

"Cuando el arte se hace verbo"

(For the original article go to <http://www.calstatela.edu/al/karpa/adolfo-cifuentes>)

Adolfo Cifuentes^{*}

Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumen: A pesar de todas sus muertes, laberintos, encrucijadas y sin salidas varios de los proyectos utópicos de la modernidad se continuaron obstinadamente, a través de diversas reverberaciones y sobre-vidas, en el proyecto (o falta de proyecto) postmoderno. La unión del arte con la vida es tal vez el que regresa con más porfía, quizás porque se localiza, justamente, en la última frontera: hacer de la vida una obra de arte. Aquello que llamamos "arte contemporáneo" retoma y reconoce en la performance un lugar privilegiado para realizar esa unión entre obra y vida: la "acción", el "cuerpo", la noción de un "aquí" y un "ahora", siendo ejecutados en vivo y directo, de una experiencia real con ese fantasma que llamamos Arte, promete el fin de ese divorcio y de esa separación ontológica. Paradójicamente, como siempre, el momento de auge marca también un momento de crisis. Este artículo explora algunas de esas paradojas y, a través de una aproximación al trabajo de la performer colombiana María Teresa Hincapié, explora algunos de los puntos de diálogo, entrecruces y campos de fuerza que han dado vida y auge a la práctica de la performance... y señalando, de paso, algunas de las arenas movedizas que, constitutivas de ella, la amenazan, al mismo tiempo la fortalecen y nutren.

Palabras Clave: Arte y vida / arte contemporáneo / acción y cuerpo / performance / María Teresa Hincapié.

I— ESA DULCE ILUSIÓN LLAMADA ARTE

Érase una vez un tiempo, históricamente reciente, en el cual oír música quería decir estar espacial y temporalmente localizados al interior de la burbuja en la cual se producía música. Y esa burbuja era tanto espaciotemporal como antropológica/cultural: se necesitaba estar insertado en el radio de propagación de las ondas sonoras, en su tiempo y lugar de producción. Pero se necesitaba también estar relacionado, familiarizado, de varias maneras,

* **Adolfo Cifuentes**, Bucaramanga, Colombia, 1961, es artista visual desde los años 90, en los campos del performance, la fotografía y diversos proyectos de participación colectiva y colaborativa. Ha participado en las bienales de Bogotá, Cuenca, La Habana, Mérida, en el Festival YakArt en Yakarta, Indonesia, y en varios otros eventos de carácter nacional e internacional. Ha sido profesor invitado en las Universidades de Indiana, EE. UU. Nacional de Colombia, Antioquia en Medellín, y la Universidad Tecnológica de Pereira. Actualmente vive y trabaja en Belo Horizonte, Brasil en donde se recibió el título de Doctor en Artes por la UFMG (Universidad Federal de Minas Gerais), institución en la cual es investigador y Docente Adjunto desde 2012, actuando con diversos proyectos tanto en el pre-grado como en la post-graduación. También en esa misma institución, como docente del Departamento de Teatro, Fotografía y Cine, fundó y coordina, desde 2013, el Espacio f, espacio de exposiciones en el área de la fotografía de la Escuela de Bellas Artes.

con la experiencia cultural, social y antropológica de aquello que nos era presentado como “música”.

El gramófono y John Cage cambiaron todo eso. El primero inauguró el divorcio de la experiencia sonora con el espacio-tiempo de su producción y el segundo representa, emblemáticamente, un quiebre en la aparente naturalidad que une la experiencia sonora y la experiencia cultural de eso que llamamos “música”. No “oímos” música, sería más correcto decir que la *experienciamos*. Y esa experiencia va mucho más allá de la captación de unas ondas sonoras. Ella está hecha de varios tipos de condicionamientos y estructuras histórico-culturales. La forma “concierto”, la división “música erudita”/“música popular”, las clasificaciones “música de cámara”, “rock”, “tono mayor”, “filarmónica”, “ritmo sincopado”, etc. hacen parte de esa experiencia sonora tanto como la intensidad o el timbre de una cuerda, la voz ronca de un barítono o el berrido histriónico de un cantante punk. A partir de esa breve introducción avanzaré aquí mi tesis de trabajo preliminar: El viejo y quimérico sueño modernista de integrar arte y vida tiene en la performance una punta de lanza, un aliado y un alter ego estratégico. La raíz de la permanencia de la práctica (¿género, técnica?) y el paradójico éxito institucional que ha alcanzado en las últimas décadas, están basados en el hecho de que ella guarda el secreto de una aporía: la de un arte que no ha dejado, por casi siglo y medio ahora, de añorar y re-escenificar su propia disolución.

Por ahora, señalé en esa mínima introducción dos lugares comunes del discurso estético que atraviesan tanto la modernidad como su después. O sus “despuéses”... porque ese después constituye el prolongado canto de cisne de la modernidad: primero en lo post-moderno y hoy en los diversos desdoblamientos y pliegues de eso que designamos con el gaseoso sobrenombre de “contemporáneo”.

El primer lugar común al que hice referencia fue al de la técnica: un modelo de modernidad estética que se entrelaza y sobrepone sobre el modelo de la modernidad mecánico-técnica. La experiencia estética en la era de la máquina o el arte en la era de su reproductibilidad técnica (Benjamín). El fonógrafo, las máquinas de imagen (cámara fotográfica y de cine...) como propiciadoras de un nuevo tipo de experiencia y de distanciamiento. El fin del aquí y ahora de una experiencia directa que se desliza hacia una experiencia mediada y reconstituida, artificialmente, a posteriori. Esto es, la destrucción de ese *hic et nunc* aurático, de esa experiencia primigenia, original e insustituible del haber estado *allí*, y en *ese* momento. En ese modelo la performance, el acto performativo, pueden ser leídos como formas de reencuentro con la raíz de esa experiencia inédita. El *aquí* / ahora de la vida en presencia y tiempo reales: la presentación primando sobre la *re*-presentación, lo ritual, el valor de culto, primando nuevamente sobre el valor de exposición.

Pero existen también otras formas de pensar tanto la modernidad como su después. Eso no quiere decir que el modelo benjaminiano (presentado y comentado esquemáticamente en las líneas anteriores) no sea operativo, inclusive porque él no puede ser reducido a la forma sintética y simplista en que acabo de hacerlo, siguiendo las líneas generales de una tradición exegética que reduce a Benjamin a dos o tres fórmulas *prêt-à-porter* emanadas de

ese texto clásico, sin considerarlo en sus conexiones, diálogos y ramificaciones con el resto de su obra.

