

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

Para ver el Bosque: del espectador transmedia al sujeto político

See the Wood for the Trees: From a Transmedia Spectator to the Political Agent

Polina Golovátina-Mora¹<https://orcid.org/0000-0002-7686-9699>Hernando Blandón Gómez²<https://orcid.org/0000-0001-5291-1007>DOI: <http://doi.org/10.53689/int.v16i1.338>

Recibido: 10 de abril, 2026

Aceptado: 02 de junio 2026

Resumen

El artículo explora la experiencia de la investigación-creación a través de las instalaciones transmedia del diseñador colombiano, Hernando Blandón Gómez. A partir de la intensidad afectiva de la instalación, Blandón Gómez sostiene que la apropiación de las imágenes por parte del capital intensifica el endeudamiento y, por lo tanto, restringe el agenciamiento y las capacidades vitales del sujeto endeudado. Blandón Gómez propone la instalación como experiencia estética que invita a co-crear y co-pensar la realidad, tanto del artista como del espectador, y como un recorrido transmedia que potencia la experiencia de los sentidos como una práctica comunitaria inclusiva. En diálogo con las instalaciones, el artículo explora la potencia política de la imagen, de su presentación y del proceso de creación, del artista y del espectador en su intra-relación. El artículo registra los elementos y los conceptos formadores tanto del proceso de creación como del producto final desde la perspectiva del pensamiento de Deleuze y Guattari, en diálogo con Jacques Rancière, quienes establecen el marco teórico-metodológico de la instalación. Las instalaciones evidenciaron una apertura a la discusión, al debate de los conceptos expuestos entre los espectadores quienes, al elegir apoyar uno de los cinco personajes propuestos en el montaje manifestaban una postura sociopolítica y, por ende, su nivel de emancipación como espectador.

Palabras clave: Imagen, lo político, pensamiento nómada, transmedia, Rancière

Abstract

The article explores the experience of research-creation through the transmedia installations of the Colombian designer Hernando Blandón Gómez. Through affective intensity of installation, Blandón Gómez argues that the appropriation of images by capital intensifies indebtedness and, consequently, limits the agency and lived capacities of the indebted subject. Blandón Gómez approaches the installation as an aesthetic encounter that invites the co-creation and co-thinking of reality by both the artist and the spectator and so becomes a transmedia trajectory that expands sensory experience as an inclusive communal practice. In dialogue with the installations, the article examines the political

¹ PhD en Historia por la Universidad Estatal de los Urales. Profesora en Film y Media en Educación en la Facultad de Educación, Universidad Noruega de Ciencia y Tecnología-NTNU. E-mail: polina.golovatina@ntnu.no

² PhD en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana. Profesor Titular de la Facultad del Diseño Gráfico en la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia. E-mail: hernando.blandon@upb.edu.co



ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

potential of the image, its modes of presentation, and the creative process, focusing on the intra-relational becoming of the artist and spectator. The article traces the constitutive elements and concepts that shape both the process of creation and the final work from the perspective of Deleuze and the Guattari's thought, in dialogue with Jacques Rancière. The installations opened spaces for discussion and debate around the concepts presented; while the spectators, through their choice to support one of the five characters proposed within the installation, enacted a sociopolitical position and, consequently, revealed their degree of emancipation as spectators.

Key words: image, the political, nomadic thought, transmedia, Rancière.

Cómo citar

Golovátina-Mora y Blandón Gómez (2026). *Para ver el bosque: del espectador transmedia al sujeto político*, *Intervención*, 16(1), 98-113. <http://doi.org/10.53689/int.v16i1.338>

1. Introducción

En su ensayo en la colección del pensamiento crítico “¿Qué es la gente?”, el ensayista, filósofo e historiador del arte George Didi-Huberman (2016), advierte que “nunca alcanzamos a pensar la dimensión estética —o el mundo de ‘lo sensible’— con que nos encontramos cada momento —mientras que hablamos de la representación o de la imagen” (Didi-Huberman, 2016, p. 65)³. Su lógica es esencialmente política en el sentido de la agencia, de la posición activa y consciente, con el propósito de la transformación social. Como lo dice la frase del poeta de la Ilustración alemana Christoph Martin Wieland (1768), la cual se volvió un dicho: “El árbol no deja ver el bosque”⁴ (libro 2, estrofa 768), es decir, perder la visión de lo más grande. Resonando este dicho, Didi-Huberman enfatiza que si ignoramos lo esencial detrás de la imagen —su multiplicidad—, perdemos el mero significado de la imagen, de la estética, de lo sensible. En otra ocasión, él dice, que “las imágenes no son solo cosas para representar, son ellas mismas cosas que están al extremo de nuestros cuerpos” (Engler, 2017, s.p) - de los cuerpos de los artistas, espectadores en toda su multiplicidad en el mundo material complejo y cambiante. En la entrevista ya citada por aquí (Engler, 2017), Didi-Huberman elabora que la decisión por el artista-autor de actuar es una decisión de captar la memoria, pero también de expresar la esperanza: La esperanza que la imagen puede producir a uno alguien en toda su multiplicidad.

