

**Programa Nacional de Estímulos
Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia
Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes
Categoría 1 - Texto largo
2015**

**Título del texto: *Puntos de cruce*
Seudónimo: Alonso**

Nota importante:

Este texto se acoge a las condiciones de la convocatoria (página 154, notas 1,2 y 3 del documento). De acuerdo con éstas, el cuerpo del texto (sin tener en cuenta esta página de presentación, los pies de página, notas al margen, pie de las imágenes, ni la bibliografía) cumple con las exigencias de extensión de la convocatoria (entre 10.000 y 30.000 caracteres), ya que posee 24. 836 caracteres incluyendo los espacios

Puntos de cruce

Cuando se observan las obras de Edwin Sánchez se piensa en alguien que camina la ciudad, la transita y la experimenta como un *flâneur*.¹ Pero el caminante bogotano no puede abandonarse al disfrute ni la distracción del paseante francés del siglo XIX, porque si lo hace, por cualquiera de nuestras floridas calles –Séptima, Jiménez, Décima–, corre el riesgo de ser *chalequiado*. A su paso debe sortear el peligro de que cualquier carro lo aplaste, mientras zigzaguea entre los tumultos del boyante trabajo informal. Caminar por la ciudad constituye una actividad que requiere una concentración extrema, pues es necesario saber moverse, cual equilibrista, entre la deriva relajada y la alerta contenida, en otras palabras, *en la juega*.

Sánchez observa los pliegues por los que se filtran las otras ciudades que se ocultan en la Bogotá cotidiana y automatizada de cualquier transeúnte. La rápida mirada de éste implica un cegamiento, pues no observa, solo ve lo necesario para llegar a su destino sin ningún percance. Por el contrario, la deriva de Sánchez le permite ver lo que está allí pero se omite, porque es demasiado complejo pensar en ello.² La cámara de video le sirve de escalpelo para tomar los intersticios, allí donde se cruza lo legal y lo ilegal. Con estos fragmentos monta imágenes que devienen políticas en tanto procuran una experiencia de disenso a partir de los procedimientos que emplea: *registrar, pulsar, desdoblar e ironizar*.

Registrar

Cuando Sánchez camina por la ciudad se sumerge en su tejido, mientras graba con su videocámara lo aparentemente invisible. En *Sexo participativo* (2004) y *Clases de cuchillo*

¹ A finales del siglo XIX el término *flâneur* fue empleado para describir un personaje de la ciudad moderna, aquel caminante que vagaba por las calles sin ningún rumbo ni objetivo específico. Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* lo describe así: “Para el perfecto *flâneur*, el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo, pasar desapercibido” (1995, 26).

² En la obra de Sánchez es perceptible el concepto de la *deriva* situacionista, en tanto implica recorrer la ciudad a la espera de lo imprevisto y por fuera del marco normal de la experiencia cotidiana, tal como lo plantea Guy Debord en *Teoría de la deriva*: “Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas” (1999, 53).

(2008) el artista tan sólo registra; captura situaciones que, aunque frecuentes, son obliteradas cotidianamente. A partir de estos registros acomete la tarea de *desautomatizar*³ la normalidad de su invisibilidad. Con estas imágenes-registro Sánchez aborda temas como la sexualidad, la ilegalidad y el conflicto armado.



Sexo participativo
2004

En *Sexo participativo* se ve un grupo de hombres manteniendo relaciones sexuales con una prostituta, el registro directo y sin censura de esto es atenuado a lo largo del video por la música que se escucha. Mientras el espectador se aterra con la constatación de esta práctica en la ciudad que transita todos los días, escucha una música sintética, probablemente producida por una organeta, demasiado cercana a la música que usualmente se utiliza en las ceremonias religiosas. Esa atenuación anuncia lo que en otras obras el artista desarrolla como procedimiento con mayor contundencia, la ironía. La crudeza de las imágenes contrasta con el carácter ceremonial que la música evoca. La tensión del espectador sólo se distiende al final del video, cuando aparece el sonido ambiente del registro: uno de los asistentes pide que no dejen salir a nadie porque lo han robado, lo que suscita una sonrisa inesperada en el espectador. En *Clases de cuchillo* la explicación de un indigente sobre

