

Para una transformación de la mirada. Intelectuales, academia y activismo en el arte*

Efrén Giraldo

Distanciamiento y acción. El *performance* de lo viviente

Ante la pregunta por las relaciones entre arte, activismo y movimientos sociales, surge muy rápidamente la cuestión del intelectual, la academia y la participación en un escenario caracterizado por tensiones y desacuerdos. Es como si se diera por hecho que quienes se ocupan de la cultura, el arte, la academia y la educación debieran dar una respuesta inmediata a cada coyuntura. Resulta evidente que la universidad y las instituciones culturales como los museos están en un momento en el que se les demanda su presencia y participación como actores responsables y concernidos con las decisiones que supone el ejercicio amplio y ampliado de la democracia. Más allá de las demandas que a veces se les hacen de manera desmedida a artistas e intelectuales, resulta importante debatir las implicaciones de la intersección, no siempre analizada, entre activismo, arte y universidad.

Para empezar, podemos pensar en el sociólogo francés Gabriel Tarde, quien a principios del siglo xx caracterizó a los intelectuales como seres “supersociales”,¹ en un esquema donde los dos extremos los fijan los que son insociables porque no quieren estar en la sociedad y los que son supersociales porque se alejan de la sociedad para pensarla. En su concepción, que podríamos extender a múltiples escenarios de la vida intelectual, aparece claramente retratada la

situación ambivalente de la universidad y de quienes se ocupan de estudiar la cultura, la sociedad, las tradiciones y los discursos, usando el raro privilegio que conceden los oficios asociados a las ideas, la escritura y el diálogo. Intelectuales y artistas viven, quizás, en una paradoja. Se encuentran dominados, por un lado, por el *habitus* del estudio, la contemplación, el análisis. Pero, por el otro, se ven agobiados por la urgencia del presente y el temor a desoír los múltiples llamados a involucrarse en la solución de los problemas sociales que parecen reclamar una intervención inmediata. La actividad intelectual se somete a las paradojas de la urgencia y combate esta limitante (apenas aparente, como pretendo mostrar) con una interpretación no teleológica de la acción temporalmente situada. En tal sentido, la teoría, al igual que el arte, busca liberar la vida de la tutela de la historia.

En este contexto, conviene hacer una distinción entre teoría y filosofía, pues mientras la segunda es contemplativa, la primera es práctica, ya que supone un saber para la acción. En la caracterización de Tarde, las personas dedicadas a lo que hoy conocemos como ciencias sociales y humanas son seres supersociales porque tienen una preocupación distintiva por la sociedad; su oficio es pensar, leer, escribir y debatir, pero esta preocupación supone un aislamiento casi que inevitable. La sustracción de las luchas, el uso pausado de los argumentos, el examen cuidadoso y el uso responsable de la infor-

mación implican alguna distancia, crítica o procedimental. Para Boris Groys, tal característica es más bien asociable con las distintas formas de “vivir en el proyecto” que definen el trabajo intelectual contemporáneo.²

Un distanciamiento semejante, más parcial que permanente, debe abrir lugar a una especie de resincronización, un retorno a la participación directa que había quedado aplazada por las exigencias profesionales de la escritura, la meditación, el análisis y el trabajo en proyectos. Se trata del tan buscado retorno a la “praxis vital” que, en palabras de Peter Bürger, definiría el espíritu del arte de vanguardia (1974).³ Resulta importante invocar esta suerte de antinomia (fécunda y no paralizante, como podríamos creer) para definir un punto de partida. Sobre el deseo de intervención desde la academia pesará siempre la sospecha de la inmovilidad o la falta de compromiso. Pero también es cierto que, desde finales del siglo XIX, cuando emerge lo que en términos generales conocemos como teoría, el conocimiento se concibe para actuar y se vuelve práctico. Y en este sentido, podemos indicar el valor de una teoría que nos permite movernos ante la mirada del otro y hacer el necesario *performance* de estar vivos.⁴ Es en el tiempo limitado que tenemos cuando la teoría puede ejercer un papel transformador. Cada transformación es posible porque no hay ninguna garantía metafísica del *statu quo*, y de hecho no es posible tener una fe completa en las fuerzas del cambio.