El presente texto revisita, en la forma de un diálogo reflexivo entre los y las autoras, desde su experiencia académica y artística, la experiencia de la investigación-creación en forma de la instalación transmedia realizada por el diseñador colombiano basado en Medellín, Hernando Blandón Gómez. El presente texto parte de la premisa ranceriana de que el arte es un acto político y es trans/multi/posmedia, premisa que define la ruta metodológica del artículo y que concreta los conceptos del análisis empleado. De igual forma, la experiencia misma de la investigación-creación cuestiona, gira, redirecciona el pensamiento de los autores hacia otras conceptualizaciones que concretan la búsqueda de acciones emancipatorias a partir del arte. Entonces nos preguntamos ¿Es posible que una experiencia estética emancipe al espectador? Hablamos del camino creativo de la transformación a través de la brecha de la vulnerabilidad, o como bien argumenta Jacques Rancière, desde la distribución de lo sensible, ese reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación donde unos y otros son parte de ese reparto. Este y los siguientes conceptos definen la lógica del desarrollo del argumento y, así mismo, la estructura del presente artículo. Empezamos con los dos conceptos centrales para nosotros: política (y sujeto político) y transmedialidad desde la perspectiva del pensamiento crítico nómada de Deleuze y Guattari. Luego, revisamos la lógica estética del proceso

³Traducción propia de inglés por los autores del artículo; “we will never manage to think about the aesthetic dimension — or the world of the “sensible” to which we are reacting at every moment—as long as we speak of the representation or the image”.

⁴“Sie sehen den Wald vor lauter Bäumen nicht”.



ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

de creación de las dos instalaciones de Hernando Blandón Gómez: “Distopía o la estética de lo peor” (2018) y “El poder de la imagen: emancipación del hombre endeudado a partir de Jacques Rancière” (2019). En esta revisión nos enfocamos en la lógica pedagógica y en el impacto de la instalación como “la enseñanza del desear” de la utopía (Levitas, 2013) del arte.

2. La Imagen

2.1. La transmedialidad

Basándonos en el pensamiento estético deleuzo-guattariano y no representativo, definimos la imagen como el evento político del devenir. La imagen se entiende no como una cosa, un objeto, o la representación de la voluntad de la razón humana o de las estructuras sociales, no como la huella del mundo, sino como un agenciamiento que “hace rizoma con el mundo”, el cual “ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno” (Deleuze & Guattari, 2004, p.16). Las famosas relaciones rizomáticas entre la avispa y la orquídea (Deleuze & Guattari, 2004), resumen estas conexiones de alianza (rizosfera), “asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una” (Deleuze & Guattari, 2004, p.15).

La imagen es una polifonía, como lo proponen Manning y Massumi (2014), donde “el ver se ocurre casi por casualidad” (p. 65) y no como el fin de la imagen. En la polifonía incluye la producción de su propia espacialidad-temporalidad de y en la imagen, la cual, como lo explica Herzog (2000), “no se pueden reducir a unas técnicas o imágenes específicas” (p.3). Representación es este tipo de reducción que transforma la expresión del volumen a una imagen plana y tuerce y más que refleja la realidad (Sousanis, 2015).

Deleuze y Guattari (2004), introducen el concepto de la intuición como una forma de sentir el mundo en movimiento que permite “usar su propia duración para reafirmar y reconocer en la manera inmediata la existencia del otro” (Herzog, 2000, pp. 6-7). La intuición proviene de ser parte del mundo compartido y enredado (Barad, 2007). Los afectos, entendidos como las intensidades transversales y transindividuales de los movimientos (Deleuze & Guattari, 2004; Massumi, 2015), nutren la intuición y facilitan el proceso del conocer. Este movimiento desafía y deconstruye las jerarquías en el saber y las hegemonías del lenguaje, de lo visual, o de lo sonoro.