³ Tomo prestado este concepto del formalista ruso Victor Shklovski para hacer referencia a la ruptura de una percepción automatizada por la cotidianidad. La desautomatización implica un *extrañamiento*, es decir, hacer extraño lo que se ha perdido en la percepción de la rutina. En las obras de Sánchez esa desautomatización se da cuando toma esos fragmentos de ciudad y los expone fuera de su contexto habitual, lo que permite observarlos más detenidamente.

cómo apuñalar a una persona se vuelve irrisoria porque es descrita como un juego en el que todos los elementos son precarios y, sin embargo, mortíferos. Al final, el instructor detiene su cátedra porque ve a su mamá: el potencial apuñalador tiene madre.



Clases de cuchillo
2008

Las imágenes que Sánchez toma de la realidad producen aversión en el espectador, le repugnan, por lo que las rechaza hasta echarlas fuera de sí. Al execrarlas y condenarlas, el espectador se niega a reflexionar, puesto que adopta la cómoda y acostumbrada comprensión dicotómica del bien y el mal. Si éste no puede detener ese maremágnum de sensaciones, inevitablemente saldrá de la sala de exposición preguntándose *¿esto es arte?*, sin que haya logrado aproximarse a la obra del artista.

Pulsar

Aunque Sánchez toma imágenes-registros de la ciudad, no las emplea como testimonios de esas situaciones omitidas cotidianamente.⁴ Por el contrario, las dispone cual fragmentos de una realidad mucho más compleja. Sánchez las emplea como punto de partida para la reflexión; lo cual intenta procurar con el proceso de montaje que realiza.⁵ Didi-Huberman en *Ante el tiempo* plantea el montaje como un procedimiento por medio del cual se puede conocer, en tanto se expone la condición horadada de la imagen, en la que más allá de lo visible existen vacíos por los que la mirada puede penetrar e interpretar, superando lo

⁴ Cuando Sánchez monta estas imágenes no las emplea como documentos, ya que esto supondría la emisión de un discurso: “esto es la realidad”, lo que impediría cualquier posibilidad de pensamiento en la obra, puesto que implicaría su clausura.

⁵ Con montaje se hace referencia al concepto del filósofo Georges Didi-Huberman, mas no al proceso de instalación en el espacio expositivo de los diferentes elementos que hacen parte de las obras de Sánchez. Aunque las obras de este artista han sido exhibidas como instalaciones, en este documento no se aborda esta dimensión, ya que se concentra en el tratamiento de la imagen.

evidente en ella. Esos lugares por los que puede adentrarse la mirada, usualmente son aquellos en donde reside lo discordante, lo que punza porque está irresuelto.



Ejercicios de anulación
2008

Además de registrar, Sánchez pulsa la realidad realizando gestos sobre la cotidianidad: en lugar de extraer el fragmento, lo contrae para establecer lo que sucede a su alrededor. En *Ejercicios de anulación* (2008) se observa al artista cubrir repetidamente con una caja de cartón a un indigente cuadrapléjico. Debido a que este hombre mendigó durante mucho tiempo en la carrera Séptima, su presencia se integró al paisaje automatizado de esta calle. La videoacción termina cuando Sánchez es aprehendido por la policía. La multitud que había permanecido inerte durante las diferentes repeticiones de la acción, sólo reacciona en ese momento, cuando el artista es arrestado. Al final, le es impuesta una caución de no agresión, pues su acción es ilegal.

