

**POSFORMANCE:
DOCUMENTACIÓN CONSTRUÌDA COMO EVIDENCIA DE LO REAL**

**POSFORMANCE:
DOCUMENTAÇÃO CONSTRUÌDA COMO EVIDÊNCIA DO REAL**

Andrés Felipe Restrepo Suárez / Universidad de Caldas

RESUMEN

Este artículo aborda la creación, argumentación y definición del concepto Posformance. El cual parte de la elaboración de una documentación construida para darle existencia a acciones -basadas en las artes temporales-. La Posformance consigue tornarse real, sin la presencia física en un aquí y un ahora o de un performer/público. Y con esto, levantar algunas cuestiones en las artes temporales contemporáneas, en cuanto a la pertinencia de la presencia física del performer/publico en un aquí y un ahora, y la documentación de acciones como evidencia de un hecho artístico. Los principales referentes de este análisis son las producciones artísticas –documentaciones construidas- de los Colombianos Lucas Ospina y Pedro Manrique Figueroa, con base en teorías de David Hall, Peggy Phelan, Borys Grois, Pierre Levy, Alan Badiou, Gilles Deleuze y otros.

PALAVRAS CLAVE: Posformance; Arte temporal; Documentación construida; Ilegalidad; Hic et nunc.

RESUMO

Este artigo aborda a criação, argumentação e definição do conceito Posformance, que parte da elaboração de uma documentação construída para dar existência a ações - embasadas nas artes temporais - as quais conseguem se tornar reais, sem a presença física em um aqui e um agora ou do performer/público. E, com isto, levanta algumas questões nas artes temporais contemporâneas, no que diz respeito à presença física do performer/publico, em um aqui e um agora, e a documentação de ações como evidência de um fato artístico. Os principais referentes destas análises são as produções artísticas - documentações construídas - dos Colombianos Lucas Ospina e Pedro Manrique Figueroa, com base em teorias de David Hall, Peggy Phelan, Borys Grois, Pierre Levy, Alan Badiou, Gilles Deleuze e outros.

PALAVRAS-CHAVE: *Posformance; Arte temporal; Documentação construída; Ilegalidade; Hic et nunc.*

*El poder es la capacidad de definir lo real.
Quien tiene poder decide la realidad.*
Pedro Manrique Figueroa

A partir de la desmaterialización del arte de comienzos de siglo XX, donde se dejó a un lado la visión *Kantiana de – percibir* el arte desde un deleite retiniano, desde la sublimación personal a partir del hacer¹. Surgieron medios de producción como las *artes temporales*² - happening, fluxus, performance, instalaciones de video y sonoras, etc.- en las cuales el *hic et nunc*, sería el epicentro de toda manifestación poética. Para Peggy Phelan, estas producciones fueron estructuradas a partir de una *materialización efímera del arte, las cuales estaban destinadas a perecer, estas acciones dependían en su totalidad del presente*. Siendo la presencia física del espectador o del *performer*, lo que garantizaba la exploración de percepciones estéticas que se podían concebir desde todos los sentidos.

Con la llegada de la imagen fija y en movimiento, se abrió espacio para *el registro* de acciones efímeras, -este tipo de registro, en sus inicios, se implementaron como *archivo personal del artista*³. Y mas adelante los nuevos medios (new media art) expandirían los formatos de producción, dándole paso a la video-performance, la foto-performance, acciones transmitidas vía internet, etc. Toda esta materialización de una acción efímera, se comenzaría a exponer en formato de instalaciones artísticas. Y dentro de estas, se comenzarían a mostrar la documentación de las acciones en formato de *gabinete de curiosity*, exhibiendo los registros –video, sonido, evolución del proceso plástico-, como testigo de una acción que tuvo un tiempo y un espacio determinado.

Esta “nueva” opción de puesta en sala de una obra en proceso y un posible resultado, traería con sigo la llegada del *registro como estrategia comercial y bien transaccional dentro de las artes temporales*. Este nuevo sistema de comercio y materialización -mediante el registro- de una acción efímera, ha creado el desapego a la presencia física performer/público en un tiempo/espacio donde se lleva a cabo una acción. Ya que al tener un registro perpetuo de una acción efímera, se crea la opción de asistir virtualmente y en cualquier momento la obra.

