, la papelera y el cepillo) que estamos orientados. Sobre esto Daniel Santiago observa acerca de sus diarios, bitácoras de viaje y videos:

Es en lo cotidiano, en la calle donde más cuestiono mi sexualidad; desde el deseo, intentando ver hacia dónde me lanza en el hacer poético o en mis reflexiones. Ya después me pongo a pensar qué implica ese deseo, si es un autoengaño, una ilusión. En medio de todo esto, quizá, estoy cuestionando mi género, mi sensibilidad, con qué me identifico. Mi observación es poética, está buscando poesía como en todo, en un charco, un alambrito que me encuentre en una alcantarilla...⁵⁴

Para el contexto de este análisis el inodoro es el lugar donde se relatan nuestras intimidades comunes. Pero también son cloaca de los desechos humanos que nos hacen reflexionar sobre lo propio y distintivo. Son espacios de habitación en palabras de Paul B. Preciado “para desalojar el cuerpo tráfugo”.⁵⁵

52 Javier Iañez “Relaciones estrechas:(re) lecturas del sexo oral y el canibalismo en la obra de Félix González-Torres”, *Eviterna* 8 (2020): 88-102.

53 Ahmed, 11.

54 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

55 Preciado, “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”.

Hilo fragmentado

La combinación del hilo y del fragmento son el resultado de una interrupción en la continuidad de la expulsión de los fluidos. Como los ríos, el curso del agua se bifurca, trifurca y distribuye en formas de estuarios como parte de una totalidad geográfica.⁵⁶ El líquido dorado equivalente al río es una porción del cuerpo que a su vez es una fracción de ese todo. Daniel Santiago presenta en esta parte del video una serie de retretes de formas combinadas. Introduce nuevos escenarios como la naturaleza y un “abrevadero” como receptáculos de la sustancia corporal. La metáfora del recipiente donde bebe el ganado nos remite a algo biológico-animal. En términos de fenomenología *queer* son objetos que ayudan a pensar la manera en la que habitamos los espacios. En la reflexión inicial de ir al baño a orinar, Daniel Santiago encuentra un significado de comunicación primaria con la naturaleza. El acto y el gesto de beber y eliminar.

El primer elemento que me causó sorpresa fue el sanitario en forma de abrevadero que permite orinar a varios hombres al mismo tiempo. La imagen es poco clara y solo se alcanza a percibir el contraste de la luz y la sombra en la que se tamiza el hilo de la orina. El eco de las voces, aparentemente en un lugar público, impide oír el sonido del líquido al caer. El segundo aspecto que cambia respecto a la serie anterior de sanitarios es el espacio natural donde orina Daniel Santiago. En el jardín se mimetiza la línea dorada con el follaje verde de los arbustos.

Lo que deduzco de este montaje de imágenes, corresponde a lo que el artista David Wojnarowicz decía sobre los fragmentos de la realidad privada: Al revelarlos públicamente establecen “una herramienta de desmantelamiento”.⁵⁷ Se refiere a desestabilizar las normas de lo fijo y establecido que pretenden hacer invisible lo que es posible. En el caso de la serie de hilo fragmentado, las posibilidades del cuerpo y del acto creativo desestabilizan las formas fijas y las apariencias de lo que puede significar un diario de meadas. Algo aparentemente tan banal y necesario fisiológicamente se convierte en el video en resistencia poética. En la observación meditativa de su orina cotidiana crea un mundo comparable al del río. El río, como los fluidos, se demoran para completar su recorrido hasta desembocar en el mar. Es además desviado pues no sigue una dirección recta y definida, establece recodos, estuarios y distributarios⁵⁸ en diversas geografías. Los orines son al cuerpo lo que el río al paisaje: “no está vacío. Está lleno de otros cuerpos,

56 Banco de Occidente, *Deltas y Estuarios de Colombia*, (Banco de Occidente editores, 2007).

57 Christopher Lane, “Living Well Is the Best Revenge’: Outing, Privacy, and Psychoanalysis.”, *Public Space/Gay Sexuality*, (Columbia University Press, 1999), 247-283.

58 Corriente de agua que se separa y aleja de una corriente principal.

pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es”.⁵⁹

Tiempo atravesado

Volviendo a la observación poética del artista sobre la micción, el *Tiempo atravesado* –en esta sucesión de fuentes– me evocó la obra de Marcel Duchamp en el sentido de la “idea” y su rol en el proceso artístico. Así como Duchamp puso al revés el circuito artístico del momento al firmar un inodoro industrial, Daniel Santiago busca darle un significado poético a la función del baño a través de los fluidos. Los dos artistas coinciden en desafiar el origen establecido del objeto industrial.

A mi manera de leer esta parte del video, el tiempo se interpone para remitirnos al origen del arte conceptual. La metáfora funciona en dos sentidos, devolernos a la fuente como origen artístico y de vida y como objeto erótico. La primera está relacionada con la observación que realiza Daniel Santiago del agua cuando va al baño. El líquido entra por la boca, sale de la vejiga y se expulsa por la uretra. De la misma manera en la naturaleza el agua corre por el río, franquea su curso y desemboca en el mar. Al orinar, el líquido recorre el recipiente y sale por los conductos u orificios que pasan por el alcantarillado hasta desaguar en las plantas de tratamiento. Como todo proceso toma tiempo y unas fases tales como las de la travesía del agua en el río.

La segunda connotación de la fuente es el carácter erótico del objeto. Opto por la interpretación que desde la teoría *queer* sostiene que el orinal de Duchamp es una reinscripción exclusivamente masculina del baño público de hombres. Según el historiador del arte Paul B. Franklin⁶⁰ durante mucho tiempo se pasó por alto la interpretación de que la *Fuente* de Marcel Duchamp fuera una forma de examinar críticamente el baño público de los hombres y la galería de arte como “dos terrenos igualmente controvertidos de exhibicionismo sexual e intercambio erótico”. Al tomar a Duchamp como “guía interpretativa”, Franklin reconoce lo que intencionalmente el artista expresó respecto a su propio trabajo: “El acto creativo no lo realiza solo el artista; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando sus cualidades internas y, por lo tanto, agrega su contribución al creativo”.⁶¹

59 Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensiones del alma*, 5.

60 Paul Franklin, “Object Choice: Marcel Duchamp’s Fountain and the Art of Queer Art History”, *Oxford Art Journal* (2000): 25-50.

61 Franklin, “Object Choice: Marcel Duchamp’s Fountain and the Art of Queer Art History”, 27.

Desde esta perspectiva, la interpretación *queer* de la *Fuente* me permite rastrear, desde la historia del arte, cómo el espacio público de baños masculinos es un lugar potenciador de la lubricidad.⁶²

Fluido que baja de la nube

El primer plano muestra la orina cayendo en la ducha que corre en dirección a un sifón en un suelo azul celeste. El título de este segmento del video expresa un modo de estar diferente a los anteriores. Si tomamos como referencia lo que nos dice el Diccionario de iconografía y simbología sobre la nube: “manifestación o epifanía de la divinidad” o “símbolo de lo incorrecto, huidizo y vagaroso”⁶³, puedo inferir que esta secuencia hace alusión a dos ideas centrales en la narrativa del video y el enfoque de mi interpretación. Estas son la producción subjetiva y la creación artística como metáforas (marcas) afectivas.

En efecto, el fluido y la nube provienen de un mismo origen, un proceso físico y químico que se transforma en el trayecto de las sustancias. La orina en el cuerpo y la nube en la condensación. Los dos elementos “bajan” para salir del fragmento del cuerpo que hace parte de un todo. Para el artista es “producir una metáfora de eso que ingiero y hay dentro de mi cuerpo. Busco mi ritmo interior, entender ese universo que hay dentro de mi ...”⁶⁴ Naturaleza que explica en la repetición del gesto de orinar a lo largo del video.

En consonancia con lo anterior recordé lo que Clarissa Pinkola sugiere respecto a que el cuerpo es materia viva, que habla y que por lo tanto hay que escuchar. Es el primer espacio interno que habitamos. En el sentido de los afectos, el cuerpo nos conduce a otros cuerpos, y como los objetos, solicitan ser explorados. En palabras de Pinkola: “El cuerpo no es un objeto mudo del que pugnamos por librarnos. Visto en su adecuada perspectiva es una nave espacial, una serie de hojas de trébol atómicas, un revoltijo de ombligos neurológicos que conducen a otros mundos y otras experiencias”.⁶⁵

De esta manera, la visión más allá del mundo de la higiene ortodoxa, que usa Daniel Santiago, manifiesta el aspecto creativo de su obra. La epifanía es entender la lluvia dorada del cuerpo como un ciclo de vida latente y fértil, en él como en la naturaleza, sin rumbo definido como la nube en términos simbólicos, “huidiza” e “incorrecta”.

62 Lo lúbrico es lo que incita a lo sexual, a la lujuria.

63 Revilla, 539.

64 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

65 Pinkola Estés, 286.

La montaña y de Vertiente en vertiente

Como en el primer capítulo, el recorrido geográfico en las obras de Daniel Santiago adquiere un significado profundo. Parte de ese inicio fue documentar el viaje sobre su orientación sexual, que sigue en esta travesía de sustancias por las que se ve afectado. En *Reencuentro* los personajes atraviesan la cordillera para llegar al mar. *Fluidos* muestra la montaña en modo de trazo humano y de retrete (figs. 40-45). En la tercera secuencia del segmento la sombra del cuerpo del artista forma un volumen que a mi manera de ver, puede aludir a la forma de una montaña. En la parte superior, la silueta delimita una cabeza y un brazo que revela la captura en un plano cenital de los orines cayendo. La vertiente del “río” nos conduce por los diferentes cauces –secuencias de inodoros– hasta su desembocadura.

La montaña como metáfora contiene una variedad de significados culturales que van desde un sentido espiritual y religioso hasta la noción de forma dadora de vida. En el video las dos acepciones son posibles. La primera con relación a lo que junta la montaña: la tierra y el cielo. Subimos a la montaña para encontrarnos con nosotros mismos, es la proximidad con el mundo divino, se eleva hasta el cielo. A lo largo del video, el punto de vista subjetivo del artista se encuentra en el punto más alto. Desde la cima observa el agua al caer, de arriba hacia abajo transcurren las imágenes de sus fluidos.

Es un encuentro con la fuente como él mismo lo describe: “En mis idas al baño, esa agua era una continuación de los fluidos de la naturaleza”.⁶⁶ Pero la montaña es también fertilidad y vida, se une con la nube para dar origen al agua. Los dos significados designan, por un lado, la búsqueda subjetiva del artista: “lo que es único en uno, lo que no está basado en los acuerdos con los demás, si no en lo que proviene de uno, no hay que justificarlo. Es lo que está más allá de la razón”.⁶⁷ Por el otro, la creación artística es lo que el agua es a la montaña, la hija del creador. El deseo, el erotismo y la sexualidad lo impulsan a crear, hay pulsión de vida sin unión sexual. Una especie de partenogénesis⁶⁸ *queer*.

Por último, *Vertiente en vertiente* capta al artista orinando mientras un gato asoma la cabeza. Doce segundos después se escucha el relincho de un caballo acorde con el sonido del chorro de orina al hacer contacto con el agua de la taza. Son elementos divertidos que forman parte del juego humorístico del artista. La ida al baño puede incluir tanto la visita

66 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

67 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

68 Modo de reproducción de algunos animales y plantas, que consiste en la formación de un nuevo ser por división reiterada de células sexuales femeninas que no se han unido previamente con gametos masculinos.

de un felino como la voz de un cuadrúpedo, los cuales hacen también parte del ciclo de los fluidos de la naturaleza. En la montaña nace el río y desemboca al final del recorrido en un mismo mar. De la misma forma, en la orientación *queer* optamos por desviaciones propias, pero compartimos la misma dirección.

El video termina mostrando al personaje lavándose las manos. El gesto es de doble sentido: Lavarse las manos después de ir al baño es común, pero en la obviedad del gesto está diciendo “no es esto”. Es el juego abyecto de la paradoja: “cuando dejo algo tan evidente a la vista es porque quiere decir lo contrario”.⁶⁹ El poder del gesto de fluidos radica en proponer otras formas de explorar la orientación erótica y el deseo clandestinos en la producción artística, tal y como lo propone John Berger en relación con el dibujo: “Nos cautiva más lo que está oculto que lo que está a la vista”.⁷⁰

Acordes finales

Las marcas presentes en las obras de Lorenzo, Fernando y Daniel Santiago son rastros de experiencias afectivas que emergen desde el cuerpo de cada uno de los artistas. A través de signos, símbolos, materiales y técnicas, estos artistas expresan sus vivencias personales y elaboran formas creativas que son ejercicios experimentales de imagen y existencia *queer*, es decir, la manifestación de una orientación sexual que los identifica.

Como historiador del arte *queer*, estas obras me interpelan y me llevan a indagar por aquello que me afecta personalmente. En particular, me interesan los procesos creativos de estas obras y su relación con las experiencias vividas por los artistas durante su realización.

En la serie *Gaieté parisienne I, II, III* de Lorenzo Jaramillo, encontré marcas de afectos y encuentros sexuales clandestinos en saunas gay en París y una discoteca en Bogotá durante la década de los ochenta. La técnica litográfica utilizada inscribe lo sucedido, y el título, los personajes, los espacios y la composición de las imágenes revelan testimonios que se describen en el archivo. Esto me permitió comprender las tensiones entre ocultar y visibilizar las prácticas sexuales que Lorenzo Jaramillo experimentaba y la dualidad que esto representaba para él, debido a sus antecedentes culturales y sociales.

Los videos de Fernando Arias, como *Public Inconvinience I, II y III*, lograron desestabilizar mi mirada al descubrir las diversas funciones que puede tener un baño público. Aunque los videos se desarrollan en Londres, las prácticas sexuales que se filman

69 Conversación con Daniel Santiago Salguero, 11 de noviembre de 2016, Nueva York.

70 Berger, 96.

ocurren en muchas ciudades. Estas prácticas, consideradas degradantes por las políticas de lo respetable, cuestionan las acciones impuestas por la heteronorma. El trabajo de Arias me permitió rastrear significados ocultos de afecto *queer* en espacios públicos, y a su vez, cuestionar las normas impuestas por la sociedad.

Por último, el ejercicio experimental de Daniel Santiago Salguero en *Fluidos* propone, a través de su propio cuerpo y del video, la experimentación de un género fluido y no exclusivamente binario. A través del registro de fragmentos de sus propias micciones en un diario, cuestiona los condicionamientos sobre la orientación sexual. Utilizando el gesto artístico y el video, compara la montaña y el río con el cuerpo humano y los fluidos, destacando que al igual que el río no sigue una dirección recta, los cuerpos humanos no están limitados a una única orientación sexual.

Aunque las propuestas de estos tres artistas difieren en los medios utilizados, los conceptos y la producción formal y material de las obras, las marcas de sus gestos inscriben experiencias y vivencias personales en tres momentos diferentes pero simultáneos, con relación a los afectos *queer*.