Paradójicamente, al obliterar el artista hace visible lo que permanecía invisible, aquello que había sido naturalizado. Con esta videoacción cuestiona la normalidad de lo cotidiano y el andamiaje que soporta esa naturalidad. Para cualquier extranjero, la presencia de esta persona constituye una extrañeza, pero para los transeúntes habituales es normal su presencia, saben que está allí pero evitan verlo. Para ellos es completamente admisible, ¿por qué no habría de serlo si también está la señora cuadrapléjica que canta rancheras y un el señor que expone su pierna a punto de explotar? Al friccionar, el artista encuentra el tejido que sostiene esa invisibilidad, la moral maniquea que entraña el concepto colectivo

de lo legal. Para los transeúntes, Sánchez es un hombre *malo* que abusa de ese *buen* hombre. Al cubrirlo solamente reproduce literalmente la invisibilización cotidiana de éste. Cuando el artista es amonestado por la ilegalidad de su acción, se piensa que ignorar es lo legal, lo que está *bien*. Así, el artista plantea una pregunta respecto a los límites entre lo legal y lo ilegal.



Ejercicios de sustracción
2004

En *Ejercicios de sustracción* (2004) aborda esa misma cuestión: Sánchez hurta clandestinamente algunos ladrillos de la vía del Transmilenio. Al ver esto, el espectador piensa en el carácter ilegal de la acción, pues se trata del robo de un bien público que afecta la vida de muchas personas. Con desdén, el video finaliza con una imagen que constata la afectación del tejido urbano. ¿En qué momento este acto vandálico deviene obra? Aquello que el artista quiere señalar no se encuentra en la imagen misma sino en la reflexión de esta. ¿Qué es más vandálico el robo de algunos ladrillos o el ingente hurto de millones de pesos por un político corrupto? De nuevo el gesto indaga sobre la legalidad de lo visible ¿quién es más vándalo? ¿el que se ve o el que no? Por medio de estas pulsiones, el artista fricciona la invisibilidad, donde se confunde lo legal y lo ilegal, aquello sin resolver que interpela al espectador.

Desdoblar

Al abordar el límite entre lo legal y lo ilegal, Sánchez se da cuenta que esa distinción se encuentra permeada por un discurso maniqueo asumido colectivamente. Dentro de ese código común, se equipara el bien a lo legal y el mal a lo ilegal. Esa imbricación significa una gran volubilidad, pues implica un discurso que se acomoda de acuerdo al interés individual: el malo es el *otro* y el bueno soy *yo*. Por tanto, esa penetración impide la comprensión colectiva de la diferencia entre lo legal y lo ilegal, conceptos que se deshacen en la facilidad de la dicotomía. Esto supone que lo ilegal es indiscernible, lo que impide cualquier tipo de reflexión que supere el rechazo y el juicio moral. Al constatar esto, Sánchez desdobla algunas de esas imágenes en las que se imbrica el discurso moral al judicial. En *Desapariciones* (2009-2010), *Puntos de cruce* (2010) y *Los héroes en Colombia sí existen* (2010-2011) se aproxima a los tres actores del conflicto armado para desdoblar su imagen: el paramilitar, el guerrillero y el soldado, figuras emblemáticas del mal y el bien.



Desapariciones
2009-2010

En *Desapariciones* el espectador se encuentra con una animación hecha a partir de los dibujos realizados por exparamilitares –reintegrados a la vida civil y que ahora trabajan en las calles de la ciudad–, mientras narraban al artista los diferentes mecanismos que empleaban para intimidar, torturar y asesinar. A medida que el video avanza, el espectador observa los trazos casi infantiles de los reinsertados al mismo tiempo que escucha la narración de su actividad. En esta obra, la figura del paramilitar es escindida, pues la atrocidad de su relato contrasta con el trazo infantil de sus dibujos.



Puntos de cruce
2010

Puntos de cruce está compuesta por una serie de videos en los que aparece la guerrilla realizando precariamente algunas de sus actividades habituales como grupo combatiente: planeación de la incursión en un pueblo, elaboración de artefactos explosivos, la toma de un caserío, entre otros. En lugar de una legión del mal, el espectador se encuentra con un grupo guerrillero débil cuyos recursos de guerra son mínimos: una precaria maqueta, la elaboración de sus fatales e inseguras armas, el camión enterrado en una trocha, etc. El espectador que logra superar el juicio moral y repara en la imagen, la encuentra discordante con su idea del mal, completamente distante del trazo infantil y la debilidad, lo que le permite cuestionar su acostumbrada forma de pensar el conflicto. Así, a partir del montaje del artista, el espectador controvierte su acostumbrada mirada, sin que ello implique la

beatificación ni la exculpación de los guerrilleros y los paramilitares, sino una reflexión mucho más compleja.