El público a logrado concebir sus propias experiencias artísticas, a partir de una exhibición donde se exponga la documentación de una acción efímera o su transmisión on-line. El espectador a logrado establecer un vínculo estético directo

entre él y la materia -documentación-. Las nuevas estrategias comerciales y procesuales de producir y exponer arte, se han encargado de desplazar el principio básico de las artes temporales, la presencia física del performance/público y el *hic et nunc*.

Esta nueva forma de proceder de las artes temporales, ha detonado la posibilidad de crear una documentación completamente distante a lo presenciado por el espectador en un aquí y un ahora. Donde se ha sobrevalorado la preproducción y postproducción de la acción -registro, objetos usados durante la acción, etc.- más que la experiencia estética vivida por el espectador en el aquí y el ahora, o en palabras Heideggerianas, vividas en el *stehenden zeit*⁴.

El interés particular por lo que queda después de la acción, configura un espacio de virtualidad⁵ sobre *lo real* en la documentación de las artes temporales. Y crea también una brecha para que se entre a cuestionar y a debatir, ¿Cual es la pertinencia de un *hic et nunc* y una presencia física del *performer* y el espectador dentro de las artes temporales Contemporáneas?

Consecuentemente, estas nuevas posibilidades de accionar, han dotado al artista de un poder para transformar y definir lo virtual en algo real, o mejor, en realidades tangibles y probables. Estas apreciaciones son visibles, por ejemplo, en las acciones “Norteamerican FAKE. Ca” (1977), y “FALSO” (1980) del artista Colombiano Pedro Manrique Figueroa (1934).

En ambos trabajos, Pedro Manrique Figueroa (PMF) transita entre regiones de realidad y de virtualidad, poniendo en discusión las licencias que garantizan al artista la posibilidad y la potencia para superar los límites legales. Esas licencias, que podríamos llamar de estéticas, permite a PMF, en cuanto artista, activar situaciones que, al ser vistas de otro ángulo que no sea el campo del arte, serían juzgadas como situaciones de ilegalidad frente a las normas constitucionales de un estado.

Los temas traídos por PMF sobrepasan ciertos conceptos vigentes de lo real, entendiendo *lo real*⁶ como un acuerdo entre personas acerca de un hecho cualquiera bien sea impuesto o mediado.

Desde las artes plásticas, al igual que otros artistas, PMF ha dispuesto una serie de mecanismos que emulan las realidades contextuales, y en otros casos crea actos de *contrainformación*⁷ de una realidad levemente manipulada. En donde son presentadas como acontecimientos verídicos a partir de “realidades construidas” entendidas como -construcciones tangibles de acontecimientos que parten de una virtualidad, para tornarse matéricos y existentes⁸.

Entre las diversas formas que emplea PMF para realizar la transformación de virtualidad en realidad, se percibe una recurrencia en las implementaciones del uso de documentación construida, que puede incluir objetos arte, fotografías, videos, o textos. Estos mecanismos plásticos son los que estructuran las pruebas para que el espectador acredite en la existencia de determinada acción o evento.

Norteamerican FAKE. Ca

*El papel del artista es convencer a los otros
de la veracidad de sus mentiras*
Paul Klee

Al final de los años 1960 acontece en Colombia, entre tantos otros marcos contextuales, el surgimiento del Nadaísmo⁹. Un movimiento literario en el cual se acreditó que la única forma de resistir al difícil contexto de la época -marcado por la violencia relacionada al narcotráfico y las guerrillas- era mediante la creación de una literatura cuyo grado de absurdo fuese similar o superior al observado en la realidad de la época. Esta “nueva literatura” se caracterizaba por una visión política de izquierda muy marcada, que como se sabe, partía de la polarización existente en el periodo entre los varios regímenes dictatoriales de los movimientos de resistencia, situaciones, no solo Colombianas, si no también observadas en varios países de Latinoamérica.

Este movimiento asumió durante más de 30 años la realidad Colombiana como una gran novela de ficción, y sobre esa “gran ficción” creaba pequeñas realidades construidas aún más absurdas que el mismo contexto de la época. En muchos casos sus integrantes realizaban toda una creación de escenarios, publicaciones en diarios y revistas, para darle vida y materializar su acontecimiento ficticio, yendo más allá de un acto narrativo.