Final

Abriamos despacio la puerta blanca, y al cerrarla otra vez era como un viento, una libertad que nos tomaba de las manos, de todo el cuerpo y nos lanzaba hacia adelante. Entonces corríamos buscando impulso para trepar de un envión al breve talud del ferrocarril, encaramadas sobre el mundo contemplábamos silenciosas nuestro reino.

Julio Cortázar, *Final del juego*

En este momento de cierre, rememoro y repaso dos imágenes que quedaron en mi repertorio de historia mental y emocional. La primera hace parte de la literatura, el cuento *Final del juego* de Julio Cortázar, y la segunda del cine, la película *Ghost World* de Terry Zwigoff.¹ Ambos finales comparten elementos que evocan una sensación de apertura. Tanto Cortázar como Zwigoff optan por finales irresolutos en sus obras, invitándome a reflexionar y ofreciéndome el espacio para dar sentido a lo que leo y veo. Las escenas finales también exploran cierta ambigüedad e incertidumbre que solo puedo resolver a través de mi imaginación, mi búsqueda y mi interés por las historias.

Durante todo el proceso de escritura de la tesis, esta forma de iniciar las estancias se convirtió en un leitmotiv que me acompañó de principio a fin. La capacidad de afectar y dejarme afectar,² como lo propone Baruch Spinoza, estuvo estrechamente relacionada con la idea central de la tesis: establecer una conexión profunda con las obras de estos tres artistas colombianos a través de recorridos que entrelazan los planos históricos, personales, creativos y técnicos.

En vista de lo anterior, siento que mi tesis no es concluyente ni definitiva, sino más bien abre nuevas posibilidades de exploración. En consonancia con estas posibilidades, me he preguntado si he logrado responder a mi inquietud central sobre los afectos y su relación e incidencia en los procesos de creación artística, así como en el sentido que he podido atribuir a estos procesos y obras a través de mi investigación. Aunque esta cuestión implica múltiples facetas y no ofrece una respuesta unívoca, puedo afirmar que mi experiencia en el proceso de búsqueda me ha mostrado que los afectos, en su origen maleable y cambiante, no solo nos orientan, sino que también nos permiten actuar y moldear nuestros estados de ser y estar. Estos elementos no solo influyen en la vida en general, sino que también forman parte integral de los procesos artísticos y su historia.

Con este entendimiento, me propuse encontrar estrategias para describir cómo procesaba y comprendía lo que percibía. Esto lo hice primero, rastreando e indagando en los procesos creativos de Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero y su conexión con mi interés por sus trabajos. Segundo, explorando por qué los procesos me impactaban y me interpelaban, y la curiosidad que me generaba conocer a los artistas personalmente. A todo esto, se sumó mi constante inquietud relacionada con las razones por las cuales en la práctica de la historia del arte persiste una insistencia por enseñar la distancia objetiva y la desestimación cuando el acercamiento subjetivo al objeto de estudio produce lo contrario.

1 Julio Cortázar, *Final del juego*, (Alfaguara, 2016), 59- 64. Terry Zwigoff, dir., *Ghost world* (2001).

2 Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*.

Así, en el proceso de construcción del marco conceptual de la investigación busqué herramientas que me ayudaran a atender mis interrogantes y encontré, por un lado, que las emociones eran movilizadoras de sentires e intereses (Tomkins, Kosofsky Sedgwick) y por otro, intensidades que potencian el actuar, el pensar y los estados de ser y estar (Spinoza, Deleuze).³ Aunado a lo anterior, el concepto de orientación (sexual *queer*) propuesto por Sara Ahmed se sumó a la comprensión de las emociones como *faro* de sentires e intereses.

Emprendí entonces los recorridos que propuse como parte de la estrategia metodológica en la que logré rastrear, encontrar, recopilar y experimentar puntos de convergencia entre lo que yo sentía y percibía con lo que iba corroborando en los archivos personales de los artistas, así como en los encuentros que tuve con dos de y ellos los allegados de los tres.

De esta manera, lo primero que encontré y me interpeló fueron los gestos materiales en las obras de los artistas, los cuales percibí como marcas que por su extrañeza llamaron mi atención y sentí podían ser rastreadas. Las identifiqué y delimité como marcas físicas (formales, técnicas y materiales) por sus texturas, en el sentido que propone Eve Kosofsky Sedgwick de tocar y sentir, y subjetivas (estados emocionales, identidades, lugares y experiencias) las cuales denominé como ‘marcas de afecto *queer*’.

Además, contrasté un conjunto de experiencias emocionales y afectivas con el fin de comprender cómo estas habían influido en los procesos creativos y en el desarrollo de las temáticas de producción de los artistas. Estas temáticas y experiencias las relacioné con los diferentes recorridos y estancias que propuse, así como con los temas de la enfermedad del VIH/SIDA, la maternidad y las prácticas sexuales *queer*. También incorporé la idea de los viajes, ya que al igual que yo, los artistas vivieron en diferentes lugares del mundo. Estas experiencias fueron parte fundamental de nuestra emancipación en cuanto a nuestra forma de ser, sentir y actuar *queer*.

Por último, luego de explorar las temáticas y experiencias de afectos y emociones presentes en las obras de Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero, me pareció importante destacar cómo los tres artistas rompieron con ciertos órdenes estéticos repensando las técnicas tradicionales. En el caso de los tres artistas utilizaron materiales y conceptos poco convencionales lo que añadió otra capa de singularidad y provocación a sus creaciones artísticas.

Ejemplo de esto fueron las evidencias en la obra de Lorenzo de la idealización a la transformación en sus dibujos, pinturas y grabados. Para Fernando, esta ruptura se mostró a través de la transgresión de convenciones materiales con el uso de elementos biológicos

3 Remitirse a la *Apertura*.

y sustancias del cuerpo. Por último, Daniel Santiago también recurrió a sustancias corporales y a representaciones de situaciones aleatorias y procedimientos artísticos aparentemente inacabados o desenfocados en sus trabajos artísticos. A través de dichas transgresiones, los tres artistas recurrieron a temáticas y escenas íntimas que sin duda provocaron mi afectación.

Estas transgresiones también se alinearon con las estrategias que consideré más adecuadas para desarrollar mi estudio. Entre ellas, la curaduría la cual desempeñó un papel fundamental al permitirme delimitar las dimensiones temporales, temática y espacial (orientación) que rodearon la producción de las obras relacionadas con los temas que propuse: la enfermedad, los vínculos maternos y las prácticas sexuales *queer*. Estos criterios curatoriales no solo pusieron en escena la historia de los afectos detrás de las obras y de las vidas de los artistas, sino que también acompañaron el guion y la escritura de mi tesis.

Otra estrategia que utilicé fue el trabajo en los archivos personales de los artistas, donde pude descubrir fragmentos de lo “originario”⁴. Estos fragmentos, que consideré también como marcas de afecto, revelaron las potencias creativas surgidas de sus propios procesos personales y de su forma de reivindicar su diferencia. Además, las conversaciones y entrevistas que mantuve con los artistas vivos y sus allegados fueron una forma de darles voz y permitirles compartir sus historias y sentimientos. Estos encuentros revelaron capas de memoria personal y colectiva relacionadas con el archivo, que de otra manera habrían permanecido ocultas o inexploradas.

La idea de montaje estuvo estrechamente ligada al proceso de curaduría de las obras, ya que me permitió combinar elementos como imágenes, textos y experiencias sensoriales con la narrativa de los afectos. El montaje se convirtió en una estrategia poderosa para dar sentido y construir conexiones en el ámbito de la experiencia perceptiva-sensorial y mi aproximación a las obras de arte seleccionadas. Utilicé el montaje para combinar elementos formales, materiales, técnicos y conceptuales de las obras, estableciendo así conexiones entre los diferentes procesos de creación de cada artista y el de su conjunto. También, me permitió explorar y narrar impresiones y percepciones en relación con los afectos *queer*.

De este modo, mis hallazgos se convirtieron en las estancias que propuse en el texto y que desarrollé de la siguiente manera: en la estancia 3, los tres procesos de creación artística me permitieron explorar y rastrear las diferentes marcas de afecto relacionadas con el VIH/SIDA y la orientación sexual *queer*. A través de mi contacto con el VIH/SIDA, pude comprender y expresar los recorridos experienciales de los artistas en

4 Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, 3.

términos de escritura. Encontré similitudes en los procesos creativos y su eventual acción impulsada por los afectos comunes, así como las diferencias en los procedimientos formales y técnicos. La importancia del contacto, la intimidad y la vulnerabilidad en los procesos artísticos se hizo evidente, al igual que el poder transformador que contiene el arte.

En la estancia 4, mediante el recorrido por las obras de los tres artistas, noté elementos materiales, formales y conceptuales que adquirieron sentido a través de las intensidades femeninas y su identidad. Las madres de Lorenzo, Fernando y Daniel Santiago desempeñaron un papel fundamental en la exploración y afirmación de su orientación sexual *queer*. Estas mujeres desafiaron las normas establecidas de la cultura y sociedad colombiana, dejando una marca de afecto en la forma de moldear sus personalidades y en los procesos de creación de sus obras. A través de la idealización y transformación de la figura materna en las obras de Lorenzo Jaramillo, el desmontaje de la figura materna en los trabajos de Fernando Arias, y la transgresión de los ideales de la representación femenina en las obras de Daniel Santiago Salguero, los artistas desafiaron convenciones establecidas artísticas, sociales y familiares.

Finalmente, en la estancia 5, las obras de Lorenzo, Fernando y Daniel Santiago evidencié rastros de experiencias afectivas que emergieron como improntas de sus cuerpos. A través de signos, símbolos, materiales y técnicas, ellos expresaron sus vivencias personales y crearon formas que entendí como ejercicios experimentales de imagen y existencia *queer*.

En la serie *Gaieté parisienne I, II, III* de Lorenzo Jaramillo, percibí marcas de afectos de encuentros sexuales clandestinos en saunas gays en París y en una discoteca en Bogotá durante los años ochenta. Los videos de Fernando Arias, *Public Inconvinience I, II y III*, desestabilizaron mi mirada al cuestionar las normas impuestas por la sociedad a través de prácticas sexuales consideradas abyectas. Por último, el ejercicio experimental *Fluidos* de Daniel Santiago Salguero me propuso adentrarme en la fluidez de género y cuestionó las ideas preconcebidas que persisten en torno a las diversas opciones de orientación sexual.

En correspondencia con lo anterior, considero que los hallazgos más valiosos de mi investigación son: la forma alternativa de acercarse y comprender los procesos de creación artística y las obras. Encontrar que los afectos, como intensidades emocionales que se manifiestan en el cuerpo, están presentes como marcas tanto en la producción artística como en la experiencia del espectador. Que, una perspectiva *queer*, al ser un hilo conductor de los afectos puede orientarnos en nuestras formas de percibir y relacionarnos con las obras y sus procesos artísticos. En suma, esta tesis despliega horizontes narrativos a través de procesos del devenir en el encuentro con los artistas y el trabajo de investigación.

Bibliografía

- Aguilar, José Hernán.** “Balas privadas, corazones públicos”. *Nueva Imagen: 19 artistas colombianos exponen su plástica*. (Bogotá, Colombia: Ediciones Alfred Wild; Gamma, 1994).
- Alcamí, José.** “Introducción. Una breve historia del sida”. *Enfermedades infecciosas y microbiología clínica* 26 (2008), 1- 4.
- Ahmed, Sara.** 2019. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra.
_____. 2013. *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. Routledge.
- Arias, Fernando.** 1998. *La historia de Arias*. London Printworks Trust, 1998).
- Arfuch, Leonor.** 2002. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo De Cultura Económica.
- Aristóteles.** 2002. *Retórica*. Alianza Editorial, S.A., Madrid.
_____. 2014. *Ética a Nicómaco*, Gredos, Barcelona.
- Arnold, Magda.** 1970. *Emoción y personalidad*. Losada, Buenos Aires.
- Ashford, Daisy.** 1984. *The Young Visitors*, compiled by Roger Mitton. Legacy Collection Digital Museum.
- Augé, Marc.** *Los no lugares*. Editorial Gedisa, 2020. 10-11.
- Badawi, Halim y Fernando Davis.** 2012. “Desobediencia sexual”. En *Perder la forma. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Banco de la República (Colombia) y María Wills Londoño.** 2010. *Re (cámaras): espacios para una fotografía extendida*. Banco de la República.
- Banco de Occidente.** 2007. *Deltas y Estuarios de Colombia*. Banco de Occidente editores.
- Barrera, Begoña y María Sierra,** “Historia de las emociones: que cuentan los afectos del pasado.” *Historia y Memoria*, número especial (2020), 103-142.
- Baz, Vicente D. y C. Fernández Delgado.** “Infección VIH y sarcoma de Kaposi: a propósito de un caso”, *Oncología (Barcelona)* 28.10 (2005): 37-40.
- Beaupré, Fanny y Roger-Henri Guerrand.** 1997. *Le confident des dames: le bidet, du XVIIIe au XXe siècle: Histoire d'une intimité*. La Découverte.

- Berger, John.** 2014. *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Blejmar, Jordana, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García.** 2013. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Librería Ediciones.
- Bonnell, Victoria E. y Lynn Hunt,** eds. 1999. *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkley-Los Ángeles: University of California Press.
- Boswell, John.** 1992. *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Barcelona, Muchnik.
- Brownmiller, Susan.** 1975. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Random House Publishing Group.
- Butler, Judith.** 2012. *Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- _____. 2007. *El género en disputa*. Paidós.
- _____. 2001. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Cátedra.
- Campbell, Joseph.** 1997. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económico.
- Caro Romero, Felipe.** “Ni enfermos, ni criminales, simplemente homosexuales. Las primeras conmemoraciones de los disturbios de *Stonewall* en Colombia, 1978-1982”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 47.1 (2020): 201-229.
- Cassunde, Bitu y Ricardo Resende.** 2012. *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.
- Cohen, Liza.** 2013. *All We Know: Three Lives*. Macmillan.
- Cortázar, Julio.** 2013. *Final del juego*. Alfaguara.
- Crimp, Douglas.** 2005. *Posiciones críticas*. Ediciones Akal.
- Chateauvert, Melinda.** 2015. *Sex workers unite: A history of the movement from Stonewall to SlutWalk*. Beacon Press.
- Mykyta V. Chubynsky.** “Bouncing off the walls: the influence of gas-kinetic and van der Waals effects in drop impact”. *Physical Review Letters* 124.8 (2020).
- Damasio, Antonio R.** “Emotion and the human brain”. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 935.1, (2001), 101-106.