La teoría ayuda a hacer el *performance* de lo viviente, y esta tarea en tiempos recientes la ha hecho principalmente el arte.⁵ Es el arte moderno el que, como indicó Benjamin, enseña al filósofo qué hacer.⁶ Por supuesto, esto tiene implicaciones negativas y positivas. Entre las negativas, están las que provienen

de vivir un momento histórico dominado por lo que conocemos como economía de la atención, que ha llevado las intervenciones y declaraciones de pensadores, intelectuales y artistas (cartas, como en tiempos de Emile Zolá, y comunicados, pero también publicaciones y *posts* en *Facebook* y *Twitter*) a un terreno en muchos casos dominado por el afán de visibilidad, el ánimo desmedido de obtener capital reputacional, la afiliación rápida a una suerte de *lingua franca* de la política cultural y, a veces, el oportunismo. Esto permite señalar que, en términos generales, las formas de acción transformadora de la teoría se parecen bastante al arte, cuando no es que toman el aspecto de sus muchas actividades y formas.

Pese a lo anterior, el escenario “dual” que se ha fijado permite a intelectuales y artistas reconocer qué es lo que formadores y trabajadores del conocimiento pueden hacer en cada momento. En eso, de seguro, los asisten los valores, la convicción y la responsabilidad, pero también la oportunidad y el alcance que pueden permitir las instituciones: universidades, medios, museos, asociaciones y agremiaciones. Con estas instituciones pueden entrar en conflicto o, en otros casos, ejercer una función representativa en la sociedad.

La interpretación de las implicaciones prácticas para el concepto de Tarde la da el mismo Boris Groys en su texto “La soledad del proyecto” (2014). Para el autor alemán, la sustracción de lo social de los artistas supone el retiro y la interrupción parcial de la actividad social “directa”, pero obligatoriamente implica, en algún momento, una suerte de resincronización. A nadie se le permite un retiro de la vida colectiva para realizar su proyecto investigativo, académico o creativo si no promete retornar a la



Foto grupal con estudiantes de la Universidad del Valle desde el mirador *Yo amo a Siloé*

vida colectiva para justificar el mismo aislamiento que la sociedad le permitió. En tal sentido, podríamos invocar la noción de moratoria psicosocial (según el psicoanalista Erik Erikson), definida por la suspensión de las obligaciones en aras de la consolidación formativa.

¿Cómo se da esto? ¿En qué momento y cómo retornan artistas e intelectuales de la tarea que la sociedad les ha encomendado? Eso es lo que en cada momento debe debatirse y, quizás, lo que está en juego cada vez que se pide al arte la posibilidad de acceder a formas más claras y visibles de intervención. La vanguardia artística de principios de siglo xx ofrece un ejemplo de esa resincronización que podríamos extender a lo que hace la academia. Como el *collage*, el *ready made*, el montaje y otras técnicas artísticas inicialmente tenidas por esotéricas, los hallazgos de la investigación académica aspiran a ser luego incorporados, por vía de la apropiación cultural o la simple divulgación, al saber general de la sociedad. El arte que se

concebe a sí mismo como avanzado se parece a la academia en el cultivo de una indagación reflexiva y creativa que luego aspira a traducirse en escenarios de aplicación en la sociedad. Cabe preguntarse, en tal sentido, no cómo se da este paso, ya ha sido analizado en la bibliografía crítica, sino qué ideas se han construido sobre el posible éxito o fracaso de este proceso de extensión a la sociedad.

Activismo y arte. El triunfo del arte consiste en su fracaso

Si el activismo artístico recibe ataques de parte de la institución artística, también lo ha sufrido de la política. En el primer caso se le reprocha su baja calidad, o más bien su impotencia para cumplir con obligaciones artísticas, y en el segundo se le cuestiona su incapacidad de ejercer transformaciones profundas y significativas en la vida, al privilegiar el espectáculo y la “estetización”. Es decir, la primera crítica señala sus limitaciones estéticas o artísticas, valores hasta

cierto punto internos, y la segunda le cuestiona su impotencia a la hora de proyectarse hacia una especie de afuera del ámbito del arte. Una cosa, por supuesto, es el arte crítico, que domina buena parte del escenario artístico del siglo xx y lo que va del xxi, y otra el activismo en el arte, al cual podríamos caracterizar como un género específico de creación, que es el que recibe los cuestionamientos de los que estamos hablando.