El acto de arte es un evento ético-estético complejo. Es un acto de la co-creatividad, donde el artista no meramente observa la realidad en el contexto de los eventos políticos y luego les representa, sino co-produce una sensación, un afecto junto con estos eventos en toda su complejidad a través y junto con múltiples medios. La política para Deleuze y Guattari (2004), precede al ser y “la práctica no es posterior al establecimiento de los términos y de sus relaciones, sino que participa activamente en el trazado de las líneas, afronta los mismos peligros y las mismas variaciones que ellas” (p. 207). Transmedialidad no es una mezcla de la media del acto artístico sino el evento vivo de la co-actuación y co-creación. En la parte siguiente continuamos con la discusión de lo político de la imagen.

2.2. Lo político

“Crear es resistir”, desarrollan Deleuze y Guattari (1994, p. 110), intuitivamente, conscientemente, por ser/devenir, por expresarse en ensamblaje con los demás. Es sentir y estar sentido, afectar y estar afectado, permitirse estar sentido y afectado, reconocerlo. Los artistas, como la orquídea y la avispa, producen las alianzas, los rizomas con lo material, otros artistas, la sociedad, colectivo del presente, pasado y futuro, con el Otro. Resistir es desterritorializar, articular las desterritorializaciones, crear las condiciones para las desterritorializaciones de las identidades y las estructuras.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

De otro lado, Rancière (2006), afirma que la política es “una intervención sobre lo visible y lo enunciable” (p.70) y “la esencia de la política es la manifestación del disenso” (p.71), o sea, perturbar los arreglos institucionales. Didi-Huberman (2016), lo explica como “la demostración de la brecha en lo sensible mismo” (p.79) y en la relación con lo sensible. Más que la dialéctica entre lo impuesto y lo impuesto, externo e interno, o antes y después, nos interesa el trabajo del arte, de la imagen, su afecto y efecto en el desarrollo de la nueva sensibilidad a cualquiera opresión de que hablaba también Marcuse (1969), a la violencia especialmente simbólica y oculta, la cual se usa convencionalmente, a menudo no conscientemente, para reforzar la estructura, sus normas y el orden dominante (Bourdieu y Wacquant, 2005). El verdadero cambio social es imposible sin la nueva sensibilidad.

Didi-Huberman (2016) elabora:

Considerar lo sensible sería considerar el acceso a los sentidos, y a lo que nuestros sentidos, incluso la inteligencia, no saben cómo percibir como “tener sentido”: algo que aparece como una falla en el significado, signo, o síntoma. Pero al tercer sentido, “considerar lo sensible” también significa que nosotros, frente a estas fallas o síntomas, de repente llegamos a ser “sensibles” a algo en la vida de la gente <...> que se nos escapaba entonces, pero que nos tocaba directamente. (p. 85)⁵

La brecha no es la crítica entendida como la oposición “estéril”, sino “un compromiso activo de la imaginación conceptual en el trabajo de hacer alternativas sostenibles”⁶ (Braidotti, 2011, p. 6). Es un trabajo pedagógico tanto de la enseñanza como del aprendizaje, tanto de los demás como de sí mismo. Como lo plantea Rosi Braidotti (2011), desde la perspectiva del pensamiento nómada, “la emergencia de los sujetos sociales es siempre un evento colectivo, ‘externo’ a sí mismo; en el mismo tiempo, moviliza las estructuras de profundidad en sí mismo”⁷ (p. 4). Es un flujo instantáneo entre el poder restrictivo (potesta) y el poder afirmativo, libertador (potencia), la parte de la cual es la “declaración de su impotencia”, de su vulnerabilidad (Didi-Huberman, 2016, p. 85) frente a la disposición a la desterritorialización de sí mismo por sí mismo, construyendo las alianzas transversales (Braidotti, 2006) “multiespecie” (Haraway, 2003), multi/poli/transmedia.

2.3. Lo utópico

La imagen, entendida así, es un evento horizontal, o sea, anti-jerárquico, “más geográfico que histórico” (Deleuze & Guattari, 1994, p. 110), el espacio del agenciamiento, el territorio multidimensional (Pombo, 2010), el plano de movimiento de desterritorialización. La utopía, etimológicamente, significa territorio inexistente o territorio perfecto. En la diferencia con la distopía, lo utópico no solamente revela las incoherencias en el orden dominante y sus discursos, sino que propone las alternativas o, más bien, enseña a buscarlas y proponérselas con la demostración de la vulnerabilidad (Levitas, 2013), de lo minoritario. A partir del pensamiento de Deleuze y Guattari (2004), Mazzei, Graham y Smithers (2018), hablan sobre este tipo de desterritorialización como la investigación minoritaria (desterritorializante, de la multiplicidad). Lo utópico permite borrar “la división entre los tres órdenes de la realidad, la representación y la subjetividad de la metodología convencional” (Mazzei et al., 2018, p. 313). La investigación o el pensamiento-agenciamiento de este tipo “no propone las soluciones, sino que lleva el pensamiento a moverse <...> y es este movimiento

