

GEOESTÉTICA

GRUPO DE INVESTIGACIÓN ESTÉTICA Y POLÍTICA

VOLUMEN 1
DICIEMBRE DEL 2020

CONTENIDO

3	Revista del Semillero de Geoestética
4-21	<i>Epifanio Garay y Juan Cárdenas: un cambio de régimen de identificación de las artes en la pintura colombiana</i> Antonio Giraldo, Juan Pelayo, David Mena
22-31	<i>El bordado como práctica artística</i> Alejandra Montoya, Isabela Ospina, Valentina Santiago
32-46	<i>La reivindicación estética. Del mayo del 68 a la Colombia del 2020</i> Santiago Bernal, Juan Diego Patiño
47-52	<i>Diarios de cuarentena: modos de ser sensible a través del jabón</i> María Alejandra Vargas, Catalina Sanabria, María Alejandra Martínez
53-63	<i>La geoestética en Ciro Guerra: tres miradas de su cinematografía</i> Julián Aguiar, Óscar Delgado, Luna Bernal

Revista del Semillero de Geoestética

La revista del semillero de Geoestética es un espacio experimental que busca visibilizar los procesos de investigación que son desarrollados en las asignaturas de Estética, Filosofía del arte y Lenguajes del arte de la Universidad del Rosario. Por lo mismo, entiende cada texto como un proceso de escritura colectiva que no tiene la pretensión de ser definitivo, sino que más bien es pensado como un work in progress que busca explorar nuevas perspectivas teóricas que articulen las relaciones existentes entre la filosofía, la política y el arte. La revista tiene como objetivo pensar de forma crítica las diversas prácticas estéticas que tienen lugar en Colombia por medio del Régimen Geoestético de las artes.

La creación de esta revista está orientada hacia la construcción de un común interdisciplinar e intercultural entre individuos que provienen de horizontes académicos disímiles, por lo que busca instaurar nuevas prácticas editoriales que permitan mantener la horizontalidad entre sus miembros. El trabajo editorial es realizado de forma cercana con los autores y, partiendo de la confianza intelectual con los mismos, busca otorgarles la libertad necesaria para desarrollar sus proyectos sin abandonar la rigurosidad formal en cada uno de sus textos.

Epifanio Garay y Juan Cárdenas: un cambio de régimen de identificación de las artes en la pintura colombiana

Antonio Giraldo, Juan Pelayo, David Mena

I. Introducción

La historia del arte en Colombia se ha caracterizado, desde su surgimiento a principios del siglo XX, por numerosos intentos que han buscado aclarar su desarrollo en el país, casi siempre, insatisfactoriamente. Autores como Eugenio Barney Cabrera, Jorge Zalamea, Germán Rubiano, la célebre crítica Marta Traba y el reciente Álvaro Medina, han realizado múltiples acercamientos teóricos que intentan dar cuenta del panorama del arte en Colombia, pero sus respectivos análisis, ya sea por métodos historiográficos insuficientes, por su adhesión a ciertas ideologías políticas que falsean muchas de sus interpretaciones o sencillamente por una falta de miras conceptual, han impedido comprender la totalidad del fenómeno del arte en Colombia correctamente. Esto puede ser comprendido por diversos factores.

Por una parte, el contexto sobre el cual se erigen los desarrollos del arte en Colombia ha sido algo turbulento, donde se ha estado en lucha con todo un aparato institucional que ha puesto trabas a los procesos de consolidación del arte. El hecho de estar en un proceso tumultuoso implicó una gran dificultad para lograr concretar la profesionalización de las artes y la reconstrucción de la historia de esta.

Por otra parte, algunas perspectivas filosóficas que han sido abiertas en los últimos años han mostrado que varios de los métodos historiográficos usados por los historiadores del arte y la literatura, como los mencionados anteriormente, se apoyan en obsoletas y equivocadas presuposiciones conceptuales que, de ser revisadas, podrían enriquecer y ampliar el estudio de sus dominios específicos.

En textos como *El reparto de lo sensible* y *Aisthesis: Escenas del régimen estético de las artes*, Rancière busca separarse de la tradición filosófica que ha entendido a la estética como una mera teoría del gusto o de la sensibilidad frente a un producto artístico específico. En contraste con esta determinación, para el pensador francés el concepto de estética "no remite ni a una teoría de la sensibilidad, ni del gusto ni del placer de los aficionados al arte" (Rancière J. , 2009, pág. 24) sino que, más bien, "remite

propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos" (Ibíd.). En otras palabras, para Rancière, la estética debe ser comprendida a partir de la categoría de régimen estético, pues más allá de pensar una mera teoría de la recepción del arte, su principal interés radica en conocer las formas de inteligibilidad del arte en general.

La propuesta de Rancière parece guardar un estrecho parecido de familia con la noción de crítica formulada por Kant pues, al igual que este, se interesa por aclarar las condiciones de posibilidad que permiten que un producto artístico sea reconocido como tal. Según Rancière, el ser de la obra de arte tiene lugar sólo cuando, en el marco de un régimen estético específico, es identificado como un producto de arte en sí mismo. Pero, ¿a qué se refiere específicamente con la categoría de régimen estético? En los textos ya mencionados, Rancière sostiene que este concepto se refiere al "tejido de experiencia sensible" (Rancière J. , 2013, pág. 10), dentro del cual las obras de arte se producen. Dicho tejido está constituido, dice Rancière, por ciertas condiciones materiales, pero también por modos de percepción, regímenes de emoción y esquemas de pensamiento que permiten que "palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte" (Ibíd.). Este tejido constituye entonces la forma en la cual se determina un producto o un acto como arte, pero a su vez constituye "un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de esas relaciones, implicando así una cierta idea de la efectividad del pensamiento" (Ibíd.). Por lo tanto, el concepto de régimen estético trae consigo la idea de un cierto reparto de lo sensible, reparto que establece los modos de hacer, ver y juzgar en el arte, pero también en una comunidad política en general. Para Rancière existen tres regímenes estéticos de identificación de las artes: el régimen ético de las imágenes, el *poético* o *representativo*, y el *estético*, elementos que serán aclarados posteriormente.

El propósito del presente trabajo será, entonces, revisar la historia del arte colombiano a partir de las categorías propuestas por Rancière. Aun así, el lector debe advertir desde este punto que nuestra pretensión será solo propedéutica, pues elaborar una historia de los regímenes estéticos en Colombia, que incluya un riguroso análisis de todos los artistas y tránsitos que tuvieron lugar desde la colonia hasta nuestros días, sería un proyecto que excede los límites de este ensayo. Por lo tanto, como se trata de un ejercicio preliminar, nos centraremos en dos autores en específico: Epifanio Garay y Juan Cárdenas, pues en ambos confluyen todos los rasgos y tensiones que son propios del *régimen representativo*, en el caso del primero, y del *estético* en el segundo.

¿Implica el uso de esta aproximación teórica el total abandono de los trabajos realizados por la historiografía del arte en Colombia? De ninguna manera. Estos, aunque insatisfactorios, han abierto importantes perspectivas sobre el desarrollo del arte en el país y han ayudado a esclarecer la obra de muchos artistas que, de no ser por ellos, serían absolutamente incomprensidos. De ese modo, nuestro propósito es reorientar sus respectivos análisis en el marco de perspectivas teóricas y métodos más actuales y relevantes, tales como las que propone Rancière.

Teniendo en cuenta lo anterior, presentaremos la obra de Epifanio Garay mostrando cómo en ella se aprecian varios de los rasgos que Rancière adjudica al régimen poético o representativo, tales como la noción de mimesis elaborada por Aristóteles. A su vez, analizaremos la manera en la cual sus retratos se relacionan con la vida política de la Regeneración Conservadora, mostrando que en estos se da una cierta configuración de un espacio político específico en el que se presentan algunas figuras mientras que se excluyen otras. Posteriormente, presentaremos la obra de Juan Cárdenas y mostraremos su relación con algunos de los aspectos más relevantes del régimen estético, haciendo énfasis en ciertas características de su obra que podrían catalogarlo como un surrealista. Así, mostraremos la ruptura que tiene lugar en sus pinturas con respecto a la tradición artística del siglo XIX. Todo esto estará acompañado por algunos comentarios realizados por dos figuras centrales en la historia del arte en Colombia: Marta Traba y Álvaro Medina. Estas serán, sin más, las tareas de las cuales nos ocuparemos en las próximas páginas.

II. Epifanio Garay, o el régimen representativo del arte en Colombia

La obra de Epifanio Garay constituye, probablemente, el acontecimiento más importante en la historia del arte colombiano del siglo XIX. Este bogotano, que vino al mundo en 1849 y lo abandonó en 1903, es considerado por muchos historiadores como el máximo representante del realismo en el país, movimiento que tuvo un amplio auge desde mediados de dicho siglo y que vio su fin con los paisajes de Andrés de Santa María. En los grandes manifiestos sobre la obra de Garay siempre se le relaciona con la Regeneración Conservadora. Este movimiento político, cuyo más relevante ideólogo y dirigente fue el célebre Rafael Nuñez, tenía en su horizonte consolidar una república y hacerse con el poder de la misma.

Nuestro interés por la obra de Garay radica en que esta agrupa las principales características que resalta Rancière sobre uno de los tres regímenes de identificación de las artes que mencionamos anteriormente: el

régimen poético o representativo. ¿En qué consiste? Para Rancière, este régimen identifica el arte en función de un par de conceptos que han sido clásicos en la tradición filosófica desde Aristóteles, a saber: la pareja *Poiesis/Mímesis*.

El concepto de *mímesis*, que constituye el núcleo del régimen representativo, tuvo un amplio desarrollo en la *Poética* de Aristóteles. En esta, la *mímesis* no se refiere, como en Platón, a una suerte de imitación o copia de una idea por la cual una imagen podría llegar a ser verdadera. Por el contrario, para Aristóteles la idea de *mímesis* alude a la imitación o representación de una acción, por lo que el modelo ideal para el arte debía ser la tragedia, pues su esencia es la imitación de acciones nobles. El concepto de *mímesis* se instala, dice Rancière, como el principio pragmático del régimen representativo, pues configura y organiza las formas de hacer, producir, ver y juzgar todos los productos del arte.

¿Qué relación guarda este principio con la obra de Epifanio Garay? Para responder a esta pregunta, hemos de centrarnos en la que es, probablemente, su pintura más célebre: *La mujer del levita de los montes de Efraím*, realizada en 1899. Según Álvaro Medina, la pintura expresa un tema bíblico extraído del libro de los jueces, y trata sobre la historia de un hombre que entrega su mujer infiel a unos asaltantes para salvarse él. Posteriormente, la mujer es violada durante toda la noche por los bandidos y es devuelta muerta a su hogar al amanecer, escena que presencia, horrorizado, su marido al encontrar el cuerpo tendido junto a la puerta (Medina, 1978, pág. 50).

En *La mujer del Levita* se observa, de forma manifiesta, el principio mimético que rige el régimen representativo. Su tema, una historia bíblica, está fundado en la imitación de una acción, que tiene un efecto de catarsis en el espectador, al mostrar los trágicos infortunios a los que conlleva la venganza. La idea misma de la prevalencia de la historia, de la narración, sobre otros elementos de la composición como los personajes, la luz y el color, es otro de los rasgos indicados por Rancière como propios del régimen representativo, rasgos que se encarnan con total claridad en esta pintura.

El *principio mimético*, que rige el régimen en cuestión, también establece una jerarquía entre los productos artísticos. En la poética de Aristóteles, la primacía de la tragedia sobre otros géneros tales como la epopeya y la comedia se da en función del tipo de *mímesis* que lleva a cabo cada uno de ellos. Así mismo, el régimen poético establece cierta primacía de algunos productos con respecto a otros de acuerdo con la idea de *mímesis* que impone, llegando a excluir la posibilidad de inteligibilidad de

aquellos que no resultan adecuados a la misma.

En la escena del arte nacional, el caso de Andrés de Santa María resulta paradigmático frente a esta cuestión, pues su obra no pudo ser reconocida ni aceptada en los salones bogotanos al ser concebida, por críticos como Baldomero Sanín Cano, como portadora de un estilo "vago" e "incomprensible" (Medina, 1978, págs. 68-71). ¿A qué se debe este hecho? Si uno se detiene en pinturas como *El río* (1904); *Mujer con Canasto I* (1905); o retratos como *Figura en fondo verde* (1909) o *Autorretrato Andrés de Santa María* (1910), es posible advertir una fractura con el régimen representativo encarnado por Garay. Como señala Marta Traba, "Andrés de Santamaría utiliza precisamente el medio más desusado, el retrato, para hacer su revolución. Al sobrepasar los procedimientos impresionistas, se instala en una suerte de expresionismo sui generis" (Traba, 2016, pág. 139). Sus pinturas escapan así al principio mimético ya descrito, pero, al instalarse en un espacio que inaugura una nueva forma de figuración estética, se tornan completamente ininteligibles ante el régimen de su tiempo.

Ahora bien, retomando la obra de Epifanio Garay, resulta necesario detenernos en el importante entrecruzamiento entre arte y política que en ella tiene lugar pues, como Marta Traba indica, su obra constituye el "nacimiento del retrato como documento de clase" (Traba, 2016, págs. 120-122). Como ya habíamos mencionado, las pinturas de Garay están íntimamente ligadas con el movimiento de la Regeneración Conservadora, hecho que le otorgó el título del retratista oficial de sus figuras más célebres, tales como Rafael Núñez y Manuel Antonio Sanclemente. Marta Traba interpreta este hecho a la luz de algunos elementos prestados de la teoría crítica de Theodor Adorno y Arnold Hauser, lo que la lleva a declarar que Garay fue un artista absolutamente determinado por la clase política del momento de la cual también formó parte, razón por la que le asigna el adjetivo de "burgués" (Traba, 2016, pág. 121).

Esta idea de una estética fundada en ciertas condiciones sociales rígidas es, a nuestro parecer, una de las principales concepciones teóricas que Rancière busca dejar de lado, pues para él existe, en el fondo de toda política, una estética que la determina. Esto es claro en la obra de Garay puesto que, lejos de dedicarse a ser un simple servidor de la clase política de su tiempo, constituyó el espacio político en donde este grupo social tuvo lugar al visibilizar algunas figuras y excluir otras. Para Rancière la política se determina gracias a la estética ya que esta determina ciertas formas de inteligibilidad que se ocupan de aquello que es posible ver, además de ciertos espacios y tiempos que establecen una cierta disposición y jerarquía de los actores que pueden tener lugar en ellos. Esto es manifiesto en los

retratos de Garay, ya que en ellos se configura el espacio político en el que tendrían lugar los diferentes movimientos sociales y culturales de la Colombia del siglo XIX.

Finalmente, es importante resaltar dos aspectos centrales en la obra de Garay que, si bien no son inherentes al régimen representativo, servirán de guía para dar cuenta del tránsito que tuvo lugar entre la historia del arte colombiano del siglo XIX y la del siglo XX. El primero de ellos lo aclara Marta Traba cuando describe a Garay como un mero imitador de técnicas y principios de creación que adquirió durante su formación en Francia en la Académie Julian. Para Traba, la academia como institución, fijaba para el arte una vida absolutamente normativa, hecho que tenía lugar al establecer "las normas de trabajo y determinando las condiciones estéticas que debía reunir el cuadro" (Traba, 2016, pág. 106). Así, la academia establecía una *estética dirigida*, en la cual se liquidaba la figura e intención del artista, y se creaba de acuerdo con ciertos procedimientos puramente técnicos. Traba concebía a Garay como uno de estos artistas subsumidos bajo la academia francesa que creaban de acuerdo a las rígidas normas que le eran impuestas.

El segundo aspecto a resaltar se deriva del ya descrito, y radica en que la obra de Garay se establece a partir de contrarios bien definidos. Parejas como individuo/sociedad, hombre/naturaleza, artista/obra, parecen determinantes a la hora de su creación artística, pues constituyen las presuposiciones mismas que tuvo a la hora de emplear el principio mimético. Como veremos más adelante, ambos aspectos tendrán una profunda transformación en la obra de Juan Cárdenas.

Después de mostrar cómo el régimen representativo se encarna en la obra de Epifanio Garay, debemos mostrar el cambio y la ruptura, comparado con éste, que representa Juan Cárdenas, pues en su obra tienen lugar varios de los aspectos más relevantes de lo que Rancière denomina el régimen estético. Pero, ¿fue este el primer artista en la escena nacional al que se puede ubicar en dicho régimen? Claramente no, algunos aspectos de las pinturas de Andrés de Santa María, puede decirse, fueron precursores y marcan una clara ruptura con el régimen representativo, pero la gran mayoría de la historiografía del arte parece estar de acuerdo en que fue Alejandro Obregón el primer artista moderno que llevó a cabo una ruptura significativa respecto al arte del siglo XIX.

Tanto en la obra de Obregón como en la de Santa María, es claro el surgimiento de un estilo que podría denominarse expresionista, en tanto que da lugar a la pérdida de la figuración en la pintura y todas las disposiciones plásticas parecen centrarse en la existencia del autor. En ambos estilos, tal como en el de Juan Cárdenas, ya no se imita nada en estricto sentido: la

mímesis parece quedar por completo abolida en el dominio del arte. Aun así, a modo de hipótesis, consideramos que esta transformación tuvo lugar de forma aún más significativa con Cárdenas, pues el influjo de algunas vanguardias en su estilo, tales como el surrealismo, harían de su obra un producto que marcaría el derrumbe del régimen representativo y el nacimiento de un horizonte de inteligibilidad enteramente nuevo.

III. Juan Cárdenas: régimen estético y surrealismo en el arte colombiano

Hasta ahora, con la obra de Epifanio Garay, hemos encontrado la presencia clara de un arte colombiano en el que la réplica, la imitación de la realidad, es fundamental y es, también, lo que se entiende y se experimenta como arte en un reparto de lo sensible específico y, por lo tanto, político. En pocas palabras, Epifanio Garay es una muestra clara, en el arte colombiano, de lo que se puede identificar como el régimen representativo pensado por Rancière.