Pero esa es otra historia. Por ahora interesa aquí el segundo lugar común al que hicimos referencia: el de la complejidad de esa división, categoría o ilusión llamada Arte. Y el proyecto de las vanguardias históricas y “post-históricas” de destruirla, de-construirla, y reconstituirla. En ese sentido apunté a la obra de Cage como “emblemática” pues las neo vanguardias estadounidenses no sólo permitieron la continuidad del proyecto iniciado en Europa en las primeras décadas del siglo XX, sino que pavimentaron el camino para que la herencia modernista pudiese ser incorporada definitivamente al corpus de la cultura y la tradición occidentales. Para que el proyecto moderno llegase a su clímax... y a su agotamiento.

Pero eso es historia del arte. Por ahora nos interesa evidenciar aquí, brevemente, la continuidad de ese proyecto, a pesar de sus discontinuidades, para explorar la manera como la performance se inserta en esa línea de reverberaciones, interrupciones y retomadas del proyecto de abolir, denunciar, desenmascarar esa dulce ilusión llamada Arte... y la paradójica imposibilidad de realizarlo.

II— ESA ABSURDA PRISIÓN LLAMADA ARTE.

"El arte no existe: es una invención de la burguesía para catalogarte y domesticarte mejor." Grafiti en las escaleras del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Santiago de Chile, 2014.

En algún momento de las últimas décadas del siglo XIX el poeta Arthur Rimbaud sentó a la Belleza en sus rodillas, y la halló fea, y la injurió. Después será el Arte lo que los artistas de las vanguardias históricas sentarán en sus rodillas e injuriarán. En Rimbaud, en Baudelaire, es a la belleza que los precursores de la modernidad estética escupen y denigran. Lo “bello” y el “arte” parecieron durante un tiempo dos nombres para un mismo fenómeno. El Arte era Bello y la búsqueda y producción de "la *belleza*" parecía ser el eje, objetivo y razón de ser del arte. La tercera crítica kantiana, la Crítica del Juicio, o más bien la Crítica de la Capacidad de Juicio, aborda el problema del juicio sobre lo "bello" como categoría problemática (¿qué tipo de juicio es aquel? ¿dónde radica la pretensión de establecer su medida? ¿cuál el punto de anclaje? ¿dónde encontramos la "prueba" de su existencia y, más complejo todavía, su *grado* de existencia, pues designamos algo no sólo como "bello" sino que también como más, o menos, bello que aquello otro? ¿por qué tenemos esa necesidad de esa belleza?, etc.). Los modernos descubrieron sin embargo otra tradición: la de lo feo, lo bruto, lo informe, lo abyecto. Baudelaire le hace poemas a una carroña putrefacta y los surrealistas redescubrieron al marqués de Sade. Deconstruían así el concepto burgués de la belleza como orden, armonía, buen gusto y equilibrio estableciendo la disonancia, el choque, como principio rector. Creían destruir así "el arte" y fundar e "anti-arte" pero en realidad construían otra tradición, y otro enigma, pues substituyeron la misteriosa categoría "Belleza" por la igualmente misteriosa categoría "Arte".

Hace ya más de dos décadas que el filósofo y teórico belga Thierry de Duve nos viene

mostrando la permanencia de ese misterio, aporía, mentira, ilusión o fantasma y las continuidades que subyacen la supuesta ruptura. Su clásico texto de los años 90 *Kant Después de Duchamp* evidencia que las preguntas kantianas por la naturaleza del juicio sobre lo bello pueden ser totalmente adaptadas a las preguntas sobre la categoría Arte, y que los interrogantes de base continúan siendo los mismos. El libro usa varias estrategias para ilustrar la complejidad de esa aporía llamada Arte. Una de ellas es la figura de un marciano a quien los terrícolas intentamos, inútilmente, de explicar una categoría que se escurre siempre entre los dedos, pues, de una parte ella iguala, en su pertenencia al vasto conjunto de objetos y prácticas que designamos como "arte", una disparidad de acontecimientos y objetos absurdamente disimiles entre si (la pirámide de Keops, una canción de los Beatles y una performance de Marina Abramovic, por ejemplo) y, de otra parte ella establece diferencias radicales entre objetos tipológicamente idénticos (dos telas cubiertas con manchas de pintura al óleo, por ejemplo, de las cuales una es una gran obra de arte y la otra es simplemente una tela manchada de pintura).

Pero, más que las metáforas, ejemplos y recursos teóricos de sus textos, usaré aquí una bella imagen-acción con la cual el propio De Duve ilustró su pensamiento en una conferencia a la cual tuve el placer de asistir, en Brasil, en la Facultad de Filosofía de la Universidad Federal de Minas Gerais, en 2008. Nos propuso allí el conferencista un simple ejercicio de re-lectoescritura que, llegando en casa podríamos realizar cada uno a nuestro acomodo, con el fin de constatar que el desplazamiento que va de lo "Bello", como categoría "clásica", "académica" y "burguesa" a la categoría "Arte", era mucho más simple y prosaico de lo que podríamos imaginar. El ejercicio propuesto consistía en leer, "reescribiendo" de nuevo, la tercera crítica kantiana, la Crítica del Juicio, al ir tachando lo largo del texto la palabra "Bello", para reescribir en su lugar la palabra "Arte". Llegando en casa tomé la edición que tenía a mano, abrí en cualquier página (el Parágrafo 8 en ese caso) y lo realicé, obteniendo el siguiente resultado:

Así tampoco puede haber ninguna regla según la cual alguien deba ser obligado a reconocer algo como bello (arte). Si un vestido, una casa, una flor son bellos, (arte) en eso nadie deja influenciar su juicio por fundamentos o principios. Quiere someter el objeto a sus propios ojos, exactamente como si su satisfacción dependiese de la sensación; y, sin embargo, se denomina entonces bello (arte) el objeto, cree tener para sí una voz universal y tiene la pretensión a la adhesión de todos, mientras que toda sensación privada sólo decidirá para aquel que juzga y su propia satisfacción. (*Crítica de la Facultad de Juicio*. Parágrafo 8)

El texto "definitivo", "reescrito" por mí, quedó entonces así:

Así tampoco puede haber ninguna regla según la cual alguien deba ser obligado a reconocer algo como arte. Si un vestido, una casa, una flor son arte: en eso nadie deja influenciar su juicio por fundamentos o principios. Quiere someter el objeto a sus propios ojos, exactamente como si su satisfacción dependiese de la sensación; y, sin embargo, se denomina

entonces arte el objeto, cree tener para sí una voz universal y tiene la pretensión a la adhesión de todos, mientras que toda sensación privada sólo decidirá para aquel que juzga y su propia satisfacción.