La construcción de los “absurdos” creados por la literatura Nadaísta a partir de aquellas realidades específicas fue amplificado por el uso que hacía de los medios de comunicación de masas. Ellos se apoyaban de noticias y escritos publicados en periódicos de gran circulación Colombiana, las cuales pasaban desapercibidas por los espectadores, ya que el horror de la violencia por parte de las guerrillas y los grupos alzados en armas y el narcotráfico, transformaban cualquier “anomalía” de gran impacto -a si fuese ficción-, en un acontecimiento natural.



Figura 1: Pedro Manrique Figueroa (1934).
 “Norteamerican FAKE. Ca” 1977.
 Billete intervenido.
 Galería de arte Valenzuela Klenner. Colombia.

En 1977, por ejemplo PMF, estructuró en California (EUA) la acción “Norteamerican FAKE. Ca” (Figura 1). En donde PMF toma como referente directo la serie de Cildo Meireles -Inserções em circuitos ideológicos 2, projeto cédula (1970).

“Norteamerican FAKE. Ca” consistió en estampar en el mayor número de billetes de (EUA) que pasaran por las manos del artista, un sello de tinta roja, de difícil remoción, con la inscripción “FAKE”. Esta acción fue realizada durante todo el periodo en que PMF vivió en los Estados Unidos.

En esta acción él artista reflexiona sobre el flujo del capital monetario del país que había sido uno de los vencedores de la segunda guerra en dirección a la lideranza económica y política a partir de la segunda mitad del siglo XX. José Roca¹⁰ (1962) curador Colombiano, comentaría sobre esta acción:

El proyecto “FALSO” consiste en usar un sello para estampar la palabra “FALSO” en la mayor cantidad de billetes posible. Es un proyecto de carácter anarquista ideado en 1977 por Pedro Manrique Figueroa. La iniciativa estaba encaminada a desestabilizar el sistema económico mundial. (ROCA, SUÁREZ, 2012, p. 48)

Posteriormente a el periodo de residencia en los (EUA), PMF retornaría a Colombia donde encontraría un contexto muy diferente en relación al que él vivió en los años

1960. A su regreso al país, el dinero del narcotráfico permeaba todos los contextos políticos de la sociedad y la lucha del gobierno no solo era contra las guerrillas insurgentes, sino también trabajaba para dar captura a los narcotraficantes que abastecía esa emergente circulación económica.

Y así como lo hizo con el dólar en EUA, PMF abordaría en su nuevo trabajo el flujo del capital Colombiano, principalmente en el que reflexiona sobre la ilegitimidad e ilegalidad de la moneda local. De esta manera PMF, estructuraría una adaptación de su acción “NORTEAMERICAN FAKE. Ca” pero esta vez en los billetes Colombianos, interviniéndolos con la palabra “FALSO”. Esta última acción sería llamada “FALSO” (Figura 2).

Construyendo versiones que corresponden a sus contextos específicos, PMF hace uso de los mecanismos de desvalorización de la moneda de cambio, pues, estando esta nota en circulación normal por el comercio, hacía que el público dudara de la veracidad de la misma, así el billete fuese legítimo.



Figura 2: Pedro Manrique Figueroa (1934).
 “Norteamerican FAKE. Ca” 1980.
 Billete intervenido.

Galería de arte Valenzuela Klenner. Colombia.

Hubo consecuencias reales para esta acción - ya que la tinta usada para estampar los billetes en ambas acciones, era imborrable. Entre los archivos que circulan en el caso de PMF, se estima que el banco Central Estadounidense y al banco de la república de Colombia, optaron por retirar de circulación los billetes con las intervenciones hechas por el artista Colombiano. En los archivos Colombianos, se estima que fue interrumpida la circulación de más de 20.000.000 COP (pesos Colombianos).

La acción de PMF resultaría en un monumental escándalo, y pondría en discusión el blindaje y la libertad que el campo del arte garantiza al artista ante la ley. Tal acción generó dos acontecimientos inesperados:

El primero de ellos fue la desaparición de PMF en cuanto artista, ya que después de la producción de su acción “FALSO”, la policía Colombiana iniciaría una investigación en contra del artista. En la operación, fueron realizadas búsquedas junto a la policía, en donde surgiría material probatorio (registros fotográficos, obra física, publicaciones en periódicos y libros especializados en arte, críticas de curadores, y sus galeristas). El objetivo era la judicialización del artista PMF por las acciones “NORTEAMERICAN FAKE. Ca” y “FALSO”. Ya que ante la ley Colombiana, PMF cometió actos criminosos, entre ellos la devaluación de la moneda nacional y extranjera, concierto para delinquir y daño a bien publico. Y estos crímenes en Colombia dan prisión entre 4 y 8 años.