Sin embargo, y afortunadamente, el arte colombiano no concluye allí. Años más tarde, nacería en Popayán un tal Juan Cárdenas que, con tan solo ocho años de edad, se iría a Estados Unidos a vivir y a estudiar, retornando a Colombia ya con un título profesional y una temporada en la milicia estadounidense. No pensaba quedarse y se quedó. En sus inicios como caricaturista para periódicos importantes como *El Tiempo*, *La República*, entre otros, sería el primer y último dibujante metido a la cárcel por una caricatura en la que se burlaba del entonces presidente conservador, Guillermo León Valencia. A través de los años, se convertiría en uno de los más maravillosos y desconocidos pintores colombianos. Pero de su pintura nos encargaremos luego. Primero hay que dejar sentados los propósitos y alcances de esta tercera parte de este trabajo.

Sobresaltada, y un tanto ambiciosa, esta tercera parte se propone poner en evidencia la existencia de un régimen estético de las artes en la pintura colombiana, específicamente gracias al caso concreto de Juan Cárdenas, entendido desde los planteamientos teóricos de Rancière. Sin embargo, dentro de la misma obra pictórica de Cárdenas, es posible rastrear elementos propios de uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX, a saber, el surrealismo. Teniendo esto en cuenta, el camino intrincado, a veces circular, otras recto, empezará en las palabras de Rancière caracterizando y definiendo lo que es el régimen estético de las artes en sus rasgos más relevantes y fundamentales. De ahí, un breve recuento de las principales ideas, prácticas y postulados del movimiento

surrealista francés, con Breton a la cabeza, será necesario. Por último, nos encontraremos con la obra de Juan Cárdenas, donde esperamos que todo lo anterior se reúna y dialogue. Como se puede observar, cada uno de los elementos que se pretende analizar en esta parte merecería un ensayo completamente dedicado a su estudio, no obstante, es en la búsqueda de cruces y concurrencias, muy propias del régimen estético, que estas palabras a venir podrían tener algún valor.

1. Rancière y el régimen estético

Dice Rancière que el régimen estético es aquél que "identifica al arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes" (Rancière J. , 2009, pág. 26). El arte, otrora volcada hacia el exterior, otrora espejo que deambulaba por las calles y los paisajes, por los rostros y los cuerpos, mimo incansable, en un momento dado, en un descubrimiento parecido al de Narciso, se encuentra con el agua y se deslumbra: advierte que posee un rostro descompuesto, demasiado ocupado en ocuparse de los demás rostros; advierte, también, que debe responsabilizarse de sí mismo. La serpiente se enrolla, se muerde la cola, deviene en un circuito cerrado.

Entonces, "el régimen estético de las artes representa la ruina de la representación" (Lévêque, 2005). En el régimen estético, el arte, si se quiere, cumple 18 años, se hace mayor de edad, deja de responder a las peticiones y las órdenes de los grandes maestros y las grandes herencias, decide sobre sí misma, se piensa y se reflexiona a ella misma: "autonomía del arte" e "identidad de sus formas" (Rancière J. , 2009, pág. 26). Contrario al régimen representativo, donde el valor del arte debía ser medido teniendo en cuenta qué tanto lograba o no imitar el mundo, en el régimen estético, del mismo modo que ocurre con Hegel y la conciencia, donde ella se compara con sí misma, el arte se mide con el arte, el espejo se inserta en un cuarto vacío donde el arte, en soledad, debe reconocerse y al tiempo, crear su propia figura.

El régimen estético es aquél que "remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos" (Ibíd., pág. 24). El arte, en su madurez, decide qué pertenece a ella y qué no, qué se experimenta como arte, cómo se experimenta ese arte, con qué intensidad, con qué timidez, con qué tonos de voz, con qué colores, con qué sombras, en resumidas cuentas, qué acoge y qué deshecha, qué abraza y qué niega.

Empero, conocerse y definirse, decir "soy esto", "soy aquello", nunca será algo parecido a una estatua o a un armario. En realidad, lo que se puede afirmar es "ahora soy esto", "por ahora pienso aquello". Un rostro en el espejo jamás se queda fijado, el solo inhalar y exhalar desenfoca los límites y las formas de un cuerpo. Esto dicho, un arte que, mientras más se concreta, más se critica y se fragmenta, solo puede ser "puro suspenso, momento en que la forma es probada por sí misma" (Ibíd., pág. 26); solo puede ser un "pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo" (Ibíd., pág. 24) en la medida en que, si lo que estoy intentando es reconocermé, saberme y delimitarme, es porque me ignoro, hasta ahora empiezo a descubrirme. Además, si decido mirarme al espejo es porque espero ser algo, es porque creo que hay en mí ciertas capacidades por explotar, ciertas habilidades por concretar. Justamente, uno de los fundamentos del régimen estético es el estado estético propuesto por Schiller: es éste el que permite que, en ese pleno suspenso, en esa gravedad cero, donde ni caemos ni subimos, se de la "formación de una humanidad específica" (Ibíd., pág. 26). En ese sentido, el régimen estético, además de ser un régimen donde el arte reflexiona sobre sí mismo y se crea a sí mismo, es también una manera específica de vivir, de estar en el mundo, de sentir en el mundo. El arte, además de ser una "forma autónoma de la vida" (Ibíd., pág. 29), establece, igualmente, "una nueva manera de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías" (Ibíd.), una "relación nueva y distinta entre el hombre y sus espacios, entre las artes y el diseño" (Lévêque, 2005). Retomando la imagen de la serpiente que cierra el círculo, es este círculo, que de pronto es fuego, donde las formas esquivas, oscilantes, no se parecen a las formas establecidas, al calor de siempre. Se habla, de nuevo a través de Schiller, de una educación estética que enseñaría un "modo específico de habitar el mundo sensible [...] para formar hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre" (Rancière J. , 2009, pág. 31), es decir, seres humanos que provocarían un cambio en la realidad, dentro de una sociedad política. Arte desdoblado y fundido, configuración de sí mismo y al tiempo configuración de un nuevo mundo, de una nueva vida. En el régimen estético, las revoluciones estéticas y las revoluciones políticas, en la mayoría de los casos, dormirán en el mismo lecho:

Es este paradigma de autonomía estética el que se convirtió en nuevo paradigma de la revolución, y permitió posteriormente el breve pero decisivo reencuentro de artesanos de la revolución marxista y de artesanos de las formas de la nueva vida (Ibíd., pág.32).

Por último, hay que referirse al que en realidad es el punto de partida del régimen estético: la literatura. La literatura es el lugar donde se fragua la revolución estética que da pie al surgimiento de un nuevo régimen de identificación del arte; es la literatura la que "deshace esta correlación entre tema y modo de presentación" (Ibíd., pág. 39), la que provoca la "ruina del sistema de la representación" (Ibíd.). La literatura, bajo la pluma de los escritores realistas, Balzac a la cabeza, deviene en una "sintomatología de la sociedad" (Ibíd., pág.41); pero no de cualquier sociedad, una sociedad compuesta por rostros irreconocibles, rostros que en nada se parecen a las claras y límpidas pieles que habitan palacios y casonas:

Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los anónimos, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios, ese programa es literario antes de ser científico (Ibíd., pág. 40).

Con la aparición del anónimo en la escena literaria, las jerarquías, las reglas enmarcadas en oro se deshacen o, cuando menos (que de todas maneras es una fracción, un revuelco), se invierten. Pero como si esto fuera poco, Rancière le confiere a la literatura un lugar primordial en las sociedades, en las comunidades políticas. Rancière asegura que "el hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino natural por el poder de las palabras" (Ibíd., pág. 50), y es por esto que "los enunciados políticos y literarios tienen efecto sobre lo real" (Ibíd., pág. 49), pueden transformar lo real. Está claro que aquí no acaba el régimen estético, éste es mucho más de lo consignado hasta ahora. No obstante, gracias a lo que hasta el momento sabemos del régimen estético, podemos entrar a fijarnos en el movimiento surrealista con el fin de encontrar en él más elementos que nos permitirán abordar la obra de Cárdenas.

2. Surrealismo y vanguardia

El surrealismo, teniendo como faro guía e iluminador a André Breton, del que Man Ray afirmó que tenía la cabeza y el porte de un león, ha sido uno de los movimientos artísticos más importantes de los tiempos recientes. Octavio Paz, cegado seguramente por la figura magnética de Breton, se atrevió a afirmar que el surrealismo viviría tanto como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro. Si bien la aseveración de Paz deja entrever un

encandilamiento provocado por la emoción, es cierto que no hemos conseguido sobrepasar, luego de más de 70 años de distancia, algunos planteamientos surrealistas. Adelantamos un motivo: el surrealismo, inscrito en un régimen estético de identificación de las artes, fue la encarnación de una vanguardia destellante. Y, ¿qué importa que el surrealismo haya sido una vanguardia? Importa en la medida que, en palabras de Rancière:

Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es por este lado: no por el lado de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino por el lado de la invención de formas sensibles y de marcos materiales de una vida por venir (Rancière J. , 2009, pág. 35).

Más que un movimiento artístico, el surrealismo se materializó en una manera de vivir y sentir la existencia humana, con sus propias lógicas, con sus propias dinámicas, con sus propios objetivos. Si no es posible que, hasta el día de hoy, hayamos podido rebasar al surrealismo, es porque cierta disposición ante la realidad, cierto estar en el mundo, cierta manera de percibir la vida y el arte, predicada por los surrealistas, hoy tienen cabida. En ese sentido, aquello que afirma Schiller diciendo que "la experiencia estética sostendrá el edificio del arte de lo hermoso y del arte del vivir" (Rancière J. , La revolución estética y sus resultados, 2002, pág. 119), se presenta con absoluta nitidez en la experiencia surrealista. Queremos tan solo, y con esto en mente, rescatar los elementos principales de este movimiento artístico que nos permitirán entrar de lleno en la obra de Cárdenas. (Nos permitimos dejar que Freud brille por su ausencia).

En la frase previamente citada, hay una letra que adquiere un valor indecible en el régimen estético: "y". La letra "y", dentro de una frase, significa adición, confluencia entre lo que está antes y después de ella. Es por eso que "la experiencia estética es efectiva en tanto sea la experiencia de ese y" (Ibíd.) , con lo cual, lo que realmente está diciendo Rancière es que una de las principales características del régimen estético es la mezcla y la unión de conceptos e imágenes antagonistas; el régimen estético es el lugar del "producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un pathos, intención de lo inintencional" (Rancière J. , 2009, pág. 25) pero sobre todo, "el lugar del arte como identidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente" (Ibíd.). En el régimen estético los contrarios, los adversarios que parecían eternos, se reúnen. Aquí encontramos el primer elemento.

Es este, precisamente, el más alto y arriesgado objetivo que se plantea el surrealismo. En palabras de Breton "le surréalisme repose sur la croyance

à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée" (Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1962, pág. 36). En esta frase está contenido el proyecto surrealista, tal vez no en su totalidad, pero sí en sus pilares fundamentales. Cuando Breton dice "associations négligées", está haciendo referencia a una nueva manera de pensar y estar en el mundo, una manera distinta de la racional y lógica que ha reinado desde Santo Tomás de Aquino y que tiene, como el mayor exponente, a Descartes. Esta manera de pensar es la que se opone tajantemente a aquella que junta a los iguales, la que, como Kant, está para organizar y darle una forma coherente al mundo. Estas nuevas asociaciones que se abren paso, quieren concretar una realidad en la que consciente e inconsciente, sueño y vigilia, tengan su sitio. "Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie?" (Ibíd., pág. 22), se pregunta Breton. "L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance" (Ibíd., pág. 52), afirma Breton.

El juego es otro de los elementos a tener en cuenta. Como lo advierte la cita traída a colación, el juego libre del pensamiento es necesario en el surrealismo. Será precisamente el juego, mezclado con la valorización del sueño, el que le dará piso para sostenerse a actividades marcadamente surrealistas, como lo son la escritura automática o los collages. Hay otra cosa a tener en cuenta en lo que respecta al juego. Recordando a Rancière, como lo vimos momentos antes, esa entrada de lo anónimo, de lo cotidiano en la literatura es lo que marca una verdadera revolución estética. Precisamente, el filósofo francés afirma que "lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero" (Rancière J. , 2009, pág. 42), que ese ordinario como huella de lo verdadero se da cuando "se lo arranca de su evidencia para hacer de él un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica" (Ibíd.). Precisamente, uno de los requerimientos esenciales para vivir una vida surrealista, es el de estar bien despierto, con las antenas erguidas a más no poder, para captar revelaciones en los objetos más nimios, en los lugares más banales. El juego alimenta una disposición espiritual que busca, precisamente, dar con una surrealidad, con una realidad superior:

Ainsi, pour faire apparaître une femme, me suis-je vu ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir, - quand j'avais constaté que c'était insuffisant glisser une lame dans un livre choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait me renseigner d'une manière plus ou moins indirecte sur ses dispositions, me confirmer sa venue ou sa non venue, - puis

recommencer à déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites (Breton, *L'amour fou*, 1937, págs. 22-23).

Vemos, entonces, cómo los objetos ordinarios, un libro, una puerta, toman dimensiones misteriosas, incluso casi que se vuelven la materia que sustenta un rito. Si Breton apela a nuestra infancia es porque, en ella, el más remoto detalle, por insignificante que fuera, era digno de maravilla, de asombro, de trampolín para inventar personajes y situaciones.

Por último, queremos hacer referencia, brevemente, al lugar de lo político en el surrealismo. Una de las características del régimen estético es que en él, y gracias de nuevo a la importancia de la literatura, la frontera entre realidad y ficción se desdibuja. Precisamente, el surrealismo es "una nueva forma de contar historias, que antes que nada es una manera de afectar con sentido al universo empírico de las acciones oscuras y de objetos cualesquiera" (Rancière J. , 2009, pág. 45). Como se dijo previamente, trayendo a cuento palabras de Rancière, los enunciados literarios tienen incidencia en el mundo y pueden transformar lo real. Una de las principales revistas que sirvió como página en blanco para expresar y mostrar lo que era y quería ser el surrealismo se llamó, *La Révolution Surréaliste*. Si el surrealismo es político, es en la medida en que afirma al individuo como único motor de cambio: la revolución, la verdadera revolución, tiene lugar en su manera de pensar, en su manera de sentir, en su manera de ver y de decir:

En tanto que auténtica teoría sobre el amor, la vida, la imaginación y las relaciones entre el ser humano y el mundo, el surrealismo procura definir y describir otra toma de conciencia de la realidad, en la que el hombre, remontándose sobre las escisiones producidas a lo largo de la historia, pueda encontrar la totalidad de su imagen (Bravo, 1996).

3. Todos los caminos conducen a Juan Cárdenas

Después de esta larga travesía, llegamos, por fin, a la obra del pintor colombiano. En esta última parte nos serviremos principalmente de los textos de Álvaro Medina y de las palabras del mismo Cárdenas acerca de su obra. Vale la pena aclarar que la variedad y divergencia en la obra de Cárdenas no se agota en las facetas o los cuadros que, en este ensayo, consideramos propios del régimen estético y fuertemente influenciados por el surrealismo. Precisamente, dentro de ese mundo que aún podría ser el de los cuadros de

tinte surrealista, escogeremos un cuadro que nos permitirá poner en evidencia la unión entre realidad y ficción, ilusión y realidad, vigilia y sueño.

En términos generales, la obra de Cárdenas se inscribe en el régimen estético de identificación del arte por varios motivos. En primer lugar, Cárdenas hace muy visible la presencia de un arte que se escapa de la representación, que le hace el quite a la imitación de formas tal y como se presentan en el mundo. Incluso, en las obras que podrían llegar a catalogarse de realistas, candidatas a convertirse en fotografía por su veracidad, en palabras de Álvaro Medina aparece el "boceto incierto, el trazo o la mancha que inesperadamente pierde precisión y nitidez, coexiste con zonas realizadas dentro de la más absoluta fidelidad a la representación verista" (Cárdenas, 2007, págs. 21-22). No son acabados perfectos, fieles imágenes de la realidad lo que busca el payanés. A sus obras, al contrario, "las habita una idea" (Ibíd., pág. 56) y las ideas, las buenas ideas, alteran y trastocan lo que nos es dado. De nuevo, en palabras de Medina, "la materia prima de la pintura de Cárdenas son los conceptos, luego los lenguajes y por último las formas" (Ibíd., pág. 21).

En segundo lugar, un elemento que encontramos en el régimen estético es el de la aparición de los anónimos en el arte, en la escena literaria y, luego, en la escena pictórica. Cárdenas "realiza sus extraordinarios retratos y estudios de allegados, de mujeres, de personajes históricos y de figuras anónimas [...] aquí y allá aparecen los involucrados como personajes anodinos, sin trascendencia, un poco autistas, sin conciencia de ellos mismos" (Ibíd., pág. 56). Por último, y para poder entrar de lleno en lo que propusimos más arriba, cabe decir que, en la pintura de Cárdenas, conviven los contrarios:

Entendido esto, para poder penetrar en los enfoques del pintor, voy a considerar su obra en los siguientes términos: a) el choque entre lo nuevo y lo viejo, aspecto que remite a trasvases visuales emparentados con el tiempo; b) la fricción entre la vanguardia y el conservadurismo artístico, aspecto que remite a trasvases que transforman el espacio (Ibíd., pág. 32).