Ahora bien, entre los reproches de fracaso estético por un lado y de fracaso político por el otro, conviene situar esas perspectivas polares que suponen una concepción del logro y la derrota. Para empezar, resulta importante establecer con Groyes una distinción entre arte y diseño, para indicar que la mejora del mundo corresponde más que al primero, al segundo.⁷ La estetización del arte, desfuncionalizadora, difiere de la estetización que ocurre en el diseño, que busca hacer agradables sus productos. En el arte podríamos decir que existen también dos posibles estetizaciones: la negativa, cuya crítica se remonta al Benjamin de “El autor como productor” (1934), y la positiva, que hunde sus raíces en los orígenes revolucionarios mismos de la disciplina estética en la Ilustración. El ejemplo de Groyes con la momia de Lenin, erigida en el mausoleo inaugurado en 1930 por orden de Stalin, resulta útil en este contexto. La momia se musealizó, se estetizó, simplemente para enseñar que la figura de Lenin estaba definitivamente muerta. De la misma manera, los revolucionarios franceses incluyeron los objetos de lujo cotidiano de la nobleza (cuadros, esculturas, muebles, objetos decorativos) en el museo. La *Crítica del juicio* de Kant es la sistematización de este proceso. La estetización, como muerte, parecería en ese sentido una fuerza política más potente que la destrucción iconoclasta. Se puede

estetizar para inmovilizar lo que pretendía ser políticamente activo. Desde John Heartfield y sus fotomontajes, donde se mofaba de Hitler o Goebbels, la estetización sirve para parar y congelar, lo que permitiría confirmar su potencial revolucionario.

En tal sentido, el arte no busca triunfar de la misma manera que pretenden hacerlo el diseño o la política partidista, sino mostrar los límites de lo posible y, quizás, establecer maneras de entender la contingencia, la discontinuidad y la relación que todo intento de progreso y evolución tiene con la muerte y la interrupción radical. Es en este contexto que Groyes llama a reconocer en el arte un giro en u, que permita escapar a los mitos del progreso, el avance y la superación.⁸ En tal sentido, el arte busca fundamentalmente cambiar la mirada (*Metanoia*) y provocar una suerte de distanciamiento o vaciamiento: la *Kenosis* griega. En lugar de avanzar (hacia adelante) y de progresar (hacia arriba), Groyes propone retornar y hacer una especie de vuelta.

Sólo si aprendemos a estetizar la falta de dones, así como la presencia de los mismos, de modo que no se distinga entre victoria y fracaso, sólo así nos escaparemos del bloqueo teórico que pone en peligro el activismo en el arte contemporáneo.⁹

Ante una práctica que se ha encargado de desterrar los criterios de éxito, la noción de fracaso tampoco es posible.

Ese bloqueo teórico es el que antecede a muchas de las distorsiones y apelaciones casi siempre falaces que se hacen a la supuesta participación y compromiso del arte y la literatura. Y superándolo, es posible entender qué gestos de artistas, creadores y creadoras obedecen a un programa estético,

a una exploración de los límites del arte, y cuáles corresponden a un simple deseo de sumarse al tren de la visibilidad que supone adoptar una actitud supuestamente solidaria o comprometida, a dar voz a las víctimas o estar en la tendencia política correcta, como llamaba Benjamin a esa actitud que es contraproducente si no se está también en la “tendencia artística correcta”.¹⁰ Una obra o una intervención pueden pertenecer más al diseño político o a la autoproducción que al arte, y no necesariamente habrá en ello algo que reprochar. Lo que sí parecería importante es no confundir esas esferas ni atribuir las intenciones que a veces pretenden quienes producen y evalúan tales gestos. Si se logran abolir los criterios de éxito y de fracaso como lo ha hecho el arte, se puede cambiar el mundo.