- Davis, Natalie Z. 1993. *Sociedad y Cultura en la Francia moderna*. Barcelona: Crítica.
- De Beauvoir, Simone. 1981. *El segundo sexo* (1949), Buenos Aires: Siglo XX.
- De Certeau, Michel. 1993. *La escritura de la historia*. Universidad iberoamericana, 1993.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2001. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- _____. 2004. *Mil mesetas*. Pre-textos, Barcelona.
- Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo*. Vol. 2. Barcelona: Paidós.
- _____. 2002. Diferencia y repetición. *Buenos Aires: Amorrortu*.
- _____. 2004. *Spinoza: Filosofía práctica*. Fábula.
- _____. 1984. *La imagen-movimiento*. Paidós.
- _____. 1987. *La imagen-tiempo*. Vol. 2. Barcelona: Paidós.
- _____. 2021. *Proust y los signos*. Anagrama.
- Delgado Ríos, Zulma. “Escenarios contemplativos, territorios de encuentro con la práctica artística de Fernando Arias Gaviria” (tesis de Maestría en Estética e Historia del arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2013).
- Depetris Chauvin, Irene, Natalia Tacetta, Susan Best, Ernst Van Alphen, Jill Bennett. 2019. *Afectos, historia y cultura visual*. Prometeo Libros.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta.
- Dickinson, Emily. 2013. “The Gorgeous Nothings: Emily Dickinson’s Envelope Poems”. *Marta Werner and Jen Bervin, New York: New Directions*.
- De Diego Otero, Estrella. 2005. *Travesías por la incertidumbre*. Seix Barral, 2005.
- Dillon, Jennifer Reed. “Modernity, Sanitation and the Public Bath: Berlin, 1896-1930, as Archetype” (tesis de doctorado, Doctor en filosofía, Departamento de historia del arte, Duke University, 2007).
- Dinshaw, Carolyn. 2020. *How soon is now? Medieval texts, amateur readers, and the queerness of time*. Duke University Press.
- _____. 1999. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press.
- Escallón, Ana María. “Un estado de emergencia” En *Los críticos y el arte*. Museo de arte Moderno de Medellín, 1990.

- Figueroa Valdés, Eugenio.** “El síndrome de la postmodernidad: Obras recientes de Fernando Arias Gaviria”. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento* 13 (1996): 99-104.
- Flórez Vivanco, Antonia Paz.** “Variaciones sobre la representación gráfica de un crimen” (memoria de Licenciatura en artes visuales, Universidad de Finis Terrae, Santiago de Chile, 2015).
- Foucault, Michel.** 1997. *La arqueología del saber*. Madrid, Siglo XXI Editores.
- _____. 1989. *Historia de la sexualidad 1- La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI Editores.
- _____. 2016. *Obrar mal, decir la verdad: función de la confesión en la justicia: Curso de Lovaina, 1981*. Siglo Veintiuno.
- _____. 1976. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 1976.
- Franklin, Paul B.** “Object Choice: Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History”. *Oxford Art Journal* (2000): 25-50.
- Freitas, Carlos Eduardo.** “Leonilson, 1980-1990” tesis de Maestría, Escuela de Comunicaciones y Artes, USP, 2010. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-01122010-100427/pt-br.php>
- Freud, Sigmund.** 1975. *Obras completas* (1913-1914). Volumen IX y XIII. Amorrortu Editores.
- Friedan, Betty.** 1981. *The Second Stage*. Summit Books.
- Friedenberg, Nathan.** 2011 “The End of the Jewish East End: Jewish Migration Patterns in a Metropolis”, London.
- Getsy, David.** 2016. *Queer: Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery.
- Ginzburg, Carlo.** 2018. *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica.
- González, Karen y Lorena Ortega.** “Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto? (aproximación a dos cuentos de Ángel Santiesteban Prats).” *Cuadernos de Literatura*, No. 11, (2010).
- González, Miguel.** “Lorenzo Jaramillo”, *Arte en Colombia* No. 36 (1988): 80- 83.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth.** 2010. *The affect theory reader*. Duke University Press.

- Grossberg, Lawrence.** “Stuart Hall: diez lecciones para los estudios culturales” *Intervenciones en estudios culturales*, vol. 3, núm. 4, Pontificia Universidad Javeriana, 2017. <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/53/5312002/html/index.html>
- Heller, Eva.** 2020. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili.
- Haladyn, Julian.** “Friedrich’s Wanderer: Paradox of the Modern Subject”. *RACAR: revue d’art canadienne/Canadian Art Review* 41.1 (2016): 47-61.
- Halberstam, Judith.** 1997. “Techno-homo: on bathrooms, butches, and sex with furniture”. *Gender and Technology in the Everyday Life*, Jenifer Terry y Melodie Calvert, eds. Routledge.
- Iañez, Javier.** “Relaciones estrechas:(re) lecturas del sexo oral y el canibalismo en la obra de Félix González-Torres”. *Eviterna* No. 8 (2020): 88-102.
- James, William.** 1983. *The Principles of Psychology, Volumes I and II*. Harvard University Press.
- Jaramillo, Rosario.** “Yolanda Mora de Jaramillo (1921-2005): una mujer moderna”, *Maguaré* (2014): 28.
- Jung, Carl.** 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ediciones Paidós.
- _____. 2021. *Tipos psicológicos*, Trotta.
- Korn, Leslie y María Luisa Arias Moreno.** “La costumbre de enterrar el cordón umbilical”. *Fourth World Journal* 13.1 (2014): 33.
- Kristeva, Julia.** 1988. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Madrid, Siglo XXI Editores.
- Lagnado, Lisette.** 1995. *Leonilson: são tantas as verdades*. Serviço Social da Indústria, Departamento Regional de São.
- Laing, Olivia.** 2020. *Funny Weather: Art in an emergency*. Pan Macmillan.
- Lambert, David.** “De L’homme blessé à Drôle de Félix”, *Multitudes* 1 (2003): 159-168.
- Lane, Christopher.** 1999. “Living Well Is the Best Revenge: Outing, Privacy, and Psychoanalysis”. W. L. Leap, ed. *Public Space/Gay Sexuality*. Columbia University Press.
- Landry, Pierre.** 1994. *L’origine des choses*. Musée d’art Contemporain de Montréal.
- Lange, Carl.** 2009. *The emotions*, Cambridge Scholars Publishing.
- Le Doux, Joseph.** 1996. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinning of Emotional Life*. Simon and Schuter, New York.

- Leap, William L. 2009, ed. *Public Sex/ Gay Space*. Columbia University Press.
- Lutz, Catherine A. 1985. *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Macón, Cecilia, Mariela Solana, Cecilia Sosa, Heather Love, Jordana Blejmar, Carolyn Dinshaw. 2015. *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Maranda, Michael. 2015. *Imaginary Homeland*. Toronto: Black Dog Publishing.
- Massumi, Bryan. 2002. *Parables for the Virtual*. Duke University Press.
- _____. 2015. *Politics of affect*. John Wiley & Sons.
- _____. "The autonomy of affect". *Cultural critique* 31, (1995). 83-109.
- Miesel, Sandra. "Mothering God". *Crisis: Politics, Culture, & the Church*, (2001).
- Millet, Kate. 1995. *Política sexual*. Cátedra, Madrid.
- Mitchell, W.J.T. 1995. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 2017. ¿Qué quieren las imágenes? Sans Soleil.
- Mora de Jaramillo, Yolanda. "Lorenzo Jaramillo, pintor y andariego". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, no. 68, (2005).
- Nancy, Jean Luc. 2009. *Le plaisir au dessin*. Galilée.
- _____. 2007. 58 *Indicios sobre el cuerpo*. *Extensiones del alma*. Ediciones La Cebra.
- Palau, Marta (2002). *ES2002 Tijuana. II Bienal Internacional de Estandartes y Memorias*. Conaculta, Centro Cultural Tijuana (2002), 48.
- Paoletti, Jo Barraclough. 2012. *Pink and blue: Telling the boys from the girls in America*. Indiana University Press.
- Pinkola Estés, Clarissa. 2000. *Mujeres que corren con los lobos: mitos y cuentos de la mujer salvaje*. Vintage Español.
- Platón. 1998. *La República*. Editorial Gredos, Madrid.
- _____. 2014. *Fedro*. Editorial Gredos, Madrid.
- Pollock, Griselda. 2007. "Modernidad y espacios de la feminidad". Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz, eds. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF: Universidad Iberoamericana y Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

- Preciado, Beatriz.** “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino.” *Errancia, la palabra inconclusa.* (S/D) (2006).
- Preziosi, Donald.** 2009. *The art of art history: a critical anthology.* OUP Oxford.
- Quiroz, Fernando, José Hernán Aguilar y Carolina Ponce De León.** *Nueva imagen.* Ediciones Gamma SA, 1994.
- Revilla Federico.** 2007. *Diccionario de iconografía y simbología.* Cátedra.
- Reynolds, Ann.** “Archives and the History of Everyday Life Syllabus”. ARH 386 P: University of Texas in Austin, 2018.
- Rodríguez, Martha.** “Fernando Arias: Una travesía por la condición humana”. *Art Nexus* (2012).
- Rolnik, Suely.** 1993. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico” *Cadernos de subjetividade* 1.2.
- Rubiano Caballero, Germán.** 1995. *Lorenzo Jaramillo: exposición retrospectiva.* Bogotá, Banco de la República.
- Sáez, Javier.** “Excesos de la masculinidad: la cultura *leather* y la cultura de los osos.” *El eje del mal es heterosexual. Figuras, movimientos y prácticas feministas queer* (2005): 137-148
- Salcedo Fidalgo, Diego.** 2016. *Lorenzo, no como los otros: homenaje nacional a Lorenzo Jaramillo.* Museo Nacional de Colombia.
- Salgado, Gabriela.** “Human Rights”. *Fotocopioteca* 2, (2009).
- Sánchez, Julián.** 2018. “El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la contención política: tensiones entre la definición de lo político en el arte y la (des) articulación de la movilización social”. Diego Salcedo Fidalgo, ed. *Horizontes culturales de la historia del arte: aportes para una acción compartida en Colombia.* Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Sedgwick, Eve Kosofsky.** 2018. *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad.* Editorial Alpuerto.
- _____. 1998. *Epistemología del armario.* Ediciones de la Tempestad.
- Sedgwick Eve Kosofsky y Adam Frank.** “Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins”. *Critical Inquiry* 21.2 (1995): 496-522.
- Seguros Bolívar, ed.** 2002. *Lorenzo Jaramillo,* Seguros Bolívar.

- Sontag, Susan.** 2006. *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Spargo, Tamsin.** 2009. *Foucault y la teoría queer*. Gedisa.
- Spinoza, Baruch.** 2020. *Ética demostrada según el orden geométrico*:(edición bilingüe). Trotta.
- Stearns, Peter N.** 1979. *Be a Man! Males in Modern Society*. New York: Holmes & Meier.
- Steinberg, Leo.** 1987. *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*. Paris: Gallimard.
- Stone, Lawrence.** 1990. *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra, 1500-1800*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tomkins, Sylvan.** 2008. *Affect imagery consciousness: the complete edition: two volumes*, Springer publishing company.
- Vincent-Buffault, Anne.** 1986. *Histoire des larmes: XVIIIe-XIXe siècles*. Marseille: Rivages.
- Viveros Mara, Norma Fuller y José Olavarría.** “Masculinidades: Diversidades regionales y cambios generacionales en Colombia”. *Hombres e identidades de género: Investigaciones desde América Latina* Ces-Universidad Nacional de Colombia (2001): 65-68.
- Warburg, Aby.** 2000. *Der bilderatlas mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag.
- _____. 2005. Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Fuentes de archivo

- Archivos personales de **Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero**.
- Harry Ransom Center, Jean Cocteau: An Inventory of His Papers in the Carlton Lake Collection at the Harry Ransom Center.** <https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00292>
- Landinez, Helena.** Archivo de fotos de la Residencia en la tierra. <https://www.elenalandinez.net/post/floresta-verde-%C3%A9-nossa-nova-obsess%C3%A3o>

Universidad Nacional de Colombia con sede en Medellín. Sala patrimonial Jaime Jaramillo Uribe, “Los archivos personales de la Familia Jaramillo Mora”. <https://investigacionyextension.medellin.unal.edu.co/navegacion-jju/366-sala-patrimonial-jaime-jaramillo-uribe-2.html>

Prensa

Aguilar, José Hernán. “Símbolos de cambio: ¿qué pasó en el arte en esta década de los ochentas?” *El Tiempo* diciembre 30, (1989).

Altman, Lawrence, “Rare cancer seen in 41 homosexuals”. *The New York Times* 3.07 (1981). <https://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>

Cromos. “Caras en el Museo de Arte Moderno”. *Revista Cromos* (Bogotá, agosto 4, 1988).

_____. “Hernán Díaz, un pionero con estilo”, *Revista Cromos*, 12 dic, 2009.

Dueñas, Jairo. “Lorenzo no es un Caballero”. *Revista Cromos* No. 3796 (Bogotá, noviembre 26, 1990), 165.

_____. “Simplemente soy un Señor que pinta cuadros para mirar de lejos”. *Revista Cromos* No. 3796, (Bogotá, noviembre 4, 1991), 50-52.

El Tiempo. “Los elegidos del Salón Nacional de Artistas”, *El Tiempo*, 15 de abril de 1994.

Grajales, Daniel. “Miguel Ángel dio luz a la oscuridad” *Semana* (Bogotá, Colombia), abril 18 de 2017.

Gutiérrez, John. “La Corte se pronuncia sobre el homosexualismo”. *El Tiempo*, 9 abril, 1996. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-321857>

Jaramillo Lorenzo. “Yo, Lorenzo”. *Revista Semana*. Bogotá No. 495, (octubre 29 de 1991).

Tórres, Oscar. “Entre la intimidad y la exhibición”. *Revista Cromos* No. 3992. (Bogotá, agosto 1, 1994), 54- 57.

Películas y videos

Björk, Cunningham. *All is Full of Love*. 1999. https://www.youtube.com/watch?v=cbGSy6PKOb0&ab_channel=GlassworksVFX

Bemberg, Maria Luiza, dir. *De eso no se habla*. 1993.

Cepeda Zamudio, Álvaro, Enrique Grau, Luis Vicens y Gabriel García Márquez, directores. *La langosta azul*. 1954.

Chéreau, Patrice, dir. *L'homme Blessé*. 1983.

Jarman, Derek, dir. *Blue*. 1994. https://www.youtube.com/watch?v=6gocfnQ-NxY&ab_channel=ValentinaSuarez

Londoño, Manuel. *Lorenzo, no como los otros*. 2017. <https://vimeo.com/200879609>

Ospina, Luis, dir. *Nuestra Película*. 1992.

Ospina, Lucas. Clase “Arte y Cine con Luis Ospina”, sesión de preguntas II parte. Universidad de los Andes. 9 de octubre, 2012. <https://vimeo.com/61634815>

Scott, Ridley, dir. *Thelma and Louise*. 1991.

Zwigoff, Terry, dir. *Ghost world*. 2001.