El segundo acontecimiento inesperado, posterior al escándalo relatado anteriormente, está relacionado a la aparición del artista Colombiano Lucas Ospina¹¹ (1971). Este nuevo personaje en la historia del caso de PMF entraría en escena, pues Lucas Ospina asumiría que, tanto los textos en los periódicos, cuanto la documentación de las acciones “Norteamerican FAKE. Ca” y “FALSO ” eran falsas, o mejor, eran ficticias y nunca se habrían llevado a cabo. Ospina aseguraría ante la opinión pública y ante la ley Colombiana, que toda la producción artística y crítica hacían parte de una gran documentación construida, de la cual las personas involucradas como escritores, curadores, y galeristas, solo hacían parte de una petición de Ospina para darle veracidad a la documentación. Ospina, *también afirmo que PMF era un heterónimo suyo, y al igual que la documentación, PMF también era ficticio.*

Ospina se resguardó en su profesión como artista, y enmarcó dentro de una manifestación plástica, toda la documentación construida alrededor de las dos acciones, y con este argumento, consiguió salir ileso de una posible investigación en su contra. Sin embargo lo más interesante en este punto es la transformación de una documentación construida en un acto legítimo y existente. En donde la documentación construida, abandona el plano ficticio para encarnar una veracidad, y convertirse en un testimonio o un registro de una acción que tuvo lugar en un tiempo y espacio determinado.

Documentación como abstracción del acontecimiento.

El comienzo del siglo XX es un momento clave para reconsiderar los diversos elementos que constituyen el campo del arte. Sin duda, una de las mayores modificaciones que se vivió, ocurrió en el cruzamiento de las propiedades del *tiempo* y *el espacio*. Para Allan Kaprow (1927-2006), por ejemplo, los principales aspectos de las artes temporales residen en *-Ser efímero-* y *-en las propiedades que tiene la presencia física del cuerpo del performer/espectador en un espacio/tiempo específico-*, en un contexto en que el proceso creativo de las obras se vincula a la acción que allí se desenvuelve.

A partir de esta nueva intersección del espacio/tiempo surgió la necesidad de realizar lo que Boris Groys llamaría *“archivos de artista”*; este tipo de registro era usado como archivo de imágenes personal, o bitácoras de imágenes, en donde no tenía otra función más que acompañar un proceso creativo en desarrollo.

En la contemporaneidad, en las artes temporales, *el archivo de artista* abandona su lugar privado, y pasa a ser catalogado como un registro público, que certifica la materialización de la acción. Exponiéndose como resultado plástico al estar materializado y ser tangible, y como bien transaccional o *valor para la exhibición*¹². Groys llamara a este nuevo tipo de documentación contemporánea como, *documentación burocrática*¹³.

Las artes temporales hoy día se han reducido a una documentación, a acciones que se tienen que demostrar, guardando una afinidad por la documentación burocrática. Groys, define el registro o documentación en las artes como, *-signos que derivan de una presentación física en un tiempo/espacio determinado, convirtiéndolo en un elemento posterior que prueba la existencia de lo representado-*. En contraste a esto, cuando se digitaliza la acción *-mediante la documentación-*, esta abandona el tiempo/espacio donde fue concebida. *La documentación o el registro en artes no es una representación del acontecimiento*, ya que al digitalizar el momento, el mismo, queda encriptado en códigos binarios, y los códigos binarios no representan ni contienen el instante original. *Lo que se conoce como documentación en las artes es una abstracción del acontecimiento*. Esto hace que el principio de lo efímero y el *hic et nunc* en las artes temporales quede nulo ante la perpetuidad del registro y la impotencia de una documentación fidedigna del acontecimiento.

En contraparte, en la *documentación construida* sucede lo contrario, lo que se presenta como “registro” –elementos usados en la acción, fotografías, textos, etc.- es lo original, no existe un anterior, por ende es la obra materializada.