Los héroes en Colombia sí existen
2010-2011

Ese procedimiento también es empleado en *Los héroes en Colombia sí existen*, donde la figura del bien se confunde con la del mal. En el video que hace parte de esta obra, se observa a un soldado mutilado y una prostituta manteniendo relaciones sexuales, quienes previamente habían aceptado ser grabados por el artista hasta alcanzar el orgasmo.⁶ El héroe colombiano, representado colectivamente como un ser abnegado entregado al sacrificio –demasiado cercano al redentor católico– es cuestionado. Para cualquier colombiano comprometido con los honores de la bandera, la imagen del soldado manteniendo relaciones sexuales con una prostituta resulta inaceptable; pero si acoge la invitación de Sánchez, podrá observar la complejidad de la humanidad del soldado, ni bueno ni malo.

Ironizar

Sánchez monta los registros sin llegar a resolverlos, por el contrario los expone componiendo una imagen horadada, colmada de vacíos que apenas pueden percibirse. Ese montaje agujerado constituye una invitación para el espectador, en tanto procura suscitar su inquietud. El artista exhorta a observar la imagen más allá de lo evidente, de modo que pueda ser susceptible de pensamiento. Cuando el espectador hace esto, suspende su manera habitual de percibir, pues puede reparar en lo discordante en la imagen, en su apertura, allí donde reside la obra. Además de registrar, pulsar y desdoblar, Sánchez también agujerea la imagen recurriendo a la ironía.

⁶ Este video ha sido exhibido como elemento de una instalación en la que es proyectado desde diferentes puntos sobre el suelo, el cual está cubierto con espejos rotos. Esta disposición procura una imagen distorsionada y fragmentada en las paredes del espacio expositivo.



La capacidad de apropiación del artista contemporáneo
2008

Al otorgar los títulos a sus obras, evidencia la fricción que le interesa de la imagen que toma de la realidad. Esa relación antitética entre imagen y palabra le permite lanzar una sonrisa sardónica: los nombres de sus obras son comentarios irónicos sobre esa realidad que no juzga sino que invita a reflexionar. En *La capacidad de apropiación del artista contemporáneo* (2008) Sánchez se burla del modo en que se utiliza el discurso teórico del arte para fortalecer estrategias comerciales cuando, en medio de una subasta organizada por la fundación Corazón Verde,⁷ se apropia literalmente de una de las obras que se venden, subiéndose a ella.



Objetos de deseo
2007

En *Objetos de deseo* (2007) se expone un grupo de fotografías que el artista compró al dueño de un supermercado en una comuna en Medellín. En ellas aparecen las personas que habían intentado hurtar artículos de la tienda pero que fueron aprehendidas por el

⁷ Acción realizada en 2007 durante la subasta EQUSS-ARTE en el Club los Lagartos. Esta subasta fue organizada por la Fundación Corazón Verde que en varias ocasiones ha convocado a artistas nacionales para que intervengan esculturas estandarizadas. Estas obras son subastadas para recolectar fondos para apoyar las familias de los policías fallecidos en medio del conflicto. Con esta acción Sánchez critica el aparente sentido social del arte, puesto que se convierte en una mera estrategia comercial.

propietario, quien, a modo de estrategia de escarmiento, los fotografió para exhibirlas en el mismo lugar. La severidad de estas imágenes punitivas, creadas con el objetivo de evitar el *mal*, al ser expuestas por el artista revelan una realidad mucho más compleja, unas condiciones sociales y económicas de completa precariedad. De ese modo, el artista critica y se burla de la dureza con que se escarmienta a los ladrones, al mostrar que sus objetos de deseo no son suntuosos, sino simples artículos de la canasta familiar.