Es imperativo, en las enseñanzas de De Duve, leer a Kant para entender a Duchamp. Y eso por una razón simple: lo que está en ciernes en la *Crítica del Juicio* no es lo bello, sino nuestra capacidad de reconocerlo y juzgarlo. Más aún: nuestra necesidad de hacerlo, de decir, de discernir, proclamar y defender que algo es “bello”... y la imposibilidad de medir, y “probar”, ese bello; de cuantificar y comprobar esa “belleza” ante quien se rehúsa a verla y aceptarla. La categoría “Arte” pertenecería, en principio, a otro orden de ideas, a otro registro, pero tiene en común con lo “bello” ese carácter constitutivamente indiscernible de la naturaleza de esa “cualidad”, y la imposibilidad de “probar” su existencia. Tanto lo “bello” como “el arte” sólo existen como acuerdo, como negociación, como construcción y diálogo entre el individual y lo colectivo.

El arte fue un adjetivo: “lo *bello*”, que permitía calificar sustantivos como cuadro, rostro, mujer, paisaje, flor o vestido. En la modernidad estética, como bien lo señalan también otros autores, como Peter Burguer o, a su modo, Jacques Rancière o Hal Foster, el material de trabajo de los artistas, pasa a ser el propio “Arte”, la institución, la ilusión llamada Arte. El *Arte* habría pasado ser un sustantivo, como reza el título en francés del artículo de Thierry de Duve que después haría parte del conjunto de textos que compusieron en los años 90 su libro *Kant After Duchamp*. Hay cosas que *son*, que *tienen* Arte. Hacer saltar los resortes que sustentan la categoría, colocarle bombas al museo, descuajar las instituciones y las mentiras (¿de clase, entre otras?) que la sostienen... todo ello como parte de un proyecto más amplio de liberación y de instauración de un tiempo nuevo, pasa a ser el grito de batalla de los modernos. Paradójicamente el orinal está en el museo, al lado de la lata de Mierda de Artista. Y las fotos, vidas y milagros de esas dos obras maestras del siglo XX están en todas las enciclopedias de arte. Paradójicamente, Duchamp y Manzoni componen el relato hagiográfico de los grandes artistas del siglo XX.

III- CUANDO EL ARTE ERA UN VERBO.

Hubo un tiempo en que la música era, necesariamente, *musicar*. Hubo un tiempo, y existen aún espacios culturales, en los que la pintura es el verbo *pintar* y no el sustantivo *cuadro*: la práctica ritual de pintar con tierras coloridas de los indios Navajo en el sudeste norteamericano, la elaboración de las mándalas tibetanas, la realización de los *rangoli*, pinturas decorativas ejecutada en áreas sagradas dedicadas a las deidades del panteón hindú utilizando arroz granulado y harinas teñidas.

El premio Nobel de Literatura concedido recientemente al cantante y compositor Bob Dylan nos recuerda que la literatura fue durante milenios el verbo cantar: La palabra griega *rapsoda* o los conceptos medievales de *bardo* o *juglar* no quedan plenamente traducidos en ninguna de las palabras que tenemos hoy para esos varios oficios que componían aquella práctica cultural. Ni escritores, ni poetas, ni cronistas, ni compositores, ni cantantes, ni músicos, los aedos eran una mezcla compleja de todos esos “oficios”... y de otros más.

Si la taxonomía tradicional heredada de las academias de artes agrupa y divide las artes en unos pocos verbos (pintar, dibujar, esculpir, danzar, tocar un instrumento, cantar, actuar, etc.), la performance se coloca en el centro de un proyecto complejo en el cual el material de base estaría dado por ese campo expandido que constituye “*la acción*”, el accionar: La totalidad de los oficios y de las posibilidades del hacer/realizar humano estarían así siendo colocadas, potencialmente, como material “bruto” de trabajo “artístico”.

Es en ese lugar que me interesa pensar la performance: en las líneas de fuerza que lo colocan en constante límite con TODAS las prácticas sociales, culturales y humanas. Sus materiales de investigación (la acción, la presencia, el cuerpo) son los mismos que usamos para trabajar, dormir, estudiar, escribir, fornicar, crear, amar, existir y respirar... Su práctica está colocada, en la potencialidad de todos esos verbos y en todos los aspectos de la experiencia humana.

Lo político, lo sagrado, lo banal y lo estético se encuentran y entrecruzan allí permitiendo encuentros promiscuos, accidentales y/o programados entre diferentes niveles de experiencias y prácticas culturales: lo profano y lo ritual, la cultura de masas y la alta cultura, lo cotidiano y lo sublime, lo frívolo y lo espiritual, etc. La manera como esos entrecruces se dan y cómo esos diversos niveles conversan y conviven constituyen los términos de una ecuación que, a mi modo de ver cada performer, cada performance, deben resolver y, de hecho resuelven, de maneras muy diversas. Sin embargo, más que intentar construir una elaboración abstracta de esas negociaciones (simbólicas, estéticas, culturales) que, a mi modo de ver constituyen la práctica performativa, me gustaría hacer llamado a un corpus de trabajo específico con el fin de ver en funcionamiento, y analizar, la soluciones dadas a esa ecuación en la obra de alguien que dedicó su vida, literalmente hablando, a la construcción de horizontes de posibilidades y de aberturas para el campo y la práctica de la performance.

UN ESTUDIO DE CASO. (Un homenaje necesario)

“La performance es cuerpo, tiempo y espacio; a partir de esto se gestan las acciones”
María Teresa Hincapié citada por Ricardo Arcos-Palma.

Podría traer a colación varios ejemplos de esos entrecruces y analizarlos en diversos trabajos, tanto de mi propia producción como en la producción regional o internacional, pero tal vez sea este un momento especial para rendir homenaje a la memoria y legado de María Teresa Hincapié (1956-2008) una de las pioneras y exploradoras de la performance que alcanzó a tensionar de modo más complejo y revelador esos límites.



Vitrina (1989), Mariá Teresa Hincapié.