Portales y Blogs

Early Office Museum. “Clip”. http://www.officemuseum.com/paper_clips.htm

Manning, Erin. *SenseLab*. <http://erinmovement.com/about-senselab>

Del Conde, Teresa. “The Banners of Tijuana”. *Universes in Universe*. (Pat Binder, Gerhard Haupt, 1996). <http://www.universes-in-universe.de/america/mex/est/index.htm>

Cerón, Jaime. “Los diez artistas del momento”. *Esfera pública*, 2015. <https://esferapublica.org/nfblog/los-diez-artistas-del-momento-segun-jaime-ceron/>

_____. “Colombia la nueva generación”. *El Cultural*, 28 de febrero de 2015. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20150227/colombia-nueva-generacion/14248953_0.html

Salguero, Daniel Santiago. “Luciérnagas/Laboratorio”. 2019. <https://cargocollective.com/danielsantiago/Luciernagas-Laboratorio>

<https://luvhurts.co/coalition/luciernagas/>

Villasmil, Alejandra. “Daniel Santiago Salguero dos artistas particulares”. *Artishock* (24 de agosto de 2011). <https://artishockrevista.com/2011/07/05/daniel-santiago-salguero-dos-artistas-particulares/>

Entrevistas publicadas

Bartman, Bill, ed. *Félix Gonzalez-Torres, Interview by Tim Rollins*. New York: Art Resources Transfer, Inc., 1993. 5-31. <https://www.felixgonzaleztorresfoundation.org/attachment/en/5b844b306aa72cea5f8b4567/DownloadableItem/>

Foucault, Michel. “Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade”. *Verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol*. No. 5 (2004).

Valencia de Castaño, “Correo especial con el artista colombiano Fernando Arias”, (1994). https://www.youtube.com/watch?v=Izsfh0Ce854&ab_channel=rodaryrodarprod

Entrevistas inéditas realizadas por Diego Salcedo Fidalgo

Clara Ciro y Diana Barco
Daniel Santiago Salguero
Fausto Moreno
Fernando Arias
Inés Reichel
Jonathan Colin
Luz María Jaramillo
Natalia Arias
Olga Inés Arias
Patricia Dávila
Patricia Uribe
Ricardo Camacho
Rosario Jaramillo

Imágenes



Figura 1. Lorenzo Jaramillo, *Yacente*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm. Colección Museo Nacional de Colombia.

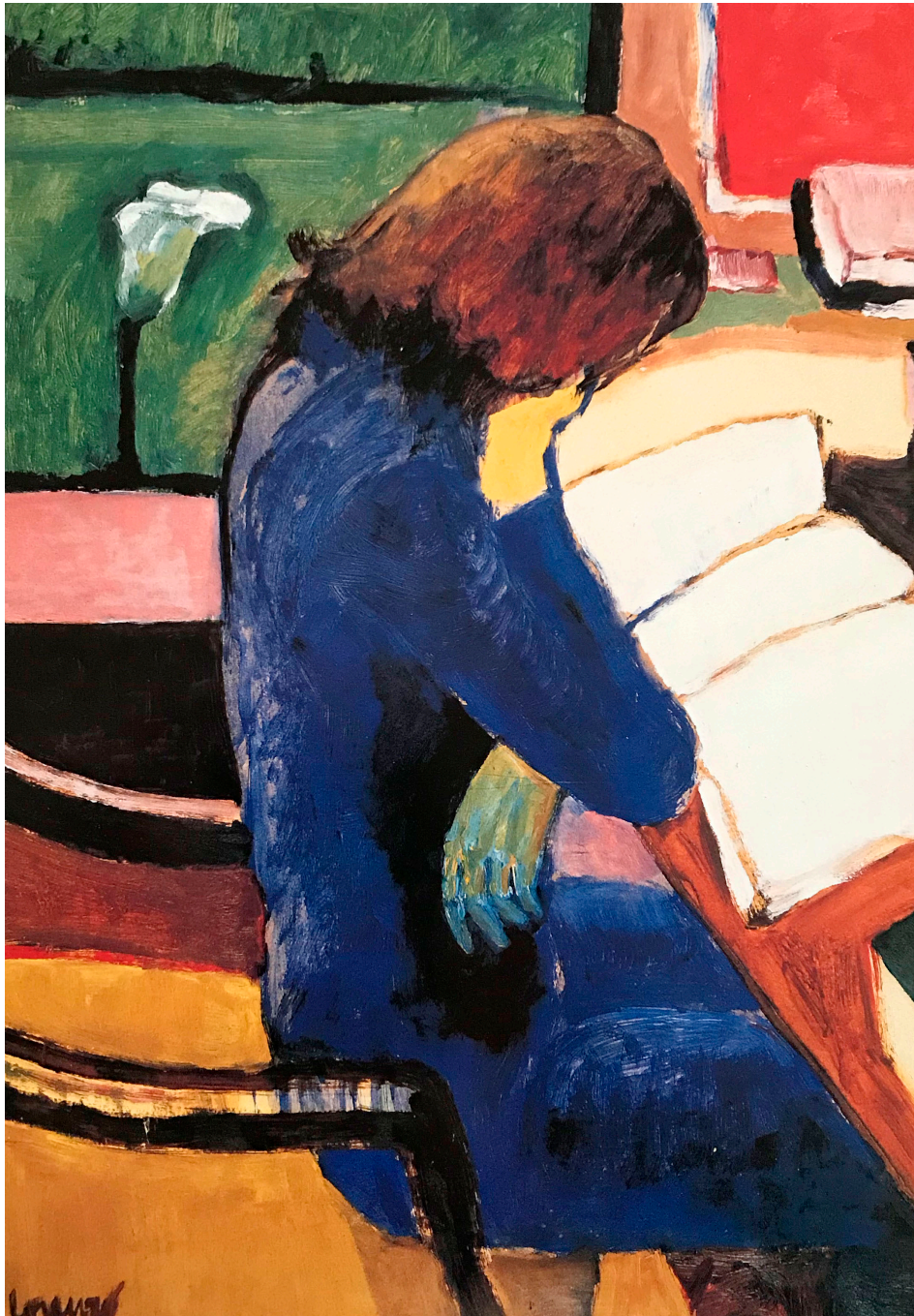


Figura 2. Lorenzo Jaramillo, *Lectora*, 1974. 100 x 70 cm. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm



Figura 3. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm

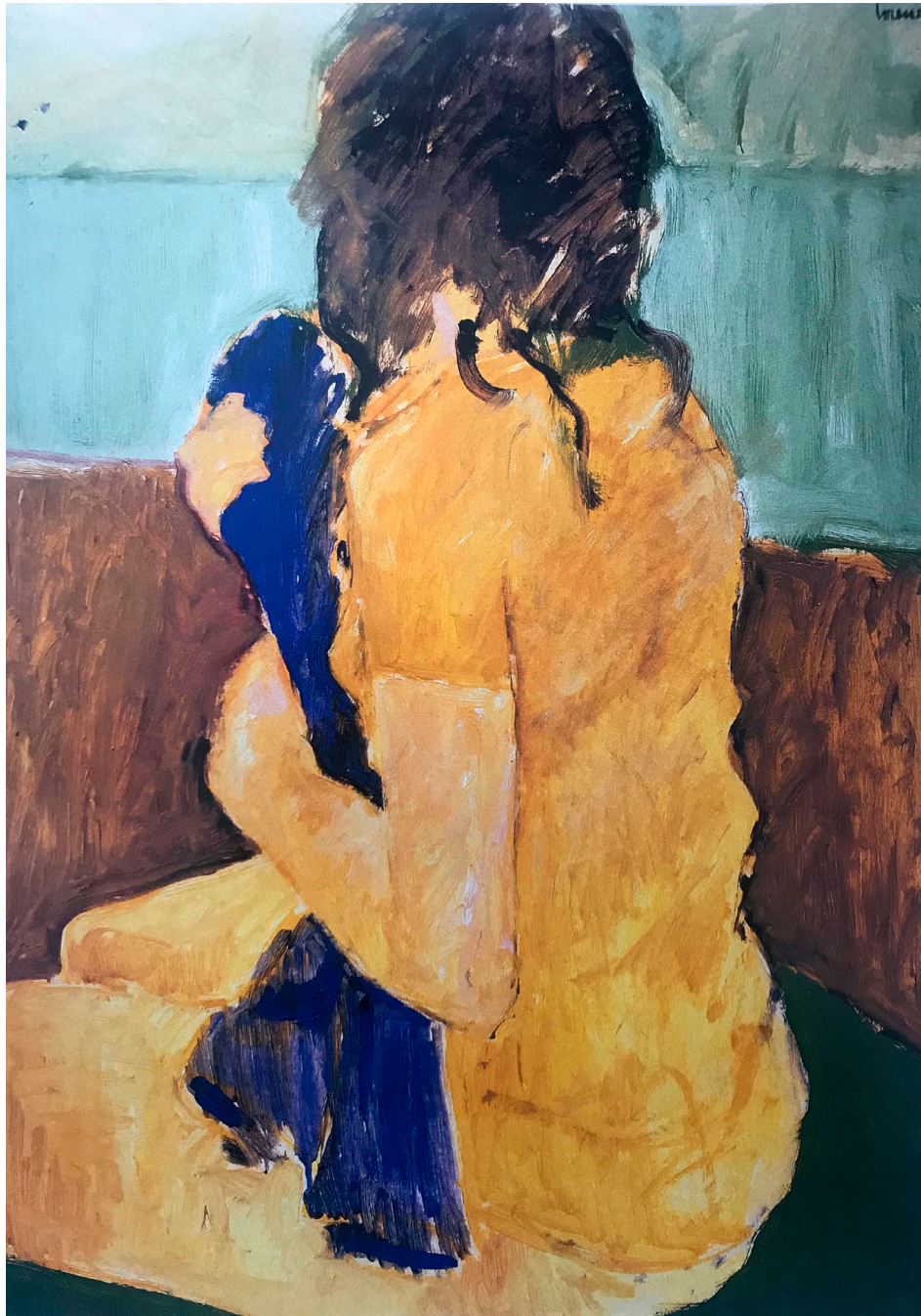


Figura 4. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre papel. 100 x 70 cm.

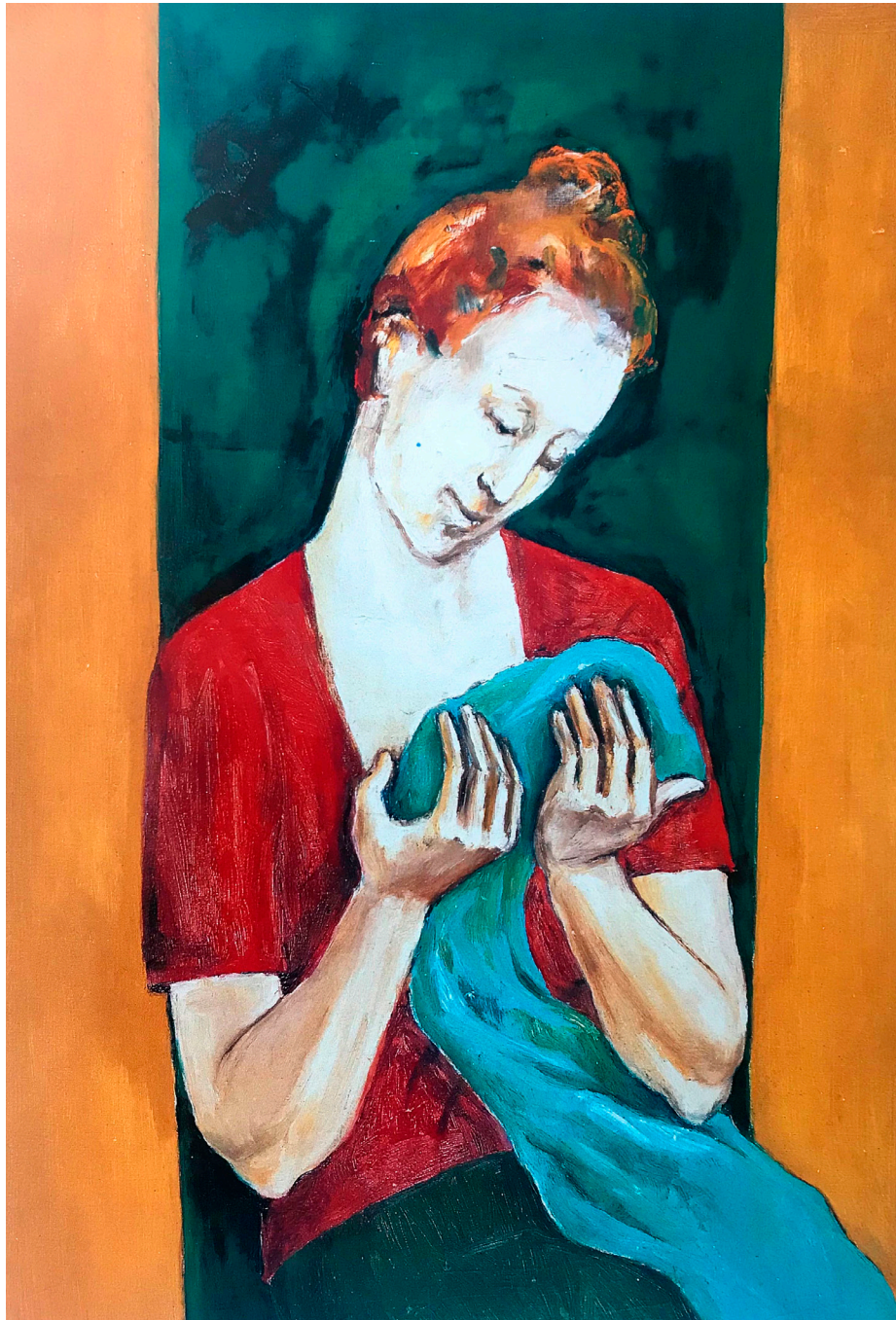


Figura 5. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm.