Simbolo Patrio
2013

En *Símbolo Patrio* (2013) sugiere que junto a la bandera, el escudo y el himno nacional se ponga la Mini Uzi, puesto que hace parte del relato nacional, aquel que ha quedado grabado en la memoria colectiva como imagen. Aquí Sánchez retoma una de las imágenes que más recuerdan los colombianos: el asesinato de Luis Carlos Galán, en la que se ven las Mini Uzi de los guardaespaldas del líder político. Con esta imagen en blanco y negro el artista cubre repetitivamente la superficie de las paredes del espacio en cuyo centro se ve enmarcado el *frotage* del arma. Además de esto, Sánchez expone sobre una mesa, con fotografías y dibujos caricaturescos la facilidad con que consiguió un arma de este tipo en la ciudad. La exhibición de ese registro documental, ficcionalizado con los dibujos, contrasta con el *frotage* del arma, metáfora de la huella que ha dejado la circulación de este objeto en el país.



El arte político paga lo necesario
2013

El arte político paga lo necesario (2013) surgió a partir del contacto que el artista tuvo con Tania Bruguera en agosto de 2009, cuando ésta visitó el país para realizar un performance en el marco del VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política. En esta obra se documenta con ironía la manera en que fue contactado Sánchez para que consiguiera un paramilitar para el performance de Bruguera. Fotografías, grabados caricaturescos y el video del performance de la artista hacen parte de esta obra. Con los

grabados, Sánchez narra la forma contradictoria en que procede la artista, puesto que bajo unos aparentes intereses políticos procede bajo los mismos términos del mercado. En otras palabras, en esta obra critica el supuesto arte comprometido, al demostrar la contradicción entre la forma en que se produce y los supuestos ideológicos que lo respaldan.

En *Inserción en circuito ideológico* (2010) el procedimiento varía, puesto que crea una ficción. Sánchez adquiere un arma en el mercado negro, en la que graba “frases de deseo y esperanza” –*quiero vender todas mis obras, quiero tener sexo todos los días, quiero violar a una menor, quiero ganar una beca, quiero hacer arte político*, entre otras– que bien podrían ser de un artista o un delincuente.⁸ Esas inscripciones atribuyen un carácter sagrado al objeto; sin embargo, esa sacralización se detiene cuando el arma es devuelta al mercado ilegal, donde continúa su existencia como objeto de uso.

⁸ Las frases de los dos discursos se cruzan casi sin indiferenciación, los dos se entretajan en el mismo objeto, lo que en cierta manera supone la igualdad de los deseos sin distinción alguna entre delincuente y artista. Además de esto, es importante mencionar que el nombre de la obra remite de forma directa al trabajo que desarrolló Cildo Meireles durante la década de los años setenta en Brasil. En su tesis de grado *Inserción en circuito ideológico de Edwin Sánchez: una obra que problematiza los límites entre arte y realidad*, realizada dentro del programa de Historia del Arte de la Universidad de los Andes, Angélica Fajardo establece las resonancias de la obra del artista brasileiro en la obra de Sánchez.



Inserción en circuito ideológico
2010

En esta obra Sánchez indaga una vez más sobre el encuentro entre el lenguaje artístico y las dinámicas cotidianas, de manera que es como si intentara reproducir lo que había sugerido en *Puntos de cruce*, la inserción del lenguaje del arte en un circuito que le es completamente ajeno. En uno de los videos que hacen parte de esta obra, en medio de un entorno rural, se observa algunos guerrilleros organizando el dinero de una caleta. Mientras éstos avanzan en su tarea, escuchan como ruido de fondo la entrevista que le hacen a la curadora de la exposición *Puntos de Cruce: programa Jonnie Walker en las artes*, realizada entre 1998 y 1999 en Bogotá. La escucha de esta entrevista en medio del contexto rural y selvático en el que se desenvuelve la guerrilla resulta casi absurda. El discurso que sobre arte se emite desde la ciudad, colmado de coherencia y conocimiento, deviene discordancia en medio de la ruralidad del conflicto.