⁵“To render sensible thus would be to render accessible to the senses, even to render accessible what our senses, like our intelligences, do not always know how to perceive as “making sense”: something that appears only as a flaw in the mea. La imagen, entendida así, es un evento horizontal, o sea, anti-jerárquico, “más geográfico que histórico” (Deleuze & Guattari, 1994, p. 110), el espacio del agenciamiento, el territorio.ning, sign, or symptom. But in a third sense, “to render sensible” also means that we ourselves, before these flaws or symptoms, suddenly become “sensible” to something of the life of the peoples—to something of the history—that escaped us until then but that “regards” us directly”

⁶ “Critique is consequently not only a sterile opposition but also an active engagement of the conceptual imagination in the task of producing sustainable alternatives”

⁷ “Consequently, the emergence of social subjects is always a collective enterprise, “external” to the self, while it also mobilizes the self’s in-depth structures”



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

el que abre los futuros más allá de la imaginación de los empirismos sencillos” (Mazzei et al., 2018, p. 316).

La *emancipación*, para Rancière (2010), comienza “cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción” (p. 19). Para Rancière (2010), “mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad, son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos: definen propiamente un *reparto de lo sensible*, una distribución *a priori* de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones; son alegorías encarnadas de la desigualdad” (p. 19).

En la resonancia con lo elaborado anteriormente, Blandón Gómez y Golovátina-Mora (2019), resalta el pensamiento rancièriano: “La emancipación no debe ser un objetivo ni un fin, sino un axioma del que se debe partir, el principio igualitario de que todos los seres humanos son capaces de pensar por sí mismos” (p. 156). Con sus instalaciones, Blandón Gómez (2018, 2019) busca a crear un espacio pedagógico no-jerárquico, abierto y fluido. En este espacio, el maestro, artista, no es la fuente de la última sabiduría, ni un salvador-emancipador, sino un creador de los estímulos, afectos, de lo sensible para la emancipación en la alianza. El artista es un creador de los deseos, y el dinamizador de la enseñanza utópica de poder desear.

3. Del consenso al disenso: del espectador al actante

En la instalación, según Kristeva (2000),

un cuerpo <...> participa por medio de sus sentidos. <...> el artista posiciona nosotros en el espacio al límite de lo sagrado y nos pide no contemplar las imágenes sino comunicar con los seres. <...> la tarea del artista es <...> ayudar nos a sentir <...> una experiencia real⁸. (p. 18)

La instalación de Hernando Blandón Gómez está inspirada en la lectura de Jacques Rancière y su idea de imagen emancipadora y el concepto del hombre endeudado de Maurizio Lazzarato. No es una alegoría o una representación, sino en efecto la co-creación de las potencialidades por el devenir en la comunidad. Los espacios, textos, imágenes, formas y colores interactúan de manera orgánica, llegando a generar tensión entre ellos para producir nuevos sentidos, contextualizando, contrastando, desterritorializando unos a otros. La instalación, a su vez, de manera sutil y directa, dirige el pensamiento y la atención del público, provocando que se distancien, se volteen a ver y revisen críticamente su propia inserción social y/o política.

La obra es un viaje de emancipación. ¿La emancipación de los personajes, de las figuras de la instalación, de los espectadores, tanto participantes como no participantes, y del autor mismo? El autor no se posiciona como la última instancia de la verdad, lo cual sería incoherente con su propuesta de la emancipación. Él pregunta: “¿Quién tiene su voz, sea que grite o no? ¿Quién sabe escuchar? ¿Somos dormidos? ¿De qué tenemos que despertar?” El UNO - la figura del hombre emancipado- es distinto del Erre, Ema o Cero, y, simultáneamente, es todos ellos; él es su posibilidad, su instancia utópica, su revelación.

La instalación está constituida por dos espacios centrales: el espacio distópico y el espacio de la utopía y la esperanza. No hay fronteras bien marcadas entre ellos, porque uno es la continuación del

⁸ “In an installation, the entire body is called on to participate through its senses <...> artists seek to situate us in a space at the borders of the sacred and ask us not to contemplate images but to commune with beings<...> the ultimate goal of art <...> the desire to make one feel <...> a real experience”



ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

otro. La utopía es el mundo virtual de la potencialidad, en el sentido desarrollado por Deleuze y Guattari, “colorante” de la realidad “colorida” (1994, p. 110).