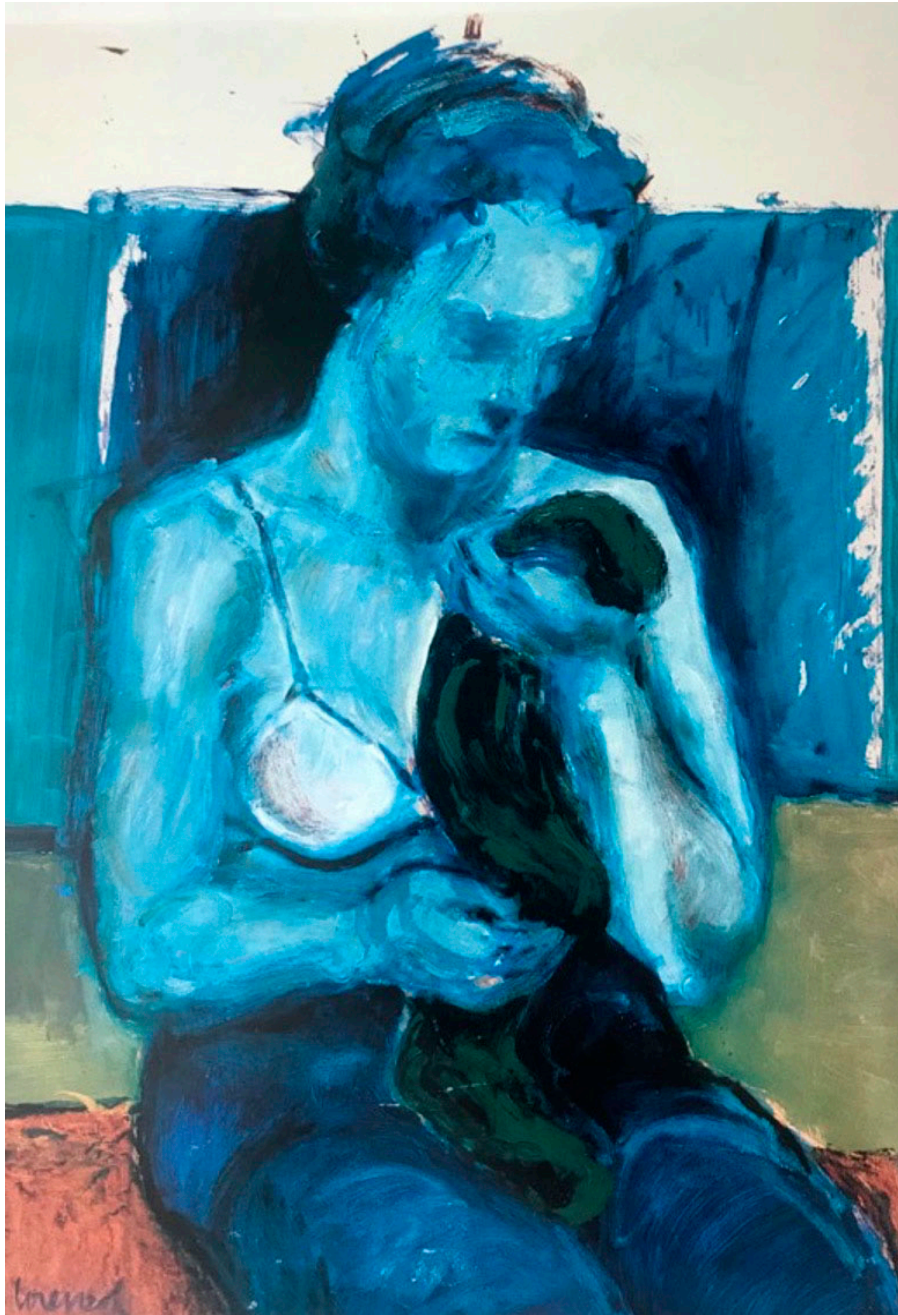


Figura 6. Lorenzo Jaramillo, *Madona*, 1973-1975. Óleo sobre cartulina. 97 x 69 cm.



Figura 7. Lorenzo Jaramillo, *Tríptico Danzantes*, 1988-1990. Óleo sobre cartulina. 110 x 225 cm.

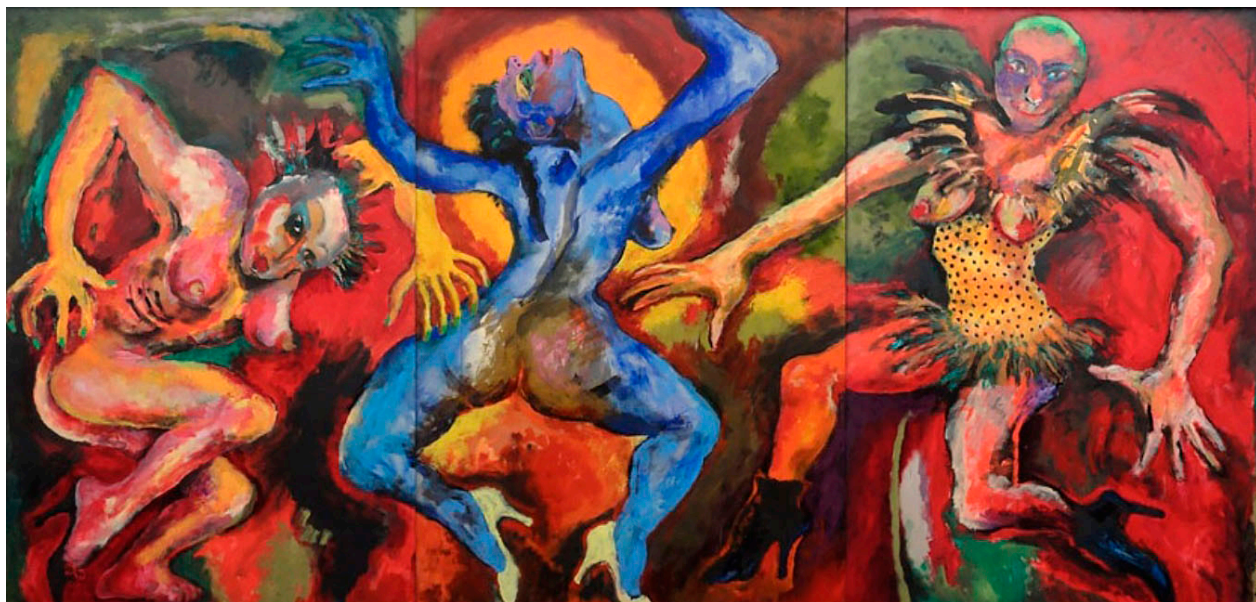


Figura 8. Lorenzo Jaramillo, *Tríptico Danzantes*, 1988-1990. Óleo sobre cartulina. 110 x 225 cm.



Figura 9. Lorenzo Jaramillo, *Gaieté parisienne I*, 1984. Litografía. 52,7 x 78,5 cm. Colección privada.



Figura 10. Lorenzo Jaramillo, *Gaieté parisienne II*, 1984. Litografía. 52,7 x 78,5 cm. Colección privada.



Figura 11. Lorenzo Jaramillo, *Gaieté parisienne III*, 1984. Litografía. 52,7 x 78,5 cm. Colección privada.



Figura 12. Fernando Arias, *Análisis*, 1992. Láminas de pruebas de sangre, fotografía.

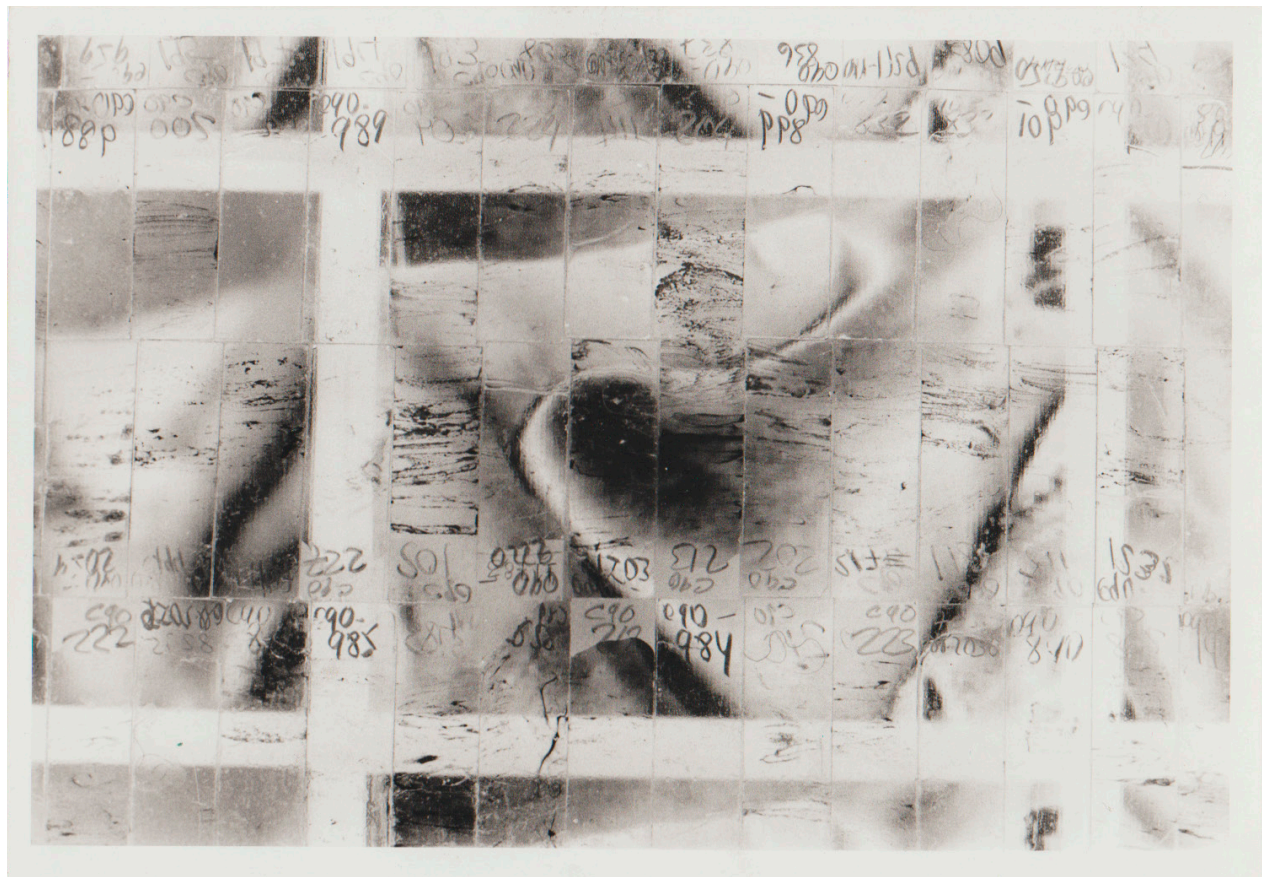


Figura 13. Fernando Arias, detalle de *Análisis*. Archivo personal del artista.



Figura 14. Fernando Arias, detalle de *Análisis*. Archivo personal del artista



Figura 15. Fernando Arias, detalle de *Análisis*. Archivo personal del artista.



Figura 16. Fernando Arias, *Cuarto frío*, 1993. Metal, láminas de vidrio con pruebas de sangre, luz negra. 2 x 1,90 x 7 m.



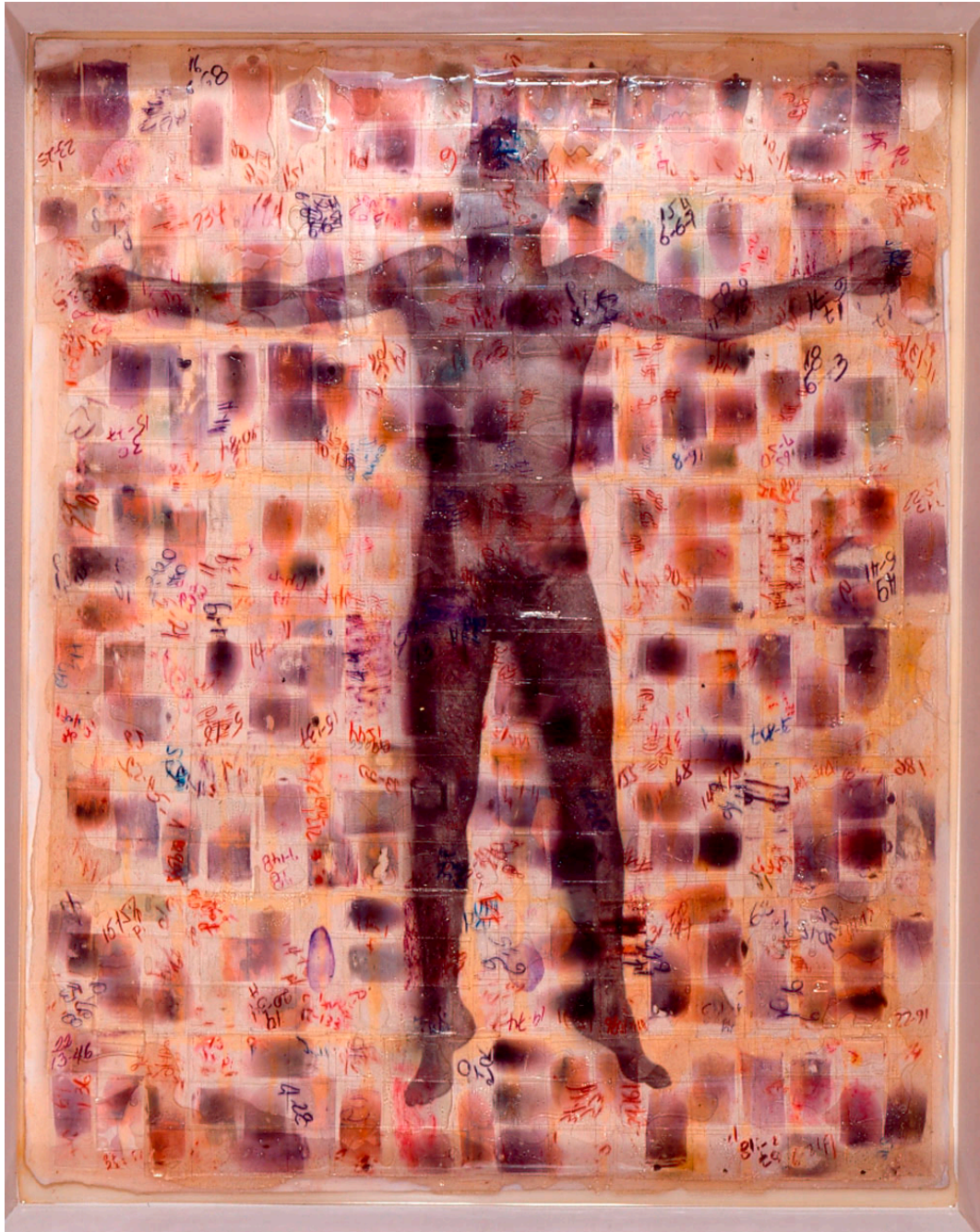
Figura 17. Fernando Arias, detalle de *Cuarto frío*. Archivo personal del artista.



Figura 18. Fernando Arias, detalle *Cuarto frío*. Archivo personal del artista.



Figura 19. Fernando Arias, *Seropositivo*, 1994. Fotografía, láminas de vidrio con pruebas de sangre, luz negra. 6 x 6 m.