Con ironía, Sánchez adopta el nombre de la exposición para exaltar el carácter irrisorio de la situación: ¿qué significado puede tener una disertación sobre arte para los guerrilleros en medio del campo de combate? Ese contradictorio encuentro entre dos realidades

completamente extrañas y ajenas que acontecen de forma simultánea, suscita la reflexión, pues se trata de dos discursos que se cruzan pero jamás se encuentran. Al exponer esta fricción, Sánchez apunta, con gesto de ironía, a la manida relación entre arte y política, ¿por qué se adjudica una tarea de restauración al arte (reparación simbólica) cuando se trata de unos discursos y unas prácticas completamente ajenas a las lógicas del conflicto? Efectivamente, las dos dimensiones, arte y conflicto, pueden cruzarse sin llegar a afectarse, de manera que sólo existen de forma paralela.

De acuerdo con lo mencionado hasta el momento, se puede afirmar que con sus obras Sánchez señala la incapacidad del arte para afectar de forma directa la realidad. En *Inserción en circuito ideológico* emite un mensaje, pero sabe que este será incomprendible para los usuarios habituales del arma; Daros, obra, arte, son categorías que desaparecen en el objeto porque no tienen ningún significado en su circuito habitual. El arma continúa fluyendo en el mercado negro sin que las frases del discurso artístico incidan en él. De forma similar, los artistas que atribuyen un carácter político a sus obras, en tanto refieren la situación del país, continúan su devenir en el circuito ideológico del arte,⁹ sin llegar a incidir en la realidad que proclaman como consigna.

Al comparar el modo en que procede ese pregonado arte político –que circula en el medio del arte–¹⁰ con la manera en que Sánchez se aproxima a la realidad, se constatan importantes diferencias. Aunque éste se interesa por la realidad, sólo se compromete a observarla, por el contrario los artistas que se dicen políticos, suelen contactarse con las víctimas con el ánimo de resarcir su dolor. Mientras Sánchez toma imágenes-fragmento de la ciudad, los artistas “comprometidos” se adueñan de objetos (ropa, zapatos, mesas). Con

⁹ Entiéndase por esto sus instituciones: galerías, museos, coleccionistas, entre otros.

¹⁰ Se hace esta precisión sobre el lugar de circulación de este tipo de obras debido a las producciones artísticas que el gobierno ha fomentado, como política de Estado, luego del Proceso de Justicia y Paz (Ley 975 del 2005). De acuerdo a la ley, se ha inducido a la producción de obras artísticas que permitan reparar simbólicamente a las comunidades que han sido afectadas por el conflicto armado. Los registros de muchas de esas obras se encuentran en el portal Oropéndola (<http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/>), proyecto web apoyado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, Verdad Abierta y la Fundación Ideas para la Paz. El análisis de este tipo de iniciativas, bastante disímiles entre sí –producidas por la comunidad y por artistas– requiere una profunda reflexión, en tanto supone una compleja relación entre arte y conflicto (arte sanador, el artista como médium, dependencia del arte de las políticas de Estado), que no se abordará en este texto ya que merece una dedicación exclusiva.

esos indicios,¹¹ crean elaboradas formas, metáforas o hipérbolos intelectuales;¹² entre tanto, Sánchez despliega sus imágenes de video y las disecciona para luego montarlas. Esa imagen horadada que compone Sánchez refiere la realidad, pero sugiere observarla más detenidamente; por el contrario, en las abstractas y sublimes formas de los artistas comprometidos se pierden los indicios al ser sacralizados. A pesar de que dejan de referir la realidad de la que han partido, les es impuesta una interpretación unidireccional: el discurso que precede las obras, aquel que los artistas se ocupan en promocionar.

Esa disimilitud en el procedimiento de los artistas supone una actividad diferente para el espectador. Si este en las obras de Sánchez acepta la invitación a abandonar su mirada habitual, su actividad reflexiva adquiere un completo protagonismo, puesto que se permite construir la imagen de la obra por sí mismo. En contraposición, al espectador del llamado arte político se le impone un discurso, de manera que, a pesar de la potencia de las formas, estas muy pocas veces son pensadas, pues el discurso del artista lo impide. Este espectador acepta pasivamente esa imposición para enseguida realizar su tan acostumbrado acto de contricción. Al igual que en la ceremonia religiosa, se compadece de los otros, pero una vez sale del sagrado recinto del arte, nada en él ha cambiado, puesto que allí sólo ha continuado reproduciendo su obcecada mirada. Todo lo contrario sucede con el espectador de Sánchez quien, al construir su propia imagen, inevitablemente reflexiona sobre su mirada, lo que la desautomatiza un poco; de manera que cuando vuelve a la ciudad, esta es distinta, ni buena, ni mala, tan sólo un poco más incisiva.