Él mismo expresará que lo que él ha hecho ha sido "sintetizar todas las ideas que han surgido a través de la historia del arte antiguo y contemporáneo" (Medina, Certidumbres y ficciones, 2001, pág. 28). Dice Cárdenas: "La intención mía no es hacer dibujos lindos, sino, hurgar un poco en el cerebro y el inconsciente" (Lozano, 2016). Y sí, nos parece que lo consiguió. Ante sus propias obras, Cárdenas espera contar con un espectador avezado, despierto, de la misma manera que lo esperaban Breton

y sus amigos. Ese espectador tiene que mantenerse alerta para poder captar las bifurcaciones y los sobresaltos, las trampas que, más que trampas, son la invitación a un mundo repleto de formas e imágenes conmovedoras:

A veces el observador no trasciende esa primera imagen, y puede, en ese caso, pensar que mi obra es un simple ejercicio de representaciones. Otras veces el observador logra trascender esa primera imagen para mirar cómo está elaborada, y entonces el observador estará más cerca del verdadero sentido de mis trabajos (Medina, *Certidumbres y ficciones*, 2001, pág. 31).

Nosotros, los espectadores, nos enfrentamos a una obra que busca incomodarnos, que nos plantea preguntas y dudas, que nos obliga a mirar detenidamente durante varios segundos, incluso minutos, con el fin de entender realmente qué nos dicen las formas y los colores. Precisamente, para el surrealismo la imagen tiene un valor ineludible. Lo que le pide el surrealismo a la poesía es que produzca imágenes escalofriantes, que nos hagan vibrar. Es este el tipo de imagen que merece nuestra atención, nuestra vigilancia. Breton dirá que *"la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue"* (Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1962, pág. 49) o también que *"les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seules guidons l'esprit"* (Ibíd.). Cárdenas busca desarticularnos, romper el minucioso y comedido andar de las manecillas del reloj, de nuestras piernas y nuestros brazos copiando a las manecillas del reloj. Cárdenas comprende que las palabras de Breton son relevantes, que al espectador hay que estremecerlo:

J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des oeuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson (Breton, *L'amour fou*, 1937, pág. 12).

Sin escalofríos no hay arte, dice Breton; de acuerdo, responde Cárdenas. Cómo producir escalofríos si no es apelando a la fricción, al combate entre lo real y lo ficticio, entre lo dado y velado, entre la vigilia y el sueño, entre el individuo y la sociedad entera. Cárdenas es un pintor realista, según palabras suyas, de su hermano y del propio Medina. Si Cárdenas es un pintor realista, sólo puede serlo entendiendo su realismo como una forma acabada, una forma concreta y finita de las ambiciones surrealistas. Para dar cuenta de ello están sus obras. Hay una principalmente

que nos llaman la atención; se trata de Variaciones sobre Felipe Próspero (1991). Sobre este cuadro, Álvaro Medina se pronuncia:

En Variaciones sobre Felipe Próspero (1991), el rectángulo en que se inscriben las figuras de la derecha presenta el borde iluminado y verdoso de una gruesa luna de espejo, contra la cual se recuesta un niño. El reflejo de esa luna deja ver un escueto paisaje, una verja blanca y la escalera por la que transita una dama. A un lado, limitado por dicha verja blanca, reconocemos un rincón del estudio del pintor pero extrañamente situado al aire libre. Por delante, más abajo, distinguimos el dibujo abocetado de una mesa. La pregunta que surge es inquietante: ¿Se trata de un espejo imposible, ya que refleja un boceto lineal trazado en el espacio, o más bien se trata de una pintura pintada en un cristal? En la pregunta anterior, el segundo cuestionamiento linda con la lógica racional más delirante. Por lo mismo, identifica una nueva bifurcación del laberinto que el ojo y la mente deben reconocer y resolver al contemplar la obra (Medina, Certidumbres y ficciones, 2001, pág. 65).

En efecto, el cuadro genera en el espectador muchas preguntas. Lo que queremos rescatar de esta pintura es la línea clara, marcada y nítida que separa el cuadro en dos partes. Esa línea es el testimonio claro y conciso de una expresión artística que está escindida en dos partes, que se debate entre dos mundos: el de lo imaginario y el de lo real. Por cuestiones de proporción, fácilmente podríamos asegurar que es el espacio de lo imaginario que se embolsilla este encuentro. Pero, mejor, hagamos caso al pedido del artista y adelantemos ahora una segunda interpretación: en la parte de la izquierda, está lo que parece ser un armario viejo, aquellos con espejo incluido que refleja el interior de un estudio, el estudio del pintor: este sería el espacio de lo real. A la derecha, las escaleras donde una mujer nos espera, escaleras que conducen a una planicie verde que se extiende hasta convertirse en montaña, el rostro un tanto aburrido de este bebé que muchos años atrás pintaría Velázquez, evocan el sin sentido, generan un pequeño sismo, nos transportan a un mundo onírico, a ese lugar insensato y vertiginoso que son los sueños. Ese espacio, el de la derecha, es el que ocupa la mayor parte del cuadro. Sin embargo, como bien nota Medina y como interpretamos nosotros, en el mundo del sueño también hay una pizca del mundo real: un escritorio repleto de herramientas. Pareciera que este juego de espejismos sería suficiente para angustiarnos. No obstante, si miramos con más detenimiento aún, en las patas de este escritorio, hay otro espejo igualmente seccionado que refleja lo que, se supone, está viendo el príncipe Felipe: una estructura desértica. Aquí, como en Borges e incluso

como en *Inception*, los límites son demasiado borrosos, las fronteras son de arena y el viento sopla. Si acudimos agitados a los brazos del crítico de arte para que él, en su sapiencia y experiencia nos dé una pista o una pequeña huella que seguir, nos responderá que "dos reconocidos surrealistas, René Magritte y Salvador Dalí, fundamentaron su quehacer en las sugerentes incertidumbres del sueño" (Cárdenas, 2007, pág. 13) y que, además, Cárdenas se regodea en "yuxtaponerle a la realidad otras realidades, con las que altera y enriquece la imagen primigenia" (Ibíd., pág. 24). Alzando los hombros, Medina nos lapida: "sucede que su lógica es otra." (Ibíd.). Sin más chances, sin otra oportunidad, desesperados, acudimos a la fuente y a las palabras del propio artista, buscando un rumbo (varios somos náufragos). Este nos responde que:

La ilusión es nuestro único vínculo con la realidad. Es una pura locura pretender que la ilusión no es inherente a la pintura. Toda pintura es ilusión, incluyendo la superficie de dos dimensiones tan exaltada por los vanguardistas (Medina, *Certidumbres y ficciones*, 2001, pág. 37).

¿Qué pasa si le preguntamos a Rancière?:

Dans le régime nouveau, le régime esthétique des arts, qui se constitue au XIX^e siècle, l'image n'a plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses mêmes parlent et se taisent. Elle vient, en quelque sorte, se loger au coeur des choses comme leur parole muette (Rancière J. , *Le destin des images*, 2003, pág. 21)

Le damos la razón: esta pintura, esta imagen producida por este cuadro, conversa con nosotros, nos deja ver su rostro, sale límpida la voz de su boca y, de un momento a otro, se calla, nos da la espalda, se desviste, se esconde, oscila, arrulla. En últimas, es posible que el propio Breton nos procure un cierto alivio. Sí, Breton nos recuerda que "la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas" (Breton, Nadja, 1964, pág. 190) y que, además, "la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas" (Breton, *L'amour fou*, 1937, pág. 26). Cárdenas asiente.

Bibliografía

- Bravo, F. C. (1996). *La filosofía del surrealismo en André Breton*. Lienzo, 127-169.
- Breton, A. (1937). *L'amour fou*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1962). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1964). *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Cárdenas, J. (2007). *Juan Cárdenas*. Bogotá: Villegas Editores.
- Hegel, G. (1966). *Fenomenología del espíritu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévêque, J. C. (2005). *Estética y política en Jacques Rancière*. Escritura e imagen, 179-197.
- Medina, Á. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Medina, Á. (2001). *Certidumbres y ficciones*. Bogotá: Banco de la República.
- Rancière, J. (2002). *La revolución estética y sus resultados*. New left review, 118-134.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Traba, M. (2016). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Ministerio de cultura: Biblioteca Nacional de Colombia.

El bordado como práctica artística

Alejandra Montoya, Isabela Ospina,
Valentina Santiago

Si bien *Viola tricolor* (2016) –hoy expuesta en Seattle– es de sus intervenciones más conocidas, es solo una de las tantas que Tatiana ha hecho. Después de tejer y coser hojas, árboles y casitas en punto de cruz–todo lo que le enseñaba su abuela Tatiana comenzó a reinterpretar el oficio y a aplicar en contextos distintos y atrevidos los conocimientos que tenía de la producción textil: lo adaptó a sus intereses. Tejió, por ejemplo, la máscara de una calavera –para el proyecto *Marcando calavera* (2015)– o bordó retratos de las “anti heroínas” del libro *Fuegos de Marguerite Yourcenar*, y a escribir con su aguja mensajes feministas en lo que ella llama “bordado libre”. Considera que el bordado libre es su mejor forma de expresión, ya que no la restringe pues no tiene reglas: es como dibujar y le fluye. Tatiana habla del bordado como una entidad viva que permite; permite lo colectivo, permite la movilidad, permite flexibilidad en el uso del tiempo, permite el error: “devolverse” y hacer cambios en la pieza, y por último, el bordado la acompaña en una variedad de los estados anímicos. “Yo siento que yo intenté dibujar, pintar, etc...pero yo siento que el bordado es muy gentil, es muy noble. Cuando yo pienso en que voy a bordar, para mí es muy fácil imaginarme las obras o imaginarme la imagen, fluir dentro del proceso. También porque sé que me puedo devolver, porque sé que como es tan noble, no me exige ni tiempo ni técnica. Entonces me siento más libre”. “Con el bordado puedo trabajar donde yo quiera, en un café, por ejemplo” contaba. (Santana et al. 2017. pp 2)

Para iniciar a hablar de bordado primero es necesario realizar una pequeña aclaración conceptual: bordar, tejer y coser, son labores hermanas, pero no gemelas entre sí. Aunque todas implican el uso de telas, hilos y agujas, consisten en usos distintos de tales materias primas. *Bordar* está definido como la práctica de modificar o decorar prendas o telas usando hilos y técnicas diversas. *Tejer*, por otra parte, consiste en construir una prenda o superficie desde cero usando agujas y entrelazando hilazas mediante nudos. *Coser*, finalmente, se trata de unir varios cortes de tela o materiales mediante hilos de múltiples grosores.

Son tres las herramientas fundamentales que componen la labor de bordar; el hilo, la aguja y el bastidor o tambor (como se denomina común y tradicionalmente en Colombia). El hilo representa las posibilidades en lo que a gama de color respecta, ya que esta resulta única y difícilmente comparable con gamas de color en formatos digitales o de herramientas asociadas a otras artes como las acuarelas y los vinilos. La aguja está asociada y trabaja en conjunto con el grosor del hilo, su uso también varía dependiendo de la técnica del bordado que se quiere trabajar. Finalmente, el bastidor es la herramienta fundamental que representa una extensión de la mano del bordador en el sentido en que sostiene la tela firme y templada para bordar en ella.

En sí, el bordado es una práctica artística que se remonta a la Edad Antigua, donde los egipcios y romanos lograban embellecer sus túnicas e imprimirle increíbles diseños a partir de la pintura con hilo y aguja. Según los historiadores, los tejidos sutiles y la tapicería en lino finamente labrada aparecen como primeros registros que se tienen del bordado como arte textil y artesanal, que lograba ornamentar indumentarias y espacios en variados imperios de distintos continentes en distintas épocas. A partir de diversos colores, pigmentos vegetales, telas como la seda, el lino y la lana, adornos como las gemas o las perlas, hilos de plata y oro, se posicionaba el bordado como un indicador de riqueza y estatus; un arte noble, fino y refinado que solo practicaban los artesanos con los más grandes talentos para aquellos que hacían parte de las más altas cortes. Así, fue en la Edad Media que el bordado resaltó como primer vehículo creador de arte en occidente, instalándose entre los burgueses pudientes de Europa que solían impartir dichas prácticas dentro de la educación que se le brindaba a las jovencitas en aquel tiempo. Se aprendían técnicas estandarizadas que mantenían el espíritu coartado y lograban apaciguar cualquier sentimiento de histeria o erotismo que pudiese turbar a la mujer en edades relativamente tempranas; a partir del "buen manejo" del tiempo libre y el "adiestramiento" de las señoritas, se asegura que todos los vicios sean opacados y la madre de todos los males -la pereza- sea despistada.

La mezcla de estilos y variados motivos comenzaron a darle forma a diversas piezas que cada tanto se volvían más ornamentadas, más laboriosas y más lujosas. Los hilos jugaban a imitar lienzos pintados, mientras las costuras finamente bordadas hacían las veces de degradados con tinta. En sí, fue hacia el siglo XIX que el bordado logró destacar por su celebridad histórica, siendo democratizado como un hobby para todo tipo de personalidades y estatus social. No obstante, aún -y dentro de todo- el bordado seguía viéndose como una actividad netamente femenina o con

relación a esta; lo femenino, entendido a partir de su etimología "fémina" integrado por los vocablos 'fides' que traduce fe y 'minus' que traduce menos, se asocia a la concepción cristiana en el medioevo que concebían el término desde la inferioridad, la sumisión y la represión. Las mujeres eran pecadoras por linaje y requerían de un hombre, a quien pertenece esa costilla, para suprimir cualquier acto deshonesto o inferior. De ahí que, el bordado haya prevalecido por bastante tiempo como una actividad impuesta hacía las jovencitas para que no se metieran en asuntos que no les competían, "la relación del bordado y la costura con la historia de las mujeres pone de manifiesto que, si bien se emplearon como herramientas para educar a las féminas, con el tiempo también fueron utilizadas como armas para luchar contra la opresión" (2018, Builes).

Bajo esa misma línea, durante finales de la década de los 60's, Rozsika Parker, historiadora del arte y escritora feminista, buscaba darle vida a un movimiento de arte netamente feminista, y encontró en el bordado su punto de base. Así, en 1984 fundó *The Feminist Art History Collective* que, según algunos historiadores, se convirtió en "el movimiento internacional más influyente de todos durante el período de posguerra" (2018, Builes). A través de punzadas y bordados "naturalmente femeninos", las mujeres comenzaron a coser en pedazos de tela las consignas de su lucha. Empezaron a ver en el bordado una escapatoria, un símbolo y un medio que les permitía adoptar aquello que antiguamente se usaba para reprimir para así denunciar y contradecir roles impuestos o modelos prediseñados con base en estereotipos de género. Lo femenino se vuelve feminista: se empieza a utilizar el bordado como una herramienta de emancipación, evasión y expresión de disidencia social. Adopta la forma de un espacio seguro, un refugio que le permite a las mujeres encontrar un campo para ellas, para todas. En palabras de Tatiana Castillo (2018), bordadora bogotana: "bordar es el *mejor encuentro conmigo misma*. Cada puntada tiene una intención diferente y si eso no es especial, no sé qué lo sea. Lo mejor que me ha dado el bordado es poder *compartir con otras mujeres* y no verlas como mi competencia. Algo que nos han enseñado desde siempre: 'trabajar con mujeres es horrible. Entre mujeres hay mucha envidia'. No es verdad, no podemos seguir haciéndonos tanto daño entre nosotras".

Para dilucidar lo anterior, ponemos por caso a la pionera del arte feminista estadounidense y reconocida artista internacional Judy Chicago, fiel creyente de que la experiencia femenina -en todos sus campos- es el camino a lo universal, fundó el primer programa de arte feminista en Estados Unidos bajo la concepción del bordado como una técnica artística. Una de sus obras más reconocidas, y que logra imprimir en el bordado ciertos

puntos de partida bastante relevantes para la lucha feminista, Judy se esmera por hacer visibles los vestigios de una sociedad arcaica y asentada por un patriarcado egísta y peculiar. A través de *The Dinner Party*, Chicago enmarca un cuadro equilátero donde logra bordar alrededor de 99 nombres de distintas mujeres artistas que, por cuestiones de su género, han sido rechazadas y excluidas tanto en su panorama intelectual, como artístico. De la misma forma, Judy organiza distintos cursos o proyectos colectivos que le permiten tener interacción con mujeres que usan el bordado como método para resguardarse.

Ahora bien, trayendo a colación el trabajo de Jacques Ranciere, rescatamos que el régimen estético de las artes es el campo ideal bajo el cual el bordado se entiende totalmente como una práctica artística, rescatando que "el régimen estético comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quién hace arte" (2009. pp 28). Esta idea se complementa cuando este mismo autor, en su libro *Aisthesis*, nos habla de cómo "el arte existe como mundo aparte desde el momento en que cualquiera puede entrar a él. Y ese es sin duda uno de los objetos de este libro: mostrar cómo se constituye y se transforma un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello" (2013. pp 10)

Más adelante, hablando un poco de cómo el bordado ha roto las barreras del género, al entrar en él, hombres que desafían, cuestionan y ratifican su masculinidad en medio de agujas, reafirmaremos que es el bordado un arte del que cualquiera puede ser partícipe y en el que la única cualidad indispensable es la voluntad de practicarlo. Así mismo, "el régimen estético de las artes es el que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes" (Ranciere. 2009. pp 26) El bordado no es una práctica que maneje formas específicas de hacer, ni posee reglas al respecto, cualquier imagen que pueda ser pensada puede ser bordada, no existen técnicas superiores ni inferiores, todo lo respectivo se reduce al estilo propio de quien lo hace.