El caso del artista Lucas Ospina, creador de PMF, y de toda la documentación construida que gira entorno a la existencia tanto de la vida de PMF como de su producción plástica, convierten a Ospina en el principal referente de este análisis, ya que Ospina consigue dar existencia a las obras “Norteamerican FAKE. Ca” y “FALSO”, ambas acciones abandonan la virtualidad para encarnar una realidad, partiendo siempre de documentaciones construidas.

Ospina a través de PMF, crea una ambivalencia material y conceptual, ya que no se sabe si Ospina bajo el nombre de PMF creó y ejecutó las acciones “Norteamerican FAKE. Ca” y “FALSO”. ”. Dejando una imposibilidad para esclarecer, si fue real toda la documentación que gira en torno a las acciones, y por ende se expongan como una *documentación burocrática*. O si en realidad, es solo una *documentación construida* de unas acciones que nunca tuvieron un tiempo ni un espacio.

La Posformance

*La documentación en las artes temporales, ha desplazado
la necesidad
de una presencia física en un aquí y un ahora.*

La contemporaneidad nos ha convertido en productores de imágenes e indiscutiblemente, en documentadores de tiempo/espacio. Esta “telepresencia” ha transformado la forma en que nos volvemos públicos, convirtiendo nuestros espacios privados, en espacios de exhibición. En la contemporaneidad, hemos hallado la forma en que lo real se disuelve en documentación, que constata nuestra existencia. Boris Groys, habla de *-la estetización de la política-*, y como cada uno de nosotros, nos transformamos en imagen antes de convertirnos en seres sociales y políticos. La actualidad ha dotado a cualquier individuo con la capacidad para crear realidades, cada uno de nosotros escogemos como queremos ser documentados.

De esta manera, la imagen contemporánea que documenta la existencia de cualquier acción en un tiempo/espacio -sea esta, una manifestación artística o no-, esta mediada por la virtualidad y por sofismas, que sobrepasa la forma en que

construimos lo real. La imagen como registro o documentación, se ha convertido en una ficción moderada por lo que queremos ser o exponer, distanciando la imagen como registro, del acontecimiento real. Y así como en la vida cotidiana, la documentación en las artes temporales se ha llenado de una serie de momentos ficticios, *por la impotencia de una documentación efectiva*. Momentos que solo existen como acto de fe del espectador. Es en este contexto donde se configura la Posformance.

El concepto Posformance se estructura a partir de la metamorfosis y el hibridismo que han experimentado en la contemporaneidad la documentación de acciones efímeras (artes temporales). Se estructura desde sus dos sílabas, Pos-Formance, que indica -después de completar o ejecutar una acción- y en este caso lo consecutivo a la ejecución de la acción, es *el registro o su documentación*. La Posformance, son acciones que consiguen existir en un campo real partiendo siempre de una *realidad construida*¹⁴. El concepto Posformance, *No significa algo que sustituye la performance*, o algo que es posterior a ella.

La Posformance se argumenta a partir de *realidades construidas*, que en este caso más que un registro, son la evidencia física de la acción. Por ende, la documentación entra a desenvolver el papel de la materia, lo tangible y probable.

Un buen ejemplo de *realidades construidas*, son las acciones “Norteamerican FAKE. Ca” y “FALSO” de PMF. Dichas acciones híbridas, no se pueden vincular a un medio de producción específico (escultura, pintura, etc.), lo más próximo son las *artes temporales contemporáneas*. Por este motivo, *las acciones que dispongan de una realidad construida para darle vida y por ende, existencia real a una acción que parte de una virtualidad*, así como en el caso de las acciones de PMF, serán catalogadas como *Posformance*.

En la época de la reproductibilidad técnica, donde los medios de comunicación de masas han democratizado y han explotado el uso de la imagen -fija y en movimiento-, se ha creado una brecha entre lo presencial -aquí y ahora- y la telepresencia -experimentada por el espectador al sentirse virtualmente en el lugar de la acción-. *Estructurando la posibilidad de que el espectador tenga a través de una documentación una “experiencia estética”*.