Cuando el espectador construye por sí mismo la imagen que el artista apenas monta, se emancipa, por lo que su mirada deviene política. Jacques Rancière en *El espectador emancipado* plantea que el arte es político cuando procura un espacio para el disenso, en el cual es posible cuestionar lo establecido o consensuado.¹³ De acuerdo con este filósofo,

¹¹ De acuerdo con Rosalind Krauss en *Lo fotográfico* los indicios mantienen una relación directa con el lugar u objeto del que proceden.

¹² En su reciente columna *Arte, memoria y Monumento* para la Revista Arcadia, Lucas Ospina se refiere de forma irónica a la obra de Doris Salcedo como una hipérbole intelectual que pierde toda relación con la realidad que supuestamente refiere.

¹³ En *La división de lo sensible* Rancière critica la concepción de que la sociedad se encuentra dividida en dos grandes clases de hombres: la élite y la multitud, tal como lo había planteado Aristóteles en *La política*. Para el filósofo griego, la élite era aquella detentora de la palabra debido a su capacidad de pensamiento, mientras

existen dos regímenes sensoriales:¹⁴ el consenso y el disenso. Mientras el primero es aquel que se impone como único modo de sensibilidad, es decir, como el orden normal de las cosas, el segundo es la posibilidad de cuestionar esa determinación con la propuesta de un nuevo orden sensible. El disenso puede acontecer en el espacio del arte en tanto sea montado como apertura, configurado como un dispositivo capaz de suscitar la controversia y el cuestionamiento del orden sensorial que impera, aquel normalizado y naturalizado. En ese sentido, en el campo del arte, el disenso se da en el momento en que el espectador logra cuestionar los esquemas perceptivos que concibe como naturales.

Sánchez al extraer la imagen de su cotidianidad y montarla, la vacía de su aparente sentido completo: como testimonio y omisión cotidiana que se juzga maniqueamente. Aunque al principio el espectador rechace estas imágenes desde su acostumbrada percepción dicotómica del bien y el mal, podría sobreponerse a esta sensación e intentar ver más allá de lo evidente y preguntarse por la razón de su reacción. En esa medida, la imagen le sirve de espejo, en tanto le permite reflexionar su propia mirada, lo que expande sus posibilidades de percepción. Con esto, el espectador podría darse cuenta que las imágenes de Sánchez no son empleadas como testimonios, sino como puntos de cruce en los que es posible contraponer diferentes interpretaciones que retan su limitado juicio moral.

la multitud sólo se mantenía en la inmediatez de lo sensible, de modo que sólo poseía el grito para expresarse. Esa división es asumida por Rancière como un orden consensuado, el cual puede ser transgredido desde el arte, ya que se vuelve político si es capaz de proponer una nueva división de lo sensible que disienta de lo establecido.

¹⁴ Es importante mencionar que para Rancière lo sensible supone las formas de percibir, pensar, hacer y hablar.



Arte útil
2013

Las obras de este artista sugieren al espectador una imagen de disenso, al demostrarle que existen otras posibilidades de comprensión. El disenso en la obra de Sánchez acontece cuando entran en conflicto diferentes regímenes de sensorialidad, en este caso, la precariedad de la consensuada percepción maniquea, en contraposición a la exigencia de una percepción diferente que permita comprender lo que se expone. Es así como la mirada del espectador deviene política, en tanto que, a partir de estas obras, puede llegar a percibir de forma diferente, con relación al modo en que usualmente lo hace dentro del régimen consensuado de la cotidianidad. Al respecto, resulta importante la siguiente cita de *El espectador emancipado* de Rancière:

Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadores en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción políticas colectivas. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de sentido común, formas de un sentido común polémico (2010, 77).