Habiendo comprendido parte de la historia y teoría bajo la cual se entenderá el presente análisis detrás del bordado, nos centraremos en la artista a la luz de la cual este será desarrollado. Nacida en Bogotá, Colombia, profesional en artes escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas hablamos de Tatiana Castillo. Aprendió a bordar en su infancia bajo la influencia de su abuela paterna, dejó este hobby a un lado por varios años, y al descubrir que ni las artes escénicas ni la pintura se

adaptaban a sus ambiciones artísticas, regresó a esta labor manual. El interés por la técnica resurge como deseo por disociar al bordado de su condición histórica peyorativa. Así, considera que "el arte es una forma de transformación muy poderosa, y en estos momentos en los que nuestro país está pasando por transformaciones tan grandes respecto a la paz y a la memoria y a la reparación, es necesario que como sociedad nos volquemos al arte para de allí, obtener lo que en otros lugares no es posible" (2017). En sí, para la artista el bordado ha significado un medio para relacionar o conectar el sentir y el pensar con un mundo material y tangible, mediante un arte que no le exige y que se presenta compasivo con la capacidad de error que permite. Es en el poder devolver las puntadas que recae su condición diferenciada de otras actividades como la pintura y el teatro, que para proyectar dependen mucho más del instante.

Lo primero que bordó cuando retomó esta actividad fue una ropa interior masculina que, en sus propias palabras, "nació del desamor. Quise indagar sobre lo íntimo, bordando mis diarios de desamor en una superficie que, para mí, estaba conectada con la relación que tenía con mis parejas, su ropa. A modo de regalo, bordé cuidadosamente unas frases y unas flores que hablaban del dolor, a partir de una técnica muy bella y sutil" (Las hilanderas). Esto nos brinda luces acerca del hecho de que el bordado trasciende la labor utilitaria que históricamente se le había asignado para convertirse en una experiencia estética que refleja una vivencia y pensamiento que resulta singular, pero que puede ser entendido como un reflejo de historias comunes e imaginarios aceptados a lo largo del tiempo. En el bordado realizado sobre ropa interior masculina hay una contradicción histórica presente: desde los inicios tal actividad estaba relegada a interiores y a ser ejercida exclusivamente por mujeres, en aras de hacer del tiempo de ocio un espacio productivo. Con el bordado de Castillo, tales limitaciones se desdibujan y se asumen en una reinterpretación de los valores ya asignados para pasar de ser una actividad mecanizada a una consolidación intuitiva de la reflexión intimista que sale a invadir el espacio público.

Uno de sus trabajos más significativos ha sido el que nació de su interés por el espacio físico de los distintos países que visitaba. "He tenido una fijación y gusto especial por los mapas. Entonces quise explorar la relación cuerpo, objeto y espacio mediante los mapas de los metros de ciudades que recorrí y que tuvieron una relevancia dentro de mis memorias de viaje. Siento que la disposición de los metros en cada ciudad habla de unas narrativas particulares que se han desarrollado en cada lugar". Aquí se vislumbra el carácter espacial que permea la labor del bordado, además, que

la técnica no es el centro fundamental ni protagonista, ya que, bordar sobre papel resulta ser una técnica de las más complejas en este campo, aunque nada al respecto es rescatado de la obra por el artista. La imagen intervenida corresponde al mapa de metro de Buenos Aires, Argentina, atravesado por cuerpos de hilo policromático.

En cuanto al giro corporal asumido por el bordado se refiere, los análisis realizados con base en estudios etnográficos persisten en sumergir la técnica del bordado en un mundo etéreo que se relaciona estrechamente con el cuerpo. Esto es porque la particular diferenciación que identifica Ranciere entre lo sensorial y lo sensible permanece dialogando para el artista. De esta manera, en las etnografías realizadas particularmente en Bogotá y Cartago, Valle del Cauca, la dinámica del giro espacial se identificó con la separación entre tocar y sentir al realizar un bordado. Tocar se entiende como la actividad sensorial que permite llevar a cabo la técnica, pero sentir se entiende como algo distinto que implica un proceso de reflexión y de escucha interna para lograr transmitir con los hilos la narración que las manos buscan contar. Bordar es un acto que se realiza con todo el cuerpo y que genera distintos efectos en él. Lo anterior hace que implique al ser en su totalidad aunque lo haga de manera diferenciada con la medida de los hilos colgando en el arco del brazo, con el posicionamiento atento de la columna que sostiene, con la extensión de uno mismo que terminan siendo sus materiales.

En la etnografía del bordado se identificaron algunos momentos específicos en los que la corporalidad actúa, uno de esos siendo ese primer contacto que se tiene con el cuerpo y el otro un poco menos pensado, siendo el contacto que se tiene con la técnica. Para el primero se parte de que es en el cuerpo y por el cuerpo que los distintos efectos se manifiestan en nosotros, como un primer estadio primitivo que solo puede ser superado por un estadio consciente al que se llega con la vía del segundo contacto: el de la técnica. Ello no implica que ese contacto que se presenta en el cuerpo carezca de profundidad analítica, pues representa un componente vital para el acercamiento al arte de bordar en tanto es receptor con sus sentidos pero también emisor con sus ideas. En sí, esos "segundos contactos" mencionados con la técnica suceden porque los objetos -como las agujas, los hilos, la tela y el tambor- quedan desprovistos de su identidad ajena e impermeable para reinventarse como extensiones que nos permiten pensarnos a través de ellos.

Parte de las conclusiones de estudiar el bordado y su técnica sugieren la dependencia en la inmersión de campo, pues, hay una relación con los sentidos del cuerpo que está presente y no puede ser obviada. De esta

manera, la etnografía sensorial, *hacer parte de*, deja de manifiesto las anotaciones que el acercamiento teórico no acoge, puesto que, el comprender el ejercicio del bordado desde la teorización y la academia excluye un componente esencial: el entender que se presenta un adiestramiento de los contenidos usualmente indomados o difíciles de verbalizar y que ese es el principal eje valorativo sobre el que se circunscribe la optación por esta técnica y no otra forma de arte. De ahí que la percepción que se tiene sobre el emparejamiento de contrarios, como cuerpo y alma o mecanización y reflexión, puncen con insistencia esas barreras de la bifurcación que impiden comprender los modos en que la experiencia se configura a partir de contactos.

Bordar es un acto político, Tatiana lo demuestra así cuando expresa que, a ella, "le gusta pensar que el arte textil, siendo una labor tan prolija y estéticamente tan bella, puede llegar a generar sensaciones tan distintas, incluso, ser visualmente violenta. Considera que puede concebirse como un dispositivo de exhibición y acción dejando de lado su historia utilitaria y colaborativa" (2016). Las siguientes imágenes pueden resultar un gran ejemplo de ello, la primera, corresponde a un mapa de América Latina que la artista Piwke bordados bordó y exhibió en su Instagram con motivo de la conmemoración del día del trabajo (1 de mayo) acompañado de un mensaje de resistencia para aquellos trabajadores que en medio de la cuarentena seguían saliendo a las calles; "hoy la clase trabajadora está en una de las peores situaciones en años, lamentablemente los afectados siempre son -somos-los mismos, con todo a resistir!"

La segunda imagen corresponde a la artista Gimera Romero, originaria de México, quien, luego de sufrir un aborto espontáneo, decidió bordar su dolor, publicando el resultado final acompañado del mensaje: "Perdí un bebé hace ocho meses y ha sido el dolor más grande en mi vida, creo que deberíamos hablar más, cuidarnos y prepararnos entre nosotras" En la última frase que acompaña la imagen podemos observar el punto crítico que aborda desde algo que pudiera ser una experiencia del todo personal pero que trasciende esta instancia para provocar empatía, identificación y hasta acciones de carácter colectivo. Así, como lo expresa la misma Gimena, "El bordado se ha convertido en un lenguaje que me permite ver cosas más allá, me ayuda a llegar a las esquinas inalcanzables del lenguaje, por eso la aguja es tan delgada, porque ninguna otra cosa podría llegar a allí" (Gili. 2020).

Ahora bien, además de el anterior tipo de escala política en la que el bordado se ve inmerso, encontramos que "el bordado hace parte de una tradición que ha perdurado a través del tiempo y cada vez es más usado como medio de expresión, además es una clara rebelión contra el avasallador

movimiento de la industria textil contemporánea" (Mujer Esqueleto. 2015). Muestra de esta afirmación es el trabajo de la artista textil Kathrin Marchenko, originaria de Rusia y quien se dedica al bordado en prendas básicas como camisetas y vestidos.

Habiendo explorado algunas de las muchas visiones a partir de las cuales se puede analizar el bordado como una práctica artística, queda entendido cómo este constituye una labor que va mucho más allá de fines utilitarios, educadores o meramente materiales. Tal como lo expresa Tatiana, "el bordado lo utilizo como una herramienta artística, para mí es una excusa, yo no bordo para mostrar técnicas, sino como un vehículo que me ayuda a impulsar lo que pienso" (Godoy. 2018). Así mismo, podemos usar lentes de teorías y postulados filosóficos como los brindados por Jacques Ranciere para bajo esta óptica comprender cómo es que este tipo de artes, consideradas así hace una temporalidad considerablemente corta en comparación con otras artes, logra romper con la concepción no-arte que se tenía del bordado antes de ser evaluado bajo la mirada del régimen estético. Con esto ha de recordarse la no jerarquización que propone Ranciere, así como la existencia de una inmanencia esencial que vemos cuando cuerpo y pensamiento se ven totalmente involucrados en una idea que no los separa como mundos ajenos. El pensamiento, como un pliegue de la materia sensible, reconoce una puesta en escena autónoma de ascensos y descensos lúcidamente radicados en los repartos más tradicionalistas y, así, logra reivindicar la llamada "artesanía" como manifestación válida dentro del arte contemporáneo.

Si bien parece existir una tendencia a pensar que el bordado es meramente femenino, nuevos proyectos y percepciones parecen avistarse rompiendo con ese hecho histórico, tal como artistas de la materia lo han presentado "me interesa reivindicar una técnica que se asocia históricamente, de una forma peyorativa, con una identidad de lo femenino". Estas mismas artistas concuerdan en afirmar que "el bordado une, repara y conecta [...] en la acción de bordar hay un tema de memoria, de conexión, de reparación" además de que "el material de la bordadora no es el hilo, ni la tela, eso son más bien medios, el material de la bordadora es el **"aire, el tiempo, la luz"**. En esta línea, se han creado proyectos que procuran reunir mujeres, hombres, y todo aquel que quiera bordar en espacios que motivan el sentido de cooperación, solidaridad y camaradería. Una suerte de lienzo en blanco para hablar de la cuestión de poder narrarse dentro del arte sin dominaciones específicas de género. Dentro de estos espacios podemos encontrar, "compartiendo Agujas, un taller de bordado básico en el que quiere comunicar sus conocimientos y transmitir este legado" (Saldarriaga.

2016) y el Salón Bordado, una comunidad bordadora en Colombia que, en el contexto actual, ha modificado su modalidad de reunión para continuar compartiendo tales espacios.

Bordar ha trascendido el hecho de ser una práctica o un hobby y se ha convertido en un estilo de vida, en tanto que Tatiana, por ejemplo, afirma "parto mucho de las vivencias que me trastocan para crear piezas que hablen de ese momento de mi vida y de cómo eso que me atraviesa, logra hablar de historias comunes, de otras personas, de la sociedad y de los imaginarios que predominan tanto actual como históricamente". En concreto, además de configurar un acabado ornamental llamativo o crear símbolos bellamente adornados por medio de cada puntada, el bordado se ha convertido en un manifiesto cultural, una expresión artística que ha logrado trascender representaciones o pre concepciones estereotipadas; el arte de pintar con hilo y aguja se mudó de lo doméstico a lo público e impregnó de tejido vital una revolución que de "femenina" poco tiene.

Bibliografía

- Builes, C. (19 de mayo, 2018). La puntada subversiva: coser como un acto de resistencia. El Espectador. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-puntada-subversiva>
- Fero, D. [Canal Trece Colombia]. (6 de Marzo, 2017). En la zona: El bordado como forma de expresión artística [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VCF>
- Flor., (20 de septiembre, 2018). Macondo, labores y oficios: historia y origen del bordado. Recuperado de: <https://macondolaboresyoficios.com.ar/2018/09/20/historia-del-bordado.html>
- Godoy, D. (6 de Noviembre, 2018). Tatiana Castillo: bordado colombiano en México. Radio Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/bordado-colombiano>
- Gili, G. [Editorial Gustavo Gili]. (28 de Enero, 2020). Entrevista a Gimena Romero. Del bordado al conjuro [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch> 8
- Saldarriaga, G. (23 de Marzo, 2016). Cuatro consejos para llevar una vida espiritual (sin demasiado esfuerzo). Revista Diners. Recuperado de: <https://revistadiners.com.co/tendencias/33844>

- Mujer Esqueleto. (7 de Diciembre, 2015). Lo que Mujer Esqueleto hace sobre tela. Cartel Urbano. Recuperado de: <https://cartelurbano.com/arte/lo-que-mujer-esqueleto-hace-sobre-tela>
- Melo, A. (14 de Marzo, 2016). Pintando con aguja e hilo. Bacanika.com. Recuperado de: <https://www.bacanika.com/seccion-cultura/pintando-con-aguja-e-hilo.html>
- N.A. Entrevista a Tatiana Castillo. Las Hilanderas. Recuperado de: <http://lashilanderas.net/entrevista-a-tatiana-castillo/>
- N.A. (12 de Enero, 2016). Los tejidos de Tatiana Castillo. Peppersoul. Recuperado de: <https://peppersoul.com/costura/los-tejidos-de-tatiana-castillo/>
- N.A. (20 de Septiembre, 2018). Historia y origen del bordado. Macondo, labores y oficios. Recuperado de: <https://macondolaboresyoficios.com.ar/historia-del-bordado>
- Peláez, R., (7 de marzo, 2020). El País: Judy Chicago: 'tengo fé en que hombres y mujeres nos pongamos de acuerdo antes que sea tarde'. Recuperado de: <https://smoda.elpais.com/moda/judy-chicago-tengo-fe-en-que-hombres-y-mujeres-nos-pongamos-de-acuerdo-antes-de-que-sea-tarde/>
- Pinto, C. (22 de Septiembre, 2018). Bordar nuevas masculinidades, una crónica a un taller de bordado para hombres. Eldesconcierto.cl. Recuperado de: <https://www.eldesconcierto.cl/bordar-nuevas-masculinidades>
- Ranciere, J. 2013. Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte. Buenos Aires. Manantial.
- Ranciere, J. 2009. El reparto de lo sensible: Estética y política. Santiago de Chile. LOM editores.
- Santana, V., Cárdenas, N., Gómez. M. 2017. Bordando Amores. Colombia. Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de: <https://drive.google.com/file/d/1Gkcg2t6yXhCd1F2pjfn5pZyuH9YPyAlr/view>

La reivindicación estética. Del mayo del 68 a la Colombia del 2020

Santiago Bernal, Juan Diego Patiño

(...) Se suele tener una imagen un tanto simplificada de lo que fue Mayo del 68. La sensación predominante es que fue una revolución fracasada que no logró su objetivo primordial: cambiar la vida, o al menos transformar la sociedad (Badenes, 2006, p. 24).

En estas pocas palabras, Patricia Badenes resume uno de los puntos de vista más generalizados sobre lo que fue el Mayo del 68 en Francia. Esta opinión ha sido defendida por muchos, incluso, por intelectuales franceses de la talla de Jacques Lacan. Cuando este fue "interrogado sobre qué se podía esperar del movimiento, si realmente iba a producir un cambio significativo en la sociedad, Lacan respondió: "Como revolucionarios [los estudiantes] son histéricos que están pidiendo un nuevo Amo. Lo obtendrán"" (Salazar, 2017). Así, Lacan consideraba que el movimiento era simplemente un movimiento de "histéricos" que buscaban, sin saberlo, una nueva forma de su propia opresión:

El histérico es, en el plano social, el siervo que responde disciplinadamente al estímulo de un Amo quien, a fuerza de negarlo, lo mueve a generar el objeto causa del deseo que será el instrumento de manipulación del Amo. En otras palabras, el histérico es aquel que, creyendo que ha encontrado la forma de cuestionar el lugar del saber que legitima a la autoridad, sin darse cuenta, solamente produce una nueva figura de goce. Si el Amo logra apropiarse de esa articulación discursiva que aglutina a todos los sujetos deseantes que se dirigen a él en busca de reconocimiento, podrá encontrar el camino para perpetuar su dominio basado en la negación del otro. Todo lo que tiene que hacer es crear una nueva forma de satisfacción que sea, en el fondo, una manera de negación más radical que la anterior. Por ejemplo, ¿qué son los "logros" de las revoluciones, si no nuevos satisfactores que dan respiración artificial a las estructuras de opresión? ¿O puede decirse que los grandes movimientos revolucionarios han abolido el discurso del Amo? Me parece que no. Solamente lo han hecho más sutil, más difícil de identificar, más cercano (Salazar, 2017).

Si se juzga desde sus efectos en "las estructuras sociales" o la forma y carácter del Estado, el movimiento del 68, probablemente, sea un simple

juego de niños que causó breve conmoción en las calles francesas. Pero, comenzando como una lucha en Nanterre en contra de la división de las residencias, unas para hombres, otras para mujeres, y terminando en protestas de los trabajadores de Renault que alegaban por la mejoría de sus condiciones laborales, el mayo del 68 no fue un movimiento organizado: no había un fin, diferente a uno estético, dibujado en el horizonte. Por eso, Badenes nos recuerda que:

uno de los aspectos que tal vez más se desconoce de Mayo del 68 es que detrás de lo social y político, se escondía una gran efervescencia creativa. El poder de la palabra, la imaginación, la creatividad... adquirieron un valor y una importancia que, aunque latentes, hasta entonces estaban ocultos. Mayo del 68 fue una gran fiesta donde la creación alcanzó unos límites inauditos. Todo el mundo quería hablar, pintar, escribir, etc. (...) Mayo del 68 fue, como algunos lo han definido, un maravilloso sueño colectivo, una explosión de creatividad inusitada, un derroche de imaginación sin límites, un canto a la vida, no a la que nos obligan, sino a esa vida no vivida (...). Durante casi treinta días parecía que todo, absolutamente todo, era posible. Era el momento de ser realistas y pedir lo imposible (Badenes, 2006, p. 24).