Tomado de <http://www.spainbuddy.com/costa-brava-news-april-24>, for educational purposes)

Su trabajo *Vitrina* (1989) por ejemplo, evidencia de forma clara esos entrecruces entre espacios, prácticas, oficios y "parcelas" simbólicas, sociales, estéticas, tensionadas por su acción performativa. El límite espacial, simbólico, por ejemplo, entre lo público y lo privado: la vitrina de exhibición de una librería en el centro de Bogotá fue el lugar escogido para la realización de aquella acción, estableciendo, literalmente, una tenue y frágil barrera (el espesor sutil de un vidrio transparente) como separación entre el adentro del afuera, entre el artista y su público. Pero decir aquí "artista" y "público" es establecer ya una división que el propio trabajo exploraba y transgredía, pues "el público" estuvo compuesto por un grupo heterogéneo, variable y amorfo de curiosos que fue congregándose y dispersándose a medida que el trabajo desarrollaba sus diferentes etapas y desdoblamientos. Ese público fueron transeúntes desprevenidos que, gradualmente, interrumpieron su circulación y se aglomeraron frente a la vitrina a medida que vieron que allí estaba sucediendo algo "digno" de ver, así fuera durante unos pocos segundos o minutos; algo que merecía un espacio de atención en medio de los desplazamientos urbanos acelerados. Del mismo modo, la "artista" también tensionó su "lugar" simbólico como "artista" y su invisibilidad/ visibilidad fue parte esencial de la estrategia estética. La acción fue realizada vistiendo una simple bata de trabajo, el uniforme estándar usado por las empleadas de limpieza en muchos establecimientos comerciales, y su inicio se dio, justamente, a partir de la invisibilidad que caracteriza ese, y tal vez todos los trabajos rasos de ese tipo. Una empleada de tienda encargada de la limpieza del vidrio realiza su trabajo. A pesar de que ella se encuentra en una vitrina externa, lugar que, por definición, pide visibilidad y atención, hecho para que lo exhibido allí despierte los deseos del transeúnte-consumidor, la naturaleza de su trabajo, el estatus social y la función indicada por su uniforme, no demandan ningún tipo especial de atención. Ésta sólo fue siendo ganada poco a poco, en la

medida que los protocolos de la acción fueron distanciándose del formato "empleada limpiando" para pasar a ser "artista performando". Los recursos formales, escenográficos, nunca fueron mucho más allá, sin embargo, del formato "mujer limpiando", ellos nunca ganaron espectacularidad durante el proceso. No existió un momento específico de quiebre, del tipo mujer vestida de paisana que da tres vueltas y se transforma en Mujer Maravilla, o el tímido Clark Kent transformándose en Superman. Las acciones, el personaje, continuaron siendo la empleada que limpia, pero el jabón, el agua, el acto y los utensilios de limpieza, el propio vidrio como barrera que une (por su transparencia) pero al mismo tiempo separa (por su naturaleza como superficie de demarcación y límite), la propia relación entre espectadores y artista, separados y unidos, distanciados y aproximados por esa barrera invisible, pasan a ser tema, nudo y centro de la acción. En algunos momentos la invisibilidad de la propia barrera es negada por medio de hojas de papel periódico (usado comúnmente en la limpieza de vidrios) que son adheridas a la superficie de la vitrina de vidrio por la acción del agua y del detergente. Pero ese tenue muro de papel que transformó en opaco el cristal translucido, separando, distanciando visualmente al "espectador" del "espectáculo", fue de hecho quebrado por pequeñas perforaciones, a la medida del ojo, realizadas por la performer, permitiéndole "espíar" hacia afuera, pasar a ser "miradora" y "veedora", de su público.

Constato aquí, antes de continuar mi lectura de la obra *Vitrina*, varios hiatos e intersticios trabajados por Hincapié en esta acción: entre lo público y lo privado, ente el ver y ser visto, entre "arte" y "vida", entre instituciones de circulación del arte (teatros, museos, galerías) y espacio urbano, entre trabajo raso y trabajo "intelectual", entre baja y alta cultura entre acción cotidiana, invisible, y accionar que pide espacios de visibilidad y vivencia diferenciados. Esta última zanja, entre lo banal y lo especial, entre lo vulgar y lo trascendente, revierte a otras divisiones: entre lo sagrado y lo profano, entre lo trivial y lo ritual, que irán ganando importancia en la evolución posterior del trabajo de la artista. Quería, sin embargo, antes de explorar esa tensión evidenciar otra zanja que marca tanto el trabajo de Hincapié como a la práctica de la performance en general. Vuelvo para abordarla, frente a la vitrina del centro de Bogotá en que nos encontrábamos. Al muro, al límite de vidrio que nos separaba de la artista en su *Vitrina*. Esa barrera transparente se convirtió, también, en superficie pictórica en la cual María Teresa realizó, con agua enjabonada y lápiz labial, varias "pinturas" y "dibujos", y en la cual fue dejando huellas y rastros: sus manos extendiendo el jabón, sus labios besando el vidrio y dejando impresiones de carmín labial. La pintura de acción, las antropometrías de Yves Klein, las pinturas de Picasso sobre vidrio y papel translucido en el documental de Henri-Georges Clouzot, los actos de "pintar", de dejar rastro y huella, constituyen aquí un link importante que marcará el desarrollo posterior de la obra de María Teresa. Este trabajo selló su entrada definitiva en una parcela que no era, originalmente, la ideada y pensada por ella misma. *Vitrina* (1989), fue presentada en el contexto del Encuentro Latinoamericano de Teatro Popular en Bogotá, y toda la formación anterior de María Teresa venía del campo teatral. Desde sus años de formación con el dramaturgo Juan Monsalve, en el grupo Acto Latino, y después con sus viajes a México, Europa, India y Japón, lugares en los que incursionó en la danza Butoh y el teatro Noh, su pertenencia estaba circunscrita al universo de la escena y la dramaturgia. Curiosamente, sin embargo, su práctica performativa la aleja de ese campo y la inserta, de

allí en adelante, en el universo de las artes plásticas y/o visuales. La difusión y visibilidad posterior de su trabajo pertenecerá, íntegramente, a ese circuito, y no al de los eventos, espacios, y discursos crítico-teóricos del campo dramático. Las Bienales de La Habana, de São Paulo, los Salones Nacionales, la sala de exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, etcétera serán de allí en adelante los espacios "naturales" de su trabajo.