Localizaciones inciertas. Entre la estética, la ética y la política

Así las cosas, no tiene ningún sentido esperar para el activismo en el arte un lugar compartido con las teorías del capital humano, propias del capitalismo financiero, o con las teorías de la innovación social. O, más aún, con la autogestión y la autopromoción a la que pueden recurrir los productores culturales de diversas maneras. Las rupturas, los reacomodos, la discontinuidad y la imperfección definen para el activismo en el arte un escenario muy diferente, primero respecto del arte estético tradicional y segundo respecto de la actividad académica o política. Para Néstor García Canclini, estamos situados en una era post autónoma del arte, en la cual las localizaciones de la actividad de los artistas son decididamente inciertas.¹¹ Ya no solo encontramos el arte en los museos y las galerías, de la misma manera que la actividad del intelectual ya no está

necesariamente ligada a las universidades, la prensa, el mundo editorial o las instituciones culturales. Este escenario caracterizado por la ausencia de reglamentación es en parte el responsable de la incertidumbre experimentada por el activismo en el arte y la academia. Con el mismo Groys podemos salir de la angustia por la contradicción que entrañaría un escenario donde la acción artística no rinde los frutos que tienen las movilizaciones, las acciones ciudadanas y las revueltas. Dice el autor alemán:

El hecho de que el activismo en el arte contemporáneo está atrapado en esta contradicción es algo bueno. Primero que nada, sólo las prácticas autocontradictorias son verdaderas, en el sentido más profundo de la palabra. Y segundo, en nuestro mundo contemporáneo, sólo el arte indica la posibilidad de revolución como cambio radical más allá del horizonte de nuestros deseos y expectativas actuales.¹²

Cualquier intento de adscripción de las tareas del artista a las pretensiones de mejora, triunfo, éxito y desarrollo resulta equivocado (el constructivismo ruso ha sido erróneamente visto como un caso exitoso de activismo en el arte, sin reparar en que contó con el apoyo del estado soviético). Y de esta confusión entre los propósitos del diseño político y el arte vienen los malentendidos y la sensación espuria que asalta a quienes sienten que no pueden hacer nunca lo suficiente. El arte es predominantemente político, pero a la vez abundan lamentos acerca de su incapacidad para transformar el estado de las cosas. Para García Canclini, el rasgo distintivo del arte de la era post autónoma es la capacidad de actuar en la inminencia, una cualidad que le permite anticipar, prefigurar y de alguna manera estar en el borde, en el umbral de las transformaciones sociales o culturales. Esta inminencia tiene después una posibilidad de constata-

ción. Conviene en este punto recordar a Hal Foster, quien ve en las transformaciones del arte moderno un desplazamiento de las estrategias netamente productivistas vistas por Benjamin como rasgo de la vanguardia de principios del siglo xx a las estrategias situacionistas de las segundas vanguardias.¹³ Estos dos tipos de activismo en el arte se han desplazado hasta nuestra época, produciendo nuevas formas de intervención y movilización, alentadas sobre todo por un afán de representación cultural y participación social y política.

Las imágenes diseminadas a través de las redes, las intervenciones que se viralizan rápidamente, las inserciones en circuitos comunicativos, tecnológicos y financieros, los desvíos, la gestión de zonas temporalmente autónomas y las ocupaciones del espacio ofrecen una amplia gama de posibilidades que ya ni siquiera habitan una especie de afuera institucional o algo así como una zona de funcionamiento independiente. El arte es, de alguna manera, el “registro incierto de lo social”,¹⁴ en el que se superan las prerrogativas de la autonomía y de la narratividad hegemónica del arte. García Canclini define el adjetivo post autónomo de la siguiente manera:

Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética.¹⁵

Como indicó Hal Foster a mediados de la década de los noventa, los peligros advertidos por Benjamin en 1934 se han actualizado. Al mecenazgo intelectual, la exotización y la

falsa identificación los pueden acompañar formas de actuación que terminan siendo paralizantes políticamente o que culminan en el simple mantenimiento de la altura moral de instituciones y figuras reconocidas de la cultura. Habría que añadir entonces una tercera crítica, ya no en términos artísticos o en términos políticos, sino éticos. Así, no se trata solo de que el activismo en el arte no tenga calidad estética o que sea paralizante políticamente, sino que puede ser inauténtico, dada su obediencia a propósitos autopromocionales, y ser por ende moralmente reprochable.