Tal como lo ha comprobado el circuito del arte con ceros a la derecha, el arte producido por los llamados artistas “comprometidos” ha obtenido un gran reconocimiento, ya que se ensambla perfectamente a los discursos globales de conmiseración por el otro. Con sus obras, Sánchez critica precisamente esa capacidad de apropiación del artista contemporáneo de esos discursos de compunción; con el gesto que plantea en *Arte útil* (2013) se burla sarcásticamente de esa inserción de los artistas en ese tipo de circuitos ideológicos, en los que inevitablemente, el denominado arte político, pagará lo necesario para alcanzar el éxito. En esta obra-proyecto Sánchez proponía destruir un arma de fuego en caso de que fuera comprada. Ese proceso de destrucción sería videograbado, de manera que al comprador sería entregado ese registro, mas no el arma. Aunque esta obra no llegó a realizarse –debido a que el arma fue incautada–, evidencia la búsqueda de la fisura por parte del artista. Con esta obra, afirmaba que el arte útil es únicamente aquel inútil, que no sirve a ningún discurso y no puede atesorarse como preciado objeto. Porque las obras interesantes para Sánchez son aquellas que pueden mantener su volatilidad.

A modo de conclusión, se puede afirmar que las obras de este artista devienen políticas en tanto procuran en el espectador una percepción de disenso, ya que es él quien debe pensar y construir por sí mismo la imagen. En esa medida, la imagen en Sánchez es política no porque refiera una realidad concreta, sino porque se encuentra abierta a la interpretación del lector quien asume la responsabilidad de la imagen, lo que le permite disentir del consenso, aquello normalizado y automatizado.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. 1995. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: Áncora Editores.
- Debord, Guy. 1999 [1959]. “Teoría de la deriva” En *Internacional Situacionista: La realización del arte*. Madrid: Literatura gris.
- Didi-Huberman, G. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las*

imágenes. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Esfera Pública. 2007. *Odio puro según Edwin Sánchez*. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/odio-puro-segn-edwin-sanchez.html>

Esfera Pública. (Junio 9, 2010). “Crítica en directo#4: *Puntos de cruce*”.
<http://esferapublica.org/nfblog/puntos-de-cruce/>

Fajardo, Angélica. 2014. *Inserción en circuito ideológico de Edwin Sánchez: una obra que problematiza los límites entre arte y realidad*. Tesis de grado. Programa Historia del Arte. Universidad de los Andes.

Krauss, R. 2002. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ordóñez, Iván. 2012. Entrevista con Edwin Sánchez en *Privado Entrevistas*
<https://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>

Ospina, Andrés. 2011. *Bogotálogo. Usos y desusos y abusos del español hablado en Bogotá*. Tomos I y II. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Ospina, Lucas. 2015. “Arte, memoria y monumento” En *Revista Arcadia*. Edición de Mayo Número 116. Bogotá: Ediciones Semana.
<http://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/arte-memoria-monumento/42566>

Ospina, Lucas. 2010. “Retrato del artista apolítico” En *Revista Arcadia*. Edición de Junio. Número 57. Bogotá: Ediciones Semana.
<http://www.revistaarcadia.com/opinion/articulo/retrato-del-artista-apolitico/22512>

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial.

Sánchez, Edwin. “Los buenos siempre creen tener la razón” En *Revista Errata*. Revista de Artes Visuales. Número 9. <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-9-eticas-y-esteticas/los-buenos-siempre-creen-tener-la-razon/>

Shkloski, Victor. 1970. “El arte como artificio” En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Siglo XXI.

Sarmiento, Alma. (diciembre, 2011). Temoigner. *Tête-à-Tête*, entretiens, 2, 52-65.

Vanegas, Guillermo. <http://esferapublica.org/nfblog/uno-de-joven-es-muy-loco-y-le-gusta-hacer-lo-que-sea-pero-a-veces-no-lo-dejan/>