A decir verdad, su práctica teatral ya era limítrofe en ese universo de las llamadas artes escénicas: el trabajo de Juan Monsalve, su mentor y guía en ese campo, estuvo siempre enraizado en una tradición e historia del teatro que, en las genealogías de Artaud, Brecht, Grotowski, Eugenio Barba y su Odin Teatret, y de múltiples vertientes asiáticas y no occidentales, explora, hasta hoy, lo dramático más allá del canon griego y de la espacialidad codificada por el teatro de palco italiano. Pero, inclusive allí, en ese mundo limítrofe, la performance de María Teresa ya dejaba de ser teatro para convertirse en otra cosa... como la misma artista lo declara en una entrevista:

El teatro se olvida de mí realmente, ya pierdo todos los contactos con los eventos de teatro, el Festival y los grupos, y empiezo a conectarme más con gente de la plástica que está en los mismos procesos. (María Teresa Hincapié en entrevista con Magda Bernal de Herrera, citado por Arcos Palma).

Esa pertenencia al campo "plástico" fue también resaltada por el jurado del XXXIII Salón Nacional de Artistas en 1990, año en que la María Teresa recibió el primer premio, junto a otros tres premiados en las áreas de pintura y escultura, por su performance *Una Cosa es una Cosa*. Uno de los jurados, El profesor David Ross, de la Universidad de Harvard, declaró en la época:

Es importante reconocer que este trabajo no es teatro, no es performance como tal, lo que estamos viendo es el proceso mismo de hacer escultura extendida y abierta ante una audiencia. En vez de enfocarse hacia el resultado final de la escultura enfocamos el proceso, las acciones y hemos aprendido, los artistas nos han demostrado en estos tiempos, que el proceso en sí mismo puede ser tan rico y conmovedor como el producto final de la escultura tradicional. (Testimonios recolectados por Magda Bernal de Herrera en su tesis p. 74, citado por Arcos Palma)



Una Cosa es una Cosa (1990), Mariá Teresa Hincapié.

Tomado de <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=229305>, for educational purposes)

Si bien la fuerza de su obra provenía de un depurado trabajo corporal, y era producto directo de su rigurosa formación teatral, esa práctica estaba ligada ya, de varias maneras, a otros límites y áreas de contacto: a la pintura y el dibujo en *Vitrina*, a la escultura y la instalación en *Una Cosa es una Cosa*, pero también al video, a la video-instalación o a la video-performance en trabajos anteriores, como en *Parquedades* (1987) o en la segunda versión de *Ondina* (1986), desarrollados ambos proyectos en colaboración con el video-artista José Alejandro Restrepo.

No me interesa llamar aquí la atención sobre cierta condición *Inter-media* o *Post-medium* de su trabajo, y del arte contemporáneo en general. No es la naturaleza del medio técnico (pintura, escultura, acción dramática, etc.) y sí ese carácter intersticial que antes señalé como central en la performance lo que deseo resaltar. Llamo la atención sobre ese paso (y esa zanja) entre recortes disciplinares no para problematizar los límites entre teatro y artes plásticas, sino para resaltar otras escisiones y la manera como el trabajo de María Teresa navegó en ellas: entre objeto y acción, entre obra y proceso, entre las cosas y el tiempo. Porque, continuando con los diversos nexos que estoy trazando, resalto (nuevamente) el centro gravitacional del trabajo de María Teresa: la acción banal, cotidiana, funcional, repetitiva, elevada a la categoría de propuesta estética. Organizar, doblar, extender objetos cotidianos en *Una Cosa es una Cosa*; limpiar, lavar, en *Vitrina*, pero también cocinar, organizar, barrer y otras acciones del día a día "femenino" en *Si esto Fuera un Principio de Infinito* (1987), trabajo introspectivo, intimista, realizado para un público muy reducido, pues su foco no estaba en el carácter público de la acción y sí en la depuración de sus movimientos y lenguaje corporal teniendo en foco esa acción cotidiana y nuestro accionar del día a día habitual.

Pero la vivencia y mirada diferenciadas que esa acción diaria e invisible solicitaba no provenía de una estetización, en el sentido de una acción manierista, amanerada o adornada con los recursos propios del dominio corporal. No se trataba del movimiento preciso e imposible del acróbata, ni de la gracia del patinador de hielo, ni del dominio justo del cantante de ópera; ni tampoco de la gracia y belleza de la modelo en el desfile de modas. Era una depuración que nos trasportaba a la actitud de recogimiento propia del templo. Su pertenencia y presencia en el mundo del arte estaba atravesada por la búsqueda, para ella más esencial y compleja, del diálogo con lo sagrado. Dada sin embargo la especificidad y complejidad de esa relación, no sólo en el trabajo de María Teresa, sino como vértice complejo de construcción social, histórica y discursiva de la parcela que llamamos Arte, preferiría dedicarle a esa línea divisoria entre lo profano y lo sagrado un momento específico de reflexión.

LOS LÍMITES DE LO CEREMONIAL.

El Arte nunca existió separadamente. La mayor parte de lo que vemos hoy en los museos y en las enciclopedias de Historia de Arte no fue producido con la noción de "Arte" en mente. Lo cultural-religioso fue, a lo largo de la historia de la cultura, uno de los contextos preponderantes que dieron vida y sustento a la producción de eso que hoy designamos como "Arte". Pero no sólo en lo ritual-sacramental encontramos la matriz de esa dimensión. También encontramos sus raíces en parcelas como lo político, lo ceremonial-conmemorativo, lo artesanal-utilitario o lo emblemático-simbólico. La categoría el "Arte" es una invención reciente, localizada cultural, geográfica histórica y políticamente, muy a pesar de la aparente permanencia y presencia trans-histórica y trans-geográfica de esa dimensión, evidente en las propias denominaciones de categorías temporales como "Arte Rupestre" o "Arte Pre-Románico", o geográficas, como "Arte Precolombino" o "Arte Musulmán", las cuales presuponen una presencia inmanente del Arte a lo largo y ancho de la historia y de la geografía.

Desde los estadios más embrionarios de la cultura los seres humanos hemos pintado, esculpido, moldeado o fundido (metales, piedras, etc.) para producir imágenes, pero la institución y parcela que denominamos hoy "Arte" no es equivalente a esas imágenes producidas por los más diversos métodos. Incluso hoy, por ejemplo, la gran mayoría de las imágenes que producimos, usamos y compartimos por medios variados (celulares, televisión, cine, videojuegos, redes sociales, etc.) no tienen la pretensión de pertenecer, *per se*, por el hecho de ser imágenes, al recorte designado como Arte. Al referir o insertar una producción (iconográfica, plástica, visual) en ese sistema la localizamos en un campo de referencias específico: en el seno de una institución y una invención compleja cuya genealogía debe ser trazada en la concomitancia de varios desarrollos específicos que se dieron en el contexto de la cultura europea occidental a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y de todo el siglo XIX.