20. Fernando Arias, boceto *Seropositivo*, 1994. Fotografía, láminas de vidrio con pruebas de sangre. 74,5 x 61,5 cm.

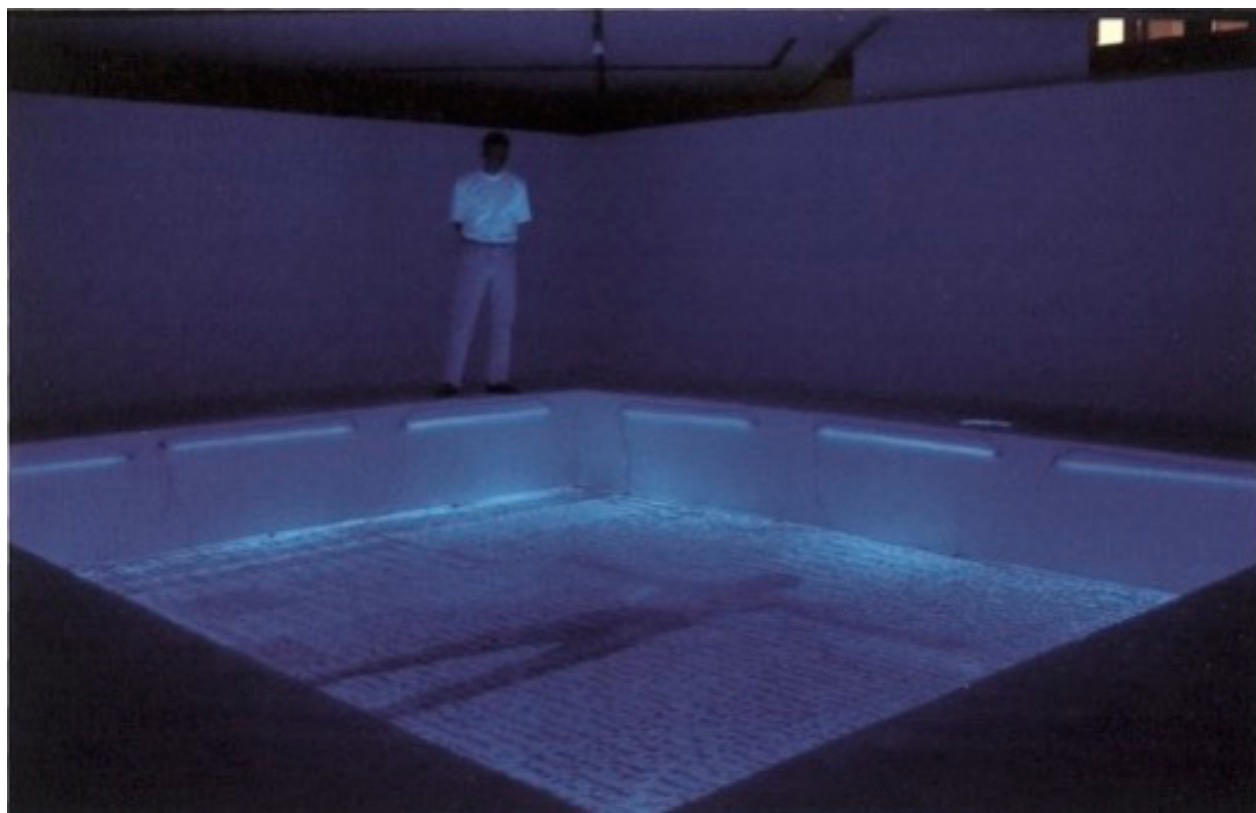
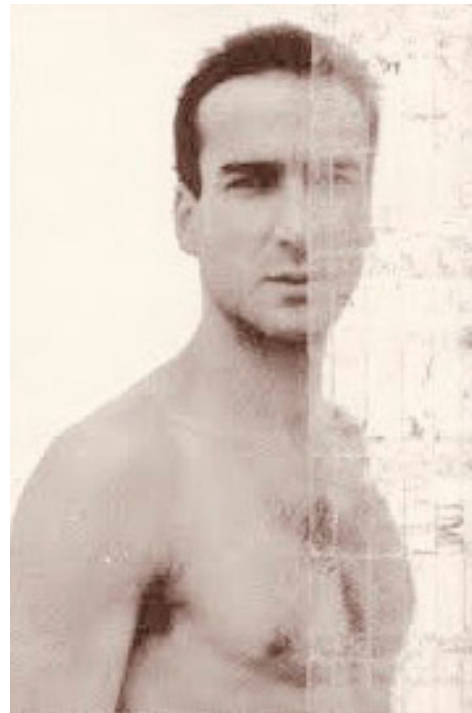
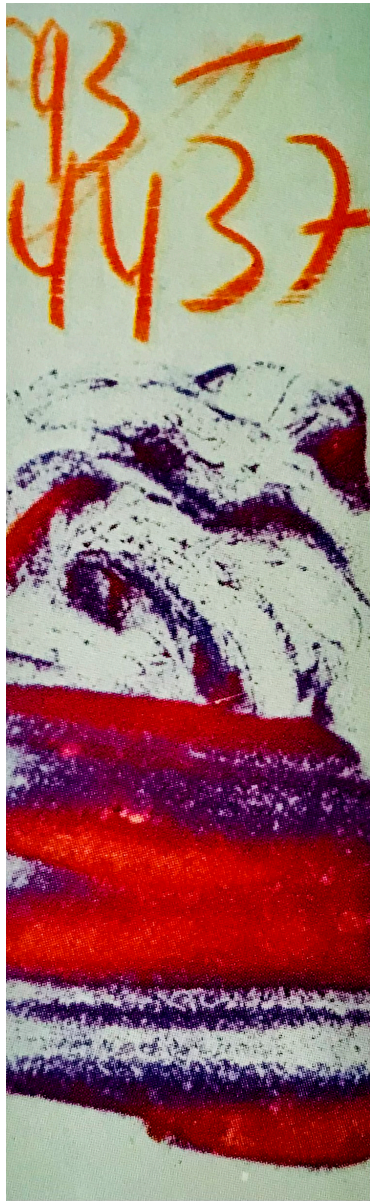


Figura 21. Fernando Arias, *Seropositivo*, 1994. Fotografía, láminas de vidrio con pruebas de sangre, luz negra. 6 x 6 m.



Figuras 22. Lámina de laboratorio con sangre y láminas superpuestas a un autorretrato de Fernando Arias.
Archivo personal del artista.

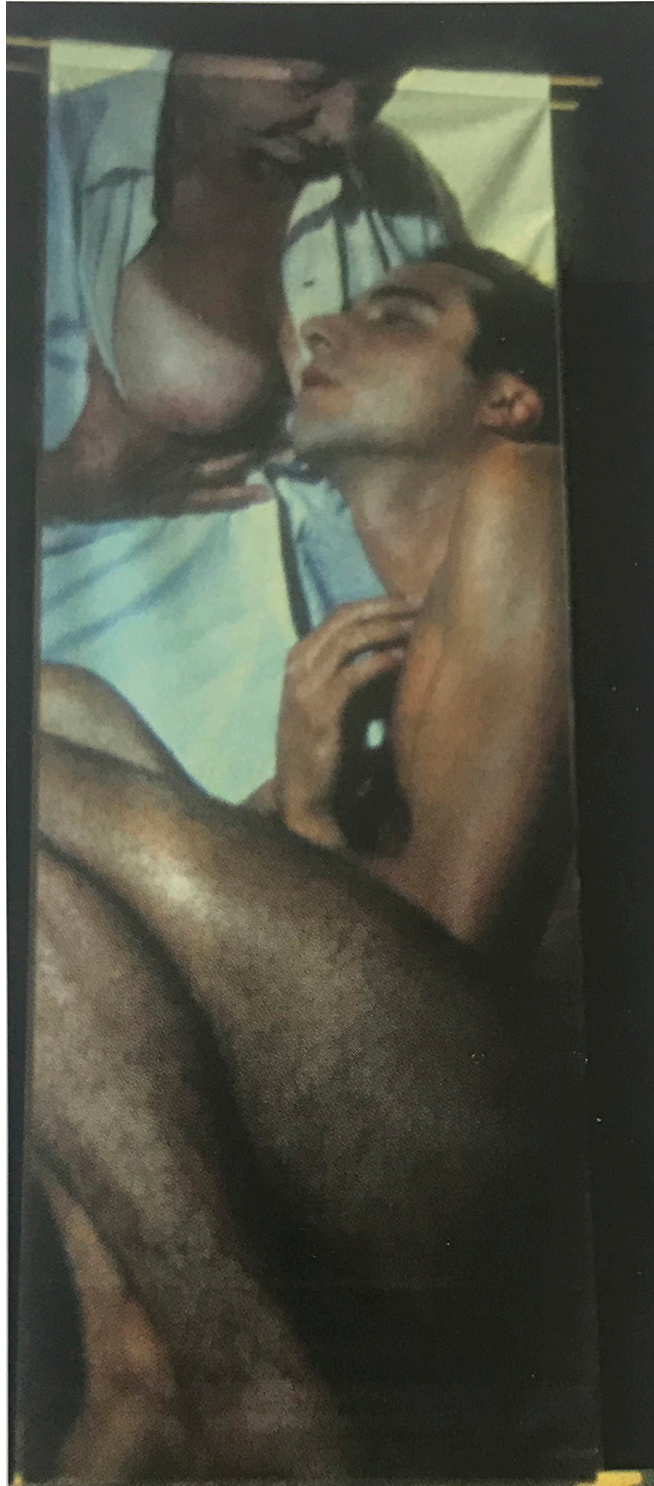


Figura 23. Fernando Arias, *DDC*, 1996. Fotografía sobre poliéster. 5 x 2 m. Foto Julián Velásquez.



Figura 24. Fernando Arias, *Madre Patria*, 1997. Cordones umbilicales humanos, formol, acero. 0,80 x 0,60 x 1 m.

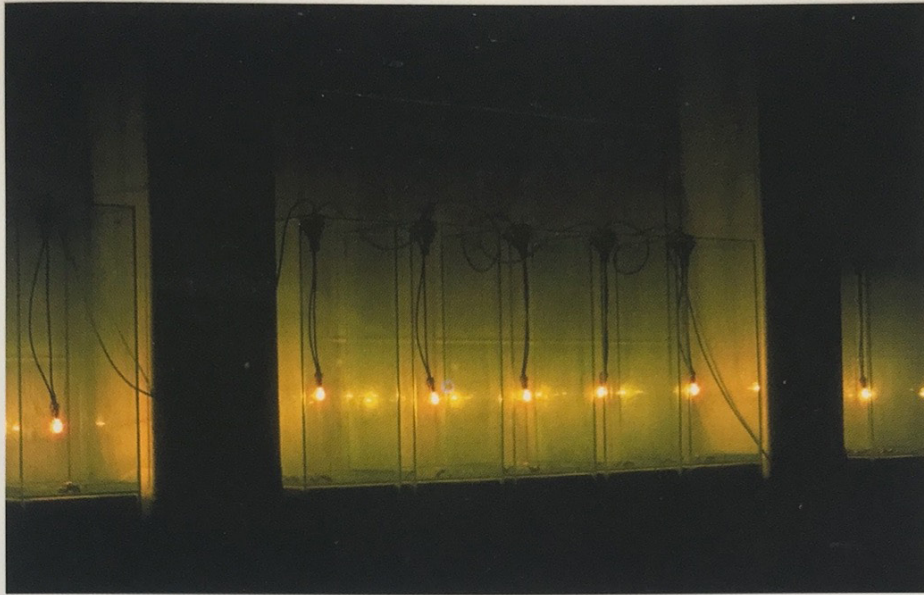


Figura 25. Fernando Arias, *Madre Tierra*, 1998. Cordones umbilicales humanos, 9 vidrios, formol, tierra, iluminación. 0,30 x 0,30 x 0,80 cm. Foto Sunil Gupta.



Figura 26. Fernando Arias, *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio me tejió una carpa en crochet*, 1997.
Hilo de algodón, fotografía impresa sobre lienzo, aluminio, iluminación. 1,50 x 1,50 x 2 m.

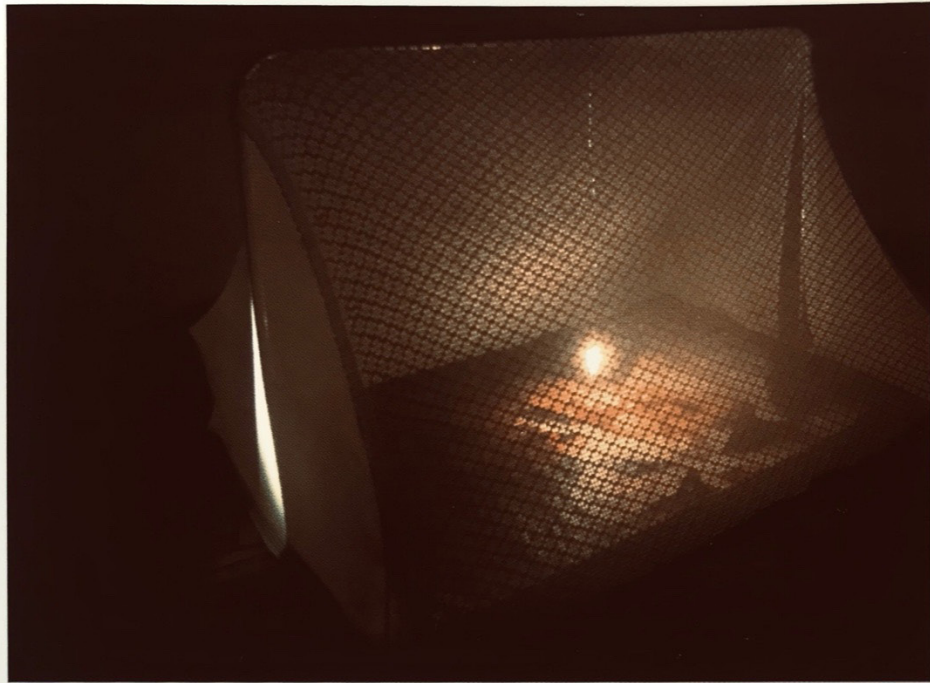


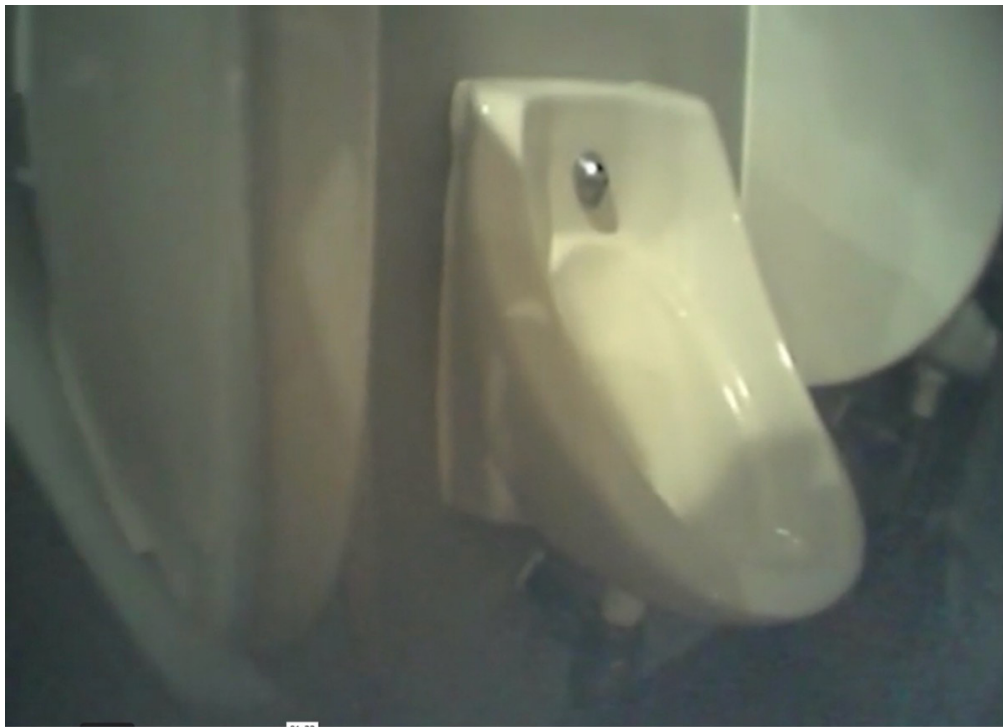
Figura 27. Fernando Arias, *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio me tejió una carpa en crochet*, 1997.
Hilo de algodón, fotografía impresa sobre lienzo, aluminio, iluminación. 1,50 x 1,50 x 2 m.