La flexibilidad del arte contemporáneo ha transformado lo presencial del arte temporal en una condición virtual. En este sentido, la Posformance es evidentemente flexible creando la posibilidad de no solo producir acciones sin la presencia física del *performer*/público, sino también, producir documentaciones construidas a destiempo cronológico, así como lo evidencia Lucas Ospina en la construcción de la producción plástica de su heterónimo PMF.

Este posicionamiento contemporáneo, donde la documentación de la acción prima ante el aquí/ahora, crea la posibilidad de desarrollar *proyectos plásticos* donde se le da existencia a acciones en un espacio/tiempo determinado, a partir de la construcción de evidencia física de la acción, o *realidades construidas*.

Consideraciones finales

Este texto sin duda alguna deja abierta las preguntas, ¿En la contemporaneidad existe una pertinencia para la presencia física del *performer*/público en las artes temporales? ¿Existe algún método de documentación efectivo para las artes temporales?

Y más que establecer respuestas, este texto pretende debatir lo que se *conoce en la contemporaneidad como artes temporales*, a partir de la mutación conceptual y material que ha tenido desde sus inicios hasta nuestros tiempos este medio de producción artístico. *Es importante volver a la postura de Peggy Phelan¹⁵, y visualizar las artes temporales desde su condición en lo efímero*, lo que no consigue ser registrado, desde su *hic et nunc*.

Un buen ejemplo de arte temporal, que resguarda muy bien sus orígenes conceptuales, son las acciones del artista Alemán *Tino Sehgal*. Él consigue estructurar una producción poética basado netamente en el *hic et nunc*, donde la presencia del público/*performer* es primordial. Consigue también, comercializar su producción plástica a partir de la reactivación de sus performances, y no a través de sus registros o su *documentación burocrática* como lo hacen la mayoría de los artistas que trabajan con las artes del tiempo.

Este texto no busca demeritar los procesos contemporáneos que se realizan desde las artes temporales, busca estructurar caminos diferentes para entender, investigar y debatir lo que se conoce hoy como artes temporales. Y con esto, poder identificar

las nuevas posibilidades que han surgido a partir de las transformaciones conceptuales y materiales que se han vinculado a las artes temporales.

Notas

¹ Kant Immanuel. 1970. La crítica del juicio.

² Arte temporal o arte basado en el tiempo (time-based art). Término desarrollado por David Hall en 1972. El término designa producciones artísticas desarrolladas en la trilogía como elemento clave, tiempo/espacio/presencia física del espectador y del *performer*. Es un arte que exhibe actividades que tienen un espacio/tiempo específico, siendo estas efímeras. Es importante aclarar que el término Time-based art, se aborda en este artículo, desde la necesidad de una presencia física y contacto directo obra/público para que la obra exista, desde lo efímero en el arte temporal y como principio ineludible por el aquí y el ahora.

³ Del libro, GROYS, Boris. 2014. *Volverse público, la transformación del arte en el ágora contemporánea*. Editorial, Caja Negra Editora. Argentina. (Pág.147)

⁴ *Stehenden Zeit*, o tiempo en pie. Término usado por Martin Heidegger para identificar la presencia física de un cuerpo humano en un tiempo/espacio determinado.

⁵ Concepto a partir del libro de Pierre Levy. Contrariamente a lo posible, lo estático y ya construido. Lo virtual es un complejo problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña una situación, un acontecimiento, un objeto o una entidad cualquiera, y que llama a un proceso de resolución: la actualización. O que é o virtual? Pág.16.

⁶ Para Alan Badiou, el concepto de lo real es cambiante. El dice: "las realidades son impositivas y forman una especie de ley, de la cual especie de ley, es insensato querer escapar. Somos atacados por una opinión dominante según la cual existirían realidades impositivas al punto de no poderse imaginar una acción colectiva racional cuyo punto de partida subjetivo no sea aceptar esa imposición". Entonces es mucho mas fácil pensar o real, como un acuerdo.

⁷ Gilles Deleuze. ¿Que es el acto de creación?. 1987. La Fémis, la Escuela Superior de Imagen y Sonido de París.

⁸ Definición del artista español, Joan Fontcuberta.

