



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

***INTIMO E INSTALADO:  
Afectos domésticos al encuentro del  
45 Salón Nacional de Artistas 2019***

**Miguel Angel Palencia Reyes**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad, de Ciencias Humanas. Maestría en Estudios Culturales  
Bogotá, Colombia  
2023



# **INTIMO E INSTALADO: Afectos domésticos al encuentro del 45 Salón Nacional de Artistas 2019**

**Miguel Angel Palencia Reyes**

Tesis de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:  
Magister en Estudios Culturales

Directora:  
Doctora, Catalina Cortés Severino

Línea de Investigación:  
Códigos Y Prácticas Expresivas Y Estéticas

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad, de Ciencias Humanas. Maestría en Estudios Culturales  
Bogotá, Colombia

2023



*(Dedicatoria)*

*¿Con cuántas personas he compartido este interés? ¿A cuántas he cobijado con este interés? ¿Cuántas se han allegado a este interés?*

*Esta investigación ha creado una domesticidad alrededor de la que han instalado sus intimidades bellas personas: Gaby Cristina Moreno, Angie Nieto, Rubén Medina y Catalina Cortes Severino, haciendo el hogar que ha permitido cobijar, cuidar y hacer crecer esta semilla de intención.*

*Y, si acaso, aun nos llega la duda, una familia es aquello que se junta para convivir una idea.*

# Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



---

Nombre

Miguel Angel Palencia Reyes

Fecha 24/04/2023

## Resumen

### **INTIMO E INSTALADO: Afectos domésticos al encuentro del 45 Salón Nacional de Artistas 2019**

INTIMO E INSTALADO: Afectos domésticos al encuentro del 45 Salón Nacional de Artistas 2019. Es una tesis de Investigación de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia cuyo objetivo principal es situarse desde el enfoque de la teoría de los afectos para identificar cómo, en el encuentro propiciado ante el 45 Salón Nacional de Artistas realizado en Bogotá durante el 2019, el autor percibe una recurrencia o intensidad que señala hacia modos del ámbito doméstico.

La estructura propuesta, se compone de tres apartados que señalan tres formas de lo doméstico: el tiempo, los espacios y los mitos. Cada uno de estos apartados a su vez, busca desarrollar algunas categorías de la teoría afectiva que permiten enlazar proyectos artísticos instalados del salón con experiencias íntimas de la vida doméstica del investigador.

En términos de investigación, este proyecto busca además hacer de la escritura una herramienta que le permita revisar las obras tanto como indagar sobre huellas o marcas inscritas en su experiencia particular para notar, desde allí, hilos de enlace con la experiencia colectiva y las expresividades contemporáneas.

**Palabras clave:** Afectos, Prácticas sensibles, Domestico, Cultura material, Estudios Artísticos, Estudios Culturales.

## Abstract

### **Intimate and Installed: Domestic affects at the rendezvous of the 45th Artists' National Salon 2019.**

Intimate and Installed Domestic affects at the rendezvous of the 45th Artists' National Salon 2019. It is a research thesis from the Masters on Social Studies at the Universidad Nacional of Colombia whose foremost objective is to situate itself from the approach of the affect theory to identify how, throughout this rendezvous fostered before the 45th Artists' National Salon that took place in Bogota in 2019, the author perceives a reiteration or intensity that aims at manners belonging to the domestic sphere.

The structure therefore proposed consists of three passages that aim at three forms of domesticity: time, places, and myths. Every single one of these passages, in turn, seeks to develop some of the categories of the affect theory which allow to intertwine installed artistic projects from the Salon with intimate experiences of the domestic life of the researcher himself.

In terms of research, this project also seeks to turn writing into an implement that permits to revise the works as well as to delve into remnants or marks engraved in the researcher's particular experience to observe, from this standpoint, intersection threads with collective experiences and contemporary expressivity

**Keywords:** Sensitive Practices, Domestic, Material Culture, Art Studies, Cultural Studies







# Contenido

	Pág.
<b>Resumen</b> .....	<b>VII</b>
<b>Lista de figuras</b> .....	<b>XII</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
Ingredientes para un enfoque afectivo. ....	2
Escribir desde los estudios culturales: Poner el cuerpo .....	8
EL 45 salón nacional de artistas, formas de hacer doméstico:.....	11
Invitación doméstica, estilo catalogo:.....	15
<b>1. Texturas Temporales</b> .....	<b>17</b>
1.1 Primer relato doméstico: ¡Esto parece estar vivo!.....	17
1.1.1 I .....	17
1.1.2 II .....	20
1.2 Capas y líneas .....	22
1.3 Un flujo incesante.....	30
<b>2. El Hogar es Donde se Hace lo Doméstico</b> .....	<b>37</b>
2.1 Segundo relato doméstico II: Hacer casa .....	37
2.1.1 I .....	37
2.1.2 II .....	40
2.1.3 III .....	43
2.2 Atmósferas: Ensamblajes afectivos de lo doméstico .....	43
2.3 Sentires sonoros. ....	48
<b>3. El Mito Doméstico</b> .....	<b>55</b>
3.1 Tercer relato Doméstico. Mujeres Monstruo .....	55
3.1.1 I .....	55
3.1.2 II .....	56
3.1.3 III .....	58
3.2 La pata sola o la profanación doméstica. ....	59
3.3 Las tejedoras, un cuerpo tiene agarre y el agarre es doméstico.....	64
<b>4. Reflexión final</b> .....	<b>71</b>
<b>1. Figuras</b> .....	<b>75</b>
<b>A. Proyectos relacionados con encuentros domésticos</b> .....	<b>81</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>83</b>

## Lista de figuras

Pág.

Ilustración 1 Eva Parra. Portada intervención. Curaduría Pastas el Gallo. Fermentos fervientes. 45SNA. 2019. Bogotá. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 2 Adrián Gaitán. Curaduría La fábula de Aracne. Registro de Obra. Museo Universidad Jorge Tadeo Lozano. 45SNA. 2019. Bogotá. .	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 3 Fernando Cuervo, Artes Mayaelo y Andrea Ruiz. Curaduría Antes del amanecer. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 4. Luis Alvarado, María Buenaventura, Janneke van der Putten y David Vélez. Curaduría Espacios de Interferencia. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 5 Mónica Restrepo. Curaduría Lenguajes de la Injuria. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 6 Mónica Restrepo. Curaduría Lenguajes de la Injuria. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 7 Julieth Morales. Curaduría La Fábula de Aracne. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>

# Introducción

El peligro de escribir es no fundir nuestra experiencia personal y nuestra perspectiva del mundo con la realidad social en que vivimos, nuestra historia, nuestra economía y nuestra visión. Lo que nos valoriza a nosotras como seres humanos nos valoriza como escritoras. No hay tema que sea demasiado trivial. El peligro es en ser demasiado universal y humanitaria e invocar lo eterno para el sacrificio de lo particular y de lo femenino y el momento histórico específico.

Gloria Anzaldúa.

Este proyecto de investigación inicia, como muchos proyectos; quizá todos los proyectos, antes de haber sido planteado. Seguramente, como la mayoría, antes de convertirse en una propuesta de investigación fue una intuición o por lo menos una sensación. Una incomodidad, una recurrencia. Un sobrevuelo constante o una recaída diaria en una idea. Probablemente como otros proyectos, este proyecto es solo una estrategia para formalizar una condición de incertidumbre ante un tema que atraviesa mi historia personal y mi cuerpo y que en algún momento de la vida académica sedimentó hacia una pregunta aparentemente clara.

En esta investigación, la claridad sobre dicho punto de articulación de intuiciones aparece al encuentro con los trabajos y prácticas artísticas presentadas en el 2019 durante el *45 Salón Nacional de artistas: El revés de la trama* en el que, de forma diversa según mi hipótesis, existió una particular manera de acercarse al ámbito doméstico. Lo que quisiera decir con esto, es que el 45SNA, al ser un evento de carácter nacional que reúne a través de sus curadurías (*para esta versión particularmente no una sino más de 9*) a artistas de diferentes contextos y territorios con preocupaciones, temas y formas de hacer diversas, que logró constituir un tipo de encuentro afectivo alrededor de sentidos que aludían al ámbito doméstico. Esta forma de contacto constituyó a su vez para mí, la necesidad de reflexionar cómo y qué relaciones conectaban mi experiencia con este ámbito, partiendo desde la identificación de marcas o huellas inscritas y legibles en el cuerpo y la memoria. Entonces, se hizo fundamental reconocer, además, que la pregunta por la circulación de afectos en el 45SNA no aparecía sin el ejercicio de transitar la construcción y delimitación de lo doméstico y su importancia como ámbito social y ecosistema teórico desde el que se hacía posible desprender prácticas artísticas y culturales.

La tarea era entonces comprender el encuentro que produjo la experiencia artística como interpelación a una gramática íntima a la vez que ubicar esta conexión como un asunto relevante desde los estudios culturales. Cada una de las partes que integraba esta tarea debía estar orientada a pensar los sentidos (múltiples) de lo doméstico, trabajo que involucraba encontrar una herramienta metodológica con la que enlazar materiales emocionales, etéreos y fluctuantes. La posición que he tomado como investigador para responder a cada uno de esos puntos fue entonces proponer el proyecto desde la perspectiva de los afectos con el propósito de corresponder con un tipo particular de enfoque en el que se diera énfasis a lo expresivo a la vez que permitiera apostar por un tipo de diseño textual con la capacidad de hacer visible diversas capas de afectos y afectaciones.

## **Ingredientes para un enfoque afectivo.**

Elegir el enfoque de los afectos nos<sup>1</sup> permitió, al ser una tesis desde el campo de los estudios culturales, más que el de los artísticos, cuya orientación metodológica habría implicado diferentes consideraciones, atender a la posibilidad de trabajar con materiales híbridos y metodologías combinadas de base cualitativa (Knudsen & Stage, 2015). Como metodología, el giro afectivo abría la puerta, por una parte, a repensar las técnicas de investigación con el propósito de comprender la importancia que estas tienen a la hora de dialogar con los problemas que la propuesta quería trabajar; para nuestro caso específico, esto significaba encontrar las herramientas adecuadas para notar aquellas *no materialidades* u otras materialidades que agencian o elaboran el evento social sin ser representativas de este o sin poder leerse como una representación directa del mismo, haciéndose manifiestas en prácticas y cuerpos de manera móvil (Thrift, 2008). Además de que nos permitía una manera de revisión de aquellas manifestaciones que posibilitan rehacer las circunstancias transitorias adheridas momentáneamente a personas, situaciones y objetos en las que el objeto (particularmente al pensar en objeto expresivo o artístico) puede funcionar momentáneamente como receptor, interceptor o camino de la experiencia; para con ello, generar los diferentes flujos emocionales que componen el proceso cultural/expresivo (Ahmed & Mansuy, 2014) Precisamente estas otras formas al ser mutables, fugaces, efímeras, in-corporadas y fluctuantes entre posibles redes y nodos de agentes podrían escaparse de la verificación cuantitativa (Knudsen & Stage, 2015); que el proyecto quería denotar.

Por otra parte, escogimos este enfoque ya que, desde allí, encontramos la posibilidad de priorizar la reflexión acerca de cómo, precisamente, en la intensidad de estas

---

<sup>1</sup> Una de las grandes apuestas dentro del proceso de escritura al ser parte orgánica de la investigación es mantener este tipo de enunciación plural que obedece a la multiplicidad de voces juntas en este proyecto y, al mismo tiempo, a la multiplicidad de voces que hacen decir en lo doméstico.

fugacidades podrían ser captadas maneras, modulaciones o cambios en los empoderamientos, exclusiones, o transformaciones de sentido de un proceso o espacio social; en este caso, el de lo doméstico al ser estudiado en un punto determinado como lo es el 45SNA. El llamado; sin embargo, no ha sido a construir un ejercicio puramente especulativo o autorreferencial sino a encontrar herramientas combinadas dentro de las múltiples trabajadas desde los Estudios Culturales que, con una perspectiva afectiva, permitan *tocar* aquello que se pretendía estudiar.

En el caso de este proyecto y obedeciendo a este último llamado hemos decidido mezclar diversas actividades que nos permitieran acercarnos desde lugares distintos al centro que era la comprensión de lo doméstico como una fuerte atmósfera o intensidad afectiva presente durante el 45SNA. Me gustaría pensar que el enfoque corresponde con los ingredientes necesarios para llevar a cabo una preparación en la que cada uno de los elementos debe estar pensado en función del plato final y a la vez añade un tipo particular de sustancia. En ese sentido, el primero de los ingredientes consistió en hacer una revisión de archivo para registrar las diferentes referencias e interpretaciones que a través de las obras dejaban aparecer sentidos relacionados con lo doméstico y cómo estas se manifestaron en los documentos producidos para el 45SNA; entendidos estos como espacios sociales (Agudelo, 2010) al ser producidos por actores situados desde diferentes lugares con respecto al evento: curadores, artistas, Ministerio de Cultura, Alcaldía de Bogotá, periodistas culturales y, espectadores.

“Nos referimos a la relevancia de analizar, cruzada y situadamente, cómo son redefinidos y releídos, crítica y creativamente en contextos etnográficos, diversos tipos de archivos que, lejos de ser del pasado, se constituyen en registros sobre un pasado aún presente (...) En última instancia, nuestro interés en un examen cruzado de estos archivos no es simplemente mostrar complementariedades o contrastar unos con otros, sino más bien poner de relieve la importancia de analizar las contradicciones y tensiones que es posible advertir en sus interrelaciones, y la riqueza y complejidad que este tipo de examen nos ofrece en el estudio de la vida social presente y pasada” (Crespo & Tozzini, 2011)

Se revisaron también los materiales en video que se encuentran en el canal oficial del 45SNA en YouTube (45sna, 2019) la Biblioteca Nacional de Colombia (2019) ( y el proyecto de recopilación general dispuesto en la página web (<https://45sna.com>) en el que es posible revisar de manera independiente, proyectos, artistas, curadurías, talleres y, en general, un gran porcentaje de las actividades realizadas durante el salón, incluido el catálogo con textos de las curadurías completo e imágenes de referencia.

El diario de campo constituyó un segundo ingrediente orientado a registrar información en dos líneas de entradas; la primera, reflexiones o pensamientos que aparecían en el sobrevuelo por el archivo refiriendo, en el caso de los textos escritos, a palabras que se conectaban con la categoría directa o indirectamente de lo doméstico. Por ejemplo, directamente al componer la palabra central dentro de la mención: *trabajo doméstico*, *violencia doméstica*, *animales domésticos*, *vida doméstica* e indirectamente: *hogar*,

*familia, casa, cuidado, oficios, crianza*, entre muchas otras. En el caso de imágenes o material audiovisual se registraron en el diario comentarios a referencias orales, disposiciones de escenas o formas de intervenir a través de acciones. Por ejemplo, la mención que hacía Txalo Toloza (Azcona y Toloza, 2019) en una entrevista sobre su proyecto dentro de la curaduría de *Lenguajes de la Injuria* de Luisa Úngar acerca de la comida y el comer como posible *dispositivo documental* en el que a través del compartir los alimentos los comensales se abren a posibles narrativas de reconstrucción de memoria familiar y colectiva o las imágenes de barrios laberínticos a medio terminar y las preguntas por el habitar que aparecen en el libro de Daniel Álvarez Ospina (2019) para la curaduría de *Llamitas al viento* de Manuel Kalmanovitz y las habitaciones con sus disposiciones capaces de cuestionar la distancia entre público y privado, además del límite entre el lugar para el trabajo y el ocio presentes en las fotografías de Andrea Triana, participante también de la curaduría *Llamitas al viento*; así como, los laboratorios de la curaduría de *Pastas el Gallo* de William Contreras y Carolina Cerón, con sus reflexiones sobre la arquitectura y los objetos que pierden y recobran valor, la digestión y la fermentación (45sna, 2019) Cada uno de los proyectos que se mencionan y todos aquellos que hacen parte de la selección general que aportó elementos y cuestiones para comprender lo variado de la experiencia doméstica, se encuentran en la lista de “*Selección de proyectos con posibilidades domésticas*” en el *anexo #1* al final del documento.

La segunda línea de entradas en el diario de campo estuvo orientada a reconocer e intentar captar evocaciones y momentos en que me sentía interpelado desde mi experiencia doméstica al encuentro con alguno de los proyectos. Es importante mencionar que durante el tiempo que estuvo abierto el 45SNA tuve la oportunidad de asistir como espectador a un gran número de las muestras realizadas, lo que de muchas formas originó la intuición acerca de la existencia de una circulación especial de afectos alrededor de lo doméstico tanto, como otra muy fuerte acerca del género y las diferentes formas de disidencia que se construyen desde allí. En algunos casos, no de forma sorpresiva y quizá precisamente causal, existe una relación entre estos dos ámbitos. Quizá las luchas que han librado y ganado los cuerpos, los estudios y las políticas de género a todos los niveles tuviesen efecto en el hecho de que es en el espacio doméstico donde muchas de las prácticas, roles y jerarquías toman posición, se aprenden y se encarnan y que, tanto como aparecía una recurrencia especial por expresar y experimentar desde la diferencia sexual y de género en el 45SNA era necesario, en la misma línea, cuestionar y explorar su correlato en la constitución de lo doméstico. De tal forma que la segunda línea de entradas estuvo orientada a reflexionar sobre este tipo de conexiones a la par que a notar que el choque afectivo que interpreto como doméstico emergía con potencia a través del recuerdo de momentos específicos de mi historia personal que luego darían forma a una tercera herramienta/ingrediente. El diario de campo, en muchos momentos, permitió dar claridad a las maneras en cómo ciertas recurrencias expresaban puntos centrales desde los que abordar la indagación o como redirigir y componer la narración e incluso percibir las conexiones de aquello que, aunque muy personal, convocaba a reflexiones externas sobre los proyectos del 45SNA.



En ese sentido, el diario se convirtió en una manera de hacerle preguntas a los proyectos y dejar que los proyectos me hicieran preguntas.

El tercer ingrediente de nuestra receta afectiva, entonces, es el proceso de escritura a través de un ejercicio de autoetnografía. En este, se buscaba conectar los ejercicios surgidos de las dos herramientas previas; la revisión de archivo y el diario de campo, para construir preguntas, palabras clave e incluso episodios en los que a través del empezar a escribir pudiese notar y ahondar en la experiencia social, colectiva y sensible que significa aquello de la circulación de afectos domésticos. En este punto de la investigación lo que aparecía era la conciencia de que lo doméstico atraviesa un sinnúmero de prácticas que se insertan en las maneras en cómo constituimos nuestras experiencias sociales tales como el *hacer casa, repartir oficios, preparar alimentos, distribuir objetos, consumir productos, ordenar y organizar ciclos, habitar espacios y entornos, relacionarse comunitariamente, vivir y cuidar otras especies*, y que, aunque aparentemente íntima y muy particular, mi escritura autoetnográfica dejaba aparecer conexiones con los proyectos presentados en el salón en forma de imágenes afectivas. Fue gracias y a través del diario de campo que empecé a redactar lo que en el proyecto se convirtió en *Relatos domésticos* surgidos de las reflexiones que provocaba la investigación y que se convertían en posibilidades de delimitar y ahondar la situación afectiva hacía la que me sentía movido por el salón. Cada uno de los relatos de los que aquí solo se añaden tres, nacieron de la intercomunicación con cada uno de los procesos e ingredientes anteriores, así como, de las preguntas que el relevo bibliográfico hacía aparecer.

El proceso de elaboración de los relatos, por supuesto, no estuvo exento de dificultades; en algunos casos estaba la imposibilidad para componer un texto que me conectara con algunas de las obras que más directamente referían a lo doméstico; en otros casos la escritura me llevaba hacia lugares en los que sentía que me alejaba del centro del problema; en otros muchos, obligaba demasiado a la narración a comportarse bajo las reglas de un texto académico generando que cierta falta de *vida doméstica* se apoderada de la escritura. Quizá solo haya sido hasta el momento en que el pensamiento sobre que la escritura autoetnográfica debía ser capaz de llevarme por escenarios y circunstancias inesperadas cuando la narración empezó a tomar cuerpo. En diferentes momentos de esa escritura debí lidiar con el hecho de evitar autocensurarme sobre episodios a los que los proyectos me guiaban pero que prefería omitir, tanto como evitar la tendencia hacia que los relatos se mantuvieran en un espacio y tiempo limitado u ordenado.

La autoetnografía era precisamente eso, dejar aparecer y reconocer conexiones que racionalmente para mi eran improbables y que se interceptaban, viajaban entre espacios diferentes o se mezclaban cronológicamente. Había entonces que permitir que este tipo de herramienta posibilitara la comprensión del recuerdo como algo fluctuante entre experiencias que se guardaban dejando huellas en diferentes espacios de la memoria.

Otro elemento para destacar del ingrediente autoetnográfico es la potencia que origina en cuanto a localizar mi lugar dentro del proyecto de investigación. No es aleatorio el hecho de haber escogido trabajar con lo doméstico o pensar en la potencia expresiva de la escritura y de las obras de arte. En la autoetnografía estos espacios han ido tomando forma y me han permitido mapear cómo se integran diferentes intereses sensibles, académicos y políticos. Cuando al inicio de esta introducción me refería a esos tiempos en los que aparece tanto la pregunta como el proyecto de investigación luego de un reconocimiento por un interés específico y constante, es porque a través de la escritura autoetnográfica he podido comprender lo que entra en juego en esta investigación y que nace desde una fuerte experiencia familiar y de hogar atravesada por el aprendizaje del oficio de hacer pan y alimentos; las diferencias de roles y jerarquías que existían en esa casa primera; mi formación como pedagogo de escritura tanto como la formación de artista y mi preocupación por las artes del espacio y los materiales hasta llegar, finalmente, a mi actual búsqueda sobre la circulación de sentidos en los haceres cotidianos y su importancia para componer capas expresivas dentro de las culturas o la cultura que llamamos hegemónica, componiendo las capas que dan fondo al interés de este estudio. Dentro de este proyecto, como en ningún otro que haya elaborado antes entran de forma tan completa tiempos y experiencias de mi historia personal a la vez como en ningún otro trabajo reconozco de manera tan importante su cualidad amplia y colectiva.

Finalmente, se encuentra el ingrediente más tradicional que es la indagación teórica y construcción de autoras y referencias. En el caso de esta investigación el proceso de establecer cuál es la teoría que más se acerca o que define de manera más apropiada aquello a lo que hacemos referencia, además de la necesaria relacionada con la perspectiva de los afectos, ha implicado un largo viaje. Inicialmente este viaje estuvo relacionado con poder nombrar aquello que para mí era una recurrencia. Atravesamos las categorías de casa y hogar antes de llegar a lo doméstico, pero ninguna cumplía con aquello que en realidad queríamos mencionar; la primera por estar demasiado atada a la arquitectura y la segunda al concepto de familia. Parecía que lo que buscábamos referir era algo más o que engloba más que eso y de allí el haber elegido lo doméstico. No es sencillo situar con exactitud en qué punto de la investigación surge finalmente, pero recuerdo llegar a ella luego de la categoría de *lo cotidiano*, y la manera en que Luce Giard (2010) describe su aproximación a las *Artes del hacer* desde la preparación de alimentos. Esta última, más cercana, me abrió a pensar además de estructuras o sujetos y vínculos, en acciones, en prácticas, en formas de habitar y configurar el espacio.

Cuando luego de ello apareció lo doméstico no apareció sino como la claridad del otro lado, el de la amplitud. Si las categorías anteriores no funcionaban por ser muy puntuales, lo doméstico apareció y pareció durante toda la investigación un concepto demasiado amplio, poco delimitado para lo que se quería nombrar. Sin embargo y aunque eso sea cierto en lo que finalmente se construirá en cada capítulo, la forma y los temas que la categoría nos ha permitido abordar sólo son posibles desde dicha amplitud. Cada uno de los capítulos que sigue a esta introducción fue escogido pensando desde

una categoría que es atravesada por una cantidad amplia de campos y disciplinas. Quizá una de las grandes tareas dentro de esta investigación haya sido la de intentar cartografiar en el encuentro afectivo cada una de las intersecciones posibles que la categoría de lo doméstico permea para luego poder establecer problemas y posibles lecturas. Ante la posibilidad de escoger una orientación singular, en este proyecto hemos querido mantener los cruces que el enfoque de los afectos propone para entender la movilidad e inestabilidad de un evento social que alude desde variadas direcciones a lo doméstico: Prácticas, cuerpos, objetos, ciclos, mitos, entre otros. Esto quiere decir comprender las prácticas culturales como modos integrados que no pueden ser analizados desde un solo lugar teórico.

El desarrollo teórico de aproximación al campo estuvo acompañado, como es costumbre, por la elaboración de reseñas, listas de categorías que hicieran referencia a los problemas, así como diagramas para orientar los abordajes. Me parece importante mencionar este trabajo en el sentido que ha hecho parte de la aproximación afectiva. Para elaborar la base teórica de la investigación hemos trabajado no solo desde la teoría de investigación sino también desde la literatura y los haceres plásticos, nos acompañaron siempre los espacios que Catalina Cortés Severino, la tutora de este proyecto, abrió en sus clases y grupos de investigación para compartir experiencias y avances; cada una de estas sesiones orientadas a poner a prueba y afinar conceptos se convirtieron en posibilidades para pensar la pertinencia del trabajo adelantado. Los trabajos de video y correspondencia en pandemia realizados para el grupo de investigación contribuyeron a no olvidar un lenguaje plástico y una expresividad que conectaba con la investigación. Fundamentalmente hemos encontrado en estos espacios que los lugares que se mencionan dentro del proyecto nunca eran ajenos a los y las interlocutores, sino que confirman la apuesta porque el asunto doméstico interpela diferentes modos de las expresividades cotidianas.