Figura 28. Fernando Arias, *Public Inconvinience I*, 2003-2006. Video.



Figuras 29- 30. Fernando Arias, *Public Inconvinience II*, 2003-2006. Video.



Figuras 31-32. Fernando Arias, *Public Inconvenience III*, 2003-2006. Video.



Figuras 33-34. Daniel Santiago Salguero, *Félix González-Torres 1957-1996*; *José Leonilson 1957-1993*. 100 x 70 cm c/u.
2 piezas, edición de 3 más PA.



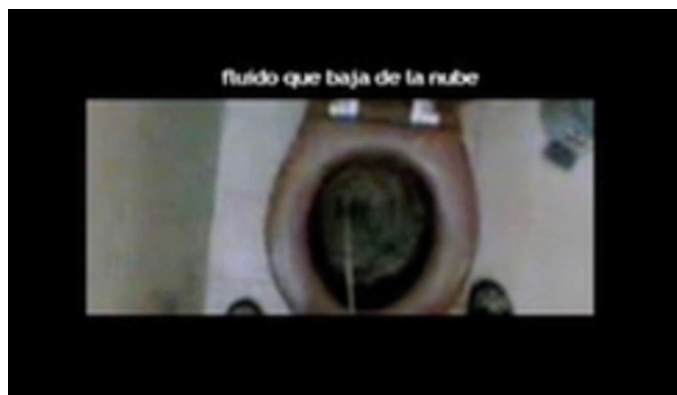
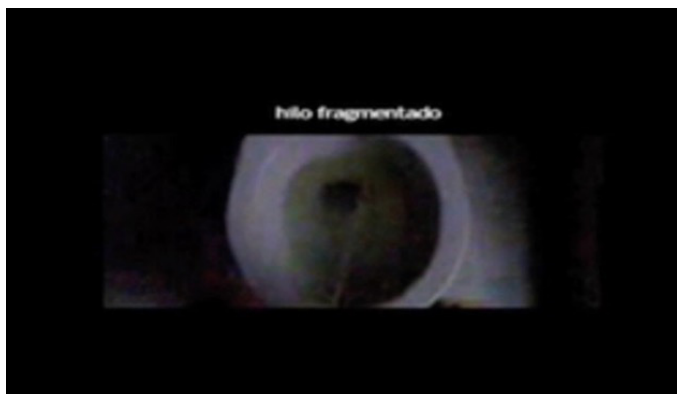
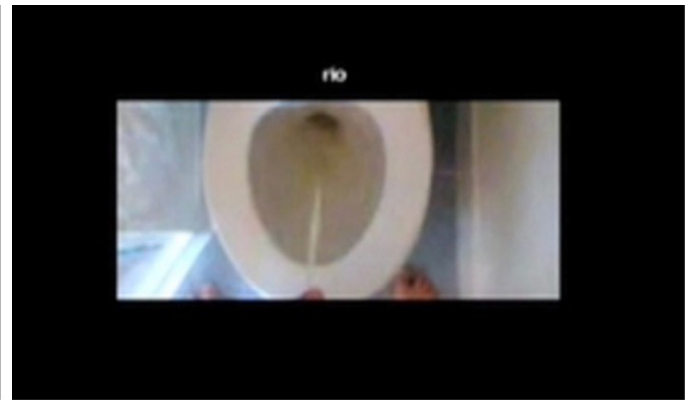
Figuras 35-36. Daniel Santiago Salguero, *Reencuentro*, fotografía, 2008.



Figura 37. Daniel Santiago Salguero, *Reencuentro*, fotografía, 2008.



Figuras 38-39. Daniel Santiago Salguero, *Barrer*, video, 2011- 2014.



Figuras 40-45. Daniel Santiago Salguero, *Fluidos*, 2008. Video.



Figuras 46-47. Daniel Santiago Salguero, *Fluidos*, 2008. Video.



Figuras 48-49. Captura de imágenes de *Nuestra película*.



Figura 50. Captura de imagen de *Nuestra película*.



Figura 51. *Hombres Yacentes*, captura imagen de *Nuestra película*.



Figuras 52- 53. Captura imagen de *Nuestra película*.



Figuras 54- 55. Montaje pared. Foto Manuel Londoño.



Figura 56. Montaje pared.



Figura 57. Henri Michaux, *Trois grandes taches*, 1954-55, tinta sobre papel. 75 x 105 cm.



Figura 58. Detalle de *Yacente*.



Figura 59. Lorenzo Jaramillo, *Yacente*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm.



Figuras 60-61. Lorenzo Jaramillo, *Yacentes*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm.



Figuras 62-63. Lorenzo Jaramillo, *Yacentes*, 1987-1990. Tinta sobre papel de arroz. 71 x 137 cm.



Figura 65. Captura imagen de *Nuestra película* de garabatos de Henri Michaux.

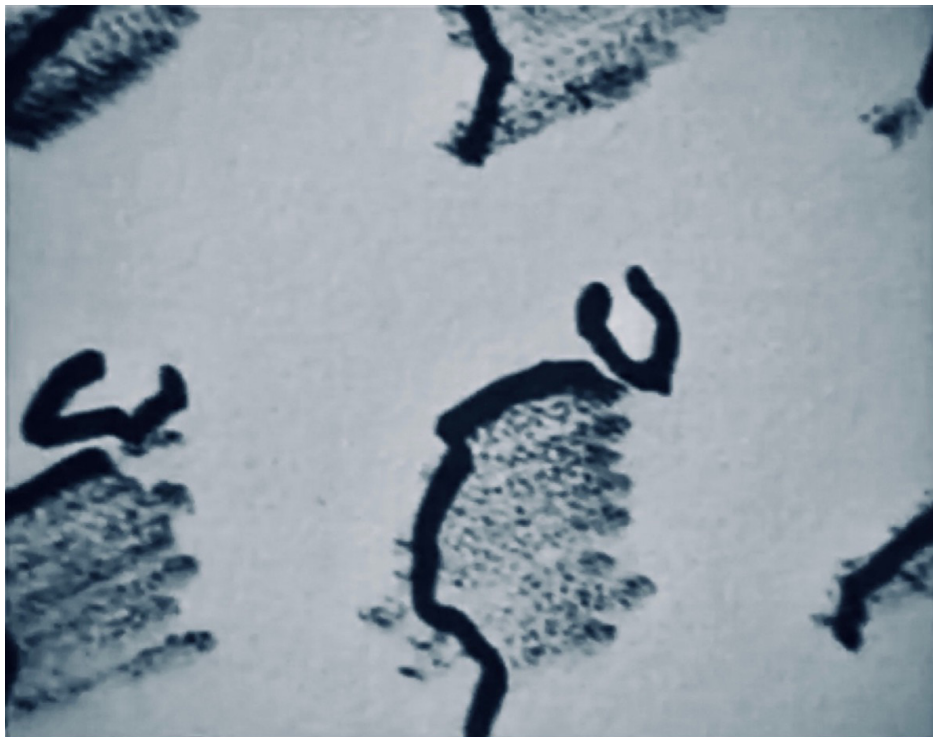


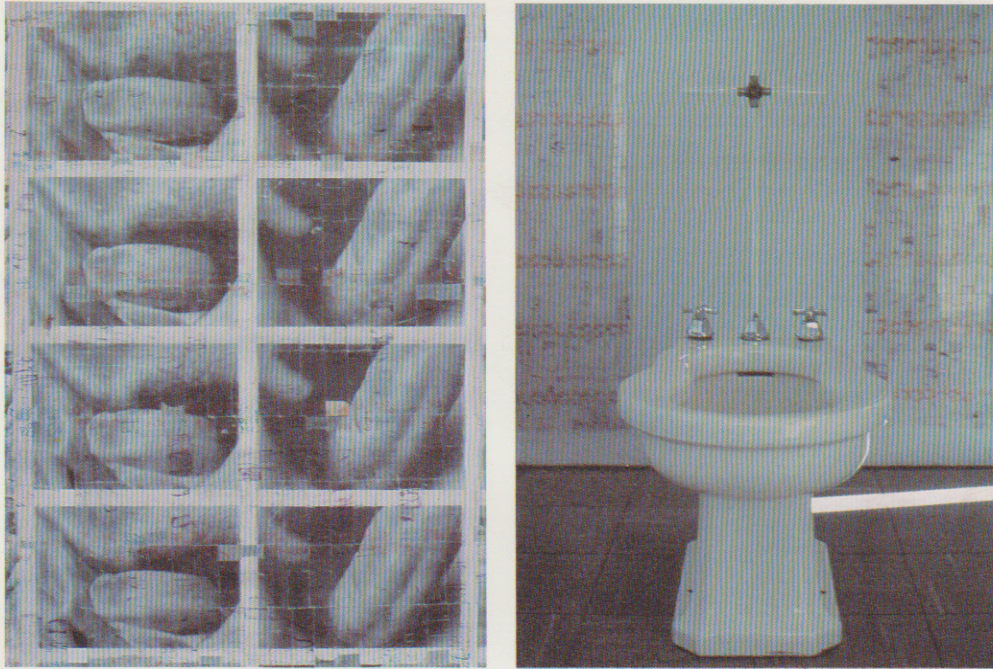
Figura 64. Captura imagen de *Nuestra película* de garabatos de Henri Michaux.



Figura 66. Frida Kahlo, *El sueño*, 1940. Pintura al óleo. 74 x 98 cm.



Figura 67. Montaje, superposición de *hombre yacente*.
Figura 68. Montaje, superposición de *hombre yacente*.



ANALISIS, 1992. Instalación con fotografías, cristal, contact. y objetos. 500 x 200 x 120 cms.

PULSIONES

FERNANDO ARIAS ■ ALICIA BARNEY
MARTHA COMBARIZA ■ MARÍA DOLORES GARCÉS
ELÍAS HEIM ■ BECKY MAYER ■ OSCAR MUÑOZ
JUAN ANDRÉS POSADA JARAMILLO
JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO ■ MIGUEL ANGEL ROJAS
DORIS SALCEDO ■ PABLO VAN WONG

Figura 69. Portada catálogo exposición "Pulsiones" realizada en el Museo de arte de la Universidad Nacional de Colombia, 1992.
Archivo personal del artista.



Figura 70. Montaje en el piso con imágenes de las obras de Fernando Arias.

Figura 71. Invitación a la exposición realizada por Fernando Arias en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1994.
 Archivo personal del artista.

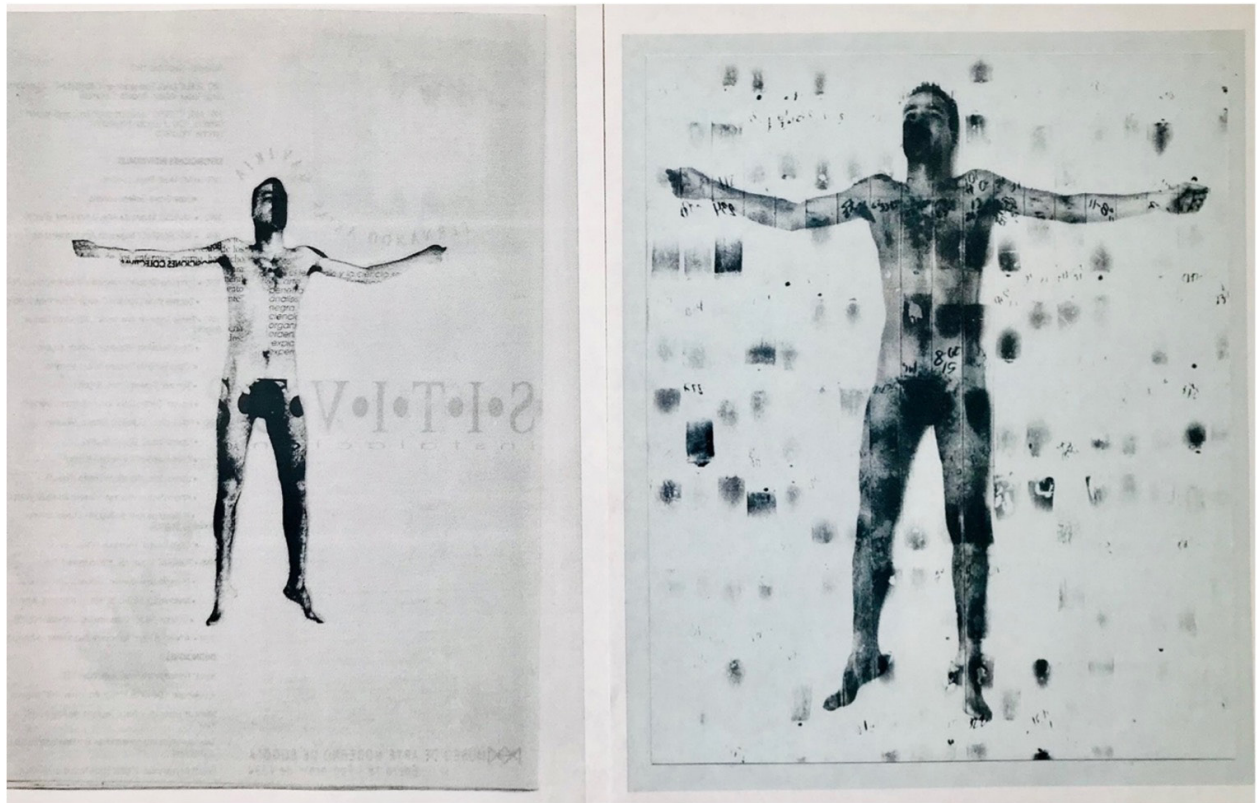


Figura 72. Reverso e interior de la invitación. Invitación a la exposición realizada por Fernando Arias en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1994. Archivo personal del artista.



Figura 73. Valla de Félix González Torres, *Untitled*, 1991. Dimensiones variables.
Fotografía tomada *Residencia en la tierra*, Armenia, Colombia, 2013.



Figura 74. Roni Horn, *Gold Field*, 1980-82. Lámina de oro puro. 124,5 x 152,4 x 0,02 cm.