Trazar esa genealogía está completamente fuera de nuestro foco en este momento. Por ahora, nos interesa aquí, con el fin de señalar esa relación entre lo sagrado y lo profano, uno sólo de esos procesos, al cual me referiré aquí, de manera general como la invención del

Estado Laico, tanto en el marco de las revoluciones inglesa y francesa, como en el contexto general de la construcción de la noción moderna de Estado. Si hoy podemos colocar juntas en la sala de un museo, o en las páginas de un libro de historia del arte una imagen de Palas Atenea, otra de la diosa mesopotámica Astarté, una de Isis y otra de la Virgen María, es justamente porque podemos verlas como *esculturas*, como imágenes pertenecientes a una historia cultural de las formas y no al mundo ético, moral o sacramental de lo religioso. Estilos, cronologías, periodos, tendencias y movimientos culturales, bolsas culturales y temporales, etc. será lo que veremos allí, y no imágenes heréticas de diosas paganas a ser abominadas, destruidas o expulsadas.

Los procesos históricos y culturales de la burbuja geográfica y económica que llamamos Occidente inventaron e instituyeron, junto con esa separación de esferas entre lo político y lo religioso varios otros deslindes. Lo estético, lo sensible, como separado de lo moral o de la esfera de las ciencias, por ejemplo. La "autonomía" del campo estético fue, sin embargo, también un espejismo y una paradoja, pues al establecerla se creó un espacio propio que al retirarlo de los discursos y prácticas sacro-religiosas o palaciego-cortesanas lo insertaba, en ese mismo movimiento, en otra configuración: la del "Arte". Él entró así en el discurso filosófico como *Estética*, en las ciencias humanas como *Historia del Arte*, y en el *Museo*, en el contexto del origen del estado moderno. Y entró en el museo de arte, además, en el marco general del desarrollo de un tipo de espectador y de un modelo de conocimiento y de ciencia: el modelo de "exposición" (como en los museos de ciencias, o etnográficos) que impone una distancia necesaria entre el observador y su objeto. Pero entró, además, en otros reordenamientos, en el contexto de las economías burguesas emergentes y del triunfo de la revolución burguesa. El "arte" ya no iba a estar en los templos, ni en las pirámides o los palacios de los nobles, integrado a algo más, llamado religión, ritual, magia, culto oficial al Rey, decoración, prácticas simbólico-políticas, etc. En contraposición, él entró en las enciclopedias de arte, en los museos, en las tesis doctorales de las instituciones académicas: se convertía en un *objeto de conocimiento*, y entraba también en las galerías, en el mercado del arte. Se convertía en una mercancía que iría ganando poco a poco altísimos niveles de valor agregado, tanto simbólico como económico.

Esa "autonomía", esa separación, al ser sólo un espejismo, pero también una aspiración imperfecta, no ha dejado nunca de ser problemática. Las vanguardias, las neo-vanguardias y las post-vanguardias históricas (comienzos, mediados y finales del siglo XX) han re-escenificado de varias formas esa aspiración de reintegrar lo sagrado, lo político y lo socialmente operativo a la dimensión estética. Tanto el proyecto moderno, como las continuidades y discontinuidades que él presenta en este "periodo" que antes (en los años 1990) llamábamos post-modernidad y que ahora preferimos llamar *contemporaneidad*, han sufrido, de varias maneras, de una nostalgia por esas unidades "perdidas", por esos nexos y cordones umbilicales que unen las prácticas estéticas con lo sacramental o lo utilitario; con lo social, crítica y éticamente operativo. Sólo la mención de Joseph Beuys, de su "escultura social", de su Partido Verde, de su proyecto y práctica del artista-como-chamán nos coloca ya en esas líneas genealógicas esenciales del siglo XX, del proyecto moderno y sus reverberaciones, supervivencias, éxitos, fracasos, transformaciones y re-escenificaciones.

Hecho ya ese largo rodeo, y mapeadas esas tensiones, quisiera volver nuevamente, no sólo a María Teresa Hincapié, sino también la manera como la práctica de la performance se encaja en ese mapa de fuerzas y entropías. Su nostalgia por lo sagrado es una nostalgia que ni ella, ni Beuys, vivieron o accionaron en el templo, en ninguna iglesia evangélica, en ningún círculo de estudios de teología de la liberación, en ninguna hermandad espírita o masónica ni en ninguna tribu amazónica o siberiana. Tanto el uno como la otra accionaron esa búsqueda, específicamente, desde el campo que llamamos arte, y desde el discurso y las prácticas que llamamos estéticas. Pero ambos lo hicieron también añorando rebasar, salir de ese campo, añorando huir de él, pero trabajando en sus entrañas.

Esta última afirmación no constituye un comentario cínico sobre sus proyectos estéticos, políticos o humanísticos, sino, justamente, un señalamiento del lugar que ha ocupado la performance como sistema y lugar de operaciones estratégicas. El arte, el campo estético, como lugares privilegiados en los que se entrecruzan diversas prácticas políticas, simbólicas, culturales, antropológicas, epistemológicas y hermenéuticas. Campos sistémicos, arborescencias, rizomas, ecosistemas en continua construcción en los que cada espacio geográfico, nicho cultural o temporal, cada movimiento y contra-movimiento, pero también cada artista, cada corpus de obra realizan sus jugadas, re-inversiones y reconstituciones de aquello que constituiría el campo: sus adentros, sus afueras, sus estructuras internas y las maneras como él colabora, se funde, lucha, dialoga, aparta, diferencia o contrapone con otros campos. El campo de las Bellas Artes, no sobra recordarlo, nació específicamente como forma de marcar un distanciamiento programático con las Artes Aplicadas o *decorativas*. Separar el Arte de la Artesanía, al artesano del humanista fue, justamente, uno de los procesos que, a partir de la Renacimiento, dio origen, forma y configuración al campo estético que la civilización europea occidental inventó a lo largo de su Edad Clásica.

II- AUTONOMÍAS ESTRATÉGICAS.