⁹ Es necesario esclarecer la proximidad terminológica que el movimiento posee con el manifiesto Nadaista creado en 1974 Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Delante del contexto dictatorial en el Brasil, los artistas propusieron una exposición/acontecimiento, del cual participaron 50 artistas, en la Galería Nega Fulô, en la ciudad de Recife, todos ellos expusieron, NADA. La actitud de los artistas retrato su inconformidad a las reglas y mordaza impuestas por el régimen dictatorial Brasileiro. Al mismo tiempo que evidenciaban la condición de arte definida no mas por el objeto, sino también por la determinación en cuanto al sistema del arte. Como ya había sido demostrado por Marcel Duchamp, en el comienzo del siglo XX.

¹⁰ José Roca es un curador colombiano que trabajan en Bogotá. Actualmente es Director Artístico de FLORA ars + natura, un espacio Independiente para el arte contemporáneo en Bogotá, fue Comisario da Colección LARA (Latin American Roaming Art), y curador de la TATE MODERN en Londres.

¹¹ Lucas Ospina, artista colombiano e investigador. Nació en la ciudad de Bogotá (Colombia) en 1971. Es profesor de la Universidad de los Andes y publica periódicamente en los medios 'La Silla Vacía' y 'Esfera Pública'.

¹² BENJAMIN, Walter, 2003. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (pág. 13)

¹³ GROYS, Boris. 2014. *Volverse público, la transformación del arte en el ágora contemporánea*. (pág. 79).

¹⁴ Las realidades construidas, se estructuran a partir de documentaciones, escenificaciones y registros, que sirvan como evidencia de algo real, y consigan transitar de una virtualidad a una realidad tangible y probable.

¹⁵ PHELAN, Peggy. *Unmarked. Politics of Performance*. London; New York: editorial, Routledge, 1993. Numero de pág. 220.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC. Argos. Brasil, 2009. Numero de paginas, 91.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Edición 1. Editorial, Autentica. Belo Horizonte. 2017. Numero de paginas, 61.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Edición 1. Editorial, Editorial Itaca. México, 2003. Numero de paginas, 127.

FOUCAULT, Michel. *Las redes del poder*. Edición 1. Editorial, Prometeo libros. Argentina, 2014. Numero de paginas, 118.

GROYS, Boris. *Antología*. Edición 1. Traducción Saul Villa (COCOM). FrontGround A.C. y la ESAY. México, 2013. Numero de paginas, 130.

- GROYS, Boris. *Arte e poder*. Edición 1. Editora, UFMG. Brasil, 2015. Numero de paginas, 228.
- GROYS, Boris. *Volverse público, la transformación del arte en el ágora contemporánea*. Edición 1. Editorial, Caja Negra Editora. Argentina, 2014. Numero de paginas, 206.
- LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?*. São Paulo, 1996. Tradução de Pablo neves, PDF. Numero de paginas 110.
- MEDINA, Cuauhtémoc. "Contemp(t)orary: once tesis". PDF. México, 2010. Numero de paginas 12.
- OLIVEIRA, Fábio Nunes. *Mentiras de artistas, arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo*. Edición 1. editorial, Cosmogonías eléctrica. SP, 2015. Numero de paginas 222.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Edición 2. Editora 34, São Paulo, 2005. Numero de paginas, 72.
- ROCA, José / SUÁREZ, Silvia. *Transpolitical Art In Colombia*. Editora, Paralelo. Bogotá, 2012. Numero de paginas, 186.
- PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Edición 12. Editorial Presença. Lisboa, 1993. Numero de paginas 138.
- SANIN, Carolina / OSPINA, Luis. 1999. *Pedro Manrique Figueroa: precursor del "collage" en Colombia : los años cero, los años rosa, los años rojos*. Revista Valdez. Colombia.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked. Politics of Performance*. Edición 1. Editora Routledge, London, 1993. Numero de paginas, 220.

Filmografia

Un tigre de papel. Dirección: Luis Ospina. 2008. 155 minutos.

Andrés Felipe Restrepo Suárez

Andrés Felipe Restrepo Suárez (1989, Manizales, Colombia. En la actualidad vive en la ciudad de São Paulo/Brasil.). En el año 2012 realiza un intercambio académico a la USP – Brasil. En el 2014 culminó sus estudios como Maestro en Artes Plásticas en la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. Durante los últimos 5 años, ha enfocado su producción en las *artes temporales*. Ha participado de diversas muestras artísticas individuales y colectivas, tanto nacionales como internacionales.