Mencionaba anteriormente que existía una apuesta de enfoque en el que la perspectiva afectiva nos permitía captar a través del cruce de ciertas herramientas los flujos efímeros o transitorios de un modo de constituir sentido, en este caso sobre lo doméstico y ante la experiencia del 45SNA. Estas cuatro herramientas/ingredientes, la revisión de archivo, el diario de campo, la autoetnografía y la exploración teórica fueron pensadas para obedecer a ese parámetro de metodología afectiva, el diálogo que se efectúa entre ellas es lo que permitió la elaboración de cada problema y cada capítulo. Nos interesaba mucho la posibilidad de que se interpelaran y que el diario preguntara al catálogo, que la teoría nos diera las palabras para mencionar lo que aparecía en la autoetnografía o que la autoetnografía ayudara a leer las obras

He querido comparar el enfoque de investigación con una receta y sus ingredientes para construir la imagen de la importancia que, dentro de este proyecto, tiene la elección del método. En nuestro caso era fundamental ser conscientes del lugar que cada parte del desarrollo tomaba para corresponder con nuestro propósito, queríamos que *“No fuera ni muy salada ni muy dulce; que no secase ni apelmazara”* que nos permitía ser subjetivos sin ser demasiado autorreferenciales, o hacer listas y tablas sin ser poco afectivos. Cada

uno de estos ingredientes dentro de la preparación tiene su momento de protagonismo y a la vez se disuelve en los otros, ningún ingrediente funciona sin el diálogo con el otro ya que al final es la composición la que da sentido y no la diferencia.

## **Escribir desde los estudios culturales: Poner el cuerpo**

Para la ejecución del proyecto existieron, desde los inicios, diferentes preguntas acerca de cuál era la mejor ruta tanto para captar el campo que se quería investigar como para, finalmente, lograr describir el trabajo realizado. La tarea del ejercicio autoetnográfico nos dejó una buena cantidad de textos que exploraban esta situación y que a la hora de establecer la escritura del texto final de tesis nos llevaron a la apuesta por mantener algunos de estos más que a desentrañarlos o convertirlos en citas separadas. Lo que pudimos observar es que los relatos domésticos abrieron de muchas formas el estado afectivo al espacio expresivo que queríamos re-construir. De diversas maneras, a la vez, cada uno de estos ejercicios se convirtió en escenas de apertura a los mundos de sentido del análisis de los casos y, de allí, haber optado por la necesidad de mantenerlos enteros dentro del proyecto. Cada uno de estos textos constituye para la tesis una estrategia por generar la atmósfera previa a la aproximación sobre el salón y construyen a su paso la escenografía o el telón de fondo desde donde se leen los problemas desarrollados en cada capítulo.

Ben Highmore (2018) menciona acerca del proceso estético que representa la escritura desde los Estudios Culturales, la importancia que, dentro de la misma disciplina, ha implicado reflexionar sobre el proceso de escritura. El autor llama *Registros mixtos* al tipo de textos que dentro de este campo hacen giros de forma, cambios de perspectiva, diferencias en el tono de la narración, uso de formatos de diálogo o el tipo de registro que maneja modos de entrada de diario personal y estrategias autobiográficas para abordar sus problemas; destaca, por ejemplo, la cercanía que provee para los lectores acercarse a textos en los que los y las autores incluyen entradas personales y cercanas convirtiendo la lectura en un espacio de acompañamiento en el que se disuelve, de alguna manera, la barrera y distancia entre la construcción teórica y la cotidianidad propia de las que suelen surgir las investigaciones en los Estudios Culturales.

En nuestro caso esta premisa de Highmore, implicaba un compromiso fundamental que nos llevó a elegir, precisamente, un registro mixto de escritura. Este proyecto nace de un interés cercano que me interpelaba como investigador y como sujeto doméstico por lo que sentíamos urgente encontrar la voz que caminaba y se desplegaba a la largo del proceso. Al momento de hacer el montaje con los contenidos, decidimos que cada capítulo debía estar abierto por un *Relato Doméstico* desde el que luego, surgieran la descripción de las obras (sólo ciertas obras dentro del amplio margen de selección) del 45SNA relacionadas y que le dieron vida. Cada una de esas aperturas, se construyó bajo la indagación que las entradas y preguntas del diario de campo originó y que, al repensarlas en tiempo posterior, me permitían entender cuál era el lazo que jalaba y

movía hacia una afectividad doméstica. Entonces, era necesario pensar la escritura como un acto del cuerpo, situado, integrador y vinculante en el que la teoría de género y la crítica feminista aportaron modos para descentrar la descripción y para reflexionar sobre cómo la materialización de elementos que componían las obras hacía parte del gesto de una tradición de formas de repartir los cuerpos que requería ser elaborada.

En el texto *Skin Studies* (Ahmed, Stacey. Eds. 2003) las autoras recopilan una serie de estudios en los que se muestra cómo la piel es lugar de experiencia-interfaz en el que lo público y lo privado, lo racial, el género y la clase se encarnan o corporeizan; Los estudios sobre la piel se preguntan, en esa medida, sobre los regímenes de visualidad que determinan el lugar de los cuerpos y las formas de conocer de los mismos basados en imágenes racionales en la que se establece un sujeto de conocimiento alejado de un objeto por conocer. Dicha base epistémica es solo posible bajo el paradigma de un sujeto conocedor que “no toca” o que garantiza su objetividad al abstenerse del contacto.

La cuestión entonces, apoyada en las contribuciones del feminismo en torno a los afectos, los cuidados y las pieles, era preguntarse sobre la imposibilidad de sostener dicha separación bajo la premisa y apuesta de que siempre estamos en “contacto”. Como campo de disputa, la piel se vuelve un lugar entre lo individual y lo social, un límite entre el cuerpo propio y los otros cuerpos, a la vez un cuerpo mismo que llega a ser oculto u ocultado, controlado y medido desde lo público (hay una piel que se autoriza a ser vista), un lugar de conocimiento (se aprende a través del tacto), un factor de exclusión (color), un signo de obsolescencia (arrugas), una marca a perseguir (la piel migrante), un lugar de enunciación (piercings y tatuajes) y dolor (autoflagelación y tortura); un objetivo del mercado (tersidad, suavidad, juventud permanente) una posibilidad de interlocución, un canal de lenguaje y, en esa medida, de lectura y escritura (Ahmed, Stacey. 2003) Dentro de la piel nos replegamos hacia lo más íntimo y privado; nuestras pieles se pliegan con los años, las maternidades, los ejercicios y, gracias a nuestra piel, nos desplegamos hacia los objetos, hacia al mundo, hacia los demás. Una escritura doméstica requería, en ese sentido, realizar una composición en la que mi cuerpo como investigador atendiera a los pliegues comunicativos y a las imágenes que atravesaban dicha piel como el signo de una inserción política. Estábamos y seguimos siempre en *contacto*

Como consecuencia, el modo de diseño textual se propuso, además, un corresponder con un tipo de reflexividad, aquella que Rossana Guber nombra como de *no directividad* para el caso del ejercicio de entrevista pero que en nuestro proyecto permitía una hoja de ruta apropiada, ya que, aunque no realizamos entrevistas externas sino auto-recorridos, esta manera de hacer hace uso de elementos como *la atención flotante*, *la asociación libre* y *la categorización diferida* (Guber, 2019). Mantener esas características acarrea dificultades; pensar en *la atención flotante* como una actividad de abrirse a la escucha sin imponer una discursividad previa o darle rienda suelta a procesos de *libre asociación* en que conexiones aleatorias nos alertaran sobre puntos relevantes implicó un extrañamiento sobre la misma estructura del modo de trabajo académico aprehendido, al tiempo que una angustia sobre la posible pérdida de control de la

investigación. Sin embargo, en esta línea, la actividad de *categorización diferida* se convertía en un momento de enfriamiento posterior en que la relectura permitía cierto ejercicio de curaduría, organización y sistematización de recurrencias y reverberaciones insistentes.

Otro de los grandes retos era entonces lograr un balance sobre el que éramos conscientes del riesgo; precisamente Guber en el mismo texto mencionado, señala dos elementos que a pesar del tiempo, a mi parecer, se mantienen en el aire de la academia; el primero, la aparición de las emociones de los y las investigadores y el segundo, los “temas de mujeres” como dos *Anti-métodos* (Guber, 2019) en las que tanto una como las otras parecieran pertenecer demasiado al ámbito de lo íntimo y lo privado y de allí de lo inestable y poco científico. Menciona Guber en línea de la escritura, cómo los enfoques autobiográficos hacen su aparición desde la década de los ochenta y, sin embargo, también cómo estos participan de los escritos como apartados finales o anexos. Nuestro campo de investigación al ser precisamente el de lo íntimo y de los espacios cada vez más difícil de llamar *privados* requería traer al frente una narrativa corporal, de lo pequeño y lo cercano y muy del lado del género y hacía una política doméstica.

Inició este texto de tesis con un epígrafe de Gloria Anzaldúa (1980) como una manera de manifestar el compromiso que hemos querido mantener acorde con lo que se acaba de mencionar. Tres puntos son destacables dentro de ese ejercicio que se traduce en escritura; el primero, la intención por abordar el tema de lo doméstico como un ámbito político en el que se materializan instituciones sociales como afirman Berlant, & Warner (1998) a través de la categoría “Instituciones de la intimidad” que permite evidenciar una serie de aspectos fundamentales para entender cómo lo doméstico se empuja hacia el espacio privado en el que las instituciones de intimidad se erigen mediante dispositivos reguladores como lo son las leyes matrimoniales y familiares, la arquitectura doméstica o de núcleo familiar y la zonificación del trabajo y de la política (1998) para con ello producir condiciones culturales y materiales que sitúan o señalan ciertas prácticas como limitadas al espacio íntimo. Esto nos obliga a pensar que no existen en lo doméstico e íntimo temas demasiado banales o locales y que el asunto de lo íntimo y lo privado funciona para entender los modos de dar sentido a las prácticas culturales.

El segundo punto es acerca del encuentro de mi lugar como investigador a través de la autoetnografía y en el camino de una reflexividad en la que se explora el sitio que ocupó en torno al tema, intentando al mismo tiempo buscar herramientas de registro y descripción que enlacen y vinculen temas; Finalmente, un tercer elemento fundamental ha sido el ejercicio por hallar la voz y el tono que pudiera corresponder con todo lo antes mencionado; en este caso esa voz se encuentra muy inspirada, sin asumir que el texto tenga o haya logrado esa cualidad, en las escrituras literarias de autoras como Cristina Rivera Garza, Margarita Cuellar Barona, Aurora Venturini, Ariana Harwickz, Samantha Schweblin y Pedro Lemebel, quienes acompañaron todo el proceso de esta investigación con sus potentes imágenes domésticas.

## **EL 45 salón nacional de artistas, formas de hacer doméstico:**

En Colombia, desde el año 1940 se lleva a cabo el Salón Nacional de Artistas, evento de difusión y circulación de obras considerado, como afirma el portal del Ministerio de Cultura y, siguiendo además, la afirmación ya clásica de Marta Traba: “*El termómetro que mide la escena artística del momento*” (Ministerio de Cultura Colombia, 2019) pero que, además, en tanto, periódico, nacional y subvencionado por el estado intenta a través de sus selecciones y, más recientemente curadurías, sintetizar las expresiones, problemas, temas y preocupaciones que a nivel de las coyunturas sociales, políticas y por supuesto artísticas suelen ser consideradas por sus organizadores como las transversales y más actualizadas al tiempo que se debate internamente por responder a los intereses y condiciones de producción institucional, presupuestos, propaganda o censura. Desde sus inicios el salón ha ido movilizándose y diversificando tanto los espacios de realización, como las técnicas y formatos de participación, las formas de convocatoria y presentación de trabajos y la realización de crítica y establecimiento de jurados. Transformaciones que manifiestan las crisis y debates que la existencia del salón encarna en la estructura de representación y circulación de sentidos de ciertos sectores (cada vez menos selectos y especializados, aunque siempre reducidos y privilegiados)

Así, por ejemplo, de su inauguración en la Biblioteca Nacional en 1940 (con versiones anteriores que funcionaban a modo de premios nacionales para artistas), pasaría a ser realizado luego en el Museo Nacional durante los años 50 y 60 y, posteriormente, en una diversidad de espacios que incluyen universidades, galerías y centros culturales. En 1976 surgen los salones regionales intentando aliviar la centralidad del salón sumada a la reclamada falta de creatividad de las últimas versiones. Durante el periodo 1980-1985 deja de ser realizado para volver en la versión del año 1985 de forma itinerante, moviéndose por las ciudades principales del país. Desde este último periodo de tiempo, ha tomado lugar en viejas fábricas, espacios no convencionales de exposición, plazas de mercado, espacios públicos e incluso un aeropuerto en la versión de 1987 realizada en Medellín.

Por lo mismo, el Salón Nacional de Artistas, no ha existido por fuera de las tensiones propias del debate y la crítica, necesarios y constitutivos de la misma práctica artística, tanto como no lo ha hecho de la política, la economía o la consecución/transgresión de la espiritualidad hegemónica; en ese sentido, no ha escapado de las preguntas que buscan la validez de las obras en la delimitación de las cualidades y temas de un verdadero arte que represente lo nacional. Un arte que apropie los significados de nación y sus supuestos, representando los valores que los grupos en tensión durante la coyuntura de realización del evento declaran como esenciales. Para el estado, el salón escenifica la nación desde sus temas y contribuye a la estabilización de formas de sentir y, por lo mismo, justifica su existencia a partir de la formación del gusto de la ciudadanía

y los públicos alrededor de un tipo de circulación del mercado y sus productos. Ya en 1940 Jorge Eliecer Gaitán como ministro de Educación afirmaba en la inauguración del primer Salón: “*La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial es la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no un arte propio*”. (El tiempo, 1940, como se citó en Sánchez, 2009) objetivo que, con variaciones, se ha mantenido hasta la actualidad

En la versión 45SNA del 2019 el alcalde Enrique Peñalosa anotaba lo siguiente para el catálogo final del salón “*En suma, este espacio le aportó a la construcción de comunidad y contribuyó a que la ciudadanía tuviera aproximaciones novedosas y estrechara vínculos distintos con las prácticas artísticas y, por ende, consigo misma*”. (45SNA, 2019.) Estos objetivos que se han mantenido hasta la actualidad implican un encuentro problemático o afirmativo, según los casos y las obras, del que participan cuatro agentes de enunciación; el estado y su discurso acerca del valor de lo nacional (lo propio), el de los artistas y sus ideas acerca de los procesos de creación; el de la crítica su producción, teorización y reflexión con respecto al buen/actual arte y, finalmente, el de los sentidos que pueden experimentar los y las espectadores en los salones asociado a sus juicios y opiniones sobre las mismas.

Cada uno de estos puntos de enunciación participa a su vez de una lógica en la que lo sensible y lo artístico son definidos y repartidos a la sociedad. Cada uno reconoce y se reconoce con respecto al lugar que la experiencia del salón puede significar y lo que dice acerca de este o esta. Ranciére en su texto titulado *El reparto de lo sensible, estética y política* (2009) piensa acerca de este tipo de distinción en la que las prácticas sensibles o expresivas son captadas, limitadas y segmentadas entre grupos y comunidades. El arte como institución crea *regímenes estéticos* mediados por discursos especializados que separan la práctica vital y sensible de la vida diaria y de lo cotidiano. El Arte, menciona Ranciére, toma el lugar de las múltiples formas de lo bello y lo estético para singularizarlo en un lenguaje único (2009). Esta singularización crea el escenario para que lo que sucede en la cotidianidad, en la vida ordinaria de las personas pierda consideración como entrada a la experiencia del choque con lo sensible.

Pero, así como parece existir una desposesión en la que la institución del arte capta y pone bajo el régimen estético y de visualidad las practicas sociales para luego distribuirlas, estamos tentados a pensar que existe una capacidad de reacción y resistencia en la que la vida ordinaria, aquella del ámbito doméstico o aquella que recibe menor parte en el reparto de lo sensible se filtra en la institucionalidad. Los procesos culturales son orgánicos, dialógicos y multimodales; es decir, viajan más que en una sola dirección, filtran y crean pegajosidades a las que se adhieren modos alternos de sentir. Si bien los y las artistas podemos seguir representando y participando en espacios privilegiados por el género, lo racial, la economía y el territorio, es posible imaginar que en cada práctica y en cada evento se cuelan afectos que toman formas no discursivas y no directamente representativas, suficientemente potentes como para componer fuerzas que empujan los cuerpos a percibir otros espacios de sentido.



Entonces lo político del arte, retomando a Rancière (2009) no es sólo en cuanto compone un discurso o representa los modos de una orientación política explícita; sino al momento de insertar en la vida de quienes lo experimentan modos de sentir, percibir o crear realidad, aun cuando sea de manera momentánea o efímera; para ser capaz luego, de transfigurar las estructuras de la política tradicional. En ese sentido, cuando pensamos en el encuentro de afectos durante el 45SNA en torno a lo doméstico no nos referimos centralmente al hecho de construir un discurso de definición con imágenes de hogares o declaraciones y manifiestos de resistencia (que también los hubo) sino, además a la capacidad de algunos proyectos para elaborar e instituir domesticidad. Por ejemplo, componer el tiempo ralentizado de la preparación de alimentos, o el efecto colectivo de juntarse a hacer en comunidad o la posibilidad de avizorar el deterioro e historia de los objetos y cuerpos desalojados que transitan entre lugares ganando o perdiendo valor en cada paso y traspaso.

En la versión 45 del salón nacional (*El Revés De La Trama*) realizado en el 2019 en la ciudad Bogotá, las curadurías de forma amplia buscaron escoger una serie de proyectos con temas variados que, a diferencia de otras ocasiones, parecen haber retomado de forma general temáticas y formas de hacer de lo cotidiano, tanto como sujetos y subjetividades ex -céntricas de la representación tradicional; lo no narrado, lo que está en las costuras y lo no resuelto; *“Allí aparece la figura de “El revés de la trama”: una respuesta ante esa presencia tan fuerte de la “trama”, que se plantea desde la lógica del “revés”, que busca “desde el otro lado” hacer visibles tanto cuestiones no resueltas como tensiones ocultas.”* (45SNA; 2019) Esta propuesta de heterogeneidades y vista del entramado, parece haber sido tierra fértil para algunas formas de producir obra que, a su paso, circulaban sentidos y sentires con respecto a maneras de hacer de los oficios diarios; probablemente lo que se revela es que al borde de lo público estaba lo privado doméstico como lugar dónde se cuecen las ideas y, que al proponerse darle el revés a la trama, lo que obligatoriamente emerge son los espacios íntimos en los que se soporta el trabajo y las prácticas del cuidado, oficios, objetos, labores y cuerpos que hacen cultura colectiva.

Según Pugh (1990) la esfera doméstica, aunque diferente de una fábrica, por ejemplo, es un lugar de producción económica en el que circulan bienes. Un espacio de trabajo en el que se dan actividades como el cuidado de casa, la crianza de niños y niñas, amor y sexo que, en muchos casos reproducen desigualdades de género (Pugh 1990). Como campo de investigación y desde una perspectiva no sociológica Després citado por Somerville (1997) identifica una serie de categorías que permiten dar sentido a lo doméstico, elementos como la seguridad física asociada al control del espacio, la vecindad y el habitar; aspectos económicos relacionados con la propiedad y las posibilidades de inversión (modificación); culturales y simbólicos que atañen a la autoexpresión, la seguridad emocional y estatus social; tanto sentidos temporales como la permanencia y la continuidad, además, de sociales como la familia, los amigos y amigas y modos de vecindad. Desde una perspectiva sociológica pueden añadirse, además categorías que demuestran variaciones propiciadas por las diferencias de clase social como, por ejemplo, el estatus y las capacidades de consumo. (Somerville 2019)

Partimos entonces de lo doméstico como aquello que refiere tanto a prácticas, espacios, actividades, roles y sujetos normalizados dentro del ámbito íntimo y privado de las *unidades de convivencia* que pueden ser casas o no, de familias o no o de relaciones de parejas hetero o no, recordemos que quienes viven sin techo, quienes construyen modos de pareja diverso o quienes son desarraigados también construyen escenarios domésticos (De Sueños, & Estrella, 2004). Pensamos lo doméstico también desde la tensión que ha producido tradicionalmente la separación entre lo público y lo privado que en muchos casos se ha naturalizado como propio de ciertos cuerpos y sus actividades (Echenique, 2004), por ejemplo, la maternidad y, por extensión, la “feminidad” a través de labores como la alimentación, el cuidado y la higiene; se localizan en este ámbito también cuerpos subalternos a los que se restringe de la acción pública y política, las mujeres, los niños, las personas encargadas de todas las formas de servicio en casa (migrantes y racializados); se establecen y delimitan jerarquías sexo-afectivas, patriarcales y heteronormativas, el matrimonio, la pareja, la familia y se constituyen espacios/función: cocinas, habitaciones, salas y baños que se convierten en topos configuradores de cuerpos (Foucault, 1978).

Durante el 45SNA pudimos notar una especie particular de afectación que movilizaba varios de estos elementos, muchos de los proyectos presentados acudían a lo doméstico como una especificidad contextual, geográfica e histórica de prácticas y códigos, esa intensidad afectiva, por los mismo, tejía lazos con intensidades de una historia doméstica personal al tiempo que comprometía la experiencia en una especie de sintonía compartida. Partiendo, entonces, de la intención de dejar ver o levantar a la superficie El revés de la trama; en el año 2019, la 45 versión del Salón Nacional de artistas como importante plataforma de síntesis y reproducción simbólica de las artes en Colombia, a través de los diferentes proyectos, intervenciones, obras y curadurías realizadas nos permitió comprender que lo que está entre las costuras es precisamente la vida común y que esta vida cotidiana y diaria problematiza en lo cercano, lo íntimo, lo pequeño, sentidos y afectos de las prácticas culturales.

El Salón Nacional es un evento muy particular, no mantiene el formato de un salón tradicional ni es un evento tipo bienal; para cada versión se arma un equipo diferente y conceptualmente la dirección artística define unos lineamientos que articulan lecturas de la producción artística contemporánea, y en muchos casos responden a versiones anteriores. La extraña estructura / des-estructura del evento, en el 45SNA, por un lado, evidenció la necesidad de una organización administrativa básica que articule y empalme la experiencia de las diferentes versiones, una cabeza con un equipo integrado que conciba el evento holísticamente y ponga límites para no pasar por encima del equipo de trabajo y mucho menos de los artistas. Sin embargo, esa misma des-estructura también nos dio una libertad, que en el caso de Mitopía representó una gran autonomía

en la concepción y desarrollo de las propuestas, y permitió y provocó encuentros. (45SNA Pág. 217).

## **Invitación doméstica, estilo catalogo:**

A continuación, podrán encontrar la arquitectura construida para lograr materializar los deseos investigativos, teóricos y sensibles planteados hasta el momento; el diseño que se ofrece parte del ideal de componer una posibilidad de movimiento amplio para que quienes lo transiten logren encontrar una variedad de espacios y ambientes a través de los cuáles no se sientan restringidos a seguir un orden ni a mantener un solo ritmo. Este espacio textual ha sido pensado para que cada espacio constituya una experiencia doméstica. Sabemos, por lo mismo, que al tener cada visitante un vocabulario singular los efectos que la permanencia en alguno de los espacios pueda generar son variados y anticipamos que el sentimiento de incomodidad pueda acudir tanto como el de falta de sentido.

Contrario a la tendencia contemporánea tipo loft o monoambiente ofrecemos tres espacios en busca de mantener alguna separación en actitudes, disposiciones y, por supuesto, problemas. Para aquellos perfiles cuya preocupación tiene como principio problemas asociados al tiempo y sus materialidades ofrecemos el primer capítulo que, desde el relato doméstico de la Kombucha, integra reflexiones sobre las prácticas del cuidado, las memorias afectivas, la superposición de tiempos y capas en los oficios tanto como las circulaciones flujo entre texturas públicas e íntimas asociadas a la obsolescencia y la actualidad de los objetos.

Si, en cambio, sus intereses están más dirigidos al problema inmobiliario, lo invitamos a visitar el segundo capítulo; allí podrá encontrar algunas reflexiones que le permitirán acudir a temas como el de la autoconstrucción, las atmósferas afectivas y los espacios sonoros; teniendo presente la experiencia de habitar casas de barrio y almuerzos colectivos. Le invitamos a pensar los espacios domésticos como estructuras sensibles y mantenerse en la disposición de percibir lo doméstico como un hacer constante.

Finalmente, si su deseo se orienta hacia aquellos modos de ser propios de un buen hogar, no dude en empezar por el último capítulo. Allí, a partir de cuestiones que involucran los mitos de la feminidad, los y las lectores podrán pensar desde los cuerpos las restricciones y potencias del espacio doméstico. No olviden en esta visita que cada uno de nuestros espacios además de ofrecer experiencias íntimas de lo doméstico parten de la instalación de proyectos artísticos que les dan motivo y sustento. Nuestro proyecto doméstico ha sido elaborado con el firme propósito de proporcionar una experiencia que parta de lo sensible y lo expresivo. Sin embargo, no pierdan de vista que

como dice el autor: *“no existe ninguna práctica simbólica sin una base en lo material”*  
(Broncano, 2021)

# 1. Texturas Temporales

## 1.1 Primer relato doméstico: ¡Esto parece estar vivo!

### 1.1.1 I

¡Parece que está vivo! No pasó más de una semana y, sin embargo, al comprobar no cabía duda. Al Scoby, una colonia de levaduras y bacterias que se usa para fermentar preparaciones a base de té como la Kombucha y del que se obtienen algunos vinagres, lo había obtenido días atrás en un evento de arte en el que diferentes alimentos hacían parte de la estrategia de experiencia; una estrategia que, según siento cada vez más, desdibuja las distancias entre el ámbito artístico y los espacios cotidianos, las prácticas diarias y los haceres y sentires domésticos. Así, que desde una semana atrás había iniciado el proceso de intentar fermentar té al tiempo que reproducía el pedazo de Scoby obtenido de la repartición de la que tomaron parte los y las espectadores al finalizar el evento y del que, al parecer, había logrado sacar un fragmento de Scoby que se mantenía vivo.