La interacción de los artistas con los grupos a los que dicen representar se puede avizorar en ese sentido como problemática. El activismo en el arte es financieramente débil y, como recuerda Groy, tiene sus propias redes, razón por la que siempre va a estar reñido con el oficialismo o el ego artístico. Con más especificidad lo dice García Canclini: “La tarea del arte no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible”.¹⁶

El arte de (y para) la censura

Hoy como ayer, los artistas han buscado, por un lado, representar los movimientos y acciones sociales, encarnar las luchas populares y, por el otro, hacer algo con su voz. El espectro va desde artistas y escritores que creen tener posibilidades expresivas más cualificadas y, por ende, se sienten más facultados para ser escuchados, hasta creadores y creadoras que aspiran a la disolución de la voz artística en la voz general de la protesta. La primera es, digamos, la función delegataria y representativa, de la que artistas sociales e intelectuales se han aprovechado



La memoria viva contada por David Gómez en el parque de la Horqueta, lugar emblemático de la comuna 20

en el último siglo, mientras que la última es la que aspira a un retorno a la unidad del arte con la vida, intentando una vez más cumplir con el mandato de la vanguardia. En el medio están diversas posiciones que se inclinan más hacia la autonomía del arte o hacia las posiciones heterónomas, pero sin abandonar del todo la relevancia estética y la oportunidad política. En tal sentido, el fascismo sería el heredero de “el arte por el arte”. Como recuerda García Canclini citando al filósofo francés Jacques Rancière, “la estética y la política se articulan al dar visibilidad a lo escondido, reconfigurando la división de lo sensible y haciendo evidente el disenso. Como una diferencia en lo sensible”.¹⁷

El artista, bajo el escenario anteriormente descrito, como un trabajador del disenso, en ningún momento se siente autorizado para dar algún relato unificador u ofrecer una mayor capacidad de simbolización. Por momentos, busca no solo analizar o hacer reflexionar (como pretendía el arte crítico), sino que busca conducir a la acción. Por

ejemplo, un colectivo que proyecta mensajes disruptivos en las paredes puede dejar las instrucciones abiertas para que cualquiera pueda hacer una proyección en un muro, fotografiarla y luego compartirla a través de redes sociales. De nuevo con García Canclini, “el arte no aparece como repertorio de respuestas, ni siquiera como gesto de buscarlas. Es, más bien, el lugar donde las preguntas y las dudas se traducen y retraducen, oyen su resonar”.¹⁸

Es común que en un escenario donde el arte se vuelca a las calles aparezca el tema de la censura y la interesante dialéctica que se da entre acciones e intervenciones que desde un principio parecen destinadas a la censura, y que no ven en este ocultamiento de la policía o las autoridades un destino diferente al que se había avizorado. *Performances*, fuentes de edificios estatales o de medios de comunicación teñidos con tinta roja, grafitis con mensajes disruptivos o declaraciones problemáticas integran un amplio repertorio de obras que son perse-

guidas, borradas o disueltas. La oscilación entre visibilidad y ocultamiento, entre creación y destrucción, entre gesto y borradura conduce casi siempre a una amplificación, prestada de las localizaciones inciertas del arte, y con una semántica surgida de las reivindicaciones políticas.

Se trata en muchos casos de un arte de la censura, que inaugura nuevas áreas de metáfora, las cuales van más allá del sentido literal del mensaje o de los objetos de representación y tienen una codificación artística surgida precisamente de su destino. Son obras que se instalan como políticas en tanto son suficientemente problemáticas como para que el estado a través de sus fuerzas del orden, pero no solo el estado, busque borrarlas o prohibirlas. Es allí donde se instalan discusiones como las que han intentado oponer educación y adoctrinamiento o arte y vandalismo. Las líneas delgadas que se dan entre estos pares (se podrían buscar otros) solo marcan la incertidumbre de la que habla García Canclini, pero esta vez en una esfera que se toca con la definición de lo que es legal o legítimo.