Esto nos hace pensar en que lo sucedido en las calles de París poco tiene de parecido con el ideal que cualquiera de nosotros pueda tener de una manifestación: un movimiento jerárquico, en donde las peticiones justifican la salida a las calles. El mayo del 68 no fue esto. Fue más bien una fiesta, un momento de acción, de reconocimiento individual en las pasiones, de hacer por hacer. En definitiva, el mayo del 68 es un cuadro que se pinta sin los trazos finos de un pincel, sino mediante la salpicadura y las manchas del bote de pintura que se deja caer sobre el lienzo. Así, parece que mayo del 68 es uno de esos momentos en la historia que encarnan las ideas más profundas de Jacques Rancière: la estética como camerino o antesala de la función de la política (Rancière, 2000). La política, según Rancière, no es un ámbito desligado de la estética, sino que esta está a la base de aquella. La estética se remite a lo sensible: a lo que puede ser visto (no sólo en términos visuales, sino en términos de lo que se nos da a sentir), a lo que puede hacerse y a lo que puede pensarse. Es así, como la estética, para Rancière, puede tomarse como

el sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir. Es un corte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que definen a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al

respecto, sobre quién tiene la competencia para ver, y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (Rancière, 2000 p. 10).

Lo anterior deja entrever la relación intrínseca entre estética y política, pues ese tejido sensible (esos espacios y tiempos) están partidos y repartidos de determinadas maneras, definiendo unos "lugares y partes respectivas". En este sentido, el reparto de lo sensible se "funda en un reparto de los tiempos y de las formas de actividad" (p. 9). Esto termina por definir qué es visible, quién es visible, quién puede hacer parte y quién está excluido de ese común. Y es por esto que, para Rancière, a la base de la política hay una estética: una configuración, una partición del tiempo y espacio que compone el sensible común. Por tanto, podríamos decir que, así como en la Francia del 68, en la Colombia de hoy también se presenta la intención de tejer un nuevo reparto de lo sensible. Este es un problema, no sólo político, sino, principalmente, estético. El mayo del 68 y el paro nacional son nuevas formas de romper con ese reparto dado; son nuevos intentos por cortar los tiempos y los espacios de una manera diferente.

Todo esto nos lleva a la siguiente pregunta: ¿están las manifestaciones atravesadas por una dimensión estética? Aquellos que no estén de acuerdo con este tipo de manifestaciones se cansarán, en el peor de los casos, de presentarlas como acontecimientos nacidos de "caprichos" de "estudiantes ingenuos" y "gente ociosa" y, en el mejor de los casos, de reducirlas a reivindicaciones esencialmente políticas. Creerán que la irrupción de las personas en las calles es un acontecimiento más. En últimas, dirán que es inútil. Sin embargo, la manifestación, en sí misma, provoca un nuevo reparto de lo sensible, un nuevo corte en los tiempos y en los espacios, arrojando luz sobre aquello que era invisible y, así, poder alzar la voz en contra del reparto ya partido. De esta manera, la manifestación no es sólo un acto político: es político en tanto que es estético. Estético, no en el sentido que trata el problema de lo bello, sino en tanto que reconfigura la experiencia común, al buscar establecer modos de ser sensibles novedosos. Así las cosas, el mayo del 68 y el paro nacional en el 2019 son momentos de ruptura.

En el marco de las manifestaciones del paro nacional en Colombia, podemos ver el resurgimiento del debate que se dio en Francia en el 68: ¿sirven de algo las manifestaciones y las expresiones de protesta? En su columna Las caras de la protesta, Hector Abad (2020) se lamentaba por la disimilitud, heterogeneidad y diversidad de las reivindicaciones que se hacían en el paro nacional, tanto así, que creía que estas llegaban a ser contradictorias. Esto haría, entonces, que la protesta tuviera una alta

probabilidad de fracaso, al no encontrar una vía para tramitar demandas tan variadas. Sin embargo, esta posición nos recuerda a aquella postura generalizada frente al mayo de 68: la protesta como un movimiento que, en últimas, no logra cambiar la forma de vida ni las estructuras sociales.

Pero parece que esta opinión surge porque no se presta atención a la dimensión estética de las manifestaciones. Así el paro no haya logrado derrocar al presidente Duque o haya transformado radicalmente las condiciones laborales y de vida de millones de colombianos, sí nos presenta algo nuevo. Además, la postura de Abad también está invadida por una idea nefasta sobre la movilización social: la necesidad de que sea unívoca, homogénea, coherente y racional. No obstante, esto olvida que la protesta, en tanto acto estético, está, como diría Rancière, "habitado por una potencia heterogénea", en donde conviven múltiples fuerzas, intereses, subjetividades y contradicciones. La manifestación es una expresión estética que, así como el modo de ser sensible propio del régimen estético, se sustrae de sus "conexiones ordinarias". Por este motivo, tratar de imponer en la manifestación una jerarquía entre medios y fines, entre razón y acción, entre materia y pensamiento se vuelve absurdo. Por eso, Pedro Zuluaga (profesor de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes) nos recuerda que:

aunque el paro nacional haya tenido una imprevista deriva festiva, convirtiéndose en una suerte de carnaval regado por plazas y calles del país, está lejos de ser una celebración homogénea. Sus manifestaciones han sido múltiples así como la forma de interpretarlas. Buena parte de las suspicacias o críticas a la carnavalización del paro han venido de sectores tradicionales de la izquierda que ven el peligro de que en medio de tanta alegría y festividad se diluya el propósito inicial de la movilización, anclado –para estos sectores– a la conquista de mejoras concretas en el ámbito laboral y pensional, o a reformas en educación y salud (Zuluaga, 2019).

Lo dicho por Zuluaga nos permite ver la relación que tienen las expresiones del paro con un nuevo modo de ser, con ese modo de ser sensible del que Rancière habla para el régimen estético de identificación de las artes. Es este nuevo modo de ser (el cual reaparece en las manifestaciones) que hace que el paro provoque una alteración en el tejido sensible del común colombiano. Es por esto, que el paro nacional se convierte en una forma de trastocar el reparto de lo sensible que se había establecido:

en el paro nacional parecen salir a flote formas no previstas de subjetividad e intersubjetividad; maneras nuevas de cuidarse y estar juntos, pero también de abrirse al riesgo y la aventura. El paro nacional ha creado un pequeño agujero en ese conformismo señalando vías de reconocimiento real y concreto de la diversidad y la diferencia: nos hemos mirado y tocado, hemos sentido cerca otros cuerpos y olores, e iniciado conversaciones con extraños en contra de lo que dictan los protocolos del autocuidado (Zuluaga, 2019).

Lo interesante aquí es que el paro ha permitido que surjan nuevas combinaciones y nuevas posibilidades de relaciones en el espacio común, que serían impensables en el acontecer cotidiano. De aquí proviene la posibilidad que tiene el paro de trastocar ese sensible y la forma en la que se configura. Y es este su carácter estético e, incluso, artístico. Es por esto que podemos establecer paralelos entre las manifestaciones del paro nacional (así como las del mayo del 68) y lo que Rancière llama el régimen estético, pues estas expresiones de protesta tratan de un nuevo modo de ser sensible que tiene un carácter de irrupción y de subversión de los recortes y distribuciones de tiempos y espacios dados. Así, las manifestaciones se podrían concebir como obras de arte, como lienzos que nos muestran algo nuevo. Para ver esto, detengámonos en las imágenes 4 y 5 del anexo.

Lo que vemos en estas imágenes es cómo los manifestantes se toman las calles y le dan una nueva posibilidad, un nuevo uso. Este era antes un espacio de mero tránsito, sólo un medio para llegar a algún lugar, en el cual cumplir con las tareas intrínsecas a una ocupación dentro de la sociedad. Era un espacio no muy significativo para las personas. Pero, ahora, este es un espacio que se llena de sentido. Ahora tiene un modo de ser sensible nuevo, pues es un espacio que se presta para protestar, que se convierte en un medio (de mostrar una inconformidad) y a la vez un fin (pues la protesta consiste en llenar ese espacio de cierta forma).

Estas avenidas, que antes eran un espacio por dónde pasaban los automóviles y los buses atiborrados de gente, son ahora un lugar que se reconfigura y que permite hacer visibles cosas nuevas que antes estaban escondidas e invisibles en el cansancio y el trajín cotidianos. En el paro, este espacio es reivindicado y apropiado por los manifestantes para mostrar algo que no se veía antes: el descontento, la falta de oportunidades y su propia existencia. Los ciudadanos ya no aparecen en este espacio como meros seres autómatas que van a cumplir una función para mantener una empresa o una economía, sino que ahora son subjetividades que pueden alzar su voz. Ya no son sólo sujetos que únicamente tienen tiempo para

sobrevivir. Por esto, estas manifestaciones hacen que se reconfiguren el espacio y el tiempo, rompiendo la partición de ocupaciones y tareas; la jerarquía entre quienes tienen tiempo para el ocio y para la vida pública y los que sólo tienen tiempo para el trabajo. Se está proponiendo, así, una nueva partición de lo sensible y se están definiendo nuevas posibilidades y propiedades de los espacios y lugares cotidianos. Cuando vemos estas imágenes, vemos ese rompimiento: un nuevo modo de ser, una experiencia del espacio y del tiempo que es diferente a la ordinaria. Según Rancière, en el régimen estético, "una obra de arte será aquella que ocasione una experiencia alternativa a la ordinaria, donde el sujeto puede liberarse de las relaciones usuales en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma sobre la materia" (Pérez, 2012). Vemos entonces, la conexión que tendría la manifestación con el arte mismo, al permitir una desconexión con el modo de experiencia cotidiano, lo cual abre la puerta a un nuevo modo de sentir, experimentar, habitar y dar sentido al espacio y al tiempo de la calle y la ciudad.

De esta manera, el paro nacional nos remite a una suerte de inversión: allí donde antes había un fin determinado (e.g. la vía que está destinada al transitar del automóvil) ahora no hay más que un espacio por repartir de una nueva manera. Lo interesante, es que cuando el espacio se trastoca, cuando su finalidad se ve desbaratada, estamos también ante una transformación en los roles sociales. Consideremos la imagen 6. Los escudos que cargan los estudiantes hacen referencia a una de las instituciones más polémicas del Estado colombiano: el ESMAD. Surgida como una fuerza para mantener el orden público, el ESMAD es la fiel representación de lo que significa querer mantener intacta la repartición sensible. A la manera de un escuadrón que aboga por el orden social, la división de las tareas en el espacio, el reparto del espacio mismo que ha de ser llenado con ciertas actividades y no otras, el ESMAD, en últimas, es el símbolo de la lejanía entre el ciudadano y el Estado, entre el transeúnte y el poder. El escudo, la protección, el bolillo, son la distancia que se alza entre aquellos que defienden la división espacio-temporal y los que buscan cambiarla. No obstante, esos mismos símbolos, en el contexto de una manifestación, son ahora invertidos (surge un nuevo modo de ser sensible): los marchantes cargan los escudos del ESMAD frente a su pecho con la intención de hacer ver que ahora son ellos los protectores. En la manifestación, el Estado pierde su autoridad: los estudiantes son los que protegen. Lo paradójico es que la línea de defensa de los estudiantes no tiene un reparto que proteger. Aquello que protege, en términos de Rancière, es la potencia heterogénea de los marchantes. Dicha

potencia no consiste solo ideas y reivindicaciones. En últimas, la potencia es una expresión estética: un régimen de identificación particular. El marchante de aquí y allá, el espectador de la acera o el balcón, el periodista testigo, etc., tienen en sí una forma particular de identificación de lo visible y del pensamiento. Y, solo en estos contextos, le dan principio de realidad.

La inversión, entonces, es una de las características estéticas centrales de la manifestación (así como del régimen estético). Ahora, la inversión momentánea de los roles sociales no sería posible sin la expresión. La manifestación, además de tener unas ideas y pensamientos que la motivan, tiene formas de representar dichas ideas y pensamientos. De hecho, la expresión es la que hace de la protesta algo más que un simple acontecimiento político. Lo que busca no es pasar una lista de peticiones para que sean tenidas en cuenta. Busca, por sus propios medios, extenderlas al plano real. El manifestante del mayo del 68 o de la Colombia del 2019 no quiere que sea el Estado el que se apropie de sus causas. Él mismo se encarga de hacerlas visibles, no basándose en la técnica, sino en la disrupción de la acción. Empecemos por lo más obvio. El 8 de diciembre, varios artistas se reunieron en una suerte de carroza móvil para presentar un concierto a favor de los manifestantes y en contra de las medidas del gobierno. Artistas y manifestantes se reunían en las calles para, a través del canto, expresar la molestia y la inconformidad. Así, la música se convirtió en un medio para que los deseos y pasiones que le subyacen a la manifestación se mostraran tangibles. Con la acción artística, la manifestación encuentra los hilos necesarios para comenzar el tejido del nuevo sensible por el que se aboga. Por ende, separar la manifestación de su expresión, de los medios que utiliza para hacerse real, reducirla a elementos políticos, es desconocer la particularidad de este acontecimiento.

Sin embargo, muchos dirán, con razón, que este tipo de expresiones no son expresiones legítimas, en tanto que no son espontáneas, sino que están atravesadas por elementos técnicos. De esta manera, este tipo de expresiones caerían bajo el régimen poético que Rancière postula: la organización, la manera de hacer, es lo central (Rancière, 2000). Si bien esta es una crítica pertinente, desconoce que la manifestación no se desancla de la potencia heterogénea de la expresión. Es decir, junto con expresiones de este tipo, organizadas y técnicas, encontramos también las más espontáneas y disruptivas. Ejemplo de esto son las imágenes 8 y 9 del anexo. En la primera, vemos una estudiante que, ante la represión de la policía, decide tomar un poco de pintura y adoptar la posición de un muerto. De esta manera, lo que busca es expresar, hacer tangible, el miedo de los manifestantes ante la creciente represión estatal. Como se ve, la

espontaneidad está también presente en la expresión. Si, por ejemplo, este no hubiera sido un día de enfrentamientos entre el ESMAD y los estudiantes, la acción de la estudiante carecería de sentido. Así, la manifestación, más que ser un movimiento pensado, es una fluctuación que responde ante el acontecimiento inmediato. Aquí se alza un buen ejemplo de la manifestación como fenómeno del régimen estético de Rancière. A diferencia del régimen representativo, encarnado en expresiones teatrales, en el régimen estético la inacción se toma la acción. La estudiante que se tira al piso muestra que ya no se prepondera la acción, el movimiento, por encima de la quietud, el reposo. La expresión no depende de la manera de hacer (i.e. la estudiante que mediante la palabra y la acción elocuente denuncia la represión), sino del modo de ser sensible que se alza. Algo similar ocurre con la imagen que muestra estudiantes corriendo en medio de la marcha. Lo interesante de la imagen es la expresión de los rostros. En ellos se ve una extraña alegría, muy alejada de la imagen tradicional del que corre, ya sea huyendo de algo o en competencia. Aquí, los manifestantes, de nuevo, expresan el venir del cambio mediante la inversión de una acción tan sencilla como correr. Estos dos casos, son una muestra de la paleta de colores heterogénea de la expresión. Algunos, como en el caso del concierto, acuden a medios técnicos para visibilizar la reivindicación. Otros, apelan a la espontaneidad y al instante para dejar una marca en el espacio sensible del poder de la manifestación.

Ahora bien, cuando se toca el tema de la expresión, surge inmediatamente un tema rocoso: la expresión violenta. Todo aquel que haya seguido alguna de las manifestaciones contemporáneas, habrá sido testigo de una idea repetida: los Estados contemporáneos no se oponen a la manifestación, a menos que ésta desemboque en acciones violentas o que interfieran con el desarrollo cotidiano. Con respecto a esto último, los ejemplos de las calles que cambian su razón de ser muestran de manera clara que, en tanto que la manifestación busca un nuevo reparto de lo sensible, ha de trastocar el discurrir de la actividad diaria. Así, este tipo de críticas y oposiciones a la manifestación no hacen sino reforzar nuestro punto. Tomemos un ejemplo. Salud Hernández (2020), en una columna para *Semana*, se opone a las acciones de un grupo de estudiantes que, siendo una "(...) minoría, decidió en nombre de 27.700 estudiantes de la Distrital, cesar actividades". Hernández se refiere a algunas manifestaciones en enero del presente año que bloquearon la entrada a la Universidad Distrital y el paso por importantes avenidas. Con estas acciones, según ella, "no avanzamos". En el fondo del discurso de Hernández se encuentra la clásica concepción liberal de la libertad: "mi libertad termina allí donde comienza la libertad del otro". Bajo esta arenga, la manifestación es criticada porque no permite el

transcurrir normal de las actividades diarias: el transporte se colapsa, las avenidas dejan de ser avenidas, las calles no son espacios de paso sino de encuentro, etc. Lo interesante es que este tipo de críticas, a diferencia de lo que se puede pensar, sí captan el carácter disruptivo de la manifestación: se oponen a una forma de expresión, cobijándose en las ideas más profundas del reparto de lo sensible actual: la libertad no es diferente de la propiedad. Así como la propiedad termina donde comienza la del otro, la libertad del sujeto está restringida al espacio que posee. De esta manera, cuando la manifestación se rechaza porque no se acopla al orden estatal, es porque la expresión está siendo fructífera: está cuestionando la distribución espacio-temporal de las funciones y de las posesiones.