Para muchos de nosotros “autonomía” es una mala palabra, un insulto. Tenemos la tendencia a olvidar que ella estuvo siempre localizada estratégicamente. Los pensadores iluministas proclamaron esa autonomía con el fin de arrancar las instituciones de las garras del antiguo régimen monárquico, los historiadores del arte como Riegl proclamaron esa autonomía como forma de resistencia contra los relatos reductores del arte, los modernistas, de Manet a los Minimalistas la proclamaron para desafiar los textos y las interpretaciones iconográficas, la necesidad de significados ilustrativos, el imperialismo de los medios de comunicación o la sobrecarga del arte bajo el peso aplastante de las visiones políticas voluntaristas. Como “Esencialismo”, “Autonomía” es una mala palabra, pero tal vez no sea una mala estrategia: llamémosla autonomía estratégica. (Foster, Hal. *Design and crime*, 103)

Si los proyectos de la ilustración del siglo XVIII y el historicismo del siglo XIX consolidaron y dieron forma a la institución "Arte" la modernidad estética, o el proyecto del

Arte Moderno, entraron a dialogar, en aparente contravía, con la noción, institución y parcela construida en el contexto de esos proyectos: un arte con *Historia*, una producción estética percibida a través del discurso construido al interior de esa nueva rama de la filosofía conocida como Estética, una percepción, lectura y hermenéutica de la producción histórica y social de las imágenes filtrada por los discursos de las ciencias sociales (economía, sociología, antropología), un arte cuyo nodo y centro se localizan en la institución museográfica... incluso cuando huye de ella.

Y dijimos que el diálogo fue establecido en contravía porque el proyecto de las vanguardias históricas tomó como eje programático destruir, de-construir y minar la institución Arte cimentada desde el Renacimiento: implosionar el "Arte", quemar el museo, hacer anti-arte. En realidad, la propia idea de un "Arte Moderno" sólo tuvo sentido como continuidad del proyecto del historicismo y de la historia del arte: un arte que camina en el sentido de la identidad con su tiempo histórico, un arte que es producto y dialoga con las condiciones y contradicciones de su tiempo. Y un anti-arte que, por definición sólo puede contraponerse a una noción específica de "Arte". El proyecto post-moderno camina entre esas varias aguas: un arte un museo, que, a pesar de todas sus muertes, parecen capaces de adaptarse. Un arte que, a pesar de la implosión de las utopías modernistas consigue mantenerse vivo, pero un arte que, como nos dice Boris Groys, entre más se parece con la vida, más precisa, del sistema arte y del museo para demarcar y apuntar lo banal, lo trivial, lo cotidiano, como propuesta.

Sin embargo, el desarrollo acelerado de la institución del museo que hemos atestiguado en décadas recientes, sobre todo el museo de arte contemporáneo, ha sido paralelo a la disolución de las discrepancias visibles entre la obra de arte y el objeto profano, una disolución sistemáticamente perpetrada por las vanguardias del siglo XX, particularmente desde la década de 1960. Mientras menos difiera visualmente una obra de arte de un objeto profano, más necesario se vuelve marcar una clara distinción entre el contexto de arte y el contexto profano, no museológico, cotidiano, de su ocurrencia. (Groys 32)

La performance, a mi modo de ver, camina paradigmáticamente esas delgadas líneas. Reclama el espacio de la vida, pero lo reclama desde esa ficción, fe y esperanza que llamamos arte. Como la frágil barrera de vidrio transparente que separaba a la performer de su público, como la tenue diferencia entre la empleada que limpia y la artista que recoloca simbólica y estéticamente la acción de limpiar, él se alimenta de esas y otras ambivalencias y aporías.

La del museo, por ejemplo. La gran exposición de la artista Marina Abramovic en el MoMA de Nueva York, *The Artist is Present* (2010) muestra bien esa tensión entre el adentro y el afuera de la institución museográfica. Y esto no sólo por el hecho del reconocimiento, tanto del trabajo de Abramovic (como de la performance en general) como práctica oficial e institucionalmente establecida que la exposición significó, ni tampoco por la re-escenificación de trabajos anteriores que, realizados originalmente en contextos y

circuitos externos e independientes, fueron adaptados y re-interpretados con soporte y patrocinio institucionales... y también con toda la exposición mediática disponible, colocando acciones que habían tenido un carácter íntimo, casi privado, en la plataforma de visibilidad no sólo del gran museo espectacular, sino también en la súper-exposición planetaria de las redes y plataformas contemporáneas de información.

Pero son otras las paradójicas entradas al museo las que quiero señalar: a la colección, por ejemplo, con fotos, vídeos y registros gráficos (históricos y contemporáneos) de su trabajo y de la muestra; pero también con objetos remanentes de las performances y con obra "objetual" que la artista produce y el mercado exhibe, hace circular y vende en estos momentos, ligándola estratégicamente a su obra performativa. Pero es sintomática de esas tensiones, también, su entrada triunfal y definitiva a la historia oficial, tanto del Arte, en general, como de la práctica performática.

Nacida en el contexto de una revuelta contra la reificación, la cosificación del arte; de una voluntad de "desmaterializar" sus productos, de fundir arte y vida, de restaurar nexos entre diversas esferas, la práctica performática se "materializa", se "objetualiza" de nuevo y entra en la colección y en el archivo.

La invención llamada "arte" no puede escapar de su condición de arte por la simple razón de que ella demarca, apunta, señala, justamente, una experiencia, objetos o prácticas singulares, y esas singularidades son registradas, atesoradas, inscritas en la estructura de memoria que llamamos Historia del Arte. Y ese registro genera un archivo, y unos guardianes que, en las variadas puertas de acceso a su sistema, constatan, vigilan y controlan; descartan, periódicamente recuperan, releen y re-organizan el archivo. Si todo entrase en el archivo éste perdería su sentido. Establecer prioridades y protocolos de acceso y permanencia, de descarte, reincorporación y re-escritura hacen parte del sistema y la estructura de memoria que define el archivo.

La Historia del Arte no constituye, al igual que ninguna otra historia, un sistema neutro de preservación y supresión. Curadores, historiadores, público, coleccionistas, académicos, galeristas, directores de museos, filósofos, artistas, inversionistas, críticos, prácticas discursivas, intereses ideológicos, religiosos, políticos y una lista interminable de etcéteras se distribuyen de varias maneras, y luchan de formas desiguales, para construir, preservar, destruir, sepultar y/o reconstruir esa "historia" o esas historias.

El carácter "efímero" de la práctica de la performance, de las acciones que no envuelven producción de objetos, y sí acción y presencia directas es un espejismo. A pesar de no haber dejado ningún texto escrito, conocemos hoy, (casi veinticinco siglos después) y a través de varias fuentes (orales, narrativas, textuales, historiográficas) los hechos y acciones de Diógenes de Sinope, el filósofo cínico que vivía en un tonel desafiando con sus acciones singulares las convenciones y el pensamiento de su época. Los cuatro evangelistas oficialmente reconocidos por la Iglesia Católica Romana se encargaron de guardar registro y dar testimonio (oral, textual, vivencial) de las acciones, hechos y milagros de un profeta que tampoco dejó textos o registros documentales. No poseemos fotos, videos, grabaciones,

ni "documentos" de ninguna índole, pero la difusión y permanencia del registro de sus actos sirvieron para fundar, por caminos complejos, una civilización que continua percibiendo en los actos y vida del profeta, su matriz inaugural.