En tal contexto, conviene recordar las últimas tres de las famosas quince tesis sobre el arte contemporáneo de Alain Badiou:

13. El arte de hoy se hace solamente a partir de lo que no existe para el Imperio. El arte construye abstractamente la visibilidad de esta inexistencia. Es lo que ordena, para todas las artes, el principio formal: la capacidad de hacer visible para todos lo que no existe para el Imperio (y, por tanto, para todos, pero desde otro punto de vista).

14. Convencido de controlar la extensión entera de lo visible y de lo audible por las leyes comerciales de la circulación y las leyes democráticas de la comunicación, el Imperio ya no censura nada. Abandonarse a esta

autorización a gozar es arruinar, tanto todo arte, como todo pensamiento. Debemos ser, despiadadamente, nuestros más despiadados censores.

15. Es mejor no hacer nada que contribuir a la invención de maneras formales de volver visible lo que el Imperio ya reconoce como existente.¹⁹

Parece todavía vigente la invocación de Benjamin en 1934 de oponer a la estetización de la política (y a las imitaciones que el capitalismo hace del arte) una profunda politización del arte, cuyos términos parecen ser posibles de actualización. El arte pierde densidad representacional, es cierto, pero recupera la capacidad de incomodar que, desde las vanguardias, se nos hace necesaria. Extrañamente, la intervención de agentes que deben borrar, eliminar y callar el arte (cuerpos de policía, brigadas de limpieza, funcionarios, secretarios, asesores, académicos, periodistas, pero también parte de la ciudadanía, como se ha visto recientemente en Colombia) termina volviéndose alegórica cuando es reemplazada por la fuerza “real”, que es la de las armas o la violencia.

La literalidad de lo policivo es una derrota para todos, menos para el arte, que nunca pierde. Como si el propósito deseado por los artistas sirviera para poner en abismo lo que todos vemos y no siempre decimos, el arte de la censura empieza y termina en la escenificación de su destino efímero. Tiene el mayor significado que con los mismos pigmentos de los artistas, sean los mismos militares, por ejemplo, quienes borren imágenes que aluden a sus acciones controvertidas. Es la fábula de una censura también presa de su propia impotencia operativa. Al tapar el arte, el censor amplifica lo que de otra manera perecería en su propia intrascendencia. El censor convierte el arte objetual en arte pro-



Galería de Siloé - Patrimonio arquitectónico de la ciudad de Cali

cesual, relacional, político. Y de ese destino parece difícil a todos escapar.

Notas

* Este ensayo reelabora algunas de las ideas expuestas en la conferencia Arte + activismo. Intellectuales, academia impartida en las jornadas de reflexión del pregrado en Literatura de la Universidad EAFIT el 11 de mayo de 2021.

El texto es resultado del trabajo adelantado en el proyecto de investigación “Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina”, aprobado por la Vicerrectoría de Descubrimiento y Creación de la Universidad EAFIT para la vigencia 2020-2023. Publicado en Escobar Villegas, J. C. y Maya Salazar, A. L. (Eds.) *¡Levántate y marcha! Movimientos sociales y política en Colombia (1920-1940). Las fotografías de Floro Piedrahita Callejas y otras imágenes del mundo*, Editorial EAFIT.

- 1 Tarde, G. (1903). *The Laws of imitation* [1890], Henry Holt and Company, p. 88.
- 2 Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Editora, pp. 69-81.
- 3 Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península.

4, 5, 6, 7, 8, 9 Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Caja Negra Editora, pp. 33-54, 41, 69, 58-62, 68-70, 73.

10 Benjamin, W. (1972). “El autor como productor” [1934], en Echeverría, B. *Discurso crítico y filosofía de la cultura*, disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/el_autor_como_productor_traduccion_

11 García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores.

12 Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Caja Negra Editora, p. 68.

13 Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, pp. 176, 188.

14, 15, 16, 17, 18 García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores, pp. 196, 17, 251, 136, 167.

19 Badiou, A. (2018). “15 tesis sobre el arte contemporáneo”, disponible en: <https://bit.ly/3jwGFW7>

Efrén Giraldo es docente e investigador de la Universidad EAFIT, escritor y curador. Doctor en Literatura y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, es autor de libros de ensayo, crítica y narrativa.