El Scoby, es un cultivo de levaduras y bacterias que se encarga de tomar los taninos propios del té además del azúcar que se añade en la preparación para alimentarse y reproducirse; en ese camino de reproducción genera un porcentaje mínimo de alcohol y dota a la bebida de un tipo particular de cuerpo y sabor fruto del proceso de fermentación. Tanto la bebida resultante como la celulosa generada son organismos vivos y conforman universos particulares de microorganismos que se enlazan y viajan desde la tierra a los ingredientes, atravesando el cuerpo de las y los preparadores, enriqueciéndose con los rasgos específicos de cada ambiente y reverberando a diferentes intensidades con las temperaturas e iluminaciones de cada cocina. Cada una de las irrepetibles multiplicidades que componen la fermentación de cualquier alimento se manifiestan, en el caso del té de Kombucha, a través de dos signos observables a simple vista (dentro de los muchos otros, diversos y microscópicos que ocurren durante la fermentación) y que permiten a los y las fermentadores saber cuándo es un buen tiempo para su consumo.

El primero de estos signos es reconocible a través del cambio de la consistencia o textura del líquido. Luego de fermentado y antes de ser mezclado con otras frutas o hierbas para saborizar y dar una segunda fermentación, es posible sentir (y esto lo

pienso a muchos niveles: olfativo, táctil, visual) que el té se torna meloso, más denso. No de manera exagerada, solo un poco; semejante a esa espesura de ciertos licores que parecen moverse lento, casi adhiriéndose a las paredes de las copas cuando los mecen. Al servir un vaso de esta bebida, las preparadoras son capaces de notar cómo el tiempo ha construido materialidad. En el olor se percibe el ácido, y al interior del té mil partículas y pequeñísimas burbujas se levantan sin pausa. Aparece la vida agitándose al interior de los recipientes, pasando, siendo dentro. Y, a la vez, hay vida dándole peso al líquido, ralentizando el tiempo en el que lo vemos fluir. Ahora este líquido tiene otra velocidad, aparentemente más lenta y pesada, aunque como nunca lo que sucede en el interior es todo rapidez y multiplicación.

El segundo signo es notable en el Scoby debido a que durante los días que transcurren sumergido en el líquido y según sea el tamaño del recipiente, así como la calidad del té, el Scoby irá creciendo en la superficie en diámetro y grosor. La textura de un Scoby recuerda a una piel humana, es suave y firme, muy terso. Entre las manos, al sostenerse podría asemejarse a una gelatina, húmeda y casi traslúcida, o quizá también a un hongo, fibroso y como venido recientemente de la tierra. Pero, a diferencia de una gelatina no se desintegra al apretarlo y a diferencia de un hongo no se quiebra al plegarlo. Durante los días que pasa alimentándose del té y su azúcar el Scoby se irá constituyendo a partir de una nata que va tomando consistencia y que puede llegar, con el paso de los días, a medir varios centímetros de grosor y a tener tantos metros de largo como le permita extenderse su contenedor.

Cuando el té está suficientemente fermentado se puede cambiar por uno fresco (En caso de seguir el proceso de fermentación la bebida se transforma en vinagre) y, manteniendo una porción de la fermentación anterior, iniciar una nueva ronda añadiendo té fresco. Si se usa todo el Scoby anterior para fermentar el nuevo, lo que sucede es que de él surge una nueva capa, un nuevo disco que nace adherido pero distinguible del anterior. Cuando se prepara sobre este mismo una nueva ronda de té, es posible ver los ciclos de varias fermentaciones sumándose capa a capa sobre su versión previa, el Scoby siempre atestigua su edad. Crea capas y capas de tiempos textura y de niveles de acidez. Estas capas, además, abren la posibilidad de separar a otros recipientes fragmentos de Scoby multiplicando la cantidad de fermento o, como suele hacerse entre fermentistas, compartir una porción para que otra persona, como yo al inicio de este relato, cree su propio cultivo.

Esta aparente etapa final dentro de la fermentación, en la que se hace la multiplicación del cultivo, no constituye en ningún sentido su fin. La bebida puede pasar a una segunda fermentación en la que se le añade algún tipo de hierba o fruta para dar sabor y el Scoby, por su parte, se sigue multiplicando en cada procedimiento. En ese sentido, la fermentación no es un proceso lineal, no empieza o acaba en un punto. Más bien, se retoma en cierta instancia y se avanza a partir de allí. Solo existen ciclos de alimentación y reproducción en la que una de ellos es acerca de los nuevos Scobys y su repartición

involucrando una práctica muy especial que muestra que la vida y lo vivo se extiende siempre más allá de su ámbito de origen o eso intenta, al menos. Sí se permite el ambiente necesario, todas las preparaciones de alimentos se convierten para preparadores, ingredientes y atmósferas en canales de comunicación y multiplicación tanto como en viajes entre mundos de organismos y de sentidos. Las formas y usos que damos a las preparaciones a través de nuestras manos, cuerpos y gustos, son siempre relatos capaces de atestiguar orígenes y tierras; que llevan adheridos tránsitos y caminos de interacción. Un alimento preparado nunca es conocimiento aislado; como las culturas, el alimento se hace orgánico, permea y se deja tocar en cada interacción. De tal forma que las preparaciones también, como el lenguaje, llevan marcadores, formas de distinción; ejercicios de poder: ¿Quién, cuándo, cuánto? son preguntas que sabe responder una cocinera para cada comensal; así como ¿Qué temporada, qué cantidad, qué calidad? Son preguntas que sabe responder cualquier cocinera para cada uno de sus ingredientes. Así como mi Kombucha compondrá una historia de ingredientes viajeros y de territorios distantes también contará cómo ciertos procedimientos y prácticas entran y salen de lo colectivo; como ciertas actividades toman valor o lo pierden. El inicio de este relato es precisamente el momento en que este ser que es un ingrediente y que además es un medio tanto como un agente aparece para permitirme conectar sentidos y afectos a diferentes niveles.

En la fermentación de Kombucha, entonces, se pasa de mano en mano el té, viajero de tierras lejanas, (y parte de procesos industriales y transnacionales de mercantilización de los alimentos que le permiten llegar aquí) se pasa luego el Scoby nutrido y multiplicado en diferentes ambientes de los que toma microorganismos que ayudan a componer los sabores y olores que, dependiendo el lugar, dan sabor a la Kombucha; por ejemplo, aromas y sabores de frutas y hierbas locales. Se pasa, además, un gusto particular que se adquiere del ambiente en que se fermenta y que responde a las cualidades de las bacterias y microorganismos adheridos a los cuerpos de los y las preparadoras tanto como a los microorganismos propios de cada sitio. También, se pasa la Kombucha, bebida fermentada que ayuda a fortalecer el sistema inmunológico de quien la bebe enriqueciendo y multiplicando nuestra diversidad de bacterias intestinales con las suyas. Luego, de nuevo, con las mismas manos se rehace un té, que se nutre con las múltiples bacterias de nuestras pieles, se añade una *capa tiempo* de Scoby y suficiente territorio para endulzar, se multiplica y cuida. Los fermentos se cuidan como cuidamos a nuestros hijos e hijas, a las plantas o mascotas y cualquier otro organismo vivo, atentos al clima, al alimento, a su salud y a su crecimiento. Todo este proceso pasa entre y a través de afectos que son transmitidos como signos en lenguajes que el cuerpo decodifica y graba en sus formas de existir. Una comunicabilidad de la cultura que compone directamente las prácticas de la vida.

Fermentar, para quienes se dan a la tarea de interactuar con estas formas de vida; es una actividad que implica tiempo y cuidado. Se fermenta gracias a mantener vivos y sanos los ecosistemas de bacterias y microorganismos producto de maduraciones pacientes. Así como muchas de las actividades de producción de alimentos, mantener el

Scoby implica, sino que obliga, a pensar en ciclos y usos, momentos precisos, tiempos de espera, pausas, cambios, deterioros, nacimientos, emergencias y decadencias. El hecho de que por cada fermentación se consiga una nueva capa de Scoby hace que las y los fermentistas reflexionen acerca de las posibles rutas que ha de tomar este ser y sobre la responsabilidad de transmitir preparaciones que se asentaran en los sistemas vitales de otras y otros, En ese sentido, fermentar es una actividad política que conlleva un pensamiento sobre las repercusiones de lo que lanzamos al mundo y hacia les otros. Preparar Kombucha es siempre una práctica en la que se reproduce la vida y se la circula.

Mi Scoby, siguiendo esa línea de manos, nació a partir de la reproducción de una o un fermentista que lo cuidó y reprodujo no sé por cuánto tiempo antes de haber llegado a mi hogar. Para que ella o él haya podido hacer esto debió recibir una porción anterior de un Scoby más viejo venido de otra casa y otro territorio; atravesando tiempos y cuidados imposibles de medir en lejanía o edad; atravesando mezclas y procedimientos, atravesando climas y ambientes, atravesando cuerpos e historias de haceres. Este Scoby, que ahora parece estar vivo, creció en una semana gracias a un té negro de hoja enrollada venido de Chile; de Chile, donde mis hermanos menores fueron a construir la vida y los afectos, a integrar nuevas familias e historias. Yo no conozco el té ni como hábito ni como ingrediente de mis preparaciones cotidianas y encuentro gracias a este Scoby la posibilidad de usar una de las formas de amor en que, desde la distancia, mis hermanos que me envían ingredientes me comunican sus nuevas experiencias atravesadas por sabores y saberes situados.

Todes en la familia somos cocineras, a todes nos fue compartido un saber del cuerpo a través de las preparaciones, específicamente la de hacer pan, que es otro tipo de fermentación. Nuestras manos se formaron en el trabajo de hacer de comer y mediante un medio de comunicación que usa los sabores como forma de transmitir emociones y afectos. Este Scoby, que he logrado mantener con vida, mediante cuidados contará a través de sorbos la historia de su origen y de mis manos, de las tierras que conectamos a través de ingredientes/personas que se quieren en la distancia. La kombucha que preparo hoy con el té que ellos me envían contará también la historia de mi hogar y mis privilegios, entre los que puedo anotar el hecho de tener la posibilidad de fermentar con té no molido ni mezclado como el que comúnmente se comercializa en Colombia.

### 1.1.2 II

¡Esto parece estar vivo! digo hoy luego de haber participado de la repartición en que los y las asistentes al evento artístico despedizamos un Scoby sano y robusto para poder llevarlo en un pequeño recipiente de vidrio con el objetivo de reproducirlo posteriormente. Lo único que podía pensar al llegar a casa más tarde ese día era que tras tal agresión la celulosa ya debía estar muerta y que para reproducirse de seguro



necesitaría de la totalidad de su anterior cuerpo; por lo que, al solo contar con una parte, lo que restaba era hacer el intento de alimentarlo con té y dulce y comprender que eran más las posibilidades de que no consiguiera recuperarse. Hubo algo cruel y violento, pensaba durante esos días, en aquella repartición. Un sentido o sin sentido sobre el cuidado y precisión con que debería ser tratado un elemento vivo que lleva tiempo hacer crecer, mantener sano e ir componiendo poco a poco. Yo hice parte del proceso de desgarrar el hongo y su textura llena de tiempos; sumándome quizá a una muestra pública de indiferencia e indolencia en la que la relación de lo artístico y lo doméstico parecía crearse a través de sacar de un ámbito las prácticas de lo íntimo instalándolas luego en lo público para exponerlas, con ello, al desgarré y al des-cuido de los y las espectadores.

Faltaba para mí, algo así como una emocionalidad de lo pequeño que sucede en el día a día y que vierte sobre la materia de lo ordinario una importancia vital llena de cuidados minuciosos; a pesar de ello, se me ocurría que también lo doméstico es siempre un poco de eso, circulación de vidas y muertes que hacen parte de etapas, procesos y texturas. Cuerpos diferentes, organismos diferentes. Esas otras vidas y esos otros cuerpos viajan, muriendo en algunos casos, para integrar la experiencia habitual de otros seres a través de texturas desgarradas, heredadas como retazos de otros espacios y haceres que recomponemos en los cuidados cotidianos para organizar lo que llamamos nuestro o íntimo o tradicional.

Este Scoby era parte del proceso de crianza cuidadosa de alguna persona a la que nunca conocí y que empezó tiempo atrás, que comenzó con la producción y reproducción de microorganismos que se alimentaron de su hogar, de sus manos y de su cuerpo y que luego habían sido expuestos, rotos y compartidos en un proceso potencial de vida y muerte del que ahora yo tomaba turno, haciéndome sentir que el arte y lo público eran un espacio de crueldad. Con el paso de varios días, sin embargo, me orienté a pensar que esa *crueldad pública* del evento de arte, como rabiosamente llamé al ejercicio de poner el Scoby a disposición de los y las espectadores, no era otra cosa que una de las grandes texturas temporales de lo doméstico, aquella que implica el desgarrar del traspaso; el de boca en boca y el de mano en mano que hace circular a través de generaciones materias, alimentos y sentimientos. Y que el evento era un lanzar al aire a través del ejercicio artístico la fuerza de un saber que puede o no germinar en algún lugar o en algún otro momento. Porque lo doméstico es un lugar de idas y venidas y, aunque sitio de integración y nacimiento, también lo es de dispersión y muerte.

Me pregunto de nuevo sobre el evento de arte y la experiencia que se construyó ese día y que dio origen a esta reflexión. Claramente, lo que ese día se abrió para algunas personas no se reducía al espacio y tiempo de la exposición, se desplegaba a la cotidianidad de los haceres del hogar más que como una experiencia del instante o una imagen para llevar, como una práctica de mantener la vida en sus actividades diarias y en sus vidas ordinarias. Vuelvo a preguntarme si constituía a la vez un germen de la

forma doméstica en la que el tiempo con relación al cuidado de los alimentos se expandía por los hogares de las y los asistentes a pesar de la violencia que daba inicio a dicha expansión. A la vez, me pregunto cómo dicho germen sembraba, una forma particular de hábitos y de estilo de vida que, unificando los modos de lo artístico y lo doméstico, separaban lo nuevo doméstico de lo doméstico previo. Quizá, lo que se manifiesta es que como en la fermentación que no tiene principio o fin, entre la vida de las actividades domésticas y las prácticas del arte y de lo público (a manera general) lo que menos ocurre es representación y lo que más es instancia o momento y que la forma de este traspaso conlleva siempre un perecer o desgarrar. Un desgarrar violento.

## 1.2 Capas y líneas

Son varios los caminos que me han permitido volver sobre el encuentro que el Salón Nacional de artistas produjo sobre mi experiencia doméstica; uno de ellos, ha sido el que he tomado a través de los textos creados por las diferentes curadurías y que se encuentran reunidos en el catálogo. Una suerte de imagen reconstruida y afectada por la distancia que, a pesar de ello tanto como gracias a esto, es una imagen llena de texturas y matices sobre lo sucedido. El catálogo, como artefacto temporal se materializa en un objeto cultural que nos deja ver que hay capas de sucesos a través de las que se nos filtran otros sucesos más profundos, para no decir anteriores, y que se activan al pasar de nuevo por los afectos de la lectura. El catálogo permite traer a mi hoy el evento a través de la distancia producida por capas de sentido entrelazadas sincrónicamente y superpuestas diacrónicamente, capas de relatos aglomerados luego de atravesar agentes y agencias diferenciadas por sus maneras de decir y sentir para ser luego organizadas en un texto; entonces el tiempo, el evento, el relato componen la diversidad a través de las que nos llegan afectos filtrados y goteantes al presente. Lo que sabemos de este presente es que es un afecto que gotea desde el pasado y la manera en que puedo abordar el salón y mi experiencia en él atravesada por mi cuerpo y las capas que lo componen es, por decirlo de alguna forma, bebiendo de este goteo.

Nadia Seremetakis, (1996). Señalaba en su libro la existencia de una entrada para una reflexividad histórica alcanzable a través de una autorreflexividad sensorial en la que se hace perceptible el funcionamiento de la cultura material y su relación con formas hereditarias de sentidos construidos y sedimentados en una '*sustancia histórica*'. En este camino, la reflexividad no ocurriría como una decodificación, ya que lo que sucede en el presente de la sensación, por ejemplo, del catálogo de artistas, no es una escenificación o traducción del pasado sino más bien una puesta en escena. Es decir, la aparición de una posibilidad en la que se revela la construcción de una memoria sensorial que ha ido tomando forma y que se deja ver como un momento o una circunstancia. En esta, el cuerpo pasa por notar o hacer presente < hacer-lo presencia > varias instancias de la memoria sensorial donde las capas se hacen visibles al conectar

múltiples redes materiales que atraviesan y a la vez exceden la unicidad del intérprete. Una autorreflexividad en la que existe una conexión transitoria pero capaz de abrir el sentido de los objetos y experiencias materiales de un aquí y ahora.

Lo doméstico del salón, reconstituido a través de enlazar diferentes elementos, tales como los registros audiovisuales, las notas de prensa, las entrevistas hechas a artistas, el catálogo y el estar presente en varios de los escenarios aparece, tras componerse esa red de capas que hacen visibles enlaces sobre gestos que funcionan en un momento histórico como articuladores de sentido. Para mí, una serie de gestos artísticos que conectan con emociones acerca de la vida diaria y familiar y que se traslucen a través de los proyectos de manera repetitiva y a la vez sutil. El tiempo de la vida y los ámbitos domésticos emerge en las maneras de hacer de las experiencias propuestas permitiendo hallar una transparencia entre temporalidades, una especie de velo que se descorre en instantes y que dejar enviar una mirada en la distancia de ámbitos aparentemente opuestos. Por una parte, este velo se abría a espacios de la ciudad abandonados y de nuevo visitados, invitaba a caminatas en que los y las espectadores debían recorrer senderos para, finalmente, llegar a una casa y una huerta, recolectar alimentos y preparar un almuerzo colectivo. Proponía pensar en la fermentación casera como asunto político y recogía objetos de casa (colchones) para ser expuestos al interior de museos.

Curiosamente ese gesto involuntario casi invisible y emotivo del que habla Seremetakis es también el gesto mínimo que en el día a día se reconoce como diferente. La diferencia está en la repetición y la repetición de las tareas del hogar dentro del salón manifestaba una diferencia de cuerpos, objetos y labores confinados a lo íntimo que repitiendo lo cotidiano se hacían diferentes. Podríamos afirmar, la aparición del cuerpo de las mujeres como elemento fundamental y sus roles diarios como herramienta discursiva. Como efecto de este enlace, el salón circuló intensidades suficientes para permitir que ciertos gestos se hicieran materiales de una manera posible y diferenciada de abordar la práctica artística dejando aparecer por entre las ramificaciones o los intersticios sentires y vivires de cómo la experiencia doméstica se resiste a los límites de la casa.

*El revés de la trama* es el título que tiene la versión 45 del salón nacional y pareciera, si tomamos a Seremetakis, que este título anunciaría un ejercicio de autorreflexividad. Aquel en el que se da vuelta a una prenda para notar que de forma imperceptible cientos de líneas conducen, atan y dan cuerpo al objeto. De allí que ir por la trama, por el revés, según se propuso el salón, sea de alguna manera una invitación a un ejercicio de autorreflexividad, en el que percibir el todo en el entramado significaba hacer presente la composición de líneas que confluyen para sostener y crear una tensión; tensión que a través de los afectos permite la recuperación de lo que la autora llamaría una *“verdad como experiencia material colectiva”*. Me interesa pensar en capas de sucesos superpuestos, como las capas de Soby que suman y revelan intervalos temporales y que se modifican acorde con las características de los ingredientes con que se les alimenta tanto como crean

sustancia en el líquido cambiando absolutamente su entorno. Como un sabotaje a la concepción de unidad temporal la Kombucha nos recuerda que el tiempo no es el mismo en cada preparación y que para que haya cambio se requiere más que transcurso, ha de haber escenario y acontecimiento. Pero, así como las capas permiten hacer visible la superposición de sucesos; las líneas que las atan, la trama que las integra en un mismo punto permite reanudar el sentido. Reanudar, de forma muy bella, puede significar aquí volver hacer el nudo, volver a atar la línea de una narración, reiniciar. Empezar de nuevo. Así que reanudar la trama del salón puede convertirse en abrir nuevamente el intento por desenvolver tanto como el ir enredando nuevamente. Así, las imágenes capas de decires acerca del salón son su explicación tanto como su problema. Escenario y acontecimiento.

Ingold (2018) apuntaba que la relación entre las líneas y el anudar hace aparecer el nudo como una cualidad emergente en la cual, lo que surge, no aparece tanto por el efecto de una aglomeración o integración como por el resultado de una fricción que crea fuerzas en distintas direcciones capaces de hacer sostener el encuentro; afirma en este sentido que en el nudo las líneas no dejan de ser unidades para ser parte del todo sino que confluyen en la diferencia; una diferencia que nombra como *la memoria de la línea* y que yo quisiera hermanar con la *memoria sensorial* de Seremetakis.

De muchas maneras la sustancia histórica de un evento ocurre, entonces, a través de la aparición de gestos o acontecimientos que enlazan una interioridad personal a una sensibilidad externa y pública y que, al no intentar perseguir una afirmación unívoca, manifiestan la red de sensibilidades compartidas, es decir, la *fricción de la línea*. En el salón esto no se da de forma intencionada, más bien ocurre por el azar o indeterminación que implica construir un evento a tantas voces y a tantas manos, por la variedad de tonos y maneras de accionar, por las formas de estructurar y dar sentido, por las extensiones y por las perspectivas. De igual manera es interesante el hecho de que esté salón esté compuesto estructuralmente por agentes tan variados que van desde las participaciones institucionales que abren el evento como proyecto nacional; alcaldía, ministerio de cultura. Las curadurías que explican el sentido central de sus propuestas y seleccionan las obras y los artistas que la componen; la de la crítica, además, que puede provenir de la academia tanto como de los medios tradicionales o independientes. La de los y las mediadores que son un tipo de agente particular por su condición liminal enunciado a partir de las invitaciones y estrategias que proponen creativamente para aproximar a los públicos a las obras. Finalmente, allí confluyen no solo artistas y obras sino también diferentes grupos sociales movidos por diferentes intenciones y maneras de representarse a sí mismos la práctica artística y el lugar que ocupan en torno a ella. El salón no ha sido ni es un evento homogéneo o estable y retomar la atmósfera es entonces un proceso de autoreflexividad que anuda y enreda.

El sábado 5 de octubre de 2019 salimos con Beatriz de la casa de la carrera quinta con calle 31 a tomar un bus que pasaba justo enfrente. Era una buseta que mantenía la ruta por la quinta hasta llegar a la 26 y entonces desviaba por el puente a la tercera; desde

allí tomaba la calle 19 para luego por el occidente llegar a la carrera 18 con calle 13. Dos motivos nos llevaban allí ese día, uno ya establecido como rutina, tenía que ver con hacer las compras una vez cada mes, a veces más, de frutos secos y harinas para preparar pan. |En la zona se puede conseguir una suficiente variedad de estas: harinas de centeno, germen de trigo, sémola y todos los frutos secos. lo necesario como para tener suficientes opciones para preparar y mezclar. La plaza España entre la calle 11 y desde la carrera 18 hacia el oriente es una zona de abastecimiento de comercios y muchos de los productos son ingredientes usados en panaderías y pastelerías.

El segundo motivo que nos llevaba a asistir a la zona era participar de una de las actividades del 45 SNA en la que se anunció una intervención cuyo título era *Fermentos Fervientes*. Así que el afán con que salimos tenía que ver con que la hora en la zona es un tema importante; por una parte, las graneras los sábados cierran más temprano y todo el sector luego de esa hora cambia radicalmente al cerrar los comercios de alimentos. Por otra parte, los eventos realizados en esta versión del salón habían contado con gran concurrencia y en ocasiones era difícil acceder o simplemente no se podía participar, más aún, cuando la invitación era a una intervención. Nos angustiaba que la actividad fuese del tipo efímero o por lo menos no permanente durante otros días de la programación. Es decir, era importante llegar a tiempo. Había además otro motivo, no sé si más o menos especial que los anteriores, pero si diferente. El tema del taller llamaba a una sesión de fuego frío (Fig. 1.) y la ubicación era la antigua fábrica de pastas el Gallo, en la plaza España. La fábrica, cerrada y abandonada, aunque no desposeída, (en las ciudades incluso lo abandonado tiene propietario), se abriría para dar lugar a una de las curadurías organizada por Carolina Cerón y William Contreras Alfonso con el mismo título de la fábrica. Tendríamos la oportunidad de visitar otros proyectos instalados en el mismo edificio y aun cuando ninguna de las obras nos gustara estaría bien porque entraríamos al viejo edificio. Sabíamos Beatriz y yo que entrar a una construcción abandonada implica una conexión particular entre el cuerpo, las emociones y lo temporal. Una sincronía que abre la sensibilidad al recuerdo aun cuando no estemos estrechamente vinculados con recuerdos de dicho espacio. Existe de algún modo una activación, una forma de los sentimientos que se pone al frente cuando estamos ante la materialidad del vestigio que nos hace irremediabilmente presentes la distancia y la ausencia. Entrar a un edificio antiguo y abandonado significa hacer puente con algo o con un otro y su reverberación. Cada crujir del suelo y cada eco, cada fragmento, cada huella señala una existencia que a través de tiempos resuena en la forma de nuestra respiración.