El caso de la violencia es más complicado. Como dijimos, los Estados llamados democráticos están más que a gusto con una manifestación ordenada. Sin embargo, el adjetivo "violento" empieza a aparecer cuando se quiere rechazar la manifestación. Uno de los propósitos de nuestro texto es mostrar que la manifestación es rechazada porque no se reconoce como un acontecimiento estético que propende por un reparto de lo sensible nuevo. El tema de la violencia nos lleva a pensar que quizá hay algo que estamos pasando por alto. Puede ser el caso que muchas de las críticas y oposiciones que surgen ante la manifestación sí tengan origen en un reconocimiento efectivo de la potencia estética de su acontecimiento. No hay mejor estrategia para deslegitimar cualquier protesta que caracterizándola como violenta. Así, ante la presencia y el reconocimiento de la potencia, se aseguran los defensores del reparto de lo sensible actual su continuidad. Si bien no pretendemos hacer una apología de la manifestación violenta, sí queremos que, a la hora de llevar a cabo un análisis teórico, el tema de la violencia no sea rechazado de entrada sin considerar lo que está en juego. Consideremos la portada que muestra la imagen 10. Acá, *Semana* está caracterizando los términos de "protesta" y "violencia". En cuanto al primero, lo equipara con "protesta pacífica". Así, la manifestación legítima, al menos la aceptada, ha de ser pacífica. Sin embargo, ¿qué entiende *Semana* por pacífico? La caracterización que hace de "violencia" sirve para responder la pregunta. En el subtítulo, la violencia se presenta como "actos vandálicos". Por ende, lo pacífico, en este contexto, sería la ausencia de actos vandálicos. Llegamos así al punto central: la violencia de la que tanto se habla en los contextos de la manifestación es entendida, en la mayoría de los casos, como vandalismo. Las connotaciones de la palabra vandalismo no pueden ser pasadas por alto. El vandalismo es pensado como el ataque hacia los espacios físicos. De esta manera, el paro nacional devino violento cuando se empezó a atentar en contra de las estaciones de Transmilenio, de

la pulcritud de las paredes, la transparencia de los vidrios, etc. Con esto, queremos mostrar que, al igual que la posición de Hernández, el rechazo a la violencia en el contexto de la manifestación, al menos en nuestro caso de estudio, es un rechazo de los atentados contra el inmobiliario. Por ende, estos rechazos son otra evidencia más de la potencia estética de la manifestación que busca un nuevo reparto de los espacios materiales y sociales.

Es verdad que el párrafo anterior puede pecar de ingenuo. No es cierto que la violencia sea siempre equiparada con vandalismo. No obstante, queremos hacer ver que las nuevas categorías que surgen y que se refieren a las manifestaciones están atravesadas por un reparto de lo sensible y por el reconocimiento de la potencia de la protesta. Ahora bien, ¿qué hacer con aquellos casos en donde la violencia no solo es una acción contra la propiedad sino que hay más elementos en juego? Para responder a esto, debemos volver al mayo del 68. Según Sokhi-Bulley (2016), el mayo del 68 fue una de las fuentes que llevó a los trabajos de Foucault sobre la resistencia (2016, p. 324). Para referirse a este fenómeno, Foucault prefirió el vocablo contra-conducta (counter-conduct) sobre términos tradicionales como "revuelta", "desobediencia", "disidencia", etc. La razón de esto, es que los términos mencionados, no captan, según Foucault, la potencia productiva de la resistencia (Sokhi-Bulley, 2016). Por el contrario, hacen que la resistencia y sus formas tengan una connotación meramente negativa. De esta manera, si seguimos la recomendación de Foucault, las manifestaciones, en tanto que son una forma de resistirse a un reparto de lo sensible, deben caracterizarse como contra-conductas.

A partir de la noción de contra-conducta, Sokhi-Bulley (2016) nos insta a repensar las manifestaciones ocurridas en Inglaterra durante el verano de 2011. Al igual que en el caso colombiano, estos acontecimientos fueron rápidamente rechazados por el desorden que generaron. Así, la manifestación fue llamada "*England's summer of disorder*":

The riots were described by politicians, councils, the courts and the media as criminal – and only criminal. Prime Minister Cameron addressed the nation by saying "what we know for sure is that in large parts of the country this was just pure criminality". Politicians launched new legal penalties such as granting "mandatory power of possession" to landlords, allowing them to evict tenants for antisocial behavior and criminal convictions. Councils supported the aim to evict rioters, claiming they had made themselves "intentionally homeless" and asserting "we do not want you in our community". The media engaged in a huge "snitching" campaign, enticing the public to name and report suspected rioters (Sokhi-Bulley, 2016, p. 327).

Esta caracterización, fue compartida por pensadores como Badiou y Žižek, que criticaron los riots de London al no tener un "único eslogan" o "idea poderosa" que guiase las manifestaciones. Al igual que Héctor Abad, Žižek y Badiou siguen viendo la manifestación como un acontecimiento unidireccional, sin recorrer sus potencialidades heterogéneas.

Ahora bien, si la manifestación de 2011 en Inglaterra se ve bajo los lentes foucaultianos de la contra-conducta, *"The rioters, rather than performing only meaningless outburst, are refusing the conducting power of the police and the governmentality of responsabilization"* (Scholi-Bulley, 2016, p. 329). En este sentido, lo que busca Sokhi-Bulley es que la caracterización apresurada de la manifestación, la tendencia a adjudicarle un carácter criminal, no comprende el acontecimiento: la manifestación, en tanto contra-conducta que se opone al poder, no ha de reproducir los medios por los que el poder se manifiesta. Así, en el caso colombiano, el vandalismo y la violencia de la que se habla es una subversión del poder. Lo que Foucault, en boca de Sokhi-Bulley (2016), nos dice, es que si la manifestación ha de considerarse de manera seria, no puede ser leída con los anteojos del orden preestablecido, es decir, bajo la lupa del reparto de lo sensible actual. De esta manera, la violencia termina siendo una nueva expresión, quizá la más opuesta a los valores contemporáneos. Al estar enmarcada en el régimen estético, la manifestación tiene modos de ser sensible disímiles: solo un instante separa la quietud del movimiento, la tranquilidad del temor, y, también, la paz de la violencia. La contradicción no rompe con la intención de la manifestación: son los diferentes modos de ser los que terminan por llevar la política a un plano estético. La idea con esto, de nuevo, no es hacer una apología de la violencia, sino repensarla como un acontecimiento complejo en el contexto de las manifestaciones.

En definitiva, este ensayo quiere mostrar que el mayo del 68 fue un punto de ruptura para las manifestaciones venideras: la potencialidad estética se hizo más presente que nunca. Y estas manifestaciones se pueden leer a la luz de lo que Rancière llama el régimen estético. Un ejemplo de esto, es el paro nacional colombiano de 2019. Ambos acontecimientos son evidencia de la política en términos de Rancière: un evento esencialmente estético que propende por un mundo nuevo, por un reparto de lo sensible novedoso. De esta manera, con los ejemplos mencionados, se quiere señalar que un relectura de la manifestación a la luz de estas ideas es fundamental. De la misma manera como Rancière utiliza a Gauny para mostrar el proceso de singularización de una masa confusa (los obreros) (Patiño, 2017), aquí buscamos singularizar las expresiones de la estética presentes en la manifestación para evitar que sea reducida a nociones tradicionales: el

aglomerado organizado que propende por un mismo fin. De lo contrario, seguiremos reproduciendo posturas como las de Abad y Hernández que no reconocen el potencial que subyace a toda manifestación. Más allá de afirmar que la manifestación es buena o mala, ética o no-ética, el ensayo pretende señalar la complejidad del fenómeno. Sin embargo, llegados al tema de la violencia, queda abierta una pregunta: ¿cómo leer la violencia política, tanto de las manifestaciones como de cualquier otro acontecimiento, reconociendo su potencialidad estética? Lo que aquí se quiso mostrar, es que, en principio, la violencia parece ser un modo de expresión, un modo de ser sensible que se desarrolla en la función de la política. No obstante, somos conscientes de los problemas que puede suscitar esta idea. Por ende, dejamos abierta la cuestión para seguir siendo discutida y abordada. Lo que queremos indicar, es que recurrir a lugares comunes que rechacen todo acto violento de entrada no siempre es provechoso.

Anexo.

Presentamos acá las imágenes a las que nos referimos a lo largo del texto.

Imagen 1. Tomada de: Francia hoy (2018). ¿Qué paso en el mayo del 68? Recuperado de <https://www.rfi.fr/es/europa/20180501-que-paso-en-mayo-del-68>. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=imagenes+mayo+del+68&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjG5bu_nZzsAhVNwFkKHR4ABIAQ_AUoAXoECAsQAw&biw=1366&bih=625#imgrc=M7dkWrZvEVbx1M.

Imagen 2. Tomada de: Laurent, A. (s.f.). On 1968. Recuperado de: https://medium.com/@alexander_laurent/on-1968-a48639da8c1e. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=soyes+realistes&tbn=isch&ved=2ahUKEwjEn9DJnZzsAhUjcDABHZvYCz4Q2-cCegQIABAA&oq=soyes+realistes&gs_lcp=CgNpbWcQAzoCCAA6BQgAELEDQgQIABBDQgQIABAYOgYIABAKEBhQ2ZIIWLOtCGDxsghoAHAAeACAAZgDiAGeFJIBCjAuMTluMC4yLjGYAQCGAQGqAQqnd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=fW16X4TtLaPgwbkPm7Gv8AM&bih=625&biw=1366&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777#imgrc=5AL9RQjRl4qHHM.

Imagen 3. Tomada de: El Tribuno (2018). Afiches y frases del Mayo Francés: cuando las paredes tomaron la palabra. Recuperado de: <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2018-5-4-18-56-0-afiches-y-frases-del-mayo-frances-cuando-las-paredes-tomaron-la-palabra>. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=mayo+del+68+l%C3%ADmagination+au+pouvoir&tbm=isch&ved=2ahUKEwj3pNvqnpzsAhWCUjABHxEzAXUQ2-cCegQIABAA&oq=mayo+del+68+l%C3%ADmagination+au+pouvoir&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECAAQEzoGCAAQCBAeUK6NAViygFgxcsBaABwAHgAgAGaAYgBjRaSAQQwLjI0mAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=z256X7eBI4KlwbkP8eaEqAc&bih=625&biw=1366&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777#imgsrc=jfqbQFUn4nKg7M.

Imagen 4: Tomada de: El Espectador (2019). Lo que pasó en las ciudades durante el paro nacional del 21 de noviembre. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/lo-que-paso-en-las-ciudades-durante-el-paro-nacional-del-21-de-noviembre/>. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=paro+nacional+2019&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjOx7zPn5zsAhXCjVkkHY20AK4Q_AUoAXoECCAQA w&biw=1366&bih=625#imgsrc=a1ECpS1P1d6QZM.

Imagen 5: Recuperado de: Marca (2019). Marchas masivas en Colombia en una nueva jornada de Paro Nacional. Recuperado de: <https://co.marca.com/claro/trending/2019/12/04/5de7bda3ca474162178b4585.html>. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=paro+nacional+2019&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjOx7zPn5zsAhXCjVkkHY20AK4Q_AUoAXoECCAQA w&biw=1366&bih=625#imgsrc=UN_k10vCYaOfaM.

Imagen 6: Tomada de: Telam (2019). Se cumplió el Paro Nacional en Colombia, con imponentes marchas y algunos choques con la policía. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201911/410844-se-cumplio-el-paro-nacional-en-colombia-con-imponentes-marchas-y-algunos-choques-con-la-policia.html>. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=paro+nacional+2019&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjOx7zPn5zsAhXCjVkkHY20AK4Q_AUoAXoECCAQA w&biw=1366&bih=625#imgsrc=WitdZP3w1K0vEM.

Imagen 7: Tomada de: Caracol Radio (2019). ¡Un canto por Colombia! Horarios y lugares del "concierto del paro". Recuperado de: https://caracol.com.co/programa/2019/12/05/6am_hoy_por_hoy/1575554612_020563.html. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=un+canto+por+colombia+2019&tbm=isch&ved=2ahUKEwihi7zRn5zsAhU7bTABHX0UBzYQ2-cCegQIABAA&oq=un+canto+por+colombia+2019&gs_lcp=CgNpbWcQAzoCAA6BQgAELEDOgQIABBDogQIABAeULifsgFYjseyAWDyybIBaABwAHgAgAG3A4gB8SGSAQowLjlxLjluMS4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=p296X-GbBLvawbkP_aicsAM&bih=625&biw=1366&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777#imgrc=6ysQmE_gsolH0M.

Imagen 8: Tomada de: Semana (2019). Así se vivió el paro nacional en las principales ciudades del país. Retomado de: <https://www.semana.com/galerias/galeria/el-paro-nacional-en-fotografias/610948/>. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=paro+nacional+performance+colombia+leon+pelaiez&tbm=isch&ved=2ahUKEwiD1_eQrJzsAhUASTABHcehA30Q2-cCegQIABAA&oq=paro+nacional+performance+colombia+leon+pelaiez&gs_lcp=CgNpbWcQA1CLnQJY-LUCYMu3AmgAcAB4AIABnAGIAdsLkgEEMC4xMpgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=wXx6X8PyF4CSwbkPx8OO6Ac&bih=625&biw=1366&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777#imgrc=g7SaQ8qkrAR-VM.

Imagen 9: Tomada de: Links (2019). Colombia: After the social explosion of November 2019. Recuperado de: <http://links.org.au/colombia-after-social-explosion-november-paro-nacional>. Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=paro+nacional+2019+performance&tbm=isch&ved=2ahUKEwio0Pmj5zsAhUWazABHQ8DAQIQ2-cCegQIABAA&oq=paro+nacional+2019+performance&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECAAQEzoGCAAQHhATOggIABAFEB4QEzoICAAQCBAeEBM6BggAEAgQHICmiwFYxpoBYL6bAWgAcAB4AIABYQKIAfAMkgEIMC4xMC4wLjGYAQCGAQGqAQtnD3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=3Ht6X6jyMpbWwbkPj4aEEA&bih=625&biw=1366&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777#imgrc=TfLAQv6CZ4IVsM.

Imagen 10: Tomada de: Semana (2019). ¿Explotó la olla? Recuperado de: <https://www.semana.com/nacion/articulo/masivo-paro-nacional-el-21-de-noviembre-como-va-a-responder-el-gobierno-de-ivan-duque/641838/>.
 Vínculo de la imagen: https://www.google.com/search?q=paro+nacional+semana+de+la+protesta+a+la+violencia&tbm=isch&ved=2ahUKEwiylbPgrJzsAhX0RzABHRw_CvAQ2-cCegQIABAA&oq=paro+nacional+semana+de+la+protesta+a+la+violencia&gs_lcp=Cg.NpbWcQA1DSLliAUGCDUWgAcAB4AIABlAGIAYsdbgEEMC4zMJgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=aH16X7LBAvSPwbkPnP6ogA8&bih=625&biw=1366&rlz=1C1CHBD_enCA777CA777#imgsrc=ic2qhPs6xdQcpM

Referencias

- Abad, H. (2019). Las caras de la protesta. Recuperado de: <https://www.hectorabad.com/las-caras-de-la-protesta/>
- Badenes, P. (2006). La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística. Universitat Jaume I.
- Patiño Niño, D.M. (2017). La noche de los proletarios de Jacques Rancière como posibilidad para pensar en otro tipo de comunidad. Universitas Philosophica 34(68), pp. 243-262.
- Pérez, A. (2012). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009
- Rancière, J. (2000). El reparto de lo sensible. Santiago: LOM editores.
- Sokhi-Bulley, B. (2016). "Re-reading the riots: counter-conduct in London 2011". Global Society, 30 (2). pp. 320-339.
- Salazar, O. (2017). Lacan con los estudiantes. Recuperado de: <https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2017/10/08/lacan-con-los-estudiantes/>
- Zuluaga, P. (2019). Paro nacional o una fiesta por la vida (pero mejor). Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/paro-nacional-o-una-fiesta-por-la-vida-pero-mejor/79592>

Diarios de cuarentena: modos de ser sensible a través del jabón

María Alejandra Vargas, Catalina Sanabria, María Alejandra Martínez

"Al comenzar la cuarentena, el artista colombiano Roberto Uribe Castro comenzó a publicar en Instagram una serie de fotos de panes de jabón.

Pocos días después de iniciar el proyecto, las fotos de los jabones comenzaron a convertirse en una obra colaborativa que hace reflexionar sobre la surreal realidad del mundo. Dicho de otro modo, los panes de jabón se llenaron de poesía" (Arcadia, 2020).

Con esta nota, la Revista Arcadia elogió la iniciativa Diarios de Cuarentena de Roberto Uribe Castro, un claro exponente del régimen estético planteado por Jacques Rancière. El arte de este proyecto no se identifica a través de una distinción de sus maneras de producción y recepción (como sucedía en los otros regímenes[1]), sino que se da gracias al modo de ser sensible de los objetos mismos, en este caso, de los jabones. Uribe abre un espectro en el que el público está expuesto a una experiencia estética, en la que empezó a reunir las fotografías que sus compañeros enviaban y, posteriormente, las que sus seguidores (a quienes no conoce personalmente) proponían por medio de la red social Instagram. En principio, se hablará de este encuentro logrado con el objeto en cuestión.

El jabón cobra vital importancia en esta época en que se ha declarado una pandemia, en la cual lavarse las manos es una acción efectiva para evitar contraer el virus, lo que la llena de sentido y significado. Sin embargo, el autor tenía planeado utilizar esta herramienta desde hace años. El surrealismo y la poesía a la que hace referencia Arcadia, transmutan en una simple barra de jabón ya que representa a la vida en su totalidad y su proceso inherente de nacer, vivir y morir. Más importante, el arte se refleja sobre este objeto. En este ensayo se profundizará en diversos significados que puedan dársele al objeto y cómo, a los ojos de cada espectador, trasciende de manera distinta.

Para Uribe, el cuerpo hace del jabón una escultura con el paso del tiempo. La piel y el agua son tan abrasivas (lo que él llama "una lija perfecta") que terminan por deshacer ese arte que sin intención se había alcanzado. Este también había sido el propósito del artista en otros de sus proyectos: dar cuenta de aquello que como sociedad obviamos o pasamos

por alto, lo que no queremos ver o damos por sentado. Pero en una simplicidad y un elemento de nuestra cotidianidad es posible encontrar ese sentido del que nos habla Rancière; "Algo tan básico como una barra de jabón y agua, algo tan universal, no lo es. Ese es el sinsabor de la obra" (Uribe, 2020). Este aspecto pone de relieve el carácter efímero y paradójico de la obra, características que son propias del régimen estético descrito por Rancière.