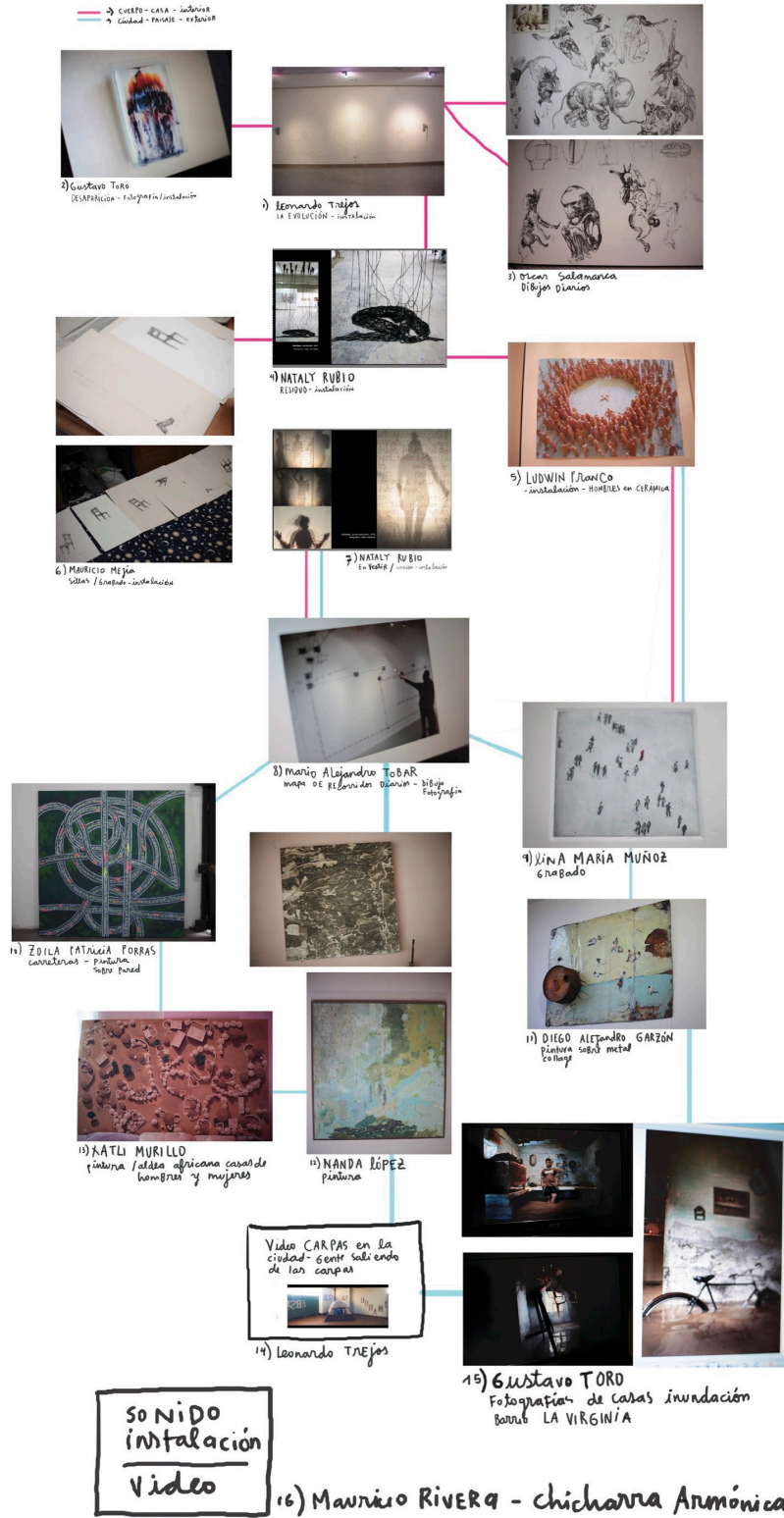


Figura 75. Montaje de imágenes del ejercicio de colección personal, *Residencia en la tierra*, 2013.



Figura 76. Daniel Santiago Salguero, *Diarios de clips*, 2010-2011. Cuadernos-diarios. 14 x 9 cm.

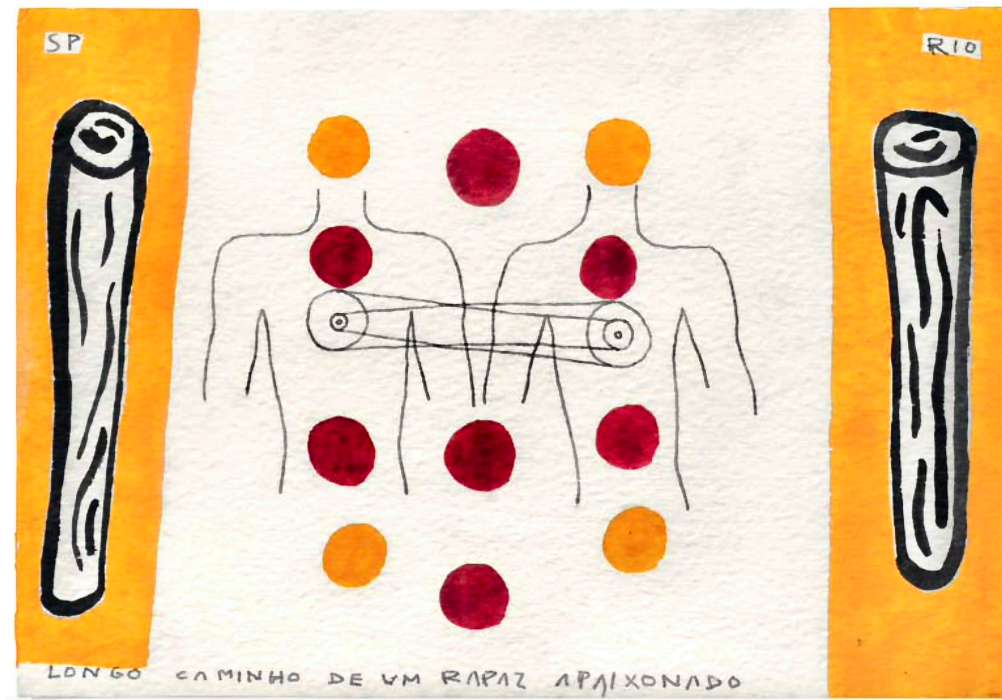


Figura 77. Leonilson, *Longo caminho de um rapaz apaixonado*, 1989. Tinta negra y lápiz de acuarela sobre papel. Colección familia Bezerra Dias, São Paulo, Brasil.



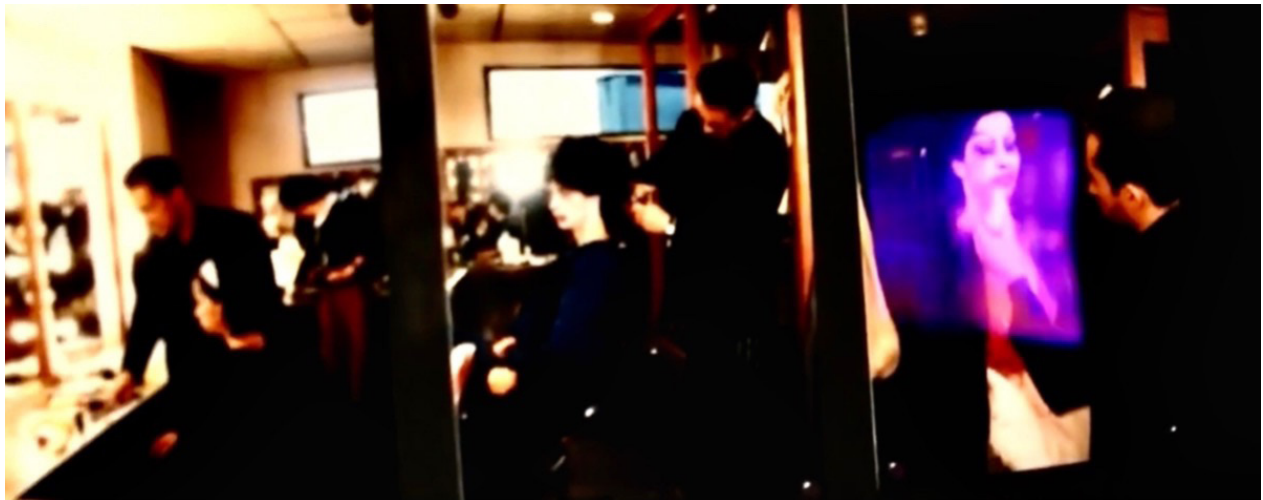
Figura 78. Félix González-Torres, *Perfect Lovers*, 1991. Relojes de pared. 34,29 (diá) cm c/u. Moma, Nueva York.



Figura 79. Johannes Vermeer, *Muchacha leyendo una carta*, 1657-1659. Óleo sobre tela. 83 x 64,5 cm.



Figura 80. Lorenzo Jaramillo. *Diez dibujos de la serie Girl Crazy Ouverture/Suite de las muchachas extravagantes*, 1985. Tinta sobre papel. Colección Rosario Jaramillo.



Figuras 81- 82. Laura Restrepo maquillada por Lorenzo Jaramillo para la obra *Gato por Liebre* de Piedad Bonnet, Teatro Libre, 1991. Capturas de la exposición *Lorenzo, no como los otros*. Museo Nacional de Colombia, 2016.



Figura 83. Alberto Durero, *Retrato de mujer joven veneciana*, 1506. Temple sobre madera, 28,5 x 21,4 cm. Gemäldegalerie, Berlin.



Figura 84. Martha Townsend, *Cooking Place* [Lugar para cocinar], 1994. Pizarra y piedras. 117 cm (diá.) x 11 cm.



Figura 85. Rogier van der Weyden, *Virgen de la leche*, c. 1440. Óleo sobre tabla.



Figura 86. Cordones umbilicales sembrados en la tierra, 1997.

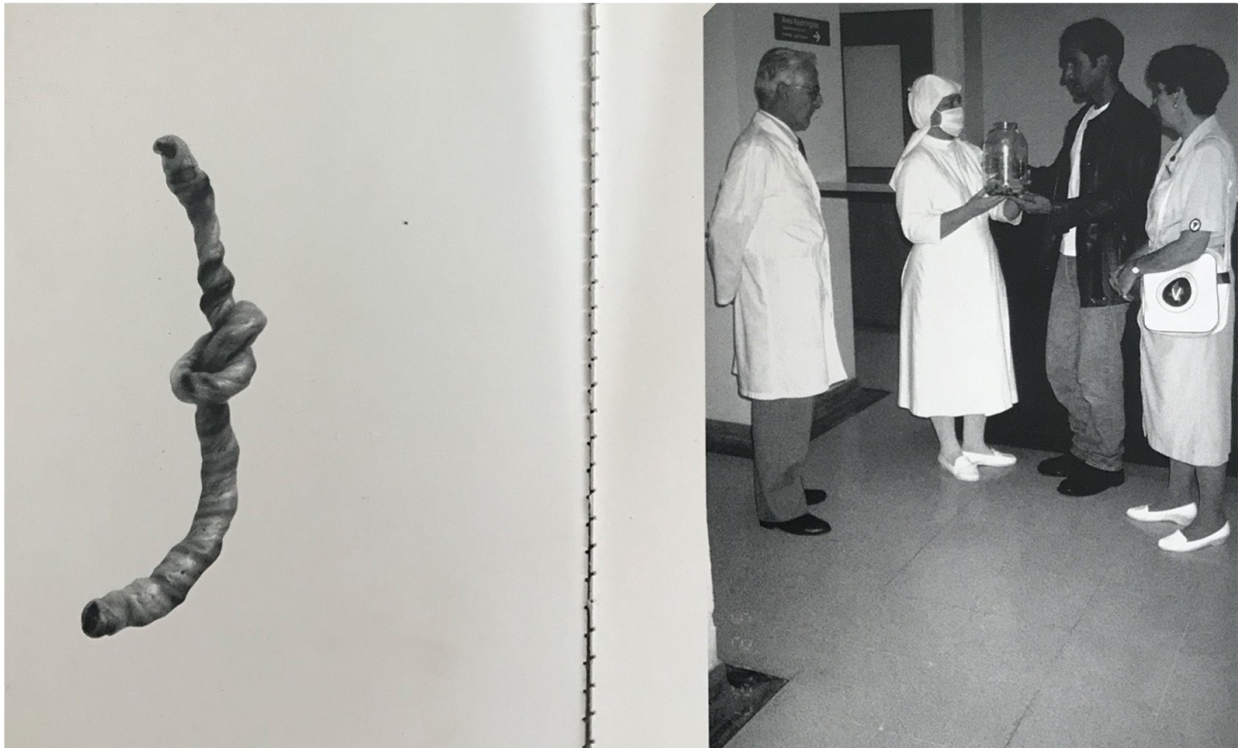


Figura 87. Sordunia hace entrega de nueve cordones umbilicales humanos al artista acompañado por sus padres.
Foto chiqui Arias.



Figura 86. Caspar David Friederich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818. Óleo sobre tela. 74,8 cm x 94,8 cm.
Kunsthalle de Hamburgo.

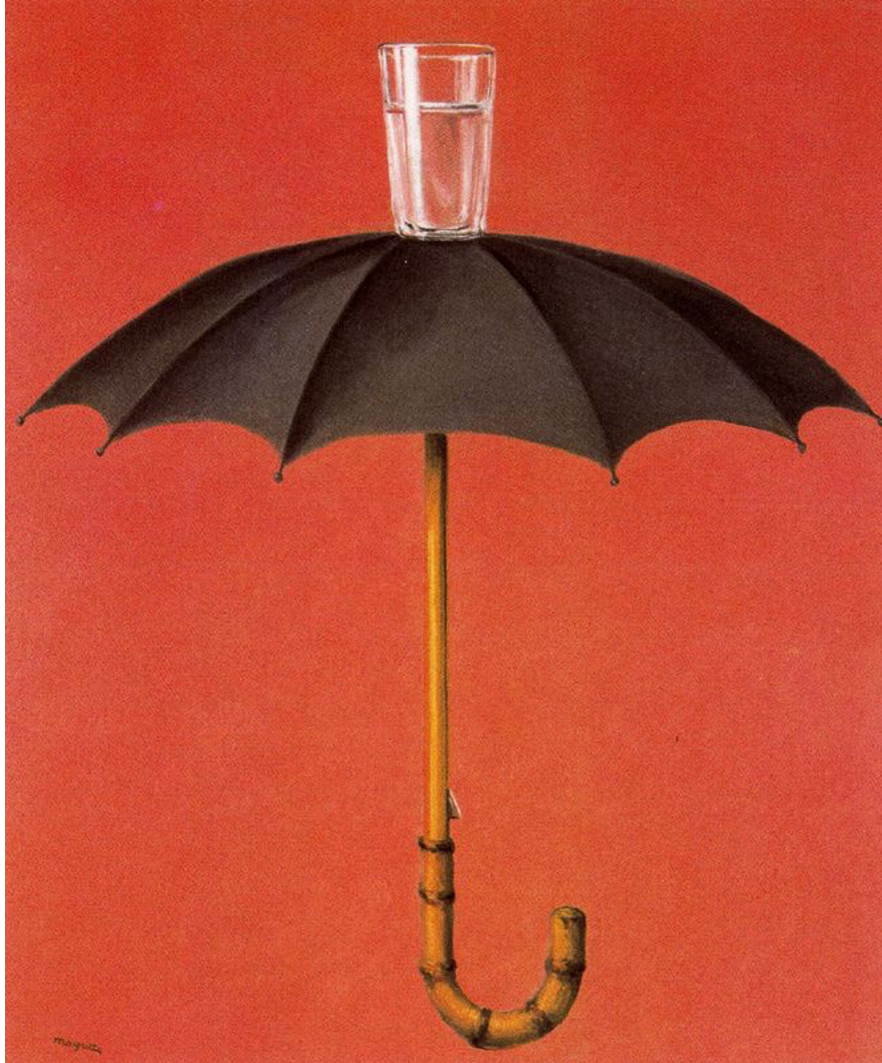


Figura 89. René Magritte, *Las vacaciones de Hegel*, 1958. Óleo sobre tela. 60 x 50 cm. Centre Georges Pompidou.