Así que en mi mente, mientras viajamos en la buseta, circulaban las imágenes que durante pocos segundos se pueden ver de la plaza España en la película *Rapsodia en Bogotá* del director español José María Arzuaga y que inician con una persona sobre la parte trasera de un camión vendiendo costales a la que siguen, mientras la cámara sigue en movimiento, un paneo de la plaza, durante el cual se puede observar en un rápido movimiento a cientos de personas aglomeradas entre costales llenos de alimentos, sobre todo hierbas y al fondo un edificio. En él hay un círculo con un gallo. Tal vez cinco

o diez segundos de vida en imágenes y toda la vida cotidiana de un momento en ese instante. Niños tirados en el suelo, personas organizando papas y vegetales. No se logra ver de dónde surge un humo que se eleva, pero de seguro podría (debería) haber alguna olla o un puesto de preparación de comida, Ahora, o en ese momento mientras iba en el bus sentía la posibilidad de conectar con ese instante. Conectar con la impresión que tuve al ver esa película la primera vez y, desde la fábrica, mirar hacia la plaza del parque que alguna vez fue una plaza de mercado.

Llegamos tarde y entre la llovizna; el edificio estaba abierto, pero uno de los mediadores nos dijo que la intervención era afuera, en la plaza. Nos señaló hacia nuestra espalda y allí estaban, sentadas y sentados en el suelo. Nos acercamos y en medio del círculo que conformaban las personas se encontraban varios recipientes con Kimchi y Chucrut que son fermentaciones a base de sal, no alcohólicas como la kombucha, qué también había, o gaseosas caseras que se fermentan a partir de un principio (*madre*) de bacterias activas. El kimchi además de la col lleva cúrcuma y jengibre así que es un tipo de fermento con un sabor considerablemente más fuerte que otros y una sensación más especiada. Uno de estos kimchis estaba hecho con cubios que es un tipo de tubérculo de los Andes centrales, particularmente se encuentra con mayor abundancia en Colombia y Ecuador, aunque también lo hay en Bolivia y Perú.

Al sentarnos para hacer parte del grupo y mientras se compartían las bebidas y los alimentos de mano en mano rotaban a la vez entre las mismas manos hojas sueltas del manifiesto ferviente de Mercedes Villalba del cual anoto algunas frases a continuación.

*“Estos son tiempos en los que lo que nos ha sido arrebatado nos duele más*

*En los que los muertos no descansan en paz(...)*

*Lo que no está quieto no son solamente los muertos sino las rocas, los minerales y los miles de recovecos en los que la greda ha escondido sus restos (...) Es en momentos como este que la alegría se convierte en asunto político; demandamos el derecho de vivir en nuestro goce, a que no nos asesinen por crecer regocijados.*

*Así que se convierte en un asunto de cuidados mantener y alimentar esa alegría cada vez que se encuentre(...)*

*(...)El truco está en hacer fermentar estas burbujas levantándose en fervor (Villalba, 2019)”*

En presencia de estos gestos experimentaba una especie de reverberación caótica de varias sensaciones, cada una de ellas empujando hacia tipos diferentes de sentimientos y de reacciones. Por una parte, estaba la alegría de encontrar las preparaciones de alimentos practicadas (no-expuestas) como procesos artísticos en el salón nacional. En ese mismo tiempo yo acababa de iniciar la maestría en estudios culturales y pretendía

trabajar con casas de arte que además son viviendas y espacios domésticos, pero sobre todo durante mi último semestre en la facultad había desarrollado un proyecto llamado: *Relatos desde la labor: Amasar* en el que trabajaba la idea de que muchas de las labores y oficios cotidianos son principios técnicos pero también sensoriales y cognitivos de las maneras en que se hace arte, en el caso del amasar, este contiene principios técnicos de la escultura pero además formas de aprehender el cuerpo y pensar las formas y las materias. Así que encontrar una sesión de comida en la que personas compartían alimentos que porcionaban directamente con las manos (tal vez una de las imágenes más preciadas de mi memoria doméstica sea la de partir alimentos con las manos para repartirlos entre comensales) mientras leían un manifiesto sobre la fermentación era sin duda encontrar el gesto que hace visible lo excepcional en lo cotidiano. La reacción impulsaba a sentir que aquello que había venido pensando sobre trabajar las tareas y la vida del hogar en las artes, no como la creación de una imagen sino como una ejecución, era completamente plausible. **un hacer en** que es diferente a **un hacer como si**.

También había una fuerza externa a este círculo de compartir que describo y que nos jalaba a no perder de vista que el encuentro tenía sitio. Nos encontrábamos en la plaza, frente al edificio; había seguridad privada porque el sector *congrega* (esto suena como una elección) ¿recoge a quienes son expulsados? ¿Es un territorio al margen del centro de la ciudad? Es una zona de tráfico de sustancias, de venta al por mayor de licores, de asentamiento de migrantes nacionales y extranjeros, de contrabando de mercancías, de reventa de artículos robados, es una zona de la ciudad en la que confluyen diferentes tensiones y sin número de precariedades y violencias y, sin embargo, de alguna manera y tranquilamente nos encontrábamos en la plaza sentados en el piso, completamente extraños a la dinámica y velocidad del sector, haciendo un compartir de alimentos mientras algún tipo dispositivo de seguridad había sido puesto en marcha para que nadie se acercara a nosotros. Nada más aterrador que la policía invisible.

Esta característica hace que una especie de discordancia sensible se apodere del cuerpo, un desencuentro, una pérdida de la línea. Participábamos de un espacio simulado que aun cuando hacía las veces de integrarse a la comunidad estaba perfectamente fortificado y aislado. Perfectos marineros que cumplen tareas sobre un barco que no navega. Al finalizar del compartir los alimentos, Eva Parra, quien lideraba la intervención nos invitó a ingresar a la fábrica y hacer pasta con masa madre. La masa madre es un tipo de fermento o pre-fermento también podríamos decir, usado en panadería y que reemplaza el uso de levadura industrial y se trabaja en un porcentaje al mezclar los ingredientes de la preparación. Es la forma tradicional de levar masas y, al igual que la kombucha y los kimchis, lo que hace es aportar un cultivo de microorganismos que al ser alimentados por una masa fresca se reproducen en ella generando gas (que infla la masa) pero que además le dan un cuerpo y acidez especial al pan que se prepare. Los panes de masa madre suelen tener olores y sabores más intensos y por el proceso de fermentación sus propiedades alimenticias pueden ser mayores.

Eva nos presentó a sus masas madres. Una característica especial de las madres de fermentación es que además de tomar los microorganismos de los ingredientes con que se activan, en ellas se reproducen los microorganismos del ambiente y lugar en el que están, cada ambiente es diferente por lo mismo no existe la posibilidad de que una fermentación tenga el mismo sabor que otra y menos que lleve el mismo tiempo exacto que otra para llegar a un punto similar de acidez. En este sentido y como nos comenta Seremetakis (1996), la fermentación casera es anticapitalista porque es imposible de estandarizar e industrializar. Eva, entonces, nos presenta sus madres y antes de que iniciemos el proceso de hacer pasta, para la cual se dispuso una mesa rectangular en la que cada quién tomamos posición; advierte: *“he usado polvo que encontré en algunos lugares de la fábrica para alimentar éstas madres, si esto les causa algún temor son libres de no usarla”*.

Quiero volver al catálogo para cerrar este apartado. Al revisar el catálogo el término *Tiempo* aparece de manera repetida. Sin embargo, la repetición de la palabra siempre está asociada a otra que le da marco. Esto debido precisamente a que la idea o percepción que tenemos sobre esta forma del lenguaje es tan imprecisa como su mismo contenido. Dentro del alrededor de 50 veces que se usa para ser asociada a las obras, no todas refieren a la misma categoría de sentido ni señalan lo mismo. Para fines de este planteamiento final he querido distinguirlos en conjuntos. En el primero, he agrupado aquellas formas que refieren al tiempo cronológico y asocian a este con un recorrido cortado por etapas y posición de lo nombrado, esto es pasado-presente-futuro y sus formas el antes, el ayer, el mañana. Un segundo conjunto refiere al tiempo como una condición; esto es el tiempo como la definición de algo que aparece o que solo existe como una emergencia. Un punto de quiebre: el evento, la circunstancia, la situación. El tercer grupo es el que convoca al tiempo como aquello que se hace visible a través del relato, por ejemplo, el de la historia: el de la nación, el de la conquista, el del patrimonio. Otro grupo incluye las formas del tiempo como algo que se hace visible en la interacción, en lo común: El tiempo colectivo, el tiempo para estar juntos, el tiempo del otro; El cuarto conjunto, refiere al tiempo y su efecto íntimo y subjetivo, el de la memoria, el del recuerdo, el de la nostalgia, el de la ausencia; y finalmente, un quinto, cuando se intentan señalar otros *tiempos* o heterocronías, la muerte o la espera. cada uno de estos hace parte de conjuntos con todas sus posibles combinaciones e imbricaciones. Crang (2005) y Liu (2021) trabajan con el concepto de *Timescape* o paisaje temporal para sostener la idea de que el tiempo no debe ser estudiado como un asunto separado del espacio y las prácticas que ocurren en el mismo; el tiempo como paisaje sucede porque hay espacio y porque hay acciones, hablar solo de temporalidad sin reconocer que lo que hace que esa temporalidad exista es precisamente las prácticas que se desenvuelven en un espacio, es extraer de su realidad la forma en que existe o comprendemos eso que queremos señalar como tiempo. Liu particularmente, piensa el paisaje temporal de lo doméstico. Para ella este paisaje es inseparable del concepto de práctica ya que lo que sucede en el ámbito doméstico es la interacción de ciclos, ritmos y temporalidades entre diferentes agentes, roles y labores. Existe por ejemplo el tiempo



generacional que marca una secuencia de renovaciones y muertes; el tiempo de la vida de los otros seres, las mascotas, las plantas, los microorganismos. El tiempo de los haceres, las preparaciones, los oficios, las tareas. El tiempo de las celebraciones y rememoraciones. El tiempo atmosférico de los climas y las estaciones y el de los momentos históricos y políticos. todos estos suceden en el paisaje/tiempo de lo doméstico y crean el contrapunteo del hogar. Es decir, la vida cotidiana y ordinaria de lo doméstico.

La kombucha con que empieza este relato y que vino como parte de la intervención de *Fermentos Fervientes* abre este capítulo porque en muchas formas nos permite desanudar la línea de estos tiempos a la vez que ata la distancia entre el salón nacional y la vida doméstica. Además, de que transita entre el espacio público de la muestra artística y el íntimo de mi hogar, permite elaborar la idea de las capas de tiempo que adquieren cuerpo gracias al tránsito entre manos y hogares que se van sumando y que no dejan de ser diferentes o particulares. He planteado en esta tesis que hay una circulación de afectos domésticos en el 45SNA que no aparecen como una representación, sino que son *memorias sensibles* que se encarnan cuando las condiciones materiales de un momento y espacio permiten su invocación. Si sacamos un hilo-línea muy sencillo diríamos que lo que se ha hablado aquí es la reconstrucción de un sábado 5 de octubre de 2019 y su semana después y cómo un evento artístico desató las líneas de la memoria doméstica. O como diría Seremetakis: la de una *verdad como experiencia material colectiva* (1996).

Esta verdad se teje a través de la trama que permite que una circunstancia cree un nudo que agarra al cuerpo en una experiencia transitoria y múltiple a través de la, por ejemplo, vinieron mis hermanos en Chile y los ingredientes que nos compartimos a través de tiempos de la memoria; las historias de mi cuerpo hacedor de pan por tradición familiar y que se transmiten a través de los tiempos de las generaciones; el reconocimiento de los tiempos del cuidado y de lo pequeño, que son tiempos del detalle y lo minucioso; la imagen del pasado de la ciudad y su cotidianidad guardada en el cine con sus tiempos de la historia; Así mismo la preocupación por lo que implica sentirse llamado por una domesticidad que excluye y que construye diferencia y que reproduce desigualdad es la presencia de los tiempos de las definiciones de lo que toma y pierde valor. Los tiempos de lo político y lo cultural.

Los Scobys se suman en cada preparación, cada uno reproduce una Kombucha diferente en tiempos diferentes; cada Scoby a su vez es más o menos grueso, más o menos terso. Las capas de lo doméstico siguen este patrón. Juntas, muy de cerca no hacen lo mismo ni son las mismas, pero se enlazan, tejen y conviven en un mismo recipiente señalando sutiles texturas temporales.

## 1.3 Un flujo incesante

Al interior del museo de arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, justo al subir las escaleras hasta el segundo piso podía encontrarse el objeto. La cinta de Moebius integrada por una serie de cinco colchones realizada por el artista Adrián Gaitán. Fig.2. El artista de esta obra menciona en una entrevista para el 45sna (2019) que los colchones que utiliza para su instalación son una especie de objeto-sitio en el que se recoge a lo largo de los años una variedad de fluidos corporales. Estos fluidos que representan además múltiples formas de residuos se asientan y van dejando una huella que marca un relato del tiempo en uso. Su método de trabajo como artista, explica (45sna, 2019.) tiene como principio resituar o dar nueva vida a objetos populares que son reconocidos en una memoria colectiva y también partícipes de una historia particular.

Para el proyecto titulado Moebius, compuesto por cinco colchones recogidos en la calle de los cuales no se conoce su procedencia ni historia, el artista compone, precisamente, una cinta de Moebius que es a la vez un objeto, un modelo y una metáfora. En cuanto objeto, tensiona de manera particular la representación del colchón como instrumento de uso diario, cercano e íntimo y a la vez su obsolescencia y circulación hacia el des-uso. Curiosamente el colchón o los colchones dejan o pierden utilidad en cuanto más se parecen a nuestros cuerpos y más atestiguan nuestra vida con ellos. Algo así como que, en la adquisición de textura y forma particular, se convierten, por su intimidad, en algo de lo que deshacerse. Un testimonio que no queremos hacer público. Este tipo particular de paradoja hace surgir un encuentro en el que se moviliza el espacio privado al espacio público a través del flujo de las materias y sus usos.

Como modelo, En la cinta de Moebius, propuesta por los matemáticos August Ferdinand Möebius y Johann Benedict Listing en 1858, no existen dos caras o caras opuestas de un mismo plano, no hay principio o fin, no hay tampoco un adentro o un afuera. Seguir el camino de la cinta es trazar el recorrido del espacio tiempo como un todo en el que solo se cambia de posición dentro de un mismo espacio, el espacio a la vez pierde definición como coordenada cartesiana; no hay un eje que nos permita oponer extremos positivos a exteriores negativos, entrar es salir y salir es entrar. El proyecto, propone, en ese sentido una estructura de funcionamiento de lo cotidiano y su circulación de objetos: obsolescencia y actualidad sin fin.

Como metáfora, las manchas de los colchones de Adrián Gaitán parecían poner en el exterior ese espacio integrado de cotidianidad, uso, y transferencia orgánica. los objetos diarios y personales con el tiempo se convierten en espacios de escritura de un tiempo marcado por los cuerpos, construyendo biografías propias y componiendo texturas legibles que expresan una historia doméstica en la que se manifiesta tanto su forma como su uso y estatus. En ese sentido, lo que parecía haber allí era un cuerpo hablante

del tiempo. Un reclamador de lugar de enunciación. Un monumento de materia rasa sobre el concepto profundo del tiempo en su deterioro sin fin ni principio.

En la sala del museo, cada uno de estos colchones, como el eslabón de una cadena, cubría una gran parte del área final y superior de la escalera. Aparecían allí, levitando en un espacio sin suelo y, su aparente levitación, les otorgaba la presencia de un objeto sagrado. Leve y etéreo. Sin embargo, al mismo tiempo era perceptible, al acercarse, que había una huella importante de uso, un peso. Mezcla de suciedad y manchas inidentificables; manchas que eran islas que se expandieron en su momento con la fuerza de un líquido que mientras húmedo y abundante avanzó a través de las fibras para componer esa especie de cartografía de episodios de placer, horror o error que son, en definitiva, lo que significa cada mancha en un colchón. En ese sentido, aunque levitando en esta aparente sacralidad cada uno de los eslabones de este objeto eran a su vez la expresión de una fuerte mundanidad y una casi vergonzante cotidianidad. Íntimas, de manera especial, las manchas de los colchones que son objetos/espacios de nuestro territorio más personal contaban una especie de secreto que nadie quisiera aceptar o hacer público. Entre los y las visitantes podía sentirse por momentos esa especie de mirada soslayada que es gesto de ese tipo de curiosidad que atrae tanto como repele, que incita la mirada pero que a la vez aterroriza por lo que esta nos pueda hacer presente o traer de vuelta. Los colchones pertenecen al espacio doméstico, al privado, al de lo que no se cuenta abiertamente, pero ocurre; al del sexo, el descanso, la enfermedad, la muerte y por allí, al de los relatos sobre los fluidos sexuales, la sangre, el sudor y las pieles muertas; cada uno de estos elementos/signos, conforman de manera no textual, la vida secreta de los fluidos corporales y de las ruinas interiores, al mismo tiempo que narran la historia secreta de la vida cotidiana cuyos materiales de testimonio se encuentran en cada hogar y cada basurero o en cada almacén del usado o del reciclaje.

Allí, expuestos, estos colchones ponían de manifiesto una tensión que traía una pregunta por esos objetos de lo íntimo al tiempo que hacía una referencia al tiempo manifiesto en el modelo de la cinta de Moebius. Entonces lo íntimo y el tiempo se convertían en una pregunta hermanada por la materia doméstica, su lugar y su capacidad para revelarnos a nosotros mismos

En este capítulo he querido pensar en la textura como signo del tiempo y como evidencia de los tiempos de lo doméstico. Anteriormente, a través de la Kombucha pensé en cómo las tareas de preparación de los alimentos vinculan al cuerpo y las formas de hacer con los tiempos de cuidado y, cómo los alimentos se convierten en capas que suman y las líneas en puentes que agarran dichas texturas temporales con nuestras formas de la memoria afectiva. En este segundo apartado de ese mismo capítulo me interesa pensar la obra de Adrián Gaitán y su capacidad para crear una experiencia afectiva a través de otra categoría importante dentro de los estudios afectivos. *el tacto y lo táctil*.

Quizá y según lo veo, el tacto hace parte de ese revés (para usar ese concepto del 45SNA) que dialoga con la textura, es su otro lado de la línea o su otra capa. No quisiera verlos como opuestos o como la agencia el uno (el tacto) y el receptor el otro (la textura);

más bien, como interlocutores de una distancia o de una posición en la que por momentos el uno es quien agarra y el otro es quien es agarrado sin que esta sea siempre su forma. Todo esto porque me parece que el tacto es también una forma de textura que entra en con-tacto con aquello que lo toca. En ese sentido, lo táctil es un tipo de afectación no solo humana, sino que a la par es experimentada por otros objetos y por otras formas de lo vivo; nosotros tocamos tanto como somos tocados y esas otras vidas y objetos que nos tocan cuentan en todo momento sus experiencias del tocar nuestra textura. Pensemos el tacto y las texturas, entonces, como dos estados-actividades de una misma materia.

En el libro *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Eve Kosofsky Sedgwick (2003) construye un apartado acerca de las cualidades afectivas de la textura; en él se establece cómo la aproximación a la experiencia afectiva de la textura puede estar mediada por una serie de preguntas que nos permiten allegarnos a sus sentidos, sentidos que más allá que explicativos invitan a la interpretación y a la reconstrucción. Especialmente, una de las preguntas toma sentido con respecto al trabajo que pretendemos abordar, esta pregunta implica en este proyecto proponerse comprender la circulación afectiva relacionada con lo doméstico desde la obra de Gaitán como una pregunta por el decir del objeto, su desenvolvimiento. Sedwick afirma entonces que una de estas preguntas que le podemos hacer a la textura podría ser la siguiente “*cómo llegó a ser así?*” (ibidem, 13). Cómo los colchones de Gaitán llegaron a ser así y qué nos cuentan de ello, pero no sólo así, usados y manchados; sino así colgados y en forma de cinta de Moebius. Qué nos dice la textura de su transcurrir, de su desenvolvimiento. Qué nos cuenta de nuestra textura y nuestra relación con texturas similares. Probablemente esta pregunta sólo puede responderse a partir de caminar el indicio de lo invisible que, un poco más a fondo de las marcas visibles de los colchones, es una pregunta por la manera en que hemos sido tocados. Lo que intento plantear es que lo que nos dice el objeto de Gaitán no es tanto en cuanto textura sino en cuanto tacto, en tanto piel. Así nosotros, en esta experiencia, somos la textura de este contacto.

El *indicio de lo invisible*, como pienso que se puede llamar a este ejercicio en que afrontamos la textura que nos toca, pareciera generar, de entrada, una contradicción sobre la propiedad misma de la textura como objeto de estudio. Pareciera que si usamos la textura lo que esperamos encontrar son una serie de marcas que nos hablen de esta historia de desenvolvimientos. Sin embargo y según Sedwick, las texturas también son formas de ocultamiento o capas, algunas superficiales y otras profundas, algunas debajo de capas brillantes o lisas que se ocultan bajo la superficie. “*lo querido borrado de su historia*” (ibidem, 15).

Lo que nos anuncia la superficie, entonces como indicio invisible de la textura se adentra un poco más allá, más atrás quizá. Pensemos el tacto como una capacidad más que cercana, pensemos, por ejemplo, el tacto como una habilidad visual e incluso sonora, pensemos en que nuestras formas de acercarnos a las cualidades de la materia y sus

calidades también se pre-conocen con la vista o se intuyen en el sonido. Pero más aún, pensemos que lo táctil es una fuerza de los afectos que permite tocar en la distancia no solo del espacio sino también del tiempo, pensemos que lo táctil nos permite recorrer el recuerdo y describir la imaginación. En ese sentido, ¿de qué más nos habla la obra de Gaitán con su fuerza táctil de afectos, a dónde nos lleva a tocar?

Dentro de esa manifestación del objeto artístico como un cuerpo que narra el contacto, que tiene piel y que desde allí comenta la presencia de los otros cuerpos, de los roses y de las manchas del paso y el traspaso se suma otro mensaje o, como que arrastra otro mensaje que, testimoniando la fragilidad de los cuerpos, menciona algo más, algo acerca del silencio de lo que se mantiene en lo oscuro, enclaustrado, segregado. Planteaba al inicio de este apartado que la obra en el espacio de exposición provocaba sobre el público una doble fuerza; la de la curiosidad por un lado y la de la repelencia, por el otro. En esa ruta de desenvolvimientos de las fuerzas afectivas que provocaba la presencia de la cinta hecha de colchones noté inicialmente un asunto referente al cuerpo y el uso como maneras del tiempo. Luego he venido levantando capas hacia la idea de que la sensación de repelencia invoca un problema adicional y, que ese problema manifestaba una cualidad fundamental de lo doméstico; a saber, la relación entre lo privado y lo público y los rastros privatizados de la vida cotidiana.

Lauren Berlant, fue una teórica cultural que trabajó mucho acerca de las categorías de lo íntimo y su relación con lo público y lo privado. Entiéndase que, según esto, lo íntimo para la autora no es igual o sinónimo de lo privado y que, de hecho, existen muchas formas de intimidad pública. A la vez, esta especie de circulación de lo íntimo a través de las esferas de lo privado y lo público está constantemente valuada, filtrada y autorizada. Existen intimidades socialmente públicas, usos públicos de la intimidad como los que hacen las corporaciones a través de la publicidad y el trabajo con las emociones; emociones que, por supuesto, están jerarquizadas o segmentadas para ser más o menos públicas. (Berlant, 2020) Lo íntimo para la autora corresponde con una manera cercana de los cuerpos que adquieren la brevedad y la elocuencia como principio de lenguaje y que, además usan este lenguaje para comunicar modos de lo familiar, lo amoroso o lo comfortable; estas formas de comunicación logran transitar fuera de la esfera de lo privado y de muchas formas constituyen la red de cercanías que mantienen atadas las relaciones sociales.

En la obra de Gaitán lo que podíamos encontrar era precisamente la experiencia de un objeto íntimo ligado a lo privado llevado a lo público, un objeto marcado por lo secreto del uso mismo que deja nuestra huella de contactos. Allí, expuestos los colchones creaban un lenguaje de historias personales que parecieran ser solo propias de contactos muy cercanos y estrechos. Allí, afuera en el museo su presencia convocaba a ser dichos, narrados en la especie de decadencia que demuestra nuestro tránsito en el desgaste conjunto de la vida cotidiana. Entonces lo que aparecía era un choque no previsto de ser enunciados en nuestra intimidad, de ser sacados al afuera y ser instalados. Ser íntimos e instalados.

Como cualquier otro objeto doméstico, los colchones son comunes a cualquier casa y a la vez están siempre ocultos o cubiertos a la vista de lo público. Son ese lugar escenario en el que vamos dejando cada día una parte de vida y que se moldean con el pasar de nuestro gesto. En la distinción entre las esferas de lo público y lo privado los colchones se asientan en el espacio al que solo tiene acceso lo cercano. De allí que ciertos objetos ayuden a reafirmar esa división social del espacio doméstico. en la que en su interior se encuentran algunos destinados a lo social y otros a la individual o privado. Los colchones no están disponibles ni abiertos a cualquier invitado y se convierten en territorios conocidos y recorridos por nuestras pieles y las que admitimos como íntimas.