Hablando sobre la resistencia de la creación utópica, Deleuze y Guattari (1994), resaltan que “la creación de los conceptos a su vez dirige al porvenir, a la nueva tierra y la gente que aún no existen”⁹ (p. 108). El texto escrito es bidimensional y aplasta la experiencia más versátil. Para presentar la experiencia, hablamos de las instalaciones en orden cronológico. Sin embargo, vemos las instalaciones y los pasos de su preparación a lo largo de su devenir. Las muestras de los personajes son el plano geográfico más que histórico o temporal, o como el evento que crea su propia espacio-temporalidad. Por supuesto, este evento es multidimensional y los encuentros en este viaje cambian de manera difractiva (Barad, 2007), o sea en el devenir multidimensional, constantemente desterritorializando uno a otro. Más que etapas, las dos instalaciones —la muestra del hombre endeudado en la entrada de un bloque de la Universidad— no son cronológicas, sino setas, los cuerpos fructíferos de la red micelial. Por esta misma razón, los medios no son tan importantes y, más que nada, lo son las historias del momento en la vida del artista. Entonces, ¿cuándo termina el evento? Usando la definición del rizoma de Deleuze y Guattari (2004), “no tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (p. 25).

Las instalaciones desbordan reflexiones, actos, intereses, deseos: “La gran felicidad fue escuchar que mi amiga decidió cancelar todas sus deudas en el banco después de ver la instalación y anular sus tarjetas de crédito”, recuerda Hernando sobre una conversación con una visitante de la instalación (Blandón Gómez, 2018). Micelio incluye potencialidades, perspectivas, e ideas no realizadas, como el holograma del hombre emancipado en lugar de la figura para enfatizar su carácter ilusorio. La discusión sobre la dificultad técnica de realizar tal proyección desbordó la idea de conectar los trabajos de los estudiantes, las ponencias y los artículos anteriores del autor con la instalación mediante códigos QR. La presencia de la figura del hombre emancipado, hecho del mismo material que los otros personajes, resalta la esperanza de la utopía.

Cada momento en la instalación tiene su historia de la creación, del dolor, incluso del dolor del reconocimiento. Cada integrante puede elegir su pauta de la reflexión o seguir con unas propuestas inmediatas por el autor. Estas partes forman el rizoma con la instalación, tanto como el registro fotográfico: ¿Qué se queda en la memoria del computador, del visitante del sitio de la instalación, del visitante de la página web, del lector del afiche anunciando el evento de la apertura de la instalación en la galería? ¿Qué historia cuenta, por qué y cómo?

Las figuras 1 y 2, por ejemplo, son las fotografías tomadas en dos instalaciones de 2018 y 2019 y demuestran las miradas del fotógrafo, un nudo difractivo. En la figura 1 se muestra la figura de Levi Atán, que representa el control de la media en el espacio distópico de la instalación *Distopía y la estética de lo peor* (Blandón Gómez, 2018). En el fondo vemos el afiche con su biografía. Los dos vistos así producen la sensación de su omnipresencia. En la foto, Levi Atán representa la glorificación de los medios por los medios. El afiche incluso relata la imposibilidad de usarlo en esta instalación.

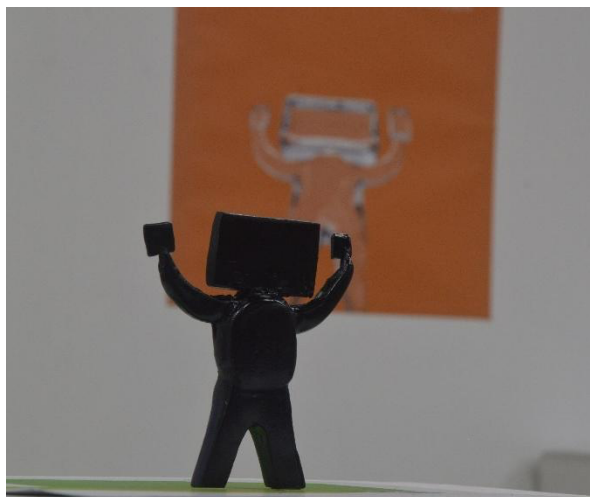
Figura 1. Levi Atán en la instalación *Distopía o la estética de lo peor* (Blandón Gómez, 2018)

⁹ “The creation of concepts in itself calls for a future form, for a new earth and people that do not yet exist. Cada: la Estas partes forman el rizoma con la instalación, así como el registro fotográfico: ¿Qué se queda en la memoria del computador, del visitante del sitio de la instalación, del visitante de la página web, del lector del afiche anunciando el evento de apertura de la instalación en la galería?”



ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117



Fuente: Golovátina-Mora y Blandón Gómez

Figura 2: Hombre emancipado en la instalación «El poder de la imagen» (Blandón Gómez, 2019).