El espacio museográfico no designa únicamente un espacio físico sino también un espacio cultural de visibilidad, evaluación, presencia, pertenencia, permanencia y registro. Diversas prácticas discursivas han llevado y llevan a huir de él, pero las estructuras de memoria, valoración, incorporación y registro llevan de regreso a sus recintos y archivos por los más variados caminos. Y ese registro, como nos muestra Boris Groys en varios de sus textos, no tiene que ver sólo con el pasado, sino, sobre todo con el futuro: es esa estructura de memoria lo que permite producir lo nuevo. Lo nuevo sólo puede existir en el contexto del sistema de comparación con lo viejo que la colección, el museo, las estructuras de memoria que llamamos historia del arte permiten.

Esta vuelta al museo, como retrospectiva, como reconocimiento, como archivo, como memoria, como valoración simbólica y mercadológica no significa un fracaso, ni una traición. Ella da cuenta, simplemente, de la condición cultural e histórica de un arte que busca diluirse, fundirse de nuevo en algo más grande, llamado vida, pero que sabe que es esencial mantener también una autonomía estratégica. De las cooptaciones venimos: del sumo sacerdote, del cardenal, del censor, del rey, del señor.. y en el riesgo de caer de nuevo en ellas vivimos: en el mercado, en las industrias culturales, en la propia institución museográfica convertida en brazo, segmento y punta de lanza de las industrias culturales en el contexto del capitalismo financiero global y de las economías post-industriales de la información y los medios.

Hal Foster viene advirtiendo ya hace varias décadas sobre esa batalla frontal que tenemos que dar para preservar la autonomía estratégica del campo. No existe vacío de poder. El debilitamiento del discurso y del pensamiento crítico sólo instauran otro regente: el mercado como organismo rector y como juez sobre lo que es válido o no, digno o no de ser guardado, preservado o tirado al basurero de la historia.

Una vez más, el trabajo de María Teresa Hincapié se muestra allí emblemático como actitud y como forma de resistencia. Las lecciones que nos dejó no son sólo las de un corpus de trabajo sólido y unos caminos abiertos para el desarrollo posterior de la práctica de la performance en Colombia, sino también las de una carrera íntegra que consiguió desarrollarse y convivir en esa multiplicidad de espacios a que, según el análisis que venimos construyendo, la propia práctica de la performance nos convida: al museo como templo, a la propia vida como lugar de trabajo estético, a la práctica cotidiana como desafío creativo y como objeto constante de investigación. Ella, infelizmente, no vivió lo suficiente para recoger, como Marina Abramovic, los frutos de ese trabajo traducidos a éxito, valoración y visibilidad por parte de gran público y del (incipiente) sistema del mercado del arte colombiano.

Hoy la práctica ya tiene un espacio abierto, una aceptación institucional garantizada, unos mecanismos de circulación y distribución más desarrollados, así como unas plataformas de

visibilidad que, vía el desarrollo de los medios digitales, de las redes internacionales de gestores y artistas autónomos, de los programas de residencia, etc. han permitido una eclosión de la práctica e incluso el fenómeno de su popularidad y auge mediático. Desgraciadamente, las mismas razones que permitieron su auge pueden muy bien ser también la causa de su agotamiento y banalización definitiva. Su cooptación por parte de las instituciones, de las academias de arte, por el mercado, por el público, hacen que tal vez comience a cerrarse su círculo y su potencialidad como lugar de entrecruces, diálogos y desencuentros.

O tal vez no... tal vez como esas vanguardias que han sabido morir para re-inventarse en neo-vanguardias y post-vanguardias, la práctica de la performance haya descubierto y vaya descubriendo intersticios de autonomía estratégica que, permitiéndole continuar y fortalecer sus relaciones con lo ritual-religioso, lo escenográfico-dramatúrgico, lo cotidiano-instrumental, lo político-simbólico o lo poético-lúdico, le impulsen a continuar cultivando espacios propios de pesquisa y construcción de vasos comunicantes que cuestionen y reconstruyan continuamente los límites entre esas múltiples parcelas que componen la vida y el hacer humanos.

Tal vez sus ambivalencias y pertenencias múltiples le inciten a re-inventar nuevas configuraciones para lo erótico-libidinal, lo pulsional-carnavalesco, lo fanteche-caricatural o lo melancólico-ficcional. O sea: le estimulen a mantener potencialmente abiertas y en diálogo, las zonas de contacto y fricción entre esos campos eternamente limítrofes, y fenomenológicamente divergentes: entre aquello que llamamos Vida, y esa ficción/fricción que denominamos Arte.

BIBLIOGRAFIA / Referencias Bibliográficas.

Arcos Palma, Ricardo. "Vi(d)a, Homenaje A María Teresa Hincapié. Primera Parte". [esferapública] 2010/09/10. <http://esferapublica.org/nfblog/vida-homenaje-a-maria-teresa-hincapie-primera-parte/>

Benjamin, Walter. *A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1989.

Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass. MIT Press, 1998

Foster, Hal. *Design and crime*. Verso, London, New York, 2002.

----- . *The return of the real : the avant-garde at the end of the century* / Hal Foster. Cambridge, MA ; London : MIT Press, 1996.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2008.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995.

Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo. Ed. 34, 2005.

Diversas informaciones sobre el trabajo, vida y obra de María Teresa Hincapié fueron consultadas y extraídas de las siguientes fuentes:

Ramírez Molano, Constanza. *La Performance de María Teresa Hincapié*. *Nómadas*, núm. 24, abril, 2006, pp. 169-183. Universidad Central, Bogotá, Colombia

- <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam21a.htm>

- <http://esferapublica.org/nfblog/maria-teresa-hincapie/>

- https://es.wikipedia.org/wiki/María_Teresa_Hincapié

- <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/maria-teresa-hincapie/una-cosa-es-una-cosa>

- <http://esferapublica.org/nfblog/vida-homenaje-a-maria-teresa-hincapie-primera-parte/>
Vi(d)a, Homenaje A María Teresa Hincapié. Primera Parte. Publicado por Ricardo Arcos-Palma en 2010/09/10.