Asimismo, el principio de igualdad[2] del régimen estético se ve reflejado en Diarios de Cuarentena a partir de la constitución colectiva de la obra, en la que el artista se pierde en la multiplicidad de agentes que agregan una interpretación única a sus piezas. La apertura del mundo del arte a cualquier persona que cuente lo que desee con un jabón y una cámara, representa en el mismo objeto del arte la capacidad de desdoblarse, moldearse, y verse sujeto a una comprensión singular que se agrega intermitentemente a la extensión de los límites entendidos por el arte. No obstante, su estado comunal no impone un carácter dissociativo del autor con su producto, sino que este entra en disputa, sin alcanzar resolución alguna, entre un doble estado de individualidad y colectividad.

No existe, además, ningún proceso en el que se establezcan las obras que harán o no parte de la galería virtual. La posibilidad de hacer parte de este proyecto colaborativo depende de la disposición individual de añadirse a la idea de un sentido más grande, el cual Uribe entiende como un "momento de ritual" que es vital para el establecimiento de su arte. La sólida defensa del trabajo colectivo trasciende de una mera preferencia que él considera parte de su trayecto en la arquitectura, para posicionarse en los modos de percibir y hacer en conjunto. Esto implica uno de los muchos desplazamientos que se presentan en el proyecto, estableciéndose en una tensión entre opuestos que configura desde el sentido de la obra, hasta los espacios de esta.

Diarios de cuarentena abre las puertas al encuentro entre lo privado y lo público. El lugar de exposición de la obra se configura dentro de las redes sociales, haciendo particular uso de Instagram, usada principalmente para compartir videos y fotos pertenecientes al mundo delo "común". No obstante, este espacio comparte nuevos aportes y caminos para el arte, haciendo que el público goce de una doble condición: son tanto espectadores como coautores de esta obra colectiva. Los observadores, de esta forma, tienen ahora la oportunidad de cruzarse al azar con lo que un régimen académico había limitado, y además empezar a hacer parte del mismo.

Los museos y las escuelas de artes conforman un sistema legítimo que se ha encargado de reproducir cierta figura del artista, en un lugar del arte específico que socializa sólo aquello a lo que se le desea dar la categoría de "arte". Los parámetros de exposición limitan entonces no sólo el producto del artista, sino que también terminan privatizando y jerarquizando una práctica que Uribe considera de resistencia política. Ahora, esta nueva ola contemporánea propone y reconfigura las formas de compartir y estructurarse a sí mismas. Las redes sociales pasan a ser un galería visible y abierta, encargada además de compartir y distribuir estas nuevas formas de *ser, pensar y hacer* del arte.

La espacialidad se ha yuxtapuesto tanto a la academia como a las redes sociales, y esto es especialmente evidenciable en medio de la crisis social provocada por la pandemia del Covid-19, en la que el arte se empieza a entender como una salida ante el encierro. Esta nueva noción de un espectro históricamente ligado a la élite es experimentada tanto por artistas como para el "común", que accede además a una nueva categoría. Esto no implica una ruptura en el arte, sino la expresión de decisiones que reinterpretan el sentido y la creación de este. Como menciona Uribe, su deseo es:

"Encontrar esos lugares que no son tan comunes para el arte. Trabajar la visión de lo más cotidiano y entender a partir de pequeños cambios y alteraciones, como estos espacios son construcciones políticas, sociales y económicas que se manejan en el físico. Me interesa hacer intervenciones efímeras, pasajeras, para encontrar en ellas un cambio a la estructura o la máquina." (Uribe, 2020).

Esta idea del autor nos devela las características del régimen estético, en tanto que se concibe como un singular, un único que se ha desligado de toda regla o jerarquización de las artes. Ya no hay sujetos o géneros artísticos, y lo sensible se ha sustraído de sus conexiones ordinarias para abarcar las heterogeneidades. Asimismo, la barrera mimética (es decir, la distinción entre las formas de hacer y la regulación de las ocupaciones sociales) que estaba presente en el régimen poético se ha roto: ya no existen diferenciaciones en cuanto a las maneras de producción y al desenvolvimiento de los roles sociales, pues como se mencionó anteriormente, en esta obra cualquiera puede ser el artista.

Además, Uribe no hace uso de las herramientas comúnmente aceptadas dentro del arte, sino que se vuelve hacia a un objeto pensado para un uso totalmente distinto. Así, se despoja de cualquier tipo de técnica instaurada porque no tiene ningún filtro de selección de las imágenes que incorpora en sus obras. Estas pueden ser de alta o baja calidad, con cualquier tipo de

composición, ángulo o gama de colores, y Uribe las aceptará. En palabras de Rancière:

"El régimen estético de las artes trastorna esta repartición de los espacios. Éste no cuestiona simplemente el desdoblamiento mimético en beneficio de una inmanencia del pensamiento en la materia sensible, sino que también cuestiona el estatuto neutralizado de la *tekhné*, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte." (Rancière, 2009, pág. 55).

En ese sentido, la identificación de opuestos (el producto idéntico al no-producto, el saber transformado en no saber, etcétera) también se hace presente en *Diarios de Cuarentena*. Para Uribe no hay trabajo "bello" o "feo". Todas las fotos y participaciones se encuentran y dialogan entre ellas para ser parte de un conjunto artístico. Esto, por ejemplo, en semejanza con Rodin, quien sin tomar en cuenta los parámetros escultóricos agrupó sus obras para otorgarles un sentido aún mayor en *La puerta del infierno*. De hecho, el propósito de Uribe es reunir todas las imágenes de las barras de jabón y exponerlas en una galería en Estambul.

Como hemos visto, este nuevo enfoque dentro del campo de lo público y lo privado, permite que ya no sea visible sólo en la academia. Ahora, dichos ámbitos se presentan en las acciones más cotidianas de las personas, permitiendo un giro espacial en el que los actos diarios se vuelven parte de la nueva idea de "arte". Es así como el jabón es la pieza fundamental de esta nueva estructura: un objeto que difícilmente puede ser pensado como obra artística, precisamente por su función privada en el cuarto del baño. Limpiarse es un acto íntimo en el que se deshace el mundo de lo antihigiénico hasta que se dé un próximo encuentro.

Para Uribe, "El cuerpo se entiende como algo no elegante. Al mismo tiempo que el jabón funciona para limpiarnos, también está inmerso en la idea del mugre que es aquello que no queremos ver" (Uribe, 2020). Así entonces, la idea del jabón se envuelve en la dicotomía de lo higiénico y lo antigénico, de lo que se hace visible o invisible. Esta obra, construye un continuo desarrollo de paradojas en las que los opuestos chocan, pero en vez de alejarse encuentran en el ínfimo momento de acercamiento una unión que se trasladará en las fotografías que componen *Diarios de Cuarentena*.

El publicar la imagen repetitiva de un mismo objeto por diferentes participantes permite que ese equilibrio entre lo común y lo individual se haga evidente. En cada una se manifiesta la disposición de revelar la interioridad del objeto propio en un entorno explícitamente público. Ello

implica presentar al objeto que purifica, en un contacto constante con todo aquello que es entendido como parte de un mundo opuesto: lo desagradable. Es por esto que el autor insiste en que el propósito de su trabajo es encontrar íntimamente la acción que se expone a sí misma. Además, "el hecho de que no esté inscrito dentro de los centros tradicionales del arte, es parte de mi búsqueda de trabajo" (Uribe, 2020).

Podemos ver en algunas de las fotografías que sus jabones con vellos, o simplemente sucios, hacen parte de esa suciedad que resulta incómoda de mirar. Uribe parte de la idea de que la función del jabón en su obra le permite explorar lo personal en su dimensión relacional y colectiva. Esos vellos son parte de la vida humana que no debería ser evitada o ignorada. La incomodidad se expresa tanto en quien tomó la foto, como en el espectador. Entonces, llevar este tipo de trabajos e imágenes a un lugar público es impactante, y aún más en una red social. Los opuestos, la idea de lo diferente, es representada en forma de arte. Lo limpio con lo antihigiénico; lo privado, con lo público.

La aparente consciencia de la imagen con relación al concepto de la obra es un factor relevante para Uribe, quien resalta la capacidad de cada fotografía para anclarse una tras otra, haciendo caso a una lógica que escapa cualquier teorización. "Las imágenes encuentran entre ellas conexiones", asegura el artista tras detenerse a pensar cómo la galería de la red social ha encontrado esa autonomía para narrar una historia. Lo anterior sin la intervención divina de un proceso de curaduría que se detenga a asimilar una coherencia o una explicación sobre sí misma. Es por eso que la razón del arte, en esta obra en particular, deviene en su reconocimiento vulnerable y efímero, delegándose sin saberlo al azar del tiempo y los diversos modos de experiencia.

El cuerpo, las barras de jabón y los rituales de limpieza son en realidad el objeto de un cuestionamiento sobre la intimidad de los espacios y el acceso a un discurso que rompe con las jerarquías estructurales del arte, en un nuevo régimen de identificación del mismo. En el que en medio de su componente colectivo, se estructura una sensibilidad moldeada perpetuamente en el otro. De esta forma, es posible percibir que la magnitud de las grandes obras maestras se ha trasladado a la poética de reconocer un objeto que es moldeado perpetuamente por la piel y el tiempo, hasta desaparecer sin dejar rastro alguno de su existencia.

El jabón narra la vida misma, la vulnerabilidad de los cuerpos y las diferentes formas de aproximamiento con un objeto que siempre ha estado ahí, sin retórica. Desde nuestra experiencia, reconstruimos la idea individual que teníamos sobre el jabón para plasmarlo en una imagen que se resignifica

en su manera de ser sensible, así pasamos de ser espectadoras de este arte a ser partícipes del mismo. Tras una reconfiguración de lo sensible, de lo que percibimos, Roberto Uribe nos invita a ser parte de esos momentos y espacios absolutamente abandonados. Nosotras lo fuimos...

"En eso tiene que ver el romper estructuras, intentar ver lo que está ahí que no observamos. Es aprender otra vez que lo que hace la belleza del arte es volver a enseñar a mirar en una imagen." (Uribe, 2020).

[1] Como en el régimen ético de las imágenes y en el régimen poético o representativo de acuerdo a la definición propuesta por Rancière en *El reparto de lo sensible: Estética y Política*, 2009.

[2] En donde se destruye toda jerarquización de la representación tanto en el objeto del arte (su ver, pensar y hacer) como en el público que lo configura.

Referencias

- Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible* (1st ed.). Santiago: LOM.
- Uribe, R. (2020, Mayo 14). Entrevista con Roberto Uribe-Castro, Boforá: Vía ZOOM.
- Arcadia, R. (2020). El arte de las pequeñas cosas. Retrieved 20 May 2020, from <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/exhibiciones-de-arte-en-instagram/81459>
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (1st ed.). Buenos Aires: MANANTIAL.

La geoestética en Ciro Guerra: tres miradas de su cinematografía

Julián Aguiar, Óscar Delgado y Luna Bernal

Con la publicación de este artículo de ninguna manera pretendemos apoyar o ignorar las distintas formas de violencia en contra de la mujer. Esperamos que las denuncias realizadas por las víctimas calen en el mundo cinematográfico donde son deplorables las situaciones a las que las mujeres se deben enfrentar. Manifestamos nuestro apoyo hacia las víctimas por su valentía y coraje. Recomendamos la entrevista realizada por Semana a Catalina Ruiz Navarro, una de las mujeres que condujo la investigación de las denuncias, que se encuentra en Youtube.

Partimos de la convicción de que el autor y el contenido de su obra son completamente separables. Esto se debe a que la obra en tanto producción se separa del sujeto que la produce para llegar incluso a oponérsele. Piénsese brevemente en la Ilustración tan defendida por Kant, pero luego sus vergonzosos comentarios y opiniones con respecto a sujetos no-europeos y mujeres. Su mismo lema *Sapere aude!*, su defensa en cuestionar a la autoridad y la utilización de la razón ilustrada como rasero contra la mistificación se le oponen de pies a cabeza. Ese carácter independiente y crítico del conocimiento como objeto *déjà produit* hace que el autor no pueda controlar sus repercusiones e interpretaciones. De esta manera, las producciones cinematográficas de Guerra y sus interpretaciones permanecen en el mundo de la crítica y la hermenéutica donde se oponen a sus actos reprobables. Estamos de acuerdo con todo el escarnio público, medidas investigativas e incluso acciones en contra de él por fuera de las instituciones de "justicia" que son machistas y tradicionales. Quizás podamos pensar de manera simbólica que en la hoguera del pensamiento se deben quemar autores mas no sus obras.

El presente trabajo está centrado en aplicar las categorías de análisis, que se proponen en la *razón geográfica* de la filósofa Amalia Boyer, a tres películas del director colombiano Ciro Guerra. Para llevar a cabo esta labor, se hará una breve reconstrucción de la teoría Geoestética para así aplicar sus nociones principales a las películas *La sombra del caminante*, *Los viajes del viento* y *El abrazo de la serpiente*. Además de esto, se hará uso de otras teorías que le competen a la estética, como la de los filósofos Jacques Rancière, Gilles Deleuze y Félix Guattari para complementar el análisis. Estos

últimos dos pensadores servirán como eje de articulación de las tres películas con su concepto de "nomadologie" que será explicado y explícito en la última película a analizar. El objetivo es resignificar el relato de un evento desde su dinámica y movimiento como cual nómada (propia de los proyectos cinematográficos) y no desde su quietud y sedentarismo. Para lograr este objetivo se revisa el giro espacial de Amalia Boyer que propone categorías espacializantes y nomadológicas para el análisis de la producción cinematográfica de Guerra.

Giro espacial

Una de las propuestas de la filósofa Amalia Boyer (2007), con respecto a la filosofía, en general, y a la filosofía del arte y la estética, en particular, consiste en "superar la época de la imagen histórica del mundo y de-suturar la identidad entre historia y tiempo humano" (p.160); esto es, que el espacio no siga siendo subordinado al tiempo.

Una de las motivaciones de este cambio paradigmático, se debe al *giro espacial* en el que el espacio ya no se concibe como absoluto sino relativo. Así, la *geografía*, tanto en su componente de estudio físico como, también, parte de las ciencias sociales, puede ser el punto de partida para pensar nuevas ontologías. De manera precisa, Boyer (2009) propone la *razón geográfica* como modelo ontológico de la actividad filosófica, estética o artística. Esto es posible por "la función estratégica de la geografía a partir de la definición de otro tipo de discursos cuyos efectos son espacializantes, críticos, políticos, de *empiricidad* y de positividad" (p.14).

A partir de la motivación por el estudio de la poética del paisaje de Édouard Glissant, la inspiración proveniente de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y el recorrido crítico de pensadores como Immanuel Kant, Martin Heidegger y Jacques Rancière, entre otros, Boyer (2009) esboza la noción de *Archipelias*. Esta noción implica "pensar el medio por el que transitan y entran en relación múltiples imaginarios de diversas procedencias" (p.23). Para lograr este esbozo, Boyer realiza una crítica de la metáfora kantiana de la isla, lo que la lleva a resaltar la importancia de los archipiélagos como "un topo privilegiado de una geocrítica en la medida en que permite proyectos pluridisciplinarios y *transarchipélicos*".(p.22)

El archipiélago, a diferencia de la isla, tiene unas virtudes que sirven de metáfora absoluta de los procesos de desterritorialización/reterritorialización que dan cuenta de múltiples temas como lo son la política, la ética, la epistemología y la ontología. Para así tener una concepción del mundo como "archipiélago de archipiélagos" en el

que hay una expresión de "un conjunto heterogéneo de rasgos físicos y existenciales que no podemos disociar sin alterar la naturaleza misma del paisaje, de la lengua, de los imaginarios y de los posibles".(Boyer, 2009,p.20)

La sombra del caminante

En esta película de 2004, dirigida y escrita por Ciro Guerra, se muestra el encuentro de dos personajes disímiles que, por azares de la vida, se reúnen y entablan una relación de amistad. Por un lado, tenemos a Mañe, un hombre en una situación económica precaria, cuya característica física principal es que perdió una pierna en una toma armada de la cual él y su familia fueron víctimas. Por otro lado, está el otro personaje principal que no tiene nombre, cuya peculiaridad radica en que se gana la vida cargando a la gente del centro de Bogotá por 500 pesos en una silla de madera que lleva en la espalda.

Mañe siente una fascinación por este personaje misterioso, que lo ayudó en más de una ocasión, y al que quiere devolverle el favor mediando con las autoridades y enseñándole a escribir. Sin embargo, Mañe empieza a sentir una urgencia por querer conocer a su desconocido amigo, así que recurre a artimañas para lograrlo. Al final, se da cuenta de que la identidad de su amigo estaba estrechamente relacionada con su pasado.

Una posible interpretación de esta película es que Guerra buscó enlazar la vida de los personajes a través de un destino común que comparten por el hecho de ser oriundos de una misma nación y por un acontecimiento en Puerta Nueva, Caquetá. Entendiendo el destino como un desconocimiento consciente de los personajes, este los llevaba a ignorar la existencia del otro, es decir, Mañe no sabía quiénes fueron los perpetradores de la masacre, pero el personaje misterioso en un punto logra reconocer su papel en esto. Este personaje trata de escapar y aun así no lo logra. Guerra no se vale de ningún *deus ex machina* para el reencuentro de estos dos personajes, tan sólo apela al azar y recurre a la noción de destino para dar ese carácter de necesidad para cumplir con la trama.