En los tendederos de ropa, por ejemplo, las prendas se convierten en declaraciones, en banderas izadas hacia el afuera de una adentro muy personal. Cuando sacamos afuera las prendas al tendedero hacemos de alguna manera exposiciones públicas de nuestro modo de hogar y nuestra condición social y también del orden y jerarquía que le damos a esa tarea. En el cortometraje *Clotehes Lines* de Roberta Cantow (1981) el hecho de tender la ropa implica un sacar afuera el trabajo invisible de las mujeres que pasa por muchos estados y que atraviesa condiciones de repartición de roles de género, pero también de acceso económico. No cuelga la misma cantidad de ropa ni con la misma periodicidad una familia que tiene lavadora ante una que no, qué tiene un espacio o no compartido para hacerlo, que delimita o no los colores de aquello que se lava. Existe en las tareas domésticas un compromiso social pero también una fuerza expresiva que hace que hasta en cada mínimo detalle se manifieste el gesto particular y sensible de quien lo desarrolla, un compromiso con el orden, la clasificación, la presentación. Ese hacer de tender la ropa ante el exterior no solo funciona de forma práctica, sino que hace consiente que hay un mostrar y ese mostrar a la vez revela una conciencia del presentar, del hacer público.

Andrés Gaitán, como quien tiende la ropa, decide colgar en lo público un objeto privado; a la vez piensa en su orden, su disposición, en una manera de hacerlo presente y darle cuerpo. Entonces la pregunta de cómo llego hasta aquí, tendido como una cinta de Moebius es una declaración del objeto y su flujo, un flujo incesante que hace que los espacios domésticos se manifiesten como escenarios del transcurso infinito de las vidas y las muertes; sobre un colchón nascemos y sobre los colchones, mayoritariamente vivimos nuestros últimos momentos. Sin embargo, a pesar de esta cotidianidad y casi omnipresencia, los colchones se mantienen en lo privado y allí expuestos con cada una de sus huellas de uso nos exponían a un relato del que no quisiéramos ser parte. La repelencia de la mirada explicaba, de muchas formas, como lo doméstico habla con vocabularios que, aunque comunes, encarnados y personales tenemos codificados solo para un tipo de esfera.







## 2.El Hogar es Donde se Hace lo Doméstico

### 2.1 Segundo relato doméstico II: Hacer casa

#### 2.1.1 I

Contra la pared, que no puedo ver y que solo reconozco por la rugosidad que me raspa la espalda mientras avanzo, intento guiarme paso a paso hasta el fondo de lo que habrá de ser una habitación. Con los pies noto que el suelo también es rugoso, más que la pared, piedras y arena o polvo o tierra, no sé. Hay un olor especial de humedad en este tipo de espacios que se percibe más fuerte cuando se está completamente ciego por la oscuridad. Intento pensar en qué ropa tendría puesta, ¿qué me habría puesto ese día? Creo que tenía frío, pero dudo de esta sensación del recuerdo porque ahora mismo cuando escribo este texto tengo frío. ¿Qué llevaría puesto? No sé si esto lo pienso solo ahora o en ese momento también lo pensaba, ¿se me habría olvidado qué llevaba puesto e intentaba recordarlo mientras avanzaba? No recuerdo muy bien mi ropa de esos días, pero debería ser un jean y una camiseta; zapatos pelados por patear piedras. Eso lo recuerdo bien, mi mamá siempre me lo señalaba.

Sigo deslizando mi espalda por la pared y la habitación es honda y húmeda. Me pregunto porque no usaba las manos para tantear el espacio adelante y ahora en el presente tengo la respuesta inmediata. Lo sé y de esto tengo seguridad. Aún ahora cuando entro a una habitación o cualquier espacio oscuro evito usar las manos para guiarme, prefiero usar los pies o adelantar los hombros de costado. La razón para no usar las manos es que tengo pánico hacia los bichos. La sola idea de que al deslizar las manos por la pared mis dedos se encuentren con alguna viscosidad o la reacción veloz y minúscula de algún tipo de vellosidad; peor incluso, la vibración de patas y alas activada por mi estímulo ante algo que empiece a volar apenas sentirlo me haría gritar de terror y esta situación no podía gritar.

En la habitación oscura por el espacio que aún no era una puerta sino solo su espacio se podía ver, en el fondo, un hueco por el que entra un oscuro más claro. Una oscuridad azul diferente a la oscuridad negra a través de la que avanzo, es el cielo. Durante algunos segundos veo pasar un pedacito de nube que me hace sentir mareo, y me imagino lo rápido que gira la tierra (otro pensamiento que no sé si es de ahora o de ese

instante o que quizá empezó en ese tiempo y se instaló para cada vez que miro correr una nube con respecto a un objeto estático). Mientras tengo estas ideas sobre las nubes, escucho voces que gritan, llaman por los nombres, ríen, se burlan y buscan. Por el techo se pueden sentir pasos y en otras habitaciones susurros. De repente personas corren. Cada vez que hay una arrancada me agacho y me quedo acurrucado unos segundos como si abajo tuviera más posibilidad de desaparecer en caso de que alguien apareciera en la entrada. Hace unas semanas en una habitación similar alguien pasó justo enfrente y no nos vio en medio de la oscuridad. A su paso podía sentir como arrastraba los pies y yo me imaginaba que esta persona estiraba los brazos intentando agarrar algo y para que no me agarrara me acurrucaba con los ojos y los puños cerrados y apretados por los nervios. Esa noche éramos tres. No nos descubrieron.

Creo que por eso consideraba después que esa era una estrategia confiable, acurrucarse en lo oscuro. Siempre que llegaba a este tipo de espacios tenía una sensación confusa, entre miedo y orgullo. Miedo del espacio que no se puede ver y de lo que podría aparecer en él y orgullo por ser capaz de llegar hasta allí. Avanzar en lo oscuro era peligroso sobre todo si no se conocía la ruta durante el día, podría haber huecos. De eso ya tenía una experiencia. Había plásticos que ocultaban claraboyas por las que se podía caer varios pisos abajo, puntillas y varillas expuestas que podrían herir muy grave. Había, por lo mismo, que ser un poco irresponsable consigo mismo cuando se escogía ciertos sitios, a veces se necesita escalar, caminar por un borde, saltar hacia un patio. Pero esos eran los mejores sitios y no todos se atrevían a llegar hasta ellos. Tengo muchas imágenes mientras escribo este recuerdo viniendo. Es posible que mientras me encontraba en la habitación oscura también los haya pensado como una especie de canción de seguridad:

Hay una bombilla de las que tienen una cuerda para apagarlas y encenderlas; creo que a estos tipos de adaptadores para bombillos se les dice benjamines. Recuerdo que mi tarea era cada noche apagarla, jalar y apagar, jalar y encender. Una responsabilidad. Tengo esa imagen de la luz, y de jalar a veces en varios intentos porque en uno solo no hacía la suficiente extensión como para lograr el clic que se necesitaba. Qué aparato tan especial, aún hoy me parece maravilloso y no tengo la menor idea de cómo funciona. Tanto para encender como para apagar se jala igual. Este tipo de mecanismo es diametralmente diferente a un interruptor que implica desandar una fuerza, o una posición; para cambiar un estado hay que ir en contra de lo que lo trajo a ese punto. En cambio, en un benjamín, para cambiar de estado hay que hacer la misma acción, repetir, seguir jalando. Ir más lejos. Como muchos otros objetos de hogar, el benjamín, cuando lo miro a fondo me hace pensar en una diferencia radical de estructura de pensamiento. Quien diseñó el interruptor era una persona muy diferente a quien pensó el benjamín.

Lo más seguro es que para hacerlo (encender y apagar el benjamín cada noche) mi papá me levantara entre sus brazos contra su pecho y me dejara medio sentado sobre sus brazos cruzados. Mi papá medía 1.90 mts. Fácil alcanzar el techo. Sin embargo, en

el recuerdo apenas necesito levantarme del colchón para hacerlo por mí mismo. Lo hago sentado, nadie me alza, lo que por muchos aspectos es ilógico. El espacio para que esta imagen funcionara debería ser algo así como una caja. Yo en ese momento debería tener alrededor de cinco años. Quizá medía un metro de estatura, doblado en la cama menos, con el brazo estirado, un poco más. Pero la imagen es así o el recorte de video (los recuerdos nunca son imágenes, son más bien gifs) es así. Yo corro la cobija hasta las piernas mientras me levanto y jalo la cadenilla del benjamín. Cuando hago lo mismo para encenderlo, al lado siempre (aunque sé que hay otra persona, debería haberla o haberlas) está solo él, mi papá. Es un recuerdo nuestro, como muchos otros. He descubierto que mis recuerdos, no sé si esto suceda para todo el mundo, se enfocan en un punto y borran lo circundante. Ésta, además, es la razón que me permite explicar por qué no sé dónde estuvieron mis hermanos durante muchos años. Simplemente no están dentro esos recuerdos.

Prendo la luz y la cara de mi papá está siempre ahí y tiene puesto un saco de lana con estampado de rayas y se abriga con una cobija de tigres u osos o pandas. Hay de todas las especies en estas cobijas. Sé que tiene animales. Por fotografías posteriores (no de esta escena sino de otras) sé que era gris oscuro con tigres blancos. La luz del benjamín solo nos alumbra una parte, centralmente las caras y hasta el torso, mi sentimiento con respecto al recuerdo es que yo lo acompaño a él, que él es quien tiene miedo y que soy yo quién quiere que se sienta seguro (el gif se repite, prendo y apago la luz, aparece y se va su cara). Constatando el recuerdo, mi mamá cuenta que cuando inició la obra en el lote donde vivimos luego, mi papá se quedaba en la noche para cuidar los materiales; lo que se hizo, fue construir primero el sitio que siempre llamamos como el rancho y que sería en el futuro parte del patio donde se tendía la ropa si había lluvia. Cuatro palos, tejas de zinc y lona. Por supuesto un benjamín. Sí el lugar de mi recuerdo con el benjamín era el que luego recuerdo como el rancho, la imagen de mi memoria claramente sufre de algún tipo de distorsión con respecto a la percepción del espacio. No importa, la memoria es así. El espacio que llamamos real y el de los sueños siempre son una interpretación. Supongo ahora que lo que hizo reducir el espacio de este momento en mi mente es que debieron ser noches muy frías y que seguramente siempre estuve entre los brazos de alguien y siempre elevado a la altura de jalar del benjamín. El espacio contenido del recuerdo a través de una sensación. luego, el espacio desplegado del recuerdo a través de otra sensación.

Vuelvo a la habitación por la que me desplazo a oscuras, ahora mayor. Las voces de afuera se hacen más fuertes y se puede saber que cada vez se unen más personas a las que estaban al principio. No sé si llegué al final de la habitación, posiblemente la he estado rodeando y por eso sentí que era tan larga. ¿Pasé de un costado al otro en un tránsito que reproducía una L? Aunque el cambio en la distancia de la puerta habría delatado este hecho. Quizá simplemente me movía muy despacio.

Después de pasado un tiempo en la habitación oscura llegaba un punto en el que habría que salir o decidir salir. Para hacerlo no se debía ser muy confiado. Un buen signo era

que no se escucharan sonidos en las otras habitaciones. Cuando aún se escuchaban personas ocultas y cerca podría preguntarles cuánto hacía falta. Si no se escuchaban otras voces iría saliendo de a pocos. De nuevo la espalda en la pared y los pies descubriendo y asegurando el camino sobre la tierra o el polvo o la arena, no sé. Luego, cuando la claridad fuera suficiente gracias a las ventanas por las que se filtraba luz habría que agacharse y, muy atento a los sonidos, buscar la manera de mirar hacia afuera. Dependiendo el lugar esta tarea podría ser más o menos fácil ya que lo que se quería era mirar al centro del parque desde la distancia de la casa. Algunas casas no tenían ventanas hacia el parque. Tendría, en caso de que no, que salir por el lado opuesto, dar la vuelta a la casa y asomarme desde una esquina. (Otra razón para no tocar los muros mientras avanzaba, ahora por atrás, es que siempre he pensado que a la gente le gusta orinarlos cuando no dan al frente de la cuadra.) Sí veía que muchas personas estaban sentadas afuera y la principal ya solo esperaba, entonces en ese momento sí, saldría gritando, saltando y riendo de un pie a otro burlándome de quien no fue capaz de encontrarme y de cómo su ineficiencia me permitía proclamarme como ganador.

## 2.1.2 II

El parque o a lo que se le llamaba así, era una especie de meseta dentro del potrero. Alrededor de este se fueron levantando las primeras casas, y la noche del juego de escondidas ya éramos varias hijas e hijos que pasamos mucho tiempo en juegos colectivos que tenían como centro ese espacio. Las escondidas eran uno de los juegos preferidos porque había muchas casas que se estaban construyendo y que permanecían sin finalizar. Algunos y Algunas, más que otros, entramos en estos espacios, los recorríamos, subíamos en terrazas y saltamos sobre claraboyas y sobre montes de arena. Teníamos nuestras casas que eran proyectos en construcción habitados y las de otros que eran proyectos de fin de semana de personas que no conocíamos. Todo el barrio era la casa. Una casa que conforme crecía y tomaba forma se separaba para tener un único dueño. La forma es independencia, lo informe comunalidad. así que una casa en construcción es un espacio que pertenece a todos y que luego se cierra para solo algunos. Con el tiempo estas casas conformarían un barrio. Ese barrio, al norte de Bogotá, inició como un potrero baldío que fue separado en lotes y vendido por una persona de la que mucho tiempo después se supo había invadido la zona. Vendió lotes baratos y desapareció. Recuerdo la incertidumbre y las reuniones de vecinos, el miedo a los desalojos, a perder la inversión, a tener que devolverse a alguna parte. Sin embargo, no hubo desalojos. Se legalizaron escrituras (no sé cómo) y el barrio continuó haciéndose de a pocos por las manos mismas de sus futuros propietarios, personas que venían mayormente de Boyacá y traían consigo animales que ahora parece imposible siquiera imaginar como parte de los espacios domésticos de Bogotá.

La señora Nubia y su familia, por ejemplo, levantaron su casa diagonal a la nuestra. Tenían unos gansos y pasar por el frente era parte de otro de los muchos juegos, pasar y no ser atacado o pasar lo suficiente rápido como para no alcanzar a ser atacado por los gansos que se lanzaban a picar o morder. Cuál palabra será mejor para describirlo. Prefiero morder ya que el picotazo se sentía claramente como un mordisco, de hecho, el ganso abre el pico y te aprieta la pierna. Te muerde con el pico.

Eran dos gansos y tenían nombres, todos los animales de los vecinos tenían nombres, yo no recuerdo ninguno o solo un par cuando intento con fuerza. Ahora mismo solo recuerdo el de un perro que se llamaba Tarzán y que era una especie de perro alfa, muy agresivo, que tenía garantizado el cariño vecinal basado en el principio de que algún día iba a atacar a alguien y que ese alguien no sería alguien del barrio sino un alguien extraño, un ladrón. Recuerdo más a los vecinos orgullosos de la rabia del perro que al perro. Los gansos, de los que no recuerdo el nombre, pero que tenían, estoy seguro, eran pareja según la señora Nubia. Tiempo después, cuando ya no estuvieron más para morder a nadie nos dijeron que el ganso se había muerto de viejo y que la gansa se murió luego de pena moral por eso. Pena Moral, según recuerdo, una causal de muerte bastante frecuente entre los animales de compañía y también entre algunas personas viejas que sufren mucho de angustia por la ausencia de sus cercanos. Creo que la gente ya no se muere de pena o moral o la pena moral tiene otro nombre. Había también ovejas, vacas, patos; unas aves que se llamaban gallinetas y que nunca he vuelto a ver, no sé si se comen, lo más probable es que sí, los animales domésticos no entran a la casa por la puerta sino por la olla.

Por supuesto, había gallinas también. Hace unos días una compañera de zootecnia de la universidad me comentaba que ya no se habla de animales domésticos sino de animales de alta estima debido a que aquellos que antes se consideraban domésticos ya no pertenecen o no pueden pertenecer a lo que concebimos como un espacio doméstico. Por ejemplo, no se puede tener una vaca que suministre leche para el desayuno en un apartamento ni tampoco unos gansos que ayuden a espantar ladrones. Nosotros, mi familia, no teníamos animales, aunque nos acompañó solo alguno un tiempo muy corto. Mi papá se ganó un día un toro en una rifa, pero poco después tuvo que venderlo porque conforme el barrio crecía los potreros dejaban de ser espacios colectivos y se convertían en lotes privados por los que había que pagar. ¿Me pregunto, quién rifará toros en un barrio? Quien rifa toros en un barrio es una persona diametralmente diferente a quien diseña interruptores para apagar la luz, se parece más a alguien que diseña benjamines.

En el *Junca*, le pusieron ese nombre al barrio porque un porcentaje se construyó sobre ese tipo de pantano encima del que crecen juncos que no dejan ver que abajo hay un pozo dentro del que se puede ahogar una vaca descuidada que después hay que asar para todo el barrio, la construcción de cada casa iniciaba con la llegada, un domingo, de algunos extraños que empezaban a señalar la tierra. A veces ponían cercas o simplemente piedras. Luego volvían otro domingo con una volqueta de arena amarilla que descargaban sobre el espacio y que se convertía en la primera piedra de su casa o

la primera arena. Así, cada domingo (hacer una casa puede ser una actividad de fin de semana, como jugar fútbol, montar en bicicleta o merchar), volvían a partir de allí con una nueva carga, esta vez de ladrillos, bultos de cemento, varillas o gravilla y avanzaban en la construcción. De a poco, levantando muros hasta un día en que más gente era convocada para asistir a la ceremonia arquitectónica de *Echar una plancha* (digo ceremonia porque involucra, comida, bebida y un templo/casa que los reúne) levantaban una plancha que es el techo del primer piso o el piso del segundo. El techo y el piso. ¡Y listo! quedaba una casa para esconderse.

Con el paso de cada domingo y los avances en la construcción las personas que llegaban a trabajar en la casa se nos hacían menos desconocidas, con el pasar de los días venían también los hijos e hijas y desde el parque o la tienda los observamos con el propósito de establecer colectivamente si nos parecían odiosos o buenas personas. Luego, entre semana, la tarea era visitar las casas, ver qué habían adelantado, imaginar si tal espacio sería una habitación o una sala. Calcular si tres habitaciones quisieran decir tres hijos o más. ¿vendrían con abuelas, con tías? una casa autoconstruida es siempre un proyecto que está impulsado por la imaginación de que cada espacio se pueda destinar a alguien y algo, una casa autoconstruida, a la vez, es un proyecto limitado por los recursos del terreno y de la posibilidad de ir adquiriendo materiales. Así que es como un deseo en composición. Recuerdo muy pocas casas que hayan sido habitadas al final de su construcción, en cambio la mayoría recibía a sus integrantes poco tiempo después de esa primera plancha. En adelante la casa se construye con la gente adentro. Una casa autoconstruida es un proyecto que crece con la familia que la habita y nosotros, los vecinos éramos los primeros en hacerlo.

Recuerdo, después, el camión, esta vez no de arena o de piedra o varillas, sino de muebles. Un trasteo es poner en un carro toda la vida de una familia, incluso los animales y las plantas dentro de un espacio móvil. Un trasteo es darse cuenta de que toda tu casa cabe en un cajón. Es coger un hogar y llevárselo para otra parte. Para trastearse hay que llevarse los objetos, sino solo es un abandono, una huida o incluso un despojo. Recuerdo intentar comprender qué tipo de personas eran de acuerdo con lo que bajaban del camión y me pregunto cuándo los niños aprenden a identificar a las personas según sus objetos. También me imagino cómo habrá sido para los que llegaban ver a un grupo de niños sentadas mirando cómo se instalaban en su casa nueva. Que no era nueva porque ya había sido nuestra. Entonces, miraba junto a los demás y hacíamos el ejercicio de clasificar e inventariar: Colchones, (¿sencillos o dobles, de los que se doblan o con resortes?) electrodomésticos, lavadora, aspiradora (¿sí/no?, casi siempre no. no muy comunes por esos días). Muebles para objetos (Es decir, ¿un mueble para el televisor, un mueble para poner cosas?). Objetos estampados con motivos infantiles, juguetes, bicicletas (¿qué colores, de niño o de niña?) Televisores (¿Cuántos, de cuál tamaño?) Equipo de sonido (¿De cuál tamaño?) cortinas (¿de qué colores?) uno o varios muebles para sala. (¿viejos o nuevos?) vírgenes y cruces con cristos (mala señal).

### 2.1.3 III

En lo oscuro de este recuerdo por el que avanzo a través de un espacio que es una casa y que pronto sería un hogar, atravieso imágenes que intento llamar al presente desde lo que pueda significar para mí lo doméstico. Entre cada uno de los diferentes recuerdos que vienen se hace indistinguible que lo doméstico sea algo contenido, estable, definitivo; más bien viene a la memoria como una marejada de espacios, episodios, relaciones que interceptan cuerpos, especies, territorios. Vuelvo sobre el espacio intentando reconstruir una casa, inicialmente la mía y luego alguna de esas casas de manera independiente. Sin embargo, todas se me cruzan y no puedo recordar dónde empezaba o termina cada una. Cuando mi familia llegó, solo había tres casas lo que quiere decir que, solo esas tres eran secretas para mí y a la vez no lo eran porque habitar una casa también es habitar la imaginación que tenemos sobre ella. ¿Cuántas veces nuestras miradas entraron por ventanas abiertas para armar espacios y completar historias a través de los fragmentos que nos quedaban a la vista?

He intentado avanzar a oscuras por una pared en medio de un recuerdo mientras imagino el espacio como una estrategia para volver sobre la memoria y solo consigo desplazarme por una casa múltiple, que no acaba, sin fechas o dueños. He pensado, al iniciar la construcción de este relato doméstico en que otra forma de abordarlo era describir cronológicamente los recuerdos que albergo sobre la construcción de la casa familiar. Sin embargo, solo he podido viajar por enredaderas de imágenes que se superponen en tiempos sin orden, entonces la casa aparece junto con el barrio y crece conmigo, todas las casas, cada una y todas. Lo que describo en este relato no es entonces la historia de una casa sino de la vida doméstica; en la que la casa acoge un tipo de seres y actividades que se conectan en relaciones, tiempos y prácticas con otros más allá de los límites de su arquitectura, que funciona como una red de relaciones de la vida cotidiana basadas en los cuidados y los lazos afectivos tanto como en la sensación de pertenecer y poseer una parte de algo y a la vez compartirlo. Una común diferencia.

## 2.2 Atmósferas: Ensamblajes afectivos de lo doméstico

Cómo se origina un ambiente doméstico, ¿Qué y quienes le dan forma, qué relaciones intervienen en su administración? ¿En qué momento y a través de qué acciones se construye su espacio, sus límites y sus exteriores; cuándo aparecen las coordenadas en las que suceden acciones específicas; es decir, maneras particulares de hacer, de moverse, de corresponderse? Quizá sea fácil responder a la pregunta sobre qué es un ambiente doméstico a través de palabras como familia, propiedad, seguridad, refugio,

pareja, abrigo, alimentación, crianza, cuidado. Pero la pregunta parece menos sencilla cuando nos planteamos cómo y quiénes damos cobijo, alimentamos y criamos y a través de qué rutinas estos ejercicios se hacen específicamente domésticos. Más difícil aun cuando intentamos definir qué es aquello de familiaridad, identidad, territorio propio y con propiedad, o seguridad y cuidar o cuidado.

Sin embargo, lo que sí parece ser claro para cada quién es que, a pesar de los múltiples, diversos y contradictorios sentidos que las anteriores palabras puedan convocar, podemos identificar qué es doméstico y qué no lo es. Sin saberlo o sin saber cómo y a pesar de las diferencias que la experiencia de hogar tenga en diferentes personas podríamos coincidir en identificar un espacio o escena como propia de domesticidad. ¿Entonces a qué acude o qué desata lo doméstico que nos permite tener una claridad indecible sobre su existencia? Para mí y en el marco de este estudio lo que define la existencia interna de este tipo de ámbito, es precisamente su capacidad para referir a un sentido amplio y diverso que no pertenece a una individualidad, sino que se eleva como construcción colectiva en un momento circunstancial y situado. En esa línea es más como una experiencia de lo comunitario o una experiencia aurática si se quiere, para pensar en Benjamín (2019), ya que lo doméstico también parece ser un atrás, la manifestación de una distancia identificable en un espacio tiempo de la conformación de la vida personal, de sus objetos y sus hacedores. Pero sobre todo considero que a lo que apela lo doméstico es a un tipo particular de atmósfera, una composición etérea, sensitiva, corpórea e incorporada que toca todo. Una niebla que humedece sin mojar. Mi respuesta ante las preguntas mencionadas al principio del apartado es que lo constituye un ambiente doméstico es, entonces, una atmósfera afectiva cuyo poder extensible se mueve a través de familias, comunidades y espacios sin asentarse completamente, sin delimitarse claramente pero sí componiendo modos de existir colectivo.