Fuente: Golovátina-Mora y Blandón Gómez

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

La figura 2 muestra el ambiente de la instalación “El poder de la imagen” (Blandón Gómez, 2019). En la foto de fondo vemos a la gente visitando la instalación, lo cual fortalece el sentido de colectividad de la co-creación y, por ende, de la emancipación y de su autonomía. La foto capta también la memoria de la contraposición de Levi Atán y el hombre emancipado, potestad y potencia; e incluye la idea no realizada de tomar foto de Levi Atán a través del material transparente que llena el coro vacío del hombre endeudado en hombre emancipado para enfatizar así la brecha, la expresión de vulnerabilidad, el conflicto necesario para la emancipación y el cambio social, Cornel West escribió en un su ensayo (1995).

Veamos dos imágenes más. La figura 3 es la imagen promocional del hombre endeudado; aporta profundidad al plano de la instalación y, así, un impacto adicional para producir el sentido del movimiento desequilibrado de las figuras, el de una invasión. La figura 4 muestra el proceso de producción de las figuras de los Sin Parte, Emas, Erres y de Levi Atán. La foto capta espontáneamente un momento de la campaña política: un encuentro con la gente. Emas en la primera parte siguen gritando, repitiendo lo que escuchan.

Figura 3. Hombre endeudado. La imagen promocional



Fuente: Golovátina-Mora y Blandón Gómez

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

Figura 4. Proceso creativo.



Fuente: Golovátina-Mora y Blandón Gómez

Los índices o marcadores del territorio de Micelio son los pines con los personajes. Estas son las figuras que todo el mundo quiere tocar y tener. Como regalos, ellos viajan con sus personas por la ciudad y fuera de Colombia, expandiendo el territorio físico inmediato de la instalación.

4. Estética pedagógica

Rancière (2012) elabora que

Una escena es una entidad teórica propia a lo que denomino un método de la igualdad porque destruye al mismo tiempo las jerarquías entre los niveles de realidad y de discurso y los métodos habituales para juzgar el carácter significativo de los fenómenos (p. 99).

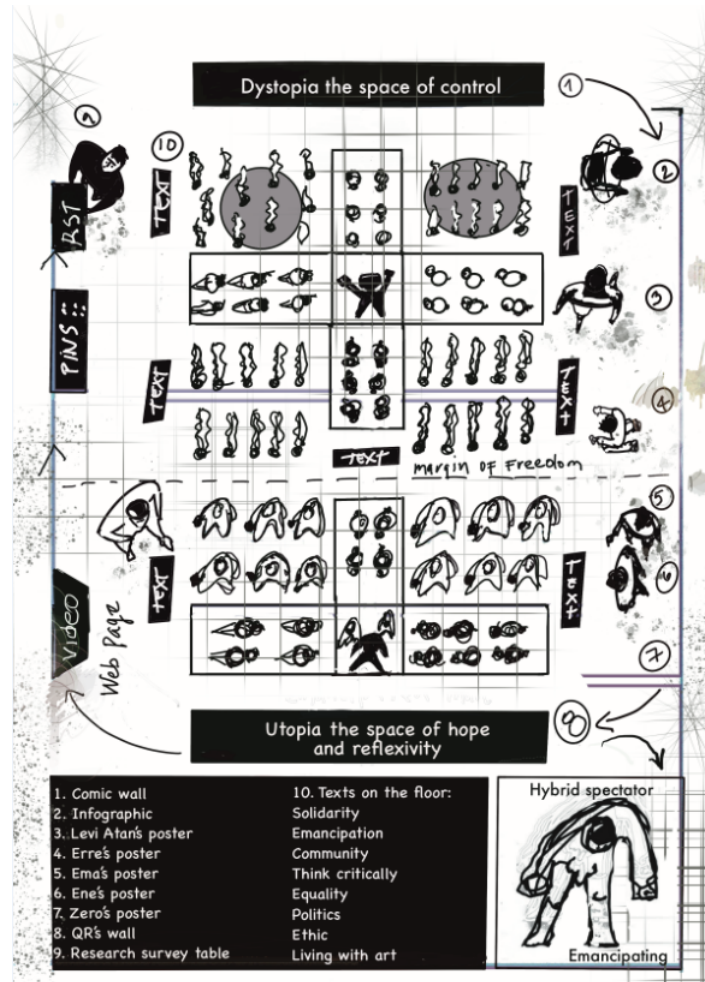
Inspirado e informado por la filosofía de Rancière, el artista desarrolló el proyecto de la instalación, que concibe como una escena posible en un territorio indeseable y lejano que exhibe una realidad sociopolítica normalizada. Esta experiencia busca generar, transformar o irrumpir no solo de manera estética, sino políticamente en el cotidiano del participante. Además, pretende hacer reflexionar tanto al espectador como al artista mismo. También busca producir en él/ella procesos de pensamiento crítico en distancia que permitan su emancipación. Además, invita a ambos a cocrear el espacio, la reflexión y el pensamiento. Es un espacio de crítica a la crítica. Para Rancière (2010), la crítica a la crítica es urgente al considerar que el pensamiento crítico se actualiza constantemente. Es la brecha de vulnerabilidad para la brecha de vulnerabilidad.