Ahora bien, se podría interpretar esta película con una de las tesis principales de Archipelia. La identidad no consiste en un carácter unitario definido e inmutable, por el contrario, "la identidad se piensa a partir de un modelo rizomático en el cual reconocemos en cada uno de nosotros múltiples raíces que pueden ir al encuentro de otras raíces"(Boyer, 2009, p.19). Y, aunque se podría mencionar que estos dos personajes pertenecen a un mismo archipiélago, las múltiples convergencias que encontramos en un solo

archipiélago son tan grandes y abarcadoras que casi que se podría pensar en pequeños archipiélagos que conforman ese mismo archipiélago (algo así como un microcosmos). Lo anterior se entiende en el sentido de que ambos personajes terminaron en Bogotá en búsqueda de "un nuevo comienzo", el cual implicaba necesariamente un cambio de ubicación espacial, y sin el cual no se hubiese podido iniciar, por así decirlo, un cambio de identidad.

En esta película de Guerra no se da un contraste archipélico tan notorio como el que ocurre en *El abrazo de la serpiente*. No obstante, la noción de identidad aquí desempeña un papel crucial, el cual vale la pena rescatar.

Los viajes del viento

Los viajes del viento es una película que piensa "geográficamente"; el entendimiento de su trama y de sus personajes está en clave espacial. Viéndola con alguien del Norte de Santander, pudimos entender muchas cosas que se encuentran entre líneas: mitos y leyendas, costumbres de la costa, significados dobles, grupos vallenatos, un mapa de la geografía colombiana y, por ende, del recorrido de los personajes, etc. La cultura colombiana, en general, y la regional, en particular, permiten entender el tejido de la película.

Adicionalmente, el paisaje se toma la trama de la película, acá no hay una noción de cuánto tiempo tomó el recorrido que Ignacio y Fermín emprendieron, no hay una conversación donde se haga un recuento de los días o alguna preocupación por parte de los personajes de que algún familiar los estuviese extrañando por el tiempo que ha pasado. En la película predomina el espacio, grandes valles o montañas que definen el trayecto de estos.

Por otra parte, esta obra es "una coproducción con Alemania, Holanda y Argentina, apoyada por el Festival de Cannes y el de Berlín" (Lilang, 2008) para así "afirmar que los continentes se "archipielizan" al constituir regiones más allá de las fronteras nacionales, y que estas regiones (lingüísticas, culturales, etc.) son "islas abiertas" cuya apertura es su condición de sobrevivencia" (Boyer, 2009, p.20).

Adicionalmente, Ciro Guerra retrata el enriquecido paisaje colombiano junto a un paisaje humano empobrecido económicamente, pero vivo culturalmente. La película no es sobre Ignacio, sino lo que él y su trayecto representan. Ciro Guerra está mostrando la unidad de distintas realidades colombianas. En parte, esta unidad nace del vallenato: la gente respira y muere por el acordeón, en muchos lugares es la única diversión o forma de ganarse la vida; el gobierno local se encuentra con los ciudadanos a través

de su música y, a pesar de las distancias y la desconexión entre pueblos, la gente conoce el nombre de Ignacio Carrillo, al parecer una leyenda vallenata.

Si nos detenemos a reflexionar, esta unidad no se basa, en ningún momento, en la noción tradicional de geografía donde esta "se convierte en aliada indispensable de los intereses (de preservación/expansión) estatales, bélicos y comerciales" (Boyer, 2009, p.14). No, acá el espacio no se ve definido por límites estatales que definen lo que es un municipio, un departamento o una vereda. Las relaciones entre los personajes y el territorio se encuentran en los imaginarios y, por ello, el territorio es fluctuante, de manera que el recorrido de los personajes es posible o se ve limitado según las interacciones sociales y culturas. Precisamente Guerra quiere mostrar en esta película un imaginario colombiano: "Si existen el imaginario norteamericano del western y el imaginario chino del género fantástico de artes marciales -dice-, aquí hay uno muy rico en el vallenato" (Guerra citado por Lilang, 2008).

Acá cabe resaltar un fragmento de Archipelia:

El paisaje es "su propio monumento", monumento a los muertos, pero también monumento vivo que la poesía construye (Jacquart, 1992: 238). La isla, a la par que es violenta y destructiva, también pone al hombre en relación con los elementos. En un transporte de sensualidad, la isla es identificada con el rostro y el cuerpo de una mujer, que se torna hermosa, pero frágil ante la constante amenaza del océano, principio masculino antagónico. (p.18)

Lo anterior recuerda la primera escena de la película: un funeral en medio de un paisaje inclemente; allí, ese paisaje parece un monumento a la muerte. Sin embargo, el paisaje casi siempre es un monumento a la vida: campos llenos de flores, de cultivos, de ganado, de pasto verde iluminado, de montañas interminables, de nieve en lo más recóndito del territorio colombiano, nieve que también alberga vida. Ese paisaje frágil y hermoso contrasta con la masculinidad de los personajes, en la medida en que estos están inmersos en prácticas culturales que llevan a los personajes masculinos a actuar de maneras burdas, despiadadas u osadas. Allí, la vida del paisaje contrasta con la muerte latente de Ignacio y Fermín.

Adicionalmente, esta unidad recuerda la conexión de la comunidad invisible que Rancière (2013) rescata de *La sexta parte del mundo*. En *Los viajes del viento*, por un lado, se muestra esa comunidad invisible: la relación entre marimberos y un caserío en la Guajira, la que hay entre una casa en medio del desierto y el Festival de la Leyenda Vallenata o entre cazar un

conejo y tocar el acordeón. Por otro lado, esa conexión de actividades heterogéneas, que lleva a Rancière a comparar la obra de Vértov con el cubismo y el futurismo, está presente en el largometraje de Ciro Guerra, solo que, esta vez, lo que para el espectador es incompatible es el camino de Ignacio Carrillo y todos los hechos que lo acompañan.

Ciro Guerra muestra lo que, a nuestros ojos, recoge muchos imposibles: ¿cómo así que una mamá manda a su hijo con un señor del pueblo sin saber para dónde va este? ¿Cómo no se arrepienten de hacer ese tortuoso trayecto a pie y regresan? ¿Cómo saber por dónde caminar en un mar de montañas y desierto sin caminos demarcados? ¿Por una promesa Ignacio se queda a cuidar hijos que no son suyos? ¿Abandona a los suyos? Estos sucesos son incompatibles con el mundo urbano, globalizado y mercantilizado en el que vivimos. Claro, no todos viven en ese mundo urbano y podemos imaginar que sucesos presentados en la película siguen ocurriendo, pero es el solo hecho de creer lo que se nos presenta por más inverosímil que nos pueda parecer.

En un diálogo con Amalia Boyer esta considera que ese elemento inverosímil que la audiencia digiere, entre otras cosas, se debe al realismo mágico tan representativo de nuestra literatura. Puntualmente Boyer establece que

Ciro Guerra se sitúa en el intersticio entre lo natural y lo legendario. Hay una dimensión mítica en la poética de la imagen de Guerra donde territorio y memoria se sobreponen en la medida en que está narrado desde un recuerdo, quizás de infancia, un poco nostálgico de ese mundo que ya no existe. Esto que algunos han llamado "realismo mágico" o el "maravilloso mágico" es recurrente en autores de la literatura del Caribe y no hay que olvidar que Guerra es de la Guajira.

No es lo mismo el sentimiento producido al ver el trayecto de Ignacio y de Fermín al que produce la caminata de Forrest Gump o de Batman en la trilogía de Nolan. No son comparaciones exactas, pero sí muestran dos mundos distintos con una credibilidad distinta. Acá, Ciro Guerra no está produciendo la gran película de Hollywood para la sociedad del espectáculo o la gran industria cinematográfica, acá Guerra se parece más a Vértov, pero en versión colombiana. Rancière, en un momento dado, indica que lo que hacía Vértov recogía la "Tradición propiamente rusa, la de los llamados pintores ambulantes que, en el siglo anterior, recorrían el país profundo con su caballete y sus libretas de bosquejos para captar al paso la vida del pueblo" (p.272). Lo mismo parece que está haciendo Ciro Guerra, pero 'a lo colombiano o a lo caribeño', que aunque tienen puntos de encuentro no son

equivalentes, y usa recursos como la actuación y el guión por no defender los principios de los kinoks.

Más allá de la comunidad, que se muestra a partir de actividades heterogéneas, ocurre con los diversos paisajes que "Cada uno expresa un conjunto heterogéneo de rasgos físicos y existenciales que no podemos disociar sin alterar la naturaleza misma del paisaje, de la lengua, de los imaginarios y de los posibles" (p.20). De esta forma, el paisaje "establece una comunicación directa entre sus aspectos materiales e inmateriales" (p.20) produciendo un entendimiento de la materialidad espacial mediante realidades inmateriales como la cultura. Como Boyer expresa, es la acción social, la realidad social, la que transforma ese espacio, de forma tal que se abandona la idea de espacio como un absoluto.

El abrazo de la Serpiente

Hay un breve comentario de Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* : « On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'État, au moins possible même quand on parlait de nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire » (Deleuze & Guattari, 1980, p.34) Este comentario es un abrebrocas extraordinario para realizar una sinopsis de la película *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra. Esta película (como también las anteriores dos de Guerra) es, precisamente, una Nomadología; no es una historia, pues los constantes resquebrajamientos en la temporalidad, que quisieran darle una unidad al filme, hacen imposible ver la película desde un lente meramente histórico. Por supuesto, podemos decir que se sitúa en una temporalidad (en 1909 con un Karamakate joven y en 1940 con un Karamakate más maduro), pero tal temporalidad resulta solo visible en el contexto de un paisaje, de un caminar o un andar por un territorio. Tal es el objetivo de la película: evocar un desplazamiento perpetuo del y en el territorio, un nomadismo fílmico en el recorrido por un río, por una selva, por una montaña. Los nómadas son dos blancos (Theodor Koch-Grünberg y Richard Evan Schultes) y dos nativos (Karamakate y Manduca) en búsqueda de una planta sagrada llamada *yakruna*.

La nomadología de la búsqueda bien podría saltarse toda referencia al tiempo y contarse en términos espaciales. La única referencia al tiempo la da el cambio de un blanco a otro (de Theodor a Richard) o el envejecimiento corporal de Karamakate. No obstante, el paisaje y el territorio lo son todo: la casa solitaria de Karamakate, las hamacas trenzadas en los árboles donde

descansaba un Theodor enfermo, la canoa como el habitar flotante de nuestros personajes nómadas, el río con sus cambios de intensidad en su flujo, la sensación de infinitud de la selva, el asentamiento de la Chorrera, lo profano del lugar donde plantaron la *yakruna*, el cerro donde se encuentra la *yakruna* sagrada. Ciro Guerra no oculta su interés por un cierto gozo espacial en sus películas como podemos ver en su declaración en esta entrevista con respecto al estreno de *El abrazo de la serpiente*:

Lo que procuro es que tengan un gran sentido del lugar, porque el cine es tiempo, pero también espacio. Las buenas películas logran transmitir eso. La primera cinta que hice (La sombra del caminante) tenía una fuerte presencia de la ciudad. Era importante que se sintiera en toda su dimensión. Yo quiero que los lugares en mis películas sean táctiles y casi que hasta puedan olerse porque eso hace que el espectador se transporte. (Guerra & Rodelo, 2015)

Podemos pensar que Guerra cumplió con su objetivo: la película huele a selva, a río, se siente el espesor del caucho, palpamos la suavidad de la *yakruna*. La película encuadra perfectamente para un análisis desde la espacialidad, se enmarca perfectamente en lo que Amalia Boyer llama el giro espacial. Incluso la vuelta al blanco y negro no indican necesariamente un retorno en el tiempo, sino un recurso técnico para hacer resaltar relieves y superficies. Como el mismo Guerra sostiene: "el blanco y negro no es una sola cosa, sino una gama muy amplia de tonalidades expresivas" (Guerra & Rodelo, 2015). Tomemos, como ejemplo, el blanco fuerte del caucho o de la *yakruna*: esta distinción de relieves muestra la importancia entre unos objetos y otros.

Como decíamos, esta película enmarcada en el giro espacial entra en un claro juego de referencias al territorio. Pensemos en una escena bastante peculiar: cuando Karamatake arroja un mapa de alto valor para Richard. Para Karamatake el desplazamiento hacia la *yakruna* no debía hacerse a través de la imagen del mundo, como diría un Heidegger, sino a través del desplazamiento propio en el territorio. Este desplazamiento en el territorio debía ser guiado por la voz de los dioses en los sueños, no a través del recurso occidental de los mapas físicos cuyas intenciones geopolíticas son ya bien conocidas.

Tal territorio podría pensarse de la manera en como lo hace Boyer cuando habla del archipiélago. Boyer extrae el significado del archipiélago a través de una definición negativa que permite aprovechar todo su potencial metafórico: "Los archipiélagos no son ni islas ni continentes, y en ello

consiste todo su interés" (Boyer, 2009, p.17). Este lugar de indecidibilidad entre el continente y las islas puede asemejarse a este constante desplazamiento que realizan los nómadas en la película de Guerra: el agua del río rompe radicalmente con toda continuidad terrestre moviéndonos a una figura muy parecida a la del archipiélago: el delta. Cada vez que llegamos a tierra firme en la película, es porque hemos sido transportados por la fuerza del río de la misma forma que los sedimentos son arrastrados a la desembocadura de los ríos. Incluso, podemos afirmar que el delta es una forma de archipiélago del continente. Como sostiene Boyer (2009): "Se puede entonces afirmar que los continentes se "archipielizan" al constituir regiones más allá de las fronteras nacionales, y que estas regiones (lingüísticas, culturales, etc.) son "islas abiertas" cuya apertura es su condición de sobrevivencia" (p.20). Estas regiones más allá de las fronteras se pueden evidenciar en la cantidad impresionante de identidades culturales que conviven y chocan unas con otras en la película (los blancos, los nativos, el brasileño loco, el religioso, los colombianos, los caucheros, etc.). En este caso podemos afirmar que, en vez de archipielizarse, el continente de la película se deltifica.

Por último, en la película hay aspectos políticos de fondo bastante llamativos. Como sostiene Rancière (2009): "hay entonces, en la base de la política, una estética" (p.10) y, en tal base, podemos buscar la manera en que ciertos repartos de lo sensible son cuestionados con el típico movimiento cuestionador y polémico del régimen geoestético (apelando tanto a Rancière como a Boyer). El primer cuestionamiento que hace la película es lo que Rancière ha llamado la arquipolítica. Rancière (1996) señala:

La arquipolítica, cuyo modelo da Platón, expone en toda su radicalidad el proyecto de una comunidad fundada sobre la realización integral, la sensibilización integral de la arkhé de la comunidad, reemplazando enteramente la configuración democrática de la política (...) La arquipolítica es la realización integral de la physis en nomos, el devenir sensible total de la ley comunitaria (p. 88-89)

El giro decolonial ha caído en la definición arquipolítica de las comunidades nativas. Idealizan las organizaciones políticas de los nativos a tal punto que, precisamente, suprimen la política al proclamar la perfecta armonía entre los individuos de tal comunidad y la naturaleza. Como sostiene Rancière (1996) tal identificación: "supone la supresión de los elementos del dispositivo polémico de la política, su reemplazo por las formas de sensibilización de la

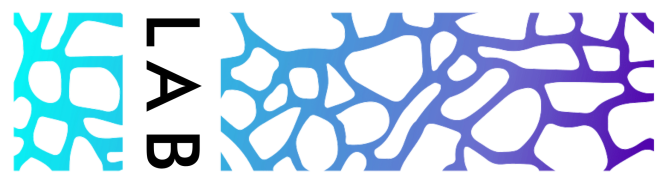
ley comunitaria" (p.93). La película es magistral cuestionando tal planteamiento arquipolítico al mostrar a las comunidades nativas en toda su radicalidad política: con sus confrontaciones, con sus jerarquías, con su polémica. Pensemos, por ejemplo, en la forma de organización de los nativos que reciben a Theodor y que le roban la brújula.

En conclusión, podemos pensar la forma en cómo el régimen (geo)estético es visible en la película de Guerra. A través del constante desplazamiento nomádico de sus personajes, a través de las figuras geográficas que podemos utilizar para nombrar tal desplazamiento (archipiélago, delta), a través de las sensaciones corpóreas que genera la película con el tejido espacial que arma Guerra, podemos situar a esta película dentro del giro espacial. El tufo polémico que cuestiona idealizaciones y utopías arquipolíticas hallado en la película también es la huella de lo geoestético. Tal forma de producir cine es también evidente en *Pájaros de verano*, la última película de Guerra, pero esa es otra Nomadología.

Bibliografía

- Boyer, A. (2007). *Hacia una crítica de la razón geográfica*. En *Universitas Philosophica* No 49, Bogotá.
- Boyer, A. (2009). *Archipelia*. Lugar de la Relación entre (Geo) estética y poética. En *Nómadas* No 31, Colombia.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Guerra, C., & Rodelo, A. (2015) Entrevista con Ciro Guerra, director de *El Abrazo de la Serpiente*. Retrieved 19 May 2020, from <https://www.lapatria.com/blogs/el-blog-estupido/entrevista-con-ciro-guerra-director-de-el-abrazo-de-la-serpiente>
- Lilang. (2008). El sentir vallenato en 'Los viajes del viento', fime que Ciro Guerra rueda en Valledupar. Obtenido de *El Tiempo*: <http://blogs.eltiempo.com/vallenato-social-club/2008/06/24/el-sentir-vallenato-en-los-viajes-del-viento-fime-que-ciro-guerra-rueda-en-valledupar/>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Política y filosofía. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible. Santiago: LOM Ediciones.
Rancière, J. (2013). 13. Ver las cosas a través de las cosas. En J. Rancière, *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (págs. 261-281). Buenos Aires: Ediciones Manantial.



GEOESTÉTICA

GRUPO DE INVESTIGACIÓN ESTÉTICA Y POLÍTICA