Si pensamos en una definición de atmósfera desde la teoría de los afectos, siguiendo a (Bøhling, 2007). tendríamos que identificar la imbricación de tres tipos de elementos; el primero, el de una práctica cultural (para el caso de su estudio, las asociadas a la bebida o de intoxicación por consumo de diferentes sustancias en salones de baile) Una celebración, *Echar una plancha*, hacer un asado en una festividad, celebrar la navidad en una cuadra, o autoconstruir una vivienda. Un segundo elemento, sujetos (clase, género, raza, con roles); y, tercero, un espacio específico. A esta definición deberíamos añadir una serie particular de objetos que agencian, conducen y sobre los que se depositen acciones. Podemos imaginar una forma particular del mobiliario, un acabado determinado del piso, un tipo particular de utilería transformando el ambiente de lo que ocurre como, por ejemplo, un ladrillo o una mezcla de cemento, una carga de arena que no solo ocupa un espacio, sino que da forma a tipos de circuitos e interrupciones. Podemos coincidir en que estos elementos hagan parte de lo que construye la casa, pero también las interacciones a través de las que se forman los encuentros. Podemos pensar y atender a que dicha centralidad de los objetos en el marco de un tiempo particular y una zona de la ciudad específica no solo completan su función material, sino



que integran el laberinto vital de lo cotidiano entrando y saliendo de escenarios de interacción. Así mismo, notar cómo algunas herramientas cumplirían tránsitos entre vecinos y harían parte de la conformación de cada casa dentro del barrio. Las herramientas tendrían recorridos y biografías propias recuperables por su agarrabilidad con la comunalidad.

La atmósfera afectiva de lo doméstico en torno a las prácticas de cuidado y vida familiar, además de vecinal y generacional aparece cuando estos elementos empujan en medio de una circunstancia un tipo particular de encuentro. Algo así como un torbellino que se forma con la misma rapidez con que se deshace y en el que lo que hace la diferencia entre su existencia o inexistencia no es que hayan dejado de existir los factores que le dieron origen, sino el cambio en los modos de su actividad. Los afectos son propiedades de los sujetos y de los objetos, pero no parten de ellos, confluyen para pegarse y transportarse. En ese sentido, no son subjetivos como personales u objetivos como pertenecientes a cosas, más bien, son torbellinos. Para (Bøhling, 163) es además importante señalar que en una *Geografía intoxicada* como denomina a ese modo particular de atmósfera que hace parte de su investigación, se atiende menos a la separación entre un yo y un otro, humanos de no humanos, naturaleza de cultura y más a un flujo, circulación, continuidad de emociones y corporalidades, (163) usos y modos. La sugerencia del autor parece estar dirigida, precisamente, a comprender el ensamblaje que en un momento o escenario determinado convoca la participación articulada de diferentes fenómenos.

Entonces la atmósfera afectiva parece componer una burbuja de indistinción, diferenciada y no sujeta al vocabulario de las emociones (amor, esperanza, rabia etc.) aunque visitada por estas. De alguna manera, las atmósferas de afectos nos permiten comprender un modo de sintonización entre un grupo que reverbera a una misma intensidad afectado y afectante de una circunstancia. Una especie de composición en la que la estrategia de comprensión no viene de la posibilidad de separar los elementos para delimitarlos y encontrar su modo de funcionamiento sino precisamente de la capacidad para comprender cómo se arraigan en lo pegajoso de un conjunto. Particularmente cuando nos aproximamos al estudio de los afectos y debemos pensar entre categorías como la reverberación, el ritmo análisis, las textualidades o las atmósferas son estas últimas las que quizá más suelen tomar posición en el estudio de una consciencia y agencia del espacio. A su vez, se debe notar que la afirmación de que las atmósferas comprometen el espacio, no implica, la suposición de que pertenecen a un espacio o son siempre posibles en un mismo espacio. Lo que quisiera decir es que aun cuando estén comprometidas con el espacio, una atmósfera podría, incluso, no aparecer en la coordenada espacial que le da su potencia. Podrían ser intensidades viajeras o encuentros que invocan un tipo de espacialidad sobre un territorio ausente o sobre la manera terrígena de los saberes, sentimientos, olores o sabores de un recuerdo compartido.

---

En el 45SNA la curaduría de María Buenaventura titulada *Antes del amanecer* tuvo como invitado a Fernando Cuervo profesor del colegio público Arborizadora Alta y sus estudiantes en Ciudad Bolívar con un proyecto que ha venido adelantando por varios años llamado Kankúrua que significa casa cósmica para la comunidad Cogui. El proyecto ha tenido varias etapas y se ha levantado de manera muy estrecha con las maneras y sentires propios de las comunidades que habitan la zona uniendo con el tiempo estrategias como la huerta, el observatorio o la biblioteca y, reconociendo a su paso, la importancia que la acción pedagógica tiene para activar cuerpos, apropiaciones del espacio y tradiciones situadas.

Según se anota en el catálogo del 45SNA (*Antes del amanecer*, P. 300) La marcha de las carretillas surge a partir de una herramienta común en las casas de los habitantes del barrio, una carretilla. En el marco del proyecto y de la construcción de los espacios que han ido conformando esta iniciativa, la carretilla se ha convertido además en herramienta metodológica que les permite hacer exploraciones diversas sobre el territorio; se afirma que es con las carretillas que han caminado la montaña, identificado las características de los suelos y el ecosistema a la par que reconstruido las narrativas de familia, reconociendo el cargar la piedra, como un trabajo con la materia, el ingrediente, la herramienta y el lenguaje.

“Fueron a recorrer la montaña, y empezaron a encontrar piedras que contaban su historia, piedras abuelas, a las que no quisieron esculpir de ningún modo, pues el agua y el viento ya les había dado forma, y que más bien sembraron, rodeando la Kankurua y sus plantas. Y buscar piedras ya no fue para hacer algo de ellas, sino que se convirtió en la forma de caminar la montaña. Muchos estudiantes del colegio la conocen bien ahora, y gracias a estas caminatas, su Cerro Seco, el camino a Quiba, la laguna; son guías de los caminantes de otras partes de Bogotá, describen el ecosistema subserofítico, las plantas minúsculas, el clima, las historias de construcción de los barrios, el pensamiento indígena de dos de los pueblos con los que Fernando ha tejido lazos: misak y muisca. Lo principal es no separar las historias humanas de las de los otros seres: estudiar las plantas del territorio, tanto como las historias de las familias” (P.300)

En la ruta de la marcha que partió desde Ciudad Bolívar para finalizar en el centro de la ciudad caminaron por diferentes lugares de Bogotá, atravesaron barrios recorriendo una especie de camino de retorno en que cada carretilla traía consigo una piedra envuelta en una tela tejida por una abuela del barrio y que hacía que la casa de Ciudad Bolívar periférica ingresara en la habitabilidad del centro. El objeto agenciador de esta atmósfera afectiva compuso una manera de repensar el territorio y con ello el proceso de hacerse una casa, la labor y el ejercicio corporal comprometido en dicha acción. En el libro de *Culturas domésticas* de Joel Hoffman, la autora afirma como una cultura doméstica está mediada por una serie de prácticas a través de las que se construyen sentidos de familia, territorio, espacio público y privado; la marcha de las carretillas a través de su

ejercicio de cargar las piedras con las que las personas hacen su casa involucra un traer a lo público y localizar en lo expresivo una manera de hacer de la vida ordinaria que constituye un modo de experiencia fundamental en la memoria colectiva. Cuando Hofman plantea las prácticas domésticas separa la labor de hacer casa (debido a que esta no es una práctica común dentro de los grupos de su estudio). Para ella, las prácticas domésticas se sitúan más en las maneras en cómo las personas significan espacios ya construidos para darles identidad a través de las particularidades culturales de sus habitantes; Sin embargo, en la marcha de las carretillas lo que aparece como atmósfera fundamental es que la noción y la experiencia afectiva de lo doméstico para muchas de las personas en el contexto de Ciudad Bolívar como de muchos otros barrios de autoconstrucción está atravesada e inicia por un sentido muy cercano y vivido de lo que significa hacerse al territorio levantando poco a poco un proyecto que no se termina nunca porque hace parte, de las formas mismas como aparece la idea de familia. La casa autoconstruida refleja, entonces, una manera de hacer doméstico en la que el espacio que consideramos doméstico se mantiene a través de la cultura material situada en la personalización del hogar a través de los modos de estilo de vida compuestos por la decoración o la distribución de objetos tanto como por el pensamiento y energía mismo de la imaginación de concebir una arquitectura afectiva que a través de la piedra sobre piedra se convierte en la metáfora de una casa, un primer ejercicio objetualizado dentro de un proceso en el que se inscribe la historia personal en el relato futuro de la familia, el barrio, o la comunidad. Lo primero, como mencionaba en el relato doméstico, quizá sea siempre poner una piedra en un espacio, una trasposición del cuerpo futuro que se asentará en un lugar, a la vez una especie de marca o firma del terreno. Pero la piedra que venía en cada carretilla dentro de la marcha no venía sola, estaba envuelta en un manto tejido por alguna abuela del barrio; este gesto, especial como asunto señalador de las prácticas del cuidado, demuestra cómo hacer casa es por una parte el ejercicio áspero de moldear, transportar y edificar el territorio a la par que el ejercicio suave de constituir el abrigo y protección. Entonces en un ámbito doméstico confluyen las maneras de esculpir el futuro abrigados por los cuidados del pasado.

Es importante dentro de una atmósfera afectiva notar como la burbuja de intensidad se compone como en el torbellino, por una fuerte tensión de sus elementos. Un jalar y empujar. En el caso de la marcha de las carretillas diferentes intensidades provocan la potencia de su atmósfera doméstica; por una parte, se encuentra el tránsito entre la periferia/centro en el cual el barrio con sus modos, sus cuerpos, sus objetos ingresa a la centralidad de la ciudad olvidada de los y las hacedores de casas; ingresa además la piedra como símbolo de quienes viven allí mismo de dónde es extraída, material que no solo es recurso sino sentido, lugar y experiencia. Por otro lado, se señala la tensión entre la labor de hacer casa y la carretilla como objetos rudimentarios que a la vez acunan la piedra en el cuidado especial de las prácticas de la familia o la crianza, una consciencia del espacio que refiere a una conectividad especial con el territorio del que se hace parte. No solo se están cargando piedras, se está viajando con piedras abrigadas por mantos de abuelas con sus historias de vivencias.

Vuelvo sobre las preguntas iniciales, para intentar comprender como la marcha de las carretillas provoca una intensidad conectada con lo doméstico. Para mi existe una atmósfera doméstica cuando ante la presencia de la acción propuesta se origina una fuerza capaz de hacer retornar a un estado especial de sentimiento, no se trata aquí de señalar si ese sentimiento compone un tipo particular de emoción, que puede variar entre los asistentes a la muestra, sino en notar como existe un tipo particular de sintonía que pone en juego a diferentes personas ante un lenguaje que llama sobre una fuerza de hogar. Lo que hace la atmósfera doméstica de esta intervención es mostrar la conexión que existe entre diferentes participantes acerca de lo que significa una práctica que se inscribe en los modos de sentido de la cultura. cuando hablamos de circulación de afectos y sentidos sobre un tema determinado desde una perspectiva afectiva no nos referimos tanto a la representatividad que una circunstancia tenga y la capacidad para su verificación sino a esa fuerza indecible e indescriptible que ante la presencia del común encuentro trae al frente inscripciones que no estando conscientemente presentes se encuentran dentro de nuestro archivo y vocabulario. Entonces es en ese encuentro que sin saber cómo, podemos decir: *Esto habla de mi casa.*

## 2.3 Sentires sonoros.

*óyeme como quien oye llover,  
sin oírme, oyendo lo que digo  
con los ojos abiertos hacia adentro,  
dormida con los cinco sentidos despiertos,  
llueve, pasos leves, rumor de sílabas,  
aire y agua, palabras que no pesan:  
lo que fuimos y somos,  
los días y los años, este instante,  
tiempo sin peso, pesadumbre enorme,  
óyeme como quien oye llover*

*Como quien oye Llover*  
**Octavio Paz.**

Este poema de Octavio Paz, durante muchos años, me ha llevado al pensamiento sobre la construcción de las imágenes sonoras, sus propiedades, sus maneras de funcionar y de construir; de la materialidad que elaboran y la manera como esta materia se transfigura o transduce (para usar un término propio de lo sonoro) para formar un estímulo capaz de elaborar imágenes claras en quien lo recibe. Así mismo, me hace

pensar, si aceptamos la idea de que un estímulo sonoro es capaz de elaborar una imagen mental, que quién emite los sonidos pudiera controlar o dibujar de manera consciente dicha imagen. Me imagino siempre que leo este poema a Octavio Paz en algún tipo de escritorio mientras escucha rondar por la casa a una persona haciendo sus tareas diarias. Los sonidos que esta persona desplegaba hasta el lugar en el que se encontraba sentado lo obligaban a intentar interpretarlos; se preguntaría: ¿Qué es?, ¿Dónde está?, ¿Qué está moviendo? y luego de imaginar a través de las intensidades del sonido con cierta seguridad se respondería a sí mismo: La escoba, en la sala, el sofá.

Pero la imagen no se detendría allí, continuará desarrollándose porque el sonido se mantendría aún un rato más luego de haber identificado su origen. Seguiría resonando, dibujando en la mente de Paz. Entonces, de ser la imagen clara de la escoba con fibras café y negras y el sofá gris sobre el piso entablado de madera, pasaría a otra forma, difusa, un poco identificable, aunque conocida. Una imagen que hablaría algo claro aunque sin palabra precisa; algo que le recorrería el cuerpo como un dolor o por lo menos como un temor. No estaría muy seguro exactamente, pero quizá sintió (a pesar de que escuchaba esta composición de ruidos a diario) que no se había percatado de que podrían dejar de sonar y más aún, de que si dejaban de sonar sería la consecuencia irrefutable de que quién los producía había dejado de hacerlos y con ello de estar.

Entonces tuvo claridad, probablemente, de que el sonido del barrer le provocaba un tremendo sentimiento de ansiedad, que este sonido regular de una tarea cotidiana le evocaba una especie de fragilidad más general, un sentido acerca de la vida y de lo vivo, una punzada referente a la naturalidad con que asumimos el estar allí de las cosas y los seres y, probablemente, en el escritorio extrañó lo que fue y lo que dejaría de ser. *Como quién oye llover* es el título del poema, al leerlo imagino cada una de estas cosas, paso a paso, y cada una de ellas a la vez llevando a algo más profundo fuera de la escena y hacia algo más. Como quién oye llover, además es una frase hecha que significa que una persona está presente pero distante, perdida en sus pensamientos, sin inmutarse por lo que pasa cerca, movida hacia algo más, distante. Según se cuenta de manera popular, el origen de la frase tiene antecedentes en el periodo de la conquista a América y a las reuniones entre españoles e indígenas mexicanos en las que participaba una persona que no emitía palabra y que no parecía estar muy al tanto de los temas de la conversación, esta persona sería un Quiahuitlacapoc u oidor de la lluvia encargado de interpretar el sonido de la misma.

Entonces hay una relación natural entre el oír y el interpretar, un interpretar no de manera directamente causal o figurativa, aunque este fuese el primer paso. Una acción de oír en la que más que describir se da sentido, se construye sentido. Tanto lo que hacía paz según mi reconstrucción y lo que hacía el Quiahuitlacapoc era encontrar una imagen debajo de la imagen sonora. Dejando que el sonido compusiera el viaje de la interpretación, que fuese este quien diera la marca, el compás y que con ello despertada lo que se arraiga, o lo que nos acude en el encuentro de un lenguaje que apela a

---

sentires profundos del cuerpo. Joanne Hollows, que como veíamos en un apartado anterior, es una investigadora que desarrolla su trabajo desde ámbitos como la *Cultura material y los Estudios de consumo y de Género* tomando los programas de televisión de comida, la conformación de ideas y sentidos sobre hogar y la vida doméstica; en su texto *Domestic Cultures* (2008) plantea algunas de las maneras como se configura el sentido diario de hogar y de práctica doméstica. Desde allí, se pregunta sobre las estrategias que diferentes sujetos toma para hacerse casa o hacerse hogar a partir de la casa; la pregunta guía de su estudio tiene que ver con indagar acerca de las condiciones necesarias para que un espacio se convierta en doméstico; La autora mantiene la visión de que las culturas domésticas no se restringen a la separación entre la esfera de lo privado y lo público y que, de hecho, no se restringen al espacio de la vivienda sino que pueden conectarse en la distancia a través de los modos de consumo y las formas en que los medios masivos construyen contenidos globales de hogar haciendo usos de afinidades que no se ven limitadas al espacio de los vínculos espaciales cercanos; sino que se mantienen a través de identificarse como consumidores de un mismo producto.

Dentro de las formas como las personas se identifican a sí mismase identifican un espacio como doméstico aparecen elementos como las texturas, los olores y los sonidos (Ibidem 64) formas móviles y transportables, que tienen base en un territorio y una cultura pero que se pueden hacer aparecer en lo lejano. En ese sentido, un espacio doméstico es siempre un hacer, una práctica performativa en la cual se construyen modos de apropiarse el espacio llenándolo de contenidos del pasado propio y del futuro esperado, logrando que huelga, que haya materiales conocidos y por supuesto que suene como a un hogar. Esa manera de habitar, unificando lo antiguo con lo nuevo implica mantener un principio fundamental de lo doméstico que está relacionado con la familia, la seguridad, la identidad y la sensación de totalidad. Al incluir lo nuevo, se responde a ciertas maneras de autonomía y control relacionados con las capacidades de consumo, estatus y representación social ante la comunidad.

Brandon Labelle en su trabajo *Acoustic territories: sound culture and everyday life* (2010) describe el espacio doméstico como una composición delicada y muy sensible de diferentes tipos de gestos, ritmos y delimitaciones. Cada espacio dentro de un hogar conforma una especie de geografía con bordes y fronteras que separan, para LaBelle (ibidem, 52) a diferencia de Hollows, de manera muy importante lo público de lo privado. Lo doméstico se construye también a partir de una manera diferencial de reproducir sonoridad. Es importante pensar que al hablar de la experiencia sonora estamos pensando tanto en el sonido, en el ruido y, por supuesto, en el silencio. El sonido como una producción intencionada, el ruido como una no intencionada o no controlada y el silencio, como la ausencia de estos dos tipos. Sabemos también que no existe el silencio sino como concepto para oponer un escenario al sonido pero que en la experiencia real no se vive en ningún momento por fuera de lo sonoro. Entonces el espacio doméstico puede diferenciar lo público y lo privado a través de un tipo especial de intensidad en el sonido, (menos ruido) o un sonido elegido y controlado, (un televisor, una radio, una

conversación) o simplemente la posibilidad de no reproducir o de mantener a niveles no audibles las producciones externas de vibraciones y dejar que suene la atmósfera del hogar, el moverse de quiénes le asisten y lo que hacen. el sonido de los electrodomésticos funcionando, de las puertas moviéndose, una silla que se corre, la lluvia contra las ventanas.

Lo doméstico se iría convirtiendo con el tiempo en aquella forma particular de composición llena de sonidos, ruidos y silencios que acompañan las experiencias y que sin notarlo de forma muy presente conforman una manera de circular afectos y asociaciones afectivas; por ejemplo, la celebración, la enfermedad y su cuidado o la soledad y la algarabía. Siguiendo estas ideas de LaBelle la sonoridad de lo doméstico construye un tipo de paisaje muy específico, que acude a los sentidos de las experiencias previas, que reconforta, es íntimo y cercano.

En el 45SNA, una de las líneas curatoriales se orientó a trabajar con experiencias mediadas por sonido. En estas aproximaciones fue posible encontrar dentro de la curaduría titulada *Espacios de Interferencia* proyectos de radio popular, performance, paisaje y experiencias sonoras con la voz.

*“Espacios de interferencia”* abrió el Salón a prácticas experimentales, procesos y resultados en relación al sonido como lenguaje y como experiencia vital, mientras se preguntó por todo aquello que escapa a la visualidad. Lo sonoro fue aquí entendido como un algo vivo —pero inasible y efímero— que nos permite ser en el tiempo, en el espacio y en el propio cuerpo, en conjunción con informaciones táctiles, olfativas o gustativas. El reto no era pensar sobre sonido, sino pensar sónicamente” (45SNA. 212)

Con esta intención, en la huerta Santa Helena ubicada en el barrio la Perseverancia tuvo lugar la intervención sonora titulada Ecos de la chica. Fig. 4. a cargo de varios artistas y personas que desde la antropología y otras áreas de conocimiento convocaron a una experiencia dispuesta para generar un estímulo multisensorial. A las personas asistentes se les invitó a llevar puesta una banda de tela en los ojos mientras recibían un plato de comida; mientras éstas personas se encontraban recibiendo los alimentos, parte del grupo de artistas y colaboradores seguían preparando, moviéndose por el espacio, moviendo utensilios, cortando, sirviendo. David Vélez reproducía sonidos en los que se mezclaban la voz de Helena Villamil, dueña de la Huerta, los cantos de Yudi Esmeralda Ramírez y sonidos pregrabados de vendedores de barrio con sus anuncios. De fondo, de manera a veces protagónica a veces solo lejana, podía escucharse amplificado el sonido producido por algunos de los utensilios, una tabla de picar o un molino de maíz. Mientras tanto las personas comían a ciegas, sólo de la mano del olor y del sonido, conectando sentidos, a veces más cercanos otras menos. En algún punto uno de los sonidos era la voz de un hombre comentando algo en inglés, en otro punto entraba un tango. La grabación de la experiencia puede escucharse aquí, en la cuenta de Soundcloud de David Vélez: <https://soundcloud.com/user-475773249/ecos-de-la-chicha>.

---

Al comienzo de este apartado dedicado al sonido me preguntaba sobre la capacidad del mismo para dibujar imágenes, al mismo tiempo me preguntaba sobre la posibilidad de que quienes producían los sonidos tuvieran la habilidad para hacer de ese sonido una imagen consciente. Al preguntarme cómo abordar este problema de la imagen en el trabajo realizado por la propuesta *Ecos de la chicha* y la imagen que siento que se reprodujo allí en términos de un paisaje sonoro/doméstico he querido pensar alrededor de una de las consideraciones principales del proyecto propuesto en esta investigación; a saber, aquel relacionado con la relación entre la experiencia artística como manera afectiva y su relación con la representación a través de la imagen. En el diseño de este proyecto quizá uno de los elementos de importante debate es aquel en que se pregunta acerca de las imágenes domésticas. Pensando un poco en la imagen como formato documental y desde allí como experiencia certificable me he preocupado por considerar las formas en que se elaboran imágenes afectivas y cómo funcionan. En la introducción al texto de Hollows (2008), la autora manifiesta que uno de los riesgos de estudiar las culturas domésticas a través de los estudios visuales es caer demasiado en la representación de las imágenes y perder de vista las prácticas. Las prácticas ocurren de manera viva y situada. Mucho de su contenido y su potencia ocurre o acontece como la conjunción de una multiplicidad de condiciones que se hacen efectivas y perceptibles gracias a la acción de involucrarse.

De allí que un afecto doméstico surge como encuentro, como la imagen debajo de la imagen producida por otros estímulos. El sonido de la intervención en la Huerta Santa Helena, construye de forma paralela una diversidad de estímulos. Imágenes múltiples que intentan conformar una experiencia alrededor de las preparaciones y los oficios. Sin embargo, cada una de las imágenes conforma una especie de rompecabezas mezclado de mil piezas sin orientación y la fragmentación de cada signo pareciera deslocalizar más que situar. Entonces lo que se hace necesario es pausar la necesidad de interpretar cada imagen y dejar que ellas vayan acomodando sentido, que como he imaginado le le sucedió a Octavio Paz, luego de mucho esforzarse por descubrir que lo que sonaba fuera era una escoba y un mueble en una sala, los sonidos comenzaran a mostrarle su camino hacia otras escenas, otros sentires. Que el sonido agarre y expulse. Que expulsara ese tango y la voz en inglés, que se quedara en la tabla de picar y en la mujer que habla mientras suena el molino, en el vendedor de aguacates que se escucha a lo lejos, que sintiera el sonido como una materia que empujaba sensaciones en la piel, que lo tocaba frío o caliente. En esta experiencia de la Huerta podría dejarse llevar por una mañana en un barrio con nombre propio mientras sin levantarse aun de la cama escucha afuera un vendedor que anuncia sus productos. Esa experiencia sería propia, privada, acudiría desde un sentimiento específico de su vida doméstica en el que, aunque parecida a muchas otras tendría un color propio y una evocación de olor particular. Instalado allí, en esta ensoñación sonora quizá pudiera sentir que afuera de la habitación hay personas y que son personas queridas y que están alegres. Suena la tabla de picar,



las voces y siente que podría dormir más pero no tiene sueño como tampoco la mínima intención de levantarse.



## 3.El Mito Doméstico

### 3.1 Tercer relato Doméstico. Mujeres Monstruo

#### 3.1.1 I

Enceguecida de hogar, anotaba Aurora Venturini acerca de Matilde personaje que hacía las veces de su única amiga en la novela de ficción autobiográfica, *Las Amigas*. El personaje, su amiga, cae poco a poco a lo largo de la novela en una espiral de deterioro en el que, con el pasar del relato le es arrebatado su dinero, cordura e incluso, cuerpo a manos de lo que Yuna, la protagonista, considera como un trastorno inconcebible e irracional relacionado con la necesidad de encontrar el amor de pareja y de hogar. No existe razón lógica para que una mujer de cierta clase, cuerda y sensible al arte como Matilde, según la autora, pueda ser engañada por el etéreo y nunca confirmado como eterno cuento doméstico del amor, la familia y su escenificación de prosperidad y estabilidad pública. Sin embargo, sin importar la condición de privilegio social e intelectual del personaje existe para ella un mandato superior que la interpela y empuja. El ámbito doméstico similar al alcoholismo en el que también se sumerge, la embriaga de tal forma que no le queda claridad para identificar la violencia que ejerce sobre su cuerpo y destino.