La instalación se concebía en dos territorios – el de la distopía y el de la utopía. El espacio distópico revela la vida como desigualdad, el poder como fuerza de lo ubicuo, como fuente de control y de disciplina de los tres seres que sobreviven en el territorio: los Erres, las Emes y los Enes, cada uno asume en un espacio-tiempo que le impide leer la realidad que Levi Atán produce. El espacio de la utopía es el espacio de porvenir - del deseo, de la esperanza y aspiración, el espacio de la emancipación, como Blandón Gómez y Golovátina-Mora (2021), lo sintetizan gráficamente (Figura 5).

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

Figura 5. Distribución de los espacios en la galería de arte, Casa Tres Patios, Medellín (Blandón Gómez, 2019), tomado de Blandón Gómez & Golovátina-Mora lo sintetizan gráficamente (2021, p.



49)

Fuente: Golovátina-Mora y Blandón Gómez

Inspirado e informado por el concepto rancieriano de la distribución de lo sensible (Blandón Gómez, 2020; Rancière, 2002), el artista los vio así: Levi Atán, el hombre de las pantallas, domina el territorio virtual de la cartografía quebrada. Desde lo alto (Figura 6), él divisa y controla tanto geográfica como virtualmente la vida de los seres vivos. Domina el territorio al prometer y vender a los habitantes sueños de igualdad, dignidad y libertad. Los sin parte son un ejército de seres anodinos desplegados en el territorio, orugas sin voz ni voto; son los silenciados, los sin parte en la parte. Siempre ocupan la capa más baja del suelo del territorio; se camuflan para sobrevivir. Los Erres son un pequeño grupo de abejas dispuestas a dar la batalla; son una minoría descontenta que busca el disenso, el cuestionamiento de la realidad que viven. Las injusticias con que el poder golpea a la comunidad les han vuelto la resistencia crítica del sistema. Las Emas son los personajes felices en Distopía, tienen la vida casi resuelta; hacen parte del status quo, su única preocupación es cuidar la parcela y ver que el pastor esté bien; les interesa la política solo como consenso.

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

Figura 6. Geografía de la Distopía (Blandón Gómez, 2018).



Fuente: Golovátina-Mora y Blandón Gómez

La noción de los sin parte de Rancière gestó la creación de Ene, una oruga con ojos desorbitados, pero sin boca, silenciada, sin poder de enunciación, incapaz de lo decible. Un ser que se arrastra por el territorio y cuya presencia o ausencia pasa desapercibida. Ene hace parte de los miles de NN que existen o ya no existen en Colombia. Por su naturaleza, Ene es un ser invisible. Su creación fue dolorosa y dio paso a Distopía, un territorio indeseable, una cartografía virtual pero inversamente real.

La idea de un personaje que hablara de la injusticia desde la naturaleza animal se materializó en la forma de una abeja. Esta especie vive una batalla mundial por la sobrevivencia, personifica al pequeño guerrero natural. Erre, se llama así por su resistencia; su rol emancipador es vital para la sobrevivencia de todos en este mundo virtual. Su lógica política, estética y económica, al resonar con el tema ecológico, rompe con las lógicas del espectáculo y toca la vida misma. Los diálogos compartidos con Ema y Ene confirman el discurso de la igualdad de las inteligencias, según Erre: entre ellos no hay diferencias, solo niveles desiguales de información.

La transparencia de Levi Atán indica la ubicuidad de su mensaje, que llega a todos los rincones, su estrategia es la dominación mediante el espectáculo, la provocación para el consumo y la creación mercantil de aspiraciones para rebosar la vida plena. Para Levi Atán, cada personaje en el territorio es potencialmente un sujeto de endeudamiento.