Irracional al mismo tiempo para Yuna, la protagonista que es la misma Aurora, es el caso de la joven que durante un tiempo hace las tareas domésticas en su apartamento y que en las intermitencias de su cantos bajitos, su tartamudeo y miradas nerviosas a lo Pizarnik guarda una historia de violencia doméstica y sexual “*Tanto Antonella como Matilde parecían dos títeres manejados por hilos de manos inquietantes*” (Venturini, 49) Antonella, que aparece un día frente a su puerta y que se queda años a su lado termina por dejar la casa de Yuna para solo regresar mucho tiempo después hecha pedazos a mencionar como termino por volver a la villa. Antonella deja el apartamento de Yuna para hacer el mismo círculo de Matilde en el que no se escapa, aunque se aleje e intente dejar el ámbito doméstico. Al final, el destino de las mujeres está ahí donde se empezó. Solo se gira hacia el punto de inicio.

Aurora Venturini, usa constantemente la palabra criatura y monstruo, tanto en esta novela como una previa llamada *Las Primas*. Las mujeres que aparecen en sus libros

marcadas por este signo suelen ser descritas como criaturas o especies de monstruos deformes, a la vez, estas criaturas viven en el cuento oscuro, en el inframundo que para ella es el ámbito doméstico. Un ámbito que las hace nacer locas y enfermas o que las vuelve locas y enfermas. Ser doméstica, tener hogar para Venturini sería algo así como entrar en un flujo perverso y desbordado en el que las mujeres mutan a la deformidad. El hogar, las tareas, la comida, la idea propiedad, son todo menos los espacios seguros y felices que se ven en imágenes y publicidad o se relatan en cuentos y películas; más bien se conforman y expresan a través de escenas incomprensiblemente absurdas, deberes absurdos, protocolos absurdos en los que las personas solo pueden vivir a costa de irse haciendo monstruo. Parece que la tarea de Yuna al hacerse a un lado del relato doméstico es ver transitar por su casa los cuerpos/criatura de otras mujeres que, *enceguecidas de hogar* pierden la vida. Víctimas de hilos inquietantes no se pueden librar del destino que por ser mujeres se les asigna como propio. Sin importar la clase o el nivel de agresión que haya marcado su historia anterior, el futuro, tiempo circular, solo las lleva de nuevo al mismo punto, a aceptar la vida doméstica como la adjudicada e inextricable esencia de un cierto tipo de cuerpos.

### 3.1.2 II

Recuerdo una conversación en medio de una fiesta con algunos amigos del colegio; Tal vez hace más de diez años, amigos y amigas de ese periodo de la vida y con los que, aun por esa época, 5 años después, manteníamos cierto contacto. Nos juntábamos cada cierto tiempo para comer y beber porque esa era la costumbre antes de que cada quién y por diferente motivo dejara el barrio. Como es propio de ese tipo de reuniones entre personas que ya no se conocen, aunque se conocieron, la reunión gira mayoritariamente alrededor de viejas historias y anécdotas, lo que se cuenta nuevo y personal quizá solo dura la primera hora o un poco más; luego es más fácil no tambalear entre opiniones y gustos nuevos que ya no sean comunes o ahondar en fracasos vergonzosos que solo hagan dudar sobre la posibilidad de un próximo encuentro.

En medio de la conversación recordamos una práctica diaria después del colegio y nos preguntamos, reconociendo que dicha práctica fue la que realmente nos hizo amigos, cómo se dio y en qué momento se hizo ritual. El ritual consistía en que, aunque perteneciéramos a diferente curso o saliéramos acompañados por diferentes personas y en diferentes direcciones; después de veinte minutos o un poco más llegamos al mismo parque. El parque era el más cercano al colegio, aunque no lo suficiente como para encontrarse con algún profesor o profesora. Tenía tres canchas, todas ocupadas siempre por estudiantes jugando microfútbol, niños de las dos jornadas, algunos de la mañana que acababan de salir y los de la tarde que no planeaban entrar. Había dos gradas altas, una de cemento a uno de los costados de la cancha que estaba más al norte y otra formada de tierra y pasto justo diagonal que daba a la tercera cancha y más

al sur. La de pasto la protegían, además árboles, y la de cemento daba a la calle y a las tiendas.

Adriana y yo nos sentamos en las de cemento al salir del colegio, éramos de la jornada mañana. En la cancha siempre había alguien que nos gustaba de la otra jornada, por eso siempre estábamos ahí, a veces la otra persona a veces lo sabía y hacía lo necesario para destacar. Mientras hacíamos esto, mirábamos a la cuadra del colegio o hacia atrás de las gradas a la espera de los otros dos que siempre estaban con nosotros.

Luego solo estábamos allí fumando, pensando en cuánto de atrasados estábamos en alguna clase, cuanto nos parecía de lindo o linda alguien, o cuánta plata deberíamos reunir si queríamos poder comprar una botella de alguna cosa demasiado barata para ser buena y lo suficiente barata como para hacer mucho efecto. No pasada una hora y las canchas se quedaban vacías y cada uno tomaba su camino. Al final, solo permanecíamos Adriana y yo. Los dos vivíamos arriba de la séptima y antes de subir ella debía recoger a su hermano menor de un colegio diferente cuya jornada se extendía hasta la una y media y yo, igualmente, a mi hermano, a eso de las dos. Entonces teníamos que quedarnos. Nos quedamos y fumábamos. recuerdo mucho el sol del mediodía y las ganas de dormir. recuerdo hablar mucho sobre nuestras casas y las familias y sobre todo tengo muy presente que fue de ella de quien escuché los primeros relatos de papás que llegaban tomados y golpeaban a esposas e hijos. De fiestas familiares que duraban días y que en la madrugada acababan con una gran pelea o de amantes que llaman a las casas, respiran y cuelgan.

Pero lo que me hizo recordar la fiesta que mencioné al inicio es que, en medio de nuestro encuentro, luego de revivir el ritual de medio día, surgió el comentario acerca de lo feliz que era ser estudiante y como después de que nos dejábamos en ese parque cada uno volvía a casa y encontraba comida servida y las cosas en orden. Según cada uno de ellos, sus mamás conocían sus horarios, sabían de sus tareas, los esperaban con ropa de cambio para el uniforme y jugo frío. Recuerdo haberme quedado pensando un rato y sin medirlo mucho haber dicho lo siguiente: *Creo que mi mamá siempre fue muy vaga como para que alguna vez me hubiese ocurrido algo así.* Recuerdo claramente la mirada de desaprobación del grupo. Pero no era la primera vez así que tampoco me causaba demasiado sufrimiento. Ya se había hecho común en nuestros encuentros que algunos comentarios lograrán abismarnos en los bordes opuestos de un espacio de rabia y resentimiento, ya éramos demasiado católicos, o incrédulos, demasiado de derecha o izquierda, demasiados emprendedores o demasiado estudiantes. Nos veíamos cada vez menos y cuando lo hacíamos, frases como la mía en medio de los tragos acababa la noche. Recuerdo sobre todo la mirada rabiosa de uno de ellos, probablemente de las personas más queridas de mi adolescencia decirme, *hay cosas que se respetan y las madres son sagradas.*

### 3.1.3 III

Entonces emprendimos el regreso con Adriana. Recogíamos a su hermano 1:30 pm y luego caminábamos al otro colegio cerca, 2:00 pm, a partir de allí los cuatro juntos. subíamos por la calle 187 despacio y arrastrando un poco los pies; los dos niños (todos éramos niños) los dos menores contaban cosas del colegio, actividades y juegos. A veces solo caminaban en silencio, me parece curioso esa especie de sintonía contagiosa de actitud. Otras veces, éramos nosotros los que hablábamos y recibíamos comentarios cómo: ¿Qué quieres decir con? ¿Quién es? Le voy a decir a mi mamá. cuando llegábamos a la carrilera era el momento en que nos separábamos. Ellos subían y nosotros girábamos hacia el sur. La casa estaba tres cuadras más adelante creo que ritmo del paso de los cuatro y luego de todas a las demoras el promedio de hora de llegada era alrededor de las 3pm.

No duramos muchos años viviendo en ese apartamento que fue el segundo luego de salir del barrio en que crecí, lo recuerdo oscuro aún en la mañana, más aún recuerdo oscuras siempre las habitaciones. Todas las habitaciones tenían ventana y la cocina que no daba hacia afuera tenía una claraboya o solar, así que arquitectónicamente era un espacio luminoso. A pesar de ello todas mis imágenes sobre ese lugar están opacas o muy oscuras, como en una especie de atardecer o madrugada en el que hay actividad en la casa, pero todavía no se sabe claramente si es de día o de noche. Esas horas en las que se mueven personas, pero como que aun la ciudad no despierta, como que el mundo aún no se entera que el día ya empezó. Al llegar a la casa tirábamos nuestras cosas en la sala y caminábamos por un pasillo hacia la habitación principal que estaba al fondo. Al entrar mi hermano y yo nos tirábamos en la cama. Frente a la cama estaba la televisión prendida en algún programa de la tarde de juegos y gente que recibe premios por hacer el ridículo ante presentadores que se burlan descaradamente de su necesidad. Nosotros preguntábamos qué íbamos a comer. Mi mama, debajo de las cobijas, en medio de esa penumbra extraña respondía casi sin variación día a día. *En la mesa su papá dejó plata, miren qué pueden preparar*

En algún momento de este tiempo yo asumí la tarea de preparar el almuerzo, sé que mi papá años antes nos enseñó a mi hermano mayor y a mí hacerlo, lo hacíamos bien. Lo aprendimos desde siempre. Mi mamá en cambio no, nunca lo aprendió o mejor decir no quiso aprenderlo, no le interesaba. Entonces me paraba de la cama, recogía la plata, la contaba y le decía a mi hermano pequeño que volviéramos a salir. No recuerdo que para ninguno de los dos esto fuera una especie de castigo o carga que debíamos sufrir. En el camino al supermercado que no estaba cerca, entre los dos decidíamos qué íbamos a preparar. Tampoco recuerdo que algún día hayamos elegido comprar algo preparado. Era claro que la preparación era no solo para nosotros y que debía alcanzar también para mi papá cuando llegará a comer a la noche. Pipe, mi hermano menor y yo, aprendimos a comprar y a comprar ahorrando, a preparar con las cosas que estaban en

promoción y a que siempre nos debía restarnos suficiente dinero para guardar algo. Al volver a la casa aún hacía falta preparar y creo que casi siempre durante ese época de nuestra infancia el almuerzo estuvo entre las cinco y seis de la tarde. Estos fueron además los años en que Pipe aprendió a cocinar.

Sé que mi hermana tenía un trato parecido acerca de ordenar la sala y las habitaciones al igual que mi otro hermano sobre lavar. Somos cinco hijos, un contingente de trabajadores domésticos. Mi mamá era una especie de par que hacía que la casa funcionara mediante un extraño pacto horizontal en el que nuestra parte era cubrirla ante sus deberes de hogar, protegerla del destino doméstico. La complicidad estaba basada en el hecho que ella no estaba en disposición de ejercer su rol como ama de casa; creo que las muchas ocasiones en que, sin saberlo mi papá, mi mamá no se levantó de su cama a lo largo de todo el día tenían que ver con el tiempo necesario que necesita una persona para comprender que su vida ha cambiado y que, peor aún al ser mujer, el mito doméstico ha llegado a tomarle las cuentas. Siento que su años anti-domésticos y anti maternales correspondían a la tristeza y angustia producida al afrontar preguntas internas acerca del deber ser y el por qué ser y hacer cuando se acepta tener una familia.

Mi mamá era una vaga, como la Venturini quería hacerle el quite al mito doméstico, al supuesto de que las mamás viven en función de los hijos, preparan almuerzos y limpian y son sagradas. De que son sagradas porque cada una de esas actividades y labores las asumen con naturalidad y como parte propia de su existencia. Porque durante los años que pasan criando y cuidando nunca se les ocurre la idea de que podrían estar en otro lugar, de que no quisieran pararse de sus camas, de que quisieran un día no regresar de la tienda y de las compras. Hay un mito femenino, el mismo del ángel del hogar en el que las mujeres se hicieron parte de un relato, un relato de bondad, disposición y maternalidad. Como es propio del mito y su correlato rondan por el mundo las criaturas y monstruos que lo componen, tanto por intentar alcanzarlo como por escaparle, las Matildes y las Antonellas que se dejan la piel y la vida en la labor de ajustarse y las Yunas y las Merys, monstruos y vagas insensibles

### **3.2 La pata sola o la profanación doméstica.**

Una Acrónimo o el Neologismo formado por dos palabras y que, como resultado, crea un nuevo término fue elegido como título de otra de las curadurías del 45SNA; En este caso, la curaduría a cargo de Adriana M. Pineda se integra a partir de dos categorías aparentemente lejanas en cuanto nombran; quizá, acuden de hecho a dos formas de pensamiento político diferenciado; incluso, puede que impliquen dos maneras opuestas de representar o crear símbolos y ritualidad. Las dos categorías son la de Mito y la Utopía para, con ellas, formar el nombre compuesto de MITOPIA. La curaduría, según se afirma en el catálogo del 45SNA (2019), quería claramente apostar por este

encuentro tensionante y a la vez confluyente en cierto punto entre el contenido de las dos categorías.

“El mito y la utopía pertenecen al orden del discurso, discurren para actualizar imaginarios y relatos y señalar en forma simultánea al pasado, al presente y al futuro; ambos son históricos y ahistóricos, no se constituyen en la oposición entre el yo y el otro, sino en la conciencia de una relación, a través del reconocimiento del otro. En el mito y la utopía la imaginación es un sustrato posibilitador de otras realidades.” (Pineda, 2019)

En el ejercicio de definición de Mitopia se encuentra una especie de tercer punto. Un tercer punto que acude a un tipo de experiencia que serviría como herramienta para señalar la actualización del relato o la ritualización de lo contemporáneo al que, siguiendo la mención de la cita, podríamos llamar de *la imaginación* y como se alude en otro párrafo del mismo texto, *de la metáfora*. Es decir, parece que en lo Mitópico se trabaja a partir de una puesta en escena del mito, que sería lo que clásicamente llamamos como ritual, solo que esta vez proyectado como anuncio de un por-venir, un sentido nuevo, no perteneciente de uno ni de otro, tercero. Un ritual que revela el horizonte más que reverencia el pasado. O más claramente, un ritual que en su performance debate al mito.

Me interesa lo que convoca esta idea entre Mito y Utopía en cuanto capacidad para poner el mito como discursividad válida para cuestionar lo presente. Me interesa además por que dentro de esta composición propuesta se piensa lo utópico desde la diferencia que Foucault (1978) destaca entre formas diferenciadas de concebir el lugar o el espacio: Topos, utopías, y heterotopías. Cada una como una manera de comprender los espacios y lo que en ellos sucede. Entonces pensar desde lo Mitópico requeriría, componer un espacio posible, aun no dado, partiendo de un espacio discursivamente ya elaborado.

Sí pensamos, ahora lo Mitópico como práctica cotidiana tendríamos como efectivamente sucedió dentro de los proyectos propuestos por la curaduría acciones que, a través de los carnavales, recitales, comidas, ponían en tensión los compuestos regulares del hacer de los mismos, tanto su apariencia y contenido como el espacio de su desenvolvimiento. Sin embargo, he querido retomar esta categoría/título de la curaduría de Pineda para pensar a partir de allí un proyecto de otra curaduría. Esto debido a que al revisar la forma en que se ha hecho la clasificación de los materiales para esta investigación, separando las curadurías, los proyectos, haciendo conjuntos de obras, haciendo listas de palabras, de pensamientos, retomando las entrevistas a los y las artistas y curadores, he podido notar cómo el salón también contenía su revés. Un revés que anudaba prácticas atadas por sentimientos y fuerzas cercanas. En ese sentido y como uno de los puntos sobresalientes que les dio orden a las formas sobre cómo elaborar cada uno de los capítulos estuvo siempre *El encuentro* como ruta de análisis.



Encontrar quizá es una acción regular en los procesos de investigación, por otra parte, Estar al encuentro, pareciera ser una disposición más íntima de lo expresivo y sensible, claramente una condición de lo afectivo. Esta disposición de estar al encuentro permitió seguir rutas entre los hilos que hacían trama sobre puntos que, para mí, manifestaban una afectividad doméstica. Un revés de la trama guiada por el indicio de una sensación no clarificada. El encuentro, visto desde los estudios de los afectos implica comprender la forma en que toman sentido las cosas o las experiencias a través de su historia propia de contactos y desencuentros. Implica construir las definiciones que dan forma a los objetos a partir de trayectorias entre las potencias de un ser y un poder ser (Lara, 2015). Estar al encuentro es sobre todo una actitud que propende por lo relacional y que, en diferente tránsito de la acción de encontrar, que pareciera ser propia de la disección y el control, sería un proceso más dado a la sorpresa de lo imprevisto.

Entonces dos elementos hasta el momento para seguir ahondando, la Mitopía como categoría y el estar al encuentro como actitud. La Mitopía como forma de imaginar y el estar al *Encuentro* como disposición a la sorpresa. Mencionaba que la intención de retomar estos elementos era, de alguna manera, rehacer el proceso que me permitió notar otra de las fuerzas afectivas y domésticas del salón; y que, por ello, por ese *Encuentro*, había podido notar otro de las grandes, según lo veo, temas del problema doméstico; a saber, aquel relacionado con los cuerpos de las mujeres como parte de la forma material, discursiva, política, sexual y afectiva de lo doméstico. Sin embargo, el encuentro, como mencioné, se produjo conectado a la trama de dos puntos distantes dentro de la composición del salón, en dos curadurías diferentes, desarrolladas quizá con principios diferentes y, a pesar de ello, claramente enlazados.

Ya he mencionado la curaduría de Adriana Pineda, ahora quisiera mencionar el proyecto de Mónica Restrepo titulado: *Aparecida. Variaciones sobre la pierna perdida de la Patasola* Fig.5. que se desarrolló como parte de la curaduría de Luisa Úngar titulada *lenguajes de la injuria* y que tuvo algunos componentes de video y otros de procesos con arcilla tanto como de prácticas en sitio y acciones.

Empecemos por la parte del mito. El mito colombiano de la pata sola, con sus diferentes variantes de acuerdo a la zona del país dónde se cuente parece tener origen en el departamento del Tolima. Más o menos detallado según quien lo cuente y más o menos extenso según el momento en que se cuente la historia puede tener o incluir otros personajes y diferentes hechos. En lo que se coincide, fundamentalmente es en describir la historia de un hacendado o algún tipo de patrón que, inconforme con su relación de pareja, busca dentro de las lavanderas que hacen el servicio en su propiedad tener una relación secreta que dura hasta que la lavandera es descubierta por su esposo. Este último, al enterarse sobre el secreto decapita al patrón, con el mismo machete corta la pierna de su esposa y, finalmente, prende fuego la casa.

Pasemos a lo utópico. En un libro ya clásico dentro de los estudios feministas titulado *La Mística de la feminidad* (2017) Betty Friedan elabora la categoría del *Malestar que no tiene nombre*. Este tipo de malestar resulta como la manifestación de un tipo de inconformidad no declarada, aunque común y permanente por parte de las mujeres que se sentían estar incumpliendo el destino establecido de la mujer doméstica. Para la autora las mujeres de los Estados Unidos durante los años 50s tenían como ideal impuesto y como principio de aparente realización el asumir con agrado y con habilidad las tareas de cuidado, crianza, sostenimiento de la familia y de su pareja tanto como las condiciones de felicidad de cada uno de sus integrantes; de muchas formas el rol de las mujeres no se completaba sólo con hacer los diferentes oficios que requiere el sostenimiento del espacio doméstico sino además con ser garantes de la estabilidad afectiva del núcleo familiar. De ellas dependía entonces el fracaso o éxito de las relaciones entre integrantes y, por supuesto, la continuidad de su condición como esposas. “¿Qué clase de mujer era ella si no sentía esa misteriosa clase de plenitud encerrando el suelo de la cocina?” (Friedman, 2017).

Entonces la vergüenza y el sentimiento de fallo, ese malestar que no tiene nombre parecía señalar además de una falta sobre la capacidad de desenvolver el rol asignado, la cuestión sobre el principio mismo de ser mujer, de atentar contra lo femenino. La mística de lo femenino parecía componerse de una manera de naturalizar el cuerpo de las mujeres, de esencializar el ser y el deber ser, normalizando los gustos y las perspectivas de realización. Entonces el mito funciona como esquema regulador y como parámetro de control subjetivo. Para la autora, reconocer el malestar que no tiene nombre como condición colectiva ha implicado la conquista, sino total, por lo menos muy parcial de la situación de las mujeres ante la responsabilidad naturalizada de las tareas del hogar; aunque incipiente, gracias a este reconocimiento muchas luchas han sido emprendidas y algunas ganadas, muchas con relación a la posibilidad de participar de escenarios académicos, políticos y artísticos, mucho en cuanto imaginar la realización por fuera de lo doméstico, mucho en cuanto a solicitar equidad y sobre todo, demasiado ante la utopía de librarse del aparentemente alegre y siempre perfecto destino de convertirse en ama de casa.

Comprendamos lo Mitópico. Mónica restrepo decide indagar sobre el mito de la pata sola retomando la idea de la pierna cortada Fig. 6; desde allí y haciendo uso del término con que inicia el título del proyecto (*Variaciones*) se propone precisamente eso, pensar las variaciones que el relato de la Pata sola implica como discurso. Por una parte, menciona (45sna, 2019) hay una importante referencia a dos elementos claves relacionados con la pierna que no se encuentra, pero también con el hecho de ser una aparición. Entonces, una de las variaciones tiene que ver con esa compleja relación en Colombia que construyen las dos palabras: *Desaparición* y *Aparición*. Una segunda variación del relato parte del planteamiento del relato como dispositivo regulador del terror, otra más piensa que al ser un espectro que asesina en el monte y el campo se establece una manera particular de convertirse en discurso de resistencia y protección de la naturaleza.

Finalmente, una última variación contiene una particular conexión con el tema de este proyecto.

En esta última variación la artista menciona que al interior del relato de la *Pata sola* hay una especial manera de atribuir castigo exagerado a las mujeres, práctica corriente y extrañamente razonada en los feminicidios. Dentro de estos, el mito parece ser el mecanismo que da base a la forma violenta y reguladora de hacer control sobre los cuerpos que se salen del esquema correspondiente al relato social de las mujeres. Al mito de la feminidad. Entonces lo que hace el mito de la *Pata sola* es convertirse en sistema regulador de lo subjetivo en el que lo doméstico cumple un papel fundamental como escenario de reproducción del de la diferencia de roles basados en el principio de género. Finalmente, lo que nos dice el mito de la *Pata sola* en una de sus variaciones es que las mujeres devienen monstruos, no sólo al intentar salirse de la condición o el destino de ser amas de casa, sino que además también lo hacen al intentar mantenerlo.

El Malestar que no tiene nombre manifiesta esa compleja condición de ser mujer y tener preasignado un puesto social, más aún el hecho de que esta imposición deba ser asumida como una aparente esencia a riesgo de ser castigada o exponerse a que sobre su cuerpo recaída el excesivo y ejemplarizante castigo.

Cuando, en la reflexión del relato doméstico que le da apertura a este capítulo recordaba la compleja situación que para un grupo de amigos puede significar que uno de ellos mencione que su madre no cumplió con su destino doméstico, quería notar cómo para mí, luego de experimentar la obra de Restrepo las interrogantes por el supuesto del rol de la madre feliz, se convirtieron en una incomodidad, en un encuentro incomodo con algo que durante años nunca consideré como parte de una domesticidad fundamental. Situado en esta condición de incomodidad propia de la tensión afectiva me interesaba notar desde la perspectiva del hijo como se percibe la fuerte condición que una mujer soportar como carga al intentar pasar de ser hija a convertirse en madre y cómo con ello se acepta sin saberlo la entrada y responsabilidad sobre un complejo mundo de deberes y sentimientos.

En el trascurso de este proyecto las imágenes domésticas han estado compuestas por los temas que las obras presentadas en el 45SNA nos permitían percibir como aspectos fuertes de lo doméstico. Inicialmente los alimentos y las acciones de cuidado asociadas a los mismos nos llevaron a pensar en bellas imágenes del compartir y transferir conocimientos a través del cuerpo y los sabores. Luego, los problemas del espacio nos llevaron a comprender lo doméstico situado y comunitario, el hacer del barrio y la producción de formas sonoras que crean otras identidades espaciales; finalmente no queríamos olvidar que cada una de estas instancias está compuesta de lazos de solidaridad y expresividad tanto como se compone de imposiciones, restricciones y tradiciones de marginación y opresión.

Aurora Venturini, como muchas autoras de literatura, cada vez más en los últimos años, nos ha ayudado a entrar en los conflictivos mundos de sentido que componen los roles

de mujer y de hogar; marcados cada uno de ellos por las tensiones afectivas que implica debatirse entre querer y mantener a los integrantes de lo doméstico tanto como sentir estar obligadas a hacerlo. Cada día durante los últimos meses me pregunto en diversas situaciones cómo la idea muy asentada de que “las madres son sagradas” refiere de manera compleja a un tipo de dominación y control patriarcal más que a un sentido de orgullo o reconocimiento familiar y social ante la comunidad. En esta especie de falsa tarima en que también puede convertirse lo doméstico se asume que ser sagradas debe contribuir a reproducir la premisa de la abnegación y el silencio.

### **3.3 Las tejedoras, un cuerpo tiene agarre y el agarre es doméstico.**

Estos apartados del capítulo final han querido retomar las condiciones subjetivas que conforman el ámbito doméstico, esto quiere decir, los lenguajes, relatos e ideologías del deber ser del mismo; por supuesto, pensar desde allí es pensar sobre todo en un tipo particular de cuerpo y de género, el de las mujeres y el de lo femenino. Pero además implica revisar cómo estos mandatos y tradiciones que integran lo subjetivo conforman formas de coerción y dominación, por una parte, pero a la vez en cómo el espacio doméstico se convierte de muchas maneras en primer espacio y lugar de protección, por otra. Un espacio en el que se adquieren e integran los vocabularios y formas de hacer de la sensibilidad y de lo expresivo. Según veíamos anteriormente desde las *Culturas domésticas* de Hollows (2008). Hacer hogar es siempre un proceso de integrar modos de sentir de la crianza, la identidad, las prácticas culturales y de consumo sobre las que se construyen formas de comunidad como, por ejemplo, las de la familia. Categoría siempre orgánica e inestable que se configura desde las variaciones de lo político, lo económico y cultural.

Cuando imaginamos (nuevamente) las condiciones necesarias para que un espacio, una arquitectura, un tipo de relación afectiva atienda a la definición de lo doméstico estamos siempre ante la tensión sobre aquello que nos es preciado partiendo de un imaginario preconcebido y todo aquello que, dentro de los nuevos y particulares valores formados en diversas interacciones, consideramos como necesario de actualizar, renovar o, simplemente erradicar. Para que a nuestros ojos y valoración suceda lo doméstico es necesario revisar conceptos como la seguridad, la posibilidad de control, el orden, la diferenciación de espacio, la participación de ciertas personas con ciertos roles; a la vez, parece que lo doméstico atiende a modos de ser y proyectarse dentro de procesos temporales e historias de vida. Sucede entonces que lo doméstico puede ser una manera de hacer convivir mundos de sentido con distancias a veces paradójicas. En los contextos contemporáneos de globalización, llenos de multiplicidades de sentidos, saberes y sentires, lo doméstico puede ser sinónimo de a qué resistirse tanto como desde dónde resistir.

Dentro de esta investigación una de las grandes intenciones estuvo dirigida a comprender, precisamente estos modos tensionantes de constituir un mundo de sentido. Desde los *Estudios culturales* esta intención marcaba una manera de pensar un escenario evitando una clasificación demasiado esquemática que diera a entender que ciertos elementos sólo pertenecen aquí y otros solamente allá. Contrariamente, la perspectiva de estos estudios, según la veo, es precisamente comprender la ambigüedad, la movilidad, los flujos y las ambivalencias de una serie de prácticas en un contexto determinado. De allí los afectos como herramienta no polarizante. Cuando mencionamos que un espacio o ante una situación o en relación entre sujetos existió una posible circulación de afectos, no nos referimos a que estos afectos hayan sido alegres exclusivamente o específicamente desagradables. Nos referimos a que la energía o la resonancia mezclaba reverberaciones de ambos polos generando esa especie de intensidad que es posible captar entre los cuerpos. Ahora bien, dicho lo anterior, el encuentro de lo doméstico a través de los proyectos presentados se convirtió en espacio oportuno ya que evocaba a la par que constituía formas de hacer doméstico. Las propias, las estabilizadas y fácilmente identificables y las otras, las del revés, las susurrantes y sorprendidas.

En ese sentido, este último capítulo describe precisamente un área de la afectividad doméstica en tanto encuentro sorprendente de la investigación. Al hacer los inventarios de proyectos los conjuntos iniciales de obras seleccionadas percibidas como encuentros con lo doméstico refirieron precisamente a todas esas prácticas y representaciones que dentro de lenguajes comunes permitían clasificaciones rápidas, luego, estos conjuntos empezaron a exigir otras limitaciones y nuevas agrupaciones. De hecho, muchos de los proyectos inicialmente elegidos dieron paso o guiaron a pensar en lo que estaba sucediendo al lado, de cerca y cómo en esas proximidades, había otras fuerzas domésticas en funcionamiento.

Entonces el abordaje del mito de la *Pata sola* de Mónica Restrepo, se convirtió en excesivamente doméstico y la labor de tejer, que empujaba hacia el oficio doméstico, conllevaba a otro tipo de pensamiento más extenso que el del oficio mismo. A saber, aquel relacionado con el encuentro del cuerpo que se forma en los quehaceres y que rescata el diálogo que estos producen como manera de resistir y de configurar prácticas identitarias. Lo doméstico es un ámbito desde el cual lanzamos y componemos sentidos, pero a la vez es un lugar de origen y crea una tierra fértil de nacimientos. Entonces de muchas maneras se convierte en lo que nos da principio, en el desde dónde nos enunciamos particulares ante las experiencias de lo general.

En el mismo espacio en el que se encontraba la cinta de Moebius de Adrián Gaitán en el museo de arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano se instaló la obra de Julieth Morales. Fig. 6. En ella se encontraban colgando una línea de hilazas que acompañaban algunos videos de mujeres Mizak conversando alrededor de la labor. En la entrevista realizada para el salón (45sna, 2019) la artista menciona una serie de elementos que le

llevaron a repensar el oficio de hilar. Particularmente los puntos que la artista anuda refieren a la tensión entre la perspectiva del salir del hogar a través de la academia (el escape del mito doméstico) y el volver a encontrarse con una manera especial de articular los saberes dentro su comunidad. Ciertamente el espacio doméstico como categoría occidental que orienta y clasifica en el nivel inferior de la jerarquía los oficios y tareas domésticas, construye la idea de que éstas son tareas, así mismo, carentes de reflexión. Quizá dentro de esta forma de análisis solo recientemente hemos iniciado el camino hacia el pensar que las jerarquías entre las labores del espacio público y el privado refieren a una ideología más profunda que no se subsana con que los cuerpos de uno de estos ámbitos transiten o tengan la posibilidad de participar del otro. Hay fundamentalmente un sistema en el que se precariza, excluye y subalternizan las prácticas necesarias y fundamentales para la reproducción de la vida y que suceden a través de los cuidados en el ámbito doméstico.

Julieth Morales, en su entrevista para el salón hace claras referencias a esta especie de quiebre que inicia con el impulso por el salir de los oficios tradicionales como única posibilidad de participar de esferas más amplias, para luego, volver sobre la importancia de los espacios y tareas domésticas como dadoras de sentido. He querido dejar esta propuesta al final, no sólo por el orden que dentro de la arquitectura del texto mantiene temáticamente; sino porque permite dar una vuelta hacia el principio de la investigación. Mencioné que lo que había iniciado esta investigación era la idea de que entre las prácticas artísticas presentadas en el salón y las labores domésticas existió para mí una especie de conexión que solo era clave al pensar en escenas íntimas de mi experiencia doméstica. Particularmente, una de ellas, surgió en los talleres de cerámica de la Universidad Nacional en la que me encontraba trabajando mi propuesta de grado. Allí, en los talleres pude notar como el cuerpo y los ejercicios del cuerpo involucrados en las tareas de hacer cerámica, son idénticos a los ejercicios que se hacen en la elaboración de pan. Este tipo particular de encuentro hizo que notara cómo aquellos saberes formados en ese primer espacio configuraban no solo mi experiencia, sino que tejían maneras colectivas de hacer diferentes oficios. Entonces, lo doméstico propio no era exclusivamente la manera en cómo contaba con un tipo particular de saberes-haceres sino aquello que unía variadas formas de manufacturar y componer la realidad. Al igual que Julieth Morales en su entrevista, la primera pulsión por salir del hogar estaba cobijada bajo la idea de que todo lo que allí existiera no sería lo suficiente como para permitirme entrar en otro tipo de diálogos y escenarios. Encontrar la obra de Julieth, como quizá haya sido para ella la tarea de su elaboración, después del alejamiento, significaba dar un giro para hallar la potencia expresiva que constituía la organización comunitaria y cotidiana de su hogar, resituar y recomponer un esquema de pesos dónde ciertas maneras de articular reflexión y expresión desequilibran balances impuestos a la vez que abría entradas hacia otras equivalencias, otros registros.

Es necesario, finalmente, pensar las afectividades domésticas como asuntos políticos en los que los lenguajes íntimos nos permiten constituir comunidad teniendo como principio

---

los cuidados, pensemos en la posibilidad de ser íntimo y a la vez salir a lo público e instalarnos. Instalarnos como un tomar posición en el espacio, asentarnos. Pero también como instalarnos desde lo expresivo, acudiendo a la importancia del sitio y del lugar como fuerza sensible y afectiva. Imaginemos que lo íntimo y lo instalado es consigna y que, por lo mismo, requiere un doble movimiento. Agarrarse hacia adentro sin dejar de plantarse hacia afuera. Hacer en lo cercano, pero también en lo colectivo. Ser íntimo e Instalado es tener un cuerpo con agarre en lo privado y exposición en lo público.









## 4. Reflexión final

Hacia el cierre de este camino o esta visita doméstica me gustaría señalar cuatro ideas principales que, si bien no concluyen, si proveen cierta claridad acerca de unos principios reguladores que se fueron configurando alrededor de la realización del proyecto y que en la distancia corta permiten lanzar una mirada hacia el proceso desarrollado. Cada uno de estos cuatro elementos tiene además el interés por enunciar algunas limitaciones y deseos que, se escapan de lo contenido en el documento y que al releerlo considero, pueden dar posibilidades hacia extensiones u futuros desarrollos. Lo que marca esta sensación de inabarcabilidad es, curiosamente, la consciencia alegre de haber notado un punto dentro del tema de la investigación. En esa ruta que ha significado la angustia permanente o la intuición recurrente este documento se convierte en otra instancia. Sin embargo, lo que nos queda por lo menos por ahora, es la conciencia de que así como en la Kombucha, lo que nos separa son tiempos de fermentar conceptos e ideas, de ir componiendo y añadiendo capas a estos intereses que, por mucho, se extienden de la longitud de este proyecto.

El primer elemento tiene que ver entonces con la cantidad de obras usadas y relacionadas dentro de lo doméstico. En el documento anexo podrán encontrar una lista de las obras que hicieron parte de la clasificación con el propósito de que puedan hacer sus propias revisiones y consideraciones. Convivir con las obras o con sus imágenes significó tener la posibilidad de pasar tiempo haciéndoles preguntas, dándoles conversación. A su vez la posibilidad de ir determinando qué temas entrarían en el documento y cuáles podría excluir. Como en toda decoración, como en toda jornada de ir de compras o como en la preparación de toda receta llega el momento en que se deben excluir elementos con el propósito de mantener o resaltar otros. En este proyecto una determinación fundamental fue elegir sólo algunos proyectos que nos permitieran o que abarcaran problemas que se encontraban en toda una serie de selección o que destacaban un punto que nos parecía pudiese dar un carácter diferenciador a la investigación. En ese sentido y como deseo se quedan afuera reflexiones domesticas acerca de la celebración y el duelo; las domesticidades sin espacio propio (Los hogares sin casa) de los y las sintecho y los migrantes; además de la importancia de las decoraciones y el vestir el hogar, recordando mucho las escenas de Pedro Lemebel quien en su novela *Tengo miedo torero* construye bellas imágenes del vestir el hogar y sus objetos.

El segundo elemento regulador tiene que ver con haber notado la multiplicidad de elementos que componen el ámbito de lo doméstico. Dentro de este proyecto esto significó salir al encuentro de una categoría extensa y profunda que refería a múltiples campos y disciplinas de estudio a su vez. En algún momento también tuvimos que tomar la determinación sobre quedarnos en uno solo de estos puntos pensando solo las actividades comunitarias de la alimentación, o los problemas del espacio y el habitar, los cuerpos, etc. A la vez considero que haber elegido mantener cierta amplitud en los problemas nos permitió notar que en un solo punto de la experiencia doméstica se articulan una multiplicidad de tensiones y que investigar este campo complejo implicaba darse a la posibilidad de comprender esas diversas articulaciones. Lo que se nos queda como deseo de este segundo elemento regulador es añadir algunas reflexiones acerca de los modos de consumo que juntan o pueden también hacer converger lo doméstico y lo artístico, la importante relación que actualmente vivimos ante las experiencias de los medios y las llamadas nuevas tecnologías que configuran además que transforman completamente los límites materiales de la experiencia doméstica y en esa línea de esos principios fundadores que son para lo doméstico aquello de lo privado y lo público.

El tercer elemento es acerca de la perspectiva afectiva como método de investigación. Fundamentalmente el hecho de pensar un tipo de investigación que se preocupe desde sus investigadores por encarnar la experiencia y enunciarse desde su particularidad corporal sexual y de género, clase, raza a partir de la que se identifican es pensar en las maneras y grietas en como estos, los afectos y sus corporalidades se enuncian y se anuncian en lo público llevando consigo la composición de esos escenarios, espacios, actividades y roles que los han acompañado en la segregación; implica adicionalmente un revés en las maneras de componer la experiencia social. En esta, lo que se hace principio es la comprensión de que lo que unifica lo comunal es la elaboración de lazos íntimos. por ejemplo, como valor o principio social cuidar, cobijar, acercarse, intuirse. Es pensar el ecosistema de interacciones como reciprocidades vitales y fundamentales en su posible pequeñez o extensible magnitud. Como tramas que dan agarre a todas las formas de institución y que crean registros en las emociones y los afectos. Los deseos pendientes de este tercer elemento parten de la posibilidad de poder abordar algunas materialidades de los afectos encontrados. Considero y según hemos podido notar en algunos espacios de discusión que a los afectos hay que circularlos y nutrirlos y, que por lo mismo, se hacía necesario exponerse a compartir las experiencias en prácticas colectivas y formativas.

El cuarto elemento tiene que ver con pensar las prácticas artísticas como prácticas sociales y culturales, ciertamente los escenarios dispuestos para este tipo de prácticas aún son hegemónicos en sus modos de hacer y representar tanto como en los contextos de su desarrollo y reproducción; sin embargo una apuesta importante consiste en poder notar cómo dentro de estos contextos se filtran modos de sentir y configurar experiencia de lo cotidiano y lo marginal, cómo además dentro de las prácticas expresivas se comparten preocupaciones generales sobre las maneras de componer y afrontar la

---

realidad y de enunciar la diferencia. Queda como deseo de este elemento el interés por abordar espacios de creación colectiva y popular desde las que se puedan elaborar diálogos o interlocuciones para que los procesos establecidos y dominantes se vean interpelados. El mundo de lo artístico siempre circula entre estabilizaciones y rupturas y comprender las maneras en cómo la institución hace uso de los movimientos populares tanto como lo popular se logra apropiarse de mecanismos tradicionales de lo artístico es una importante reflexión para entender lo cultural como esquema orgánico y mutable. Finalmente me gustaría mencionar que en cierto punto de esta investigación existió la pregunta y la crisis acerca de si el proyecto había dejado de ser acerca del salón y, siendo doméstico aun, había virado hacia una autoinvestigación o investigación de corte autobiográfico que podía adelantarse sin el 45SNA; la propuesta de abandonar las obras parecía ser racional y sin embargo encontraba constantemente que lo que detonó y acumuló las preguntas fue el encuentro que a manera de cuestión encarnada las obras hacían aparecer dialogando de una manera especial con mi experiencia. Lo que se afirma en este proyecto no es que las obras hayan sido domésticas, quizá tampoco es cierto afirmar que este es el salón doméstico. Sin embargo y al ser el salón al que yo tuve la oportunidad de asistir era acerca del cual podía lograr una reflexión encarnada. La encarnación de la experiencia particular del salón me movió como algo que para mí era conocido y que tenía voces de casa, tradición, hogar, familia. Solo hablamos la lengua que conocemos y esa lengua es para mí una lengua con sabores domésticos. Yo conozco ese vocabulario y hablo con el salón desde allí por eso no considero que las obras hayan podido dejar de tener importancia, más aún creo que es la única forma de introducir la parte colectiva de este proyecto además de notar que el proyecto va más allá de una experiencia subjetiva. En ese sentido esta fuerza doméstica que he sentido como intensidad latente y en tensión mantuvo siempre una base identificable en los proyectos del 45SNA, no privada ni exclusiva. Una base que me involucra y vincula.



# 1.Figuras.

**pastas el gallo**  
el revés de la trama

## fermentos fervientes y fuego frío

Intervención gastronómica con eva parra. el fuego frío nos propone reunirnos a utilizar el gusto, el olfato y los fermentos como vía de experimentación. Aprenderemos que las burbujas no son estáticas, que el fervor es emocionante y posible y que el cambio siempre está presente. Acompañanos para pensar en estas y otras historias posibles, mientras colaboramos con las bacterias, hongos y levaduras presentes en el espacio.

**fecha: sábado 5 de octubre**  
**hora: 11:00 a.m**  
**lugar: calle 11a entre carreras 18 y 19**  
**(costado norte Plaza España)**  
**45sna.com**

Fomento Idartes, Instituto Distrital de las Artes  
Beca de Programación en Artes Plásticas  
Red Galería Santa Fe  
Programa Distrital de Estímulos 2019.



Ilustración 1. Eva Parra. Portada intervención. Curaduría Pastas el Gallo. Fermentos fervientes. 45SNA. 2019. Bogotá.



Ilustración 2. Adrián Gaitán. Curaduría La fábula de Aracne. Registro de Obra. Museo Universidad Jorge Tadeo Lozano. 45SNA. 2019. Bogotá.



Ilustración 3. Fernando Cuervo, Artes Mayaelo y Andrea Ruiz. Curaduría Antes del amanecer. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá.





Ilustración 4. Luis Alvarado, María Buenaventura, Janneke van der Putten y David Vélez. Curaduría Espacios de Interferencia. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá.



Ilustración 5. Mónica Restrepo. Curaduría Lenguajes de la Injuria. Registro de Obra.  
45SNA. 2019. Bogotá.



Ilustración 6. Mónica Restrepo. Curaduría Lenguajes de la Injuria. Registro de Obra.  
45SNA. 2019. Bogotá.



Ilustración 7. Julieth Morales. Curaduría La Fábula de Aracne. Registro de Obra. 45SNA. 2019. Bogotá.



## A. Proyectos relacionados con encuentros domésticos.

Anexo # 1. Proyectos relacionados con encuentros domésticos.		
Nombre artista/colectivo/plataforma	Curaduría	Proyecto
Andrea Triana	Llamitas al viento	Buenos días tristeza
Carolina Sanín	Instancias	Actos de Ignorancia
Txalo Toloza-Fernández y Laida Azkona Goñi	Lenguajes de la Injuria	Tierras del Sud
Daniel Álvarez Ospina	Llamitas al viento	Libros del revés
María buenaventura/David Vélez	Espacio de Interferencia	Ecos de la chicha
Adrián Gaitán	La fábula de Aracne/Pastas el Gallo	Cinta de Moebius
Cristina Consuegra	Antes del amanecer	Intervención gastronómica
Juliana Góngora	La fábula de Aracne	Hilos de Leche
Delcy Morelos	La fábula de Aracne	La espalda de mi superficie
Rosario López	Contrainformación	Tapizar el paisaje
Fernando Cuervo	Antes del Amanecer	La marcha de las carretillas
Mónica restrepo	Lenguajes de la Injuria	
Alejandro Penagos.	Lenguajes de la Injuria	Los Trigales
Eva Parra	Pastas el Gallo	Fermentos fervientes y fuego frío
Eyder Calambás.	El al revés del Salón.	<i>Conversaciones al rededor del fuego</i>

Yoshinori Niwa	Instancias	<i>Having Someone's Birthday Party</i>
La Dany Castaño.	Instancias	<i>El show de la Dany</i>
PRETEXTO – Unidad de Arte Creación (Pasto, 2017)	Mitopia	<i>Intervención</i>
Mónica Naranjo Uribe.	Arquitecturas narrativas/Llamitas al viento	<i>Where here and there meet (Donde el aquí y el allá se encuentran)</i>
Nobara Hayakawa.	Llamitas al Viento	<i>Un algo ahí,</i>
Yoshua Okón.	Contrainformación	<i>Pulpo</i>
Daniel Bonilla.	Contrainformación	<i>La Quintinada</i>
Tráfico Visual	Cruzando la línea	<i>Varios</i>
Julieth Morales	La fábula de Aracne	<i>Recuperar la tierra para recuperarlo todo</i>

## Bibliografía

- 45sna. (2019). Gaitán Adrián - 45sna. [Video] YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=A-3mNOVKsnI>
- 45sna. (2019). Restrepo Mónica- 45sna. [Video] YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZhsHK1ZDd6o>
- 45sna. 2019). Azcona y Toloza - 45sna. [Video] YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=nuKg\\_-kq7BI](https://www.youtube.com/watch?v=nuKg_-kq7BI)
- 45sna. (2019). Página principal. [Canal] YouTube.  
<https://www.youtube.com/channel/UC2z0mEQrL0k0LN0fdo7fDQ>
- 45 Salón Nacional de Artistas (2019). Página WEB. El revés de la trama. Bogotá. Recuperado de <https://45sna.com/45sna>
- Ahmed, S., & Mansuy, C. O. (2014). La política cultural de las emociones. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ahmed, S., & Stacey, J. (2003). Introduction: dermatographies. In *Thinking through the Skin* (pp. 15-32). Routledge.
- Agudelo, S. A. M. (2010). Evolución, tendencias y perspectivas investigativas en archivos: consideraciones sobre la configuración científica de la archivística. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 33(2).
- Álvarez Ospina, D. (2019) Desde las torres. Alcaldía de Medellín. Series 45 Salón Nacional de Artistas
- Anzaldúa, G., Morafa, C., & Castillo, A. (1980). Una carta a escritoras tercermundistas. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, 1-3
- Benjamin, W. (2019). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ediciones Godot.
- Bøhling, F. (2007). The field note assemblage: Researching the bodily-affective dimensions of drinking and dancing ethnographically. In *Affective methodologies* (pp. 161-180). Palgrave Macmillan, London.
- Berlant, L., & Warner, M. (1998). Sex in public. *Critical inquiry*, 24(2), 547-566.

- Berlant, L. (2020). Intimidad (Kratje., & Szurmuk, M. Trans.). Revista Transas. Letras y Artes en América Latina. Universidad Nacional de San Martín. Argentina. (Trabajo original publicado en 1998)
- Biblioteca Nacional de Colombia. (11 septiembre 2019). 45° Salón Nacional de Artistas en la Biblioteca Nacional de Colombia. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/channel/UC2z0mEQrL0k0LN0fido7fDQ>
- Broncano, F. (27 ago 2020). Cultura material, redes de artefactos y prácticas humanas. Fernando Broncano Rodríguez | UPB – por Universidad Pontificia Bolivariana - UPB [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=DiiPv7AIlOw>
- Cantow, R. (1981). Clotheslines. Folkstreams. 2022. [Cortometraje online] Recuperado <https://www.folkstreams.net/films/clotheslines>
- Crang, M. (2005). Time: space. Spaces of Geographical Thought. Londres: Sage Publications, 199-220.
- Crespo, C., & Tozzini, M. A. (2011). De pasados presentes: hacia una etnografía de archivos. Revista Colombiana de Antropología, 47(1), 69-90.
- De Certeau, M., Giard, L., & Mayol, P. (2010). La invención de lo cotidiano: Habitar, cocinar. II. Universidad Iberoamericana, Departamento de historia.
- De Sueños, C. T., & Estrella, C. (2004). A la deriva: por los circuitos de la precariedad femenina. Madrid: Traficantes de sueños, 2004
- Dulzaides Iglesias, M. E., & Molina Gómez, A. M. (2004). Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso. Acimed, 12(2)
- Echenique, M. E. (2004). La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: El testimonio de Domitila Barrios. Revista Iberoamericana, 70(206), 275-283.
- Friedan, B. (2017). La mística de la feminidad. Ediciones Cátedra.
- Foucault, M. (1978). Espacios otros: utopías y heterotopías. Carrer de la Ciutat, 1978, núm. 1.
- Geat, A. S. (2015). Las amas del arte: sobre algunas cuestiones del trabajo doméstico en el arte contemporáneo del Nordeste argentino. Estudios Feministas, 23(1), 219-228.
- Guber, R. (2019). La etnografía: método, campo y reflexividad. Siglo XXI editores.
- Highmore, B. (2018). Aesthetic matters: writing and Cultural Studies. Cultural studies, 32(2), 240-260.
- Hollows, J. (2008). Domestic cultures. McGraw-Hill Education (UK).



- Idrovo Carlier, S. (2015). Armonizando trabajo y familia en Bogotá-Colombia: la conexión doméstica.
- Ingold, T. (2018). La vida de las líneas. Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- National Museum The Women In Arts. (2018) The Women House. EE. UU. Recuperado de <https://nmwa.org/exhibitions/women-house/>
- Knudsen, B. T., & Stage, C. (2015). Affective methodologies. Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect. London: Palgrave Macmillan.
- Lara, Ali. (2015). Teorías afectivas vintage: Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead. Cinta de moebio, (52), 17-36.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2015000100002>
- LaBelle, B. (2010). Acoustic territories: Sound culture and everyday life. Bloomsbury Publishing USA.
- Liu, C. (2021). Rethinking the timescape of home: Domestic practices in time and space. Progress in Human Geography, 45(2), 343-361.
- Ministerio de cultura (2019). 45 Salón Nacional de Artistas. Salones Nacionales: Historia de los Salones. Colombia. Recuperado de <http://salonesdeartistas.com/historiasna>
- Pugh, C. (1990). A new approach to housing theory: Sex, gender and the domestic economy. Housing Studies, 5(2), 112-129.
- Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible: estética y política. Lom.
- Sedgwick, E. K. (2003). Touching feeling. In Touching Feeling. Duke University Press.
- Seremetakis, C. N. (Ed.). (1996). The senses still. University of Chicago Press.}
- Somerville, P. (1997). The social construction of home. Journal of architectural and planning research, 226-245.
- Thrift, N. (2008). Non-representational theory: Space, politics, affect. Routledge.
- Vélez, S. L. (1997). Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana. Nómadas (Col), (6).
- Villalba, M. (2019) Manifiesto ferviente. Calipso Press. Cali. Colombia.