Finalmente, la ética se manifiesta en el discurso mediador de Cero. El estudiante amigo de Erre, un lector crítico de los discursos de Levi Atán, un creador, el artista que realiza una hermenéutica del discurso para compartir lo decible, lo enunciable y lo factible (Rancière, 2010). Cero el estudiante, es quien ejerce el pensamiento crítico en este territorio; su rol no impone una hermenéutica del poder, sino compartir de manera ética, develar sentidos e intenciones camuflados en los discursos de la vida que impone el capitalismo como espectáculo bajo el discurso de la dignidad y la libertad. Cero



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

aparece en la instalación únicamente en la manera virtual -incorporada con el afiche y fotografía, siendo así un personaje nómada, un imaginario que marca un espacio de transiciones y transacciones, simultáneamente afectivo y normativo:

Fluye como pegamento simbólico entre lo social y el sí mismo, el exterior y el sujeto; lo material y lo etéreo. Fluye, pero es pegajoso; atrapa a medida que fluye. <...> en esta red pegajosa de efectos sociales y discursivos interrelacionados (Braidotti, 2006, p. 126).

Cero parece ser un escape, una señal del paisaje del desacuerdo o de la deconstrucción, una separación entre Erre, el personaje del interior del espacio distópico, y el hombre libre, el personaje utópico, entre el espectador que consume diferentes medios y el sujeto político. Él marca la brecha de vulnerabilidad como la instalación en sí.

El territorio fue creado como la topografía colombiana, latinoamericana (¿más allá de la región?). Las diferentes alturas se refieren no solo a la configuración del territorio, sino a la división de lo sensible, en lo económico, lo político, incluida su convenida separación social. Los colores presentan igualmente diferentes tonalidades de verde. En algunas partes, la ausencia de color busca evidenciar la diferencia entre los territorios abundantes y los precarios.

La instalación multidimensional produce narrativas a partir de realidades, verdades y subjetividades que evolucionan mutuamente. Los colores, líneas, superficies, texturas, videos, imágenes, textos, figuras, materiales, deseos, intenciones, dolores. Desde el dolor de las quemaduras en el cuerpo del artista, transmitido durante el proceso de producción de las figuras, hasta el dolor del reconocimiento. Todo forma parte activa de ellas, produciendo planes, repeticiones, ritmos e índices. A partir de escuchar, ver, escribir, leer, hablar, caminar, volver, sufrir, desear, sentir, ser, pensar, los participantes y el artista se aprenden, enseñan, transforman, cocrean. Se conviertan en artistas en los espacios-tiempos mutantes: los del espectador, autor, ciudad, barrio, sociedad colombiana, universidad, teoría, empatía, entre muchos otros. Clichés, creencias y repeticiones se convierten en crítica y viceversa.

Todo el espacio de la instalación, incluso las figuras Art Toys, juguetes del diseñador, se convierte en un juego-manipulación, juego-transformación. Usando diferentes medios, el autor redirige las rutas de visita, insiste, hace que les repitan para asegurar o por lo menos provocar la concientización. Las múltiples referencias a la realidad (en las imágenes en cómic, en las bases de las figuras, en el diseño y en la gráfica) replican las partes de la ciudad y de sus barrios, activando la memoria y la imaginación. Por ejemplo, la organización de las bases en T, en conjunto con las imágenes del cómic, la imagen del grafiti icónico de la Comuna 13, con la cual termina la ruta de Grafitour, recuerda el trayecto de la línea J del Metro de Medellín, uno de los espacios que se puede asociar con los sin parte.

Las líneas y la gráfica transforman la superficie plana en el espacio tri y multidimensional. Son también las líneas de atención en el ámbito de las figuras distópicas. El autor-narrador está siempre presente con las líneas de fuga, de la desterritorialización (Deleuze & Guattari, 2004), las cuales hacen que la instalación se convierta en un espacio vivo que sigue viviendo ya en la manera autónoma, interconectando aún más los mundos afuera y adentro del espacio de la instalación. Estas mismas líneas mueven al autor mismo entre los mundos en su camino a la concientización y la emancipación.

El color en *Distopía* contiene una carga simbólica para la seducción del espectador, sus colores brillantes atraen, invitan al espectador a acercarse, a leer, a comprender. Los personajes simulan pequeños *Art Toys*, los juguetes del diseñador, sus extrañas figuras causan cierta emoción. Sin embargo, cada biografía logra, de manera disruptiva, quebrar la lógica de la seducción para enunciar el discurso del disenso. Por ejemplo, Ema - la oveja redonda - es la figura más deseada. La siguiente



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

conversación después de la conferencia entre los colegas sobre la instalación ilustra bien la relación entre la seducción y el diseño:

- A. - Me gustaría tener Ema. ... Pero ella es algo la estúpida?
- B. - Pues, sí.
- A. - Y quién es el revolucionario?
- B. - Erre.
- A. - Entonces, quiero Erre.
- C. - Yo me tomo Ema. Pues, es como yo.

El reconocimiento a menudo incomoda. Por ejemplo, en el ejercicio de la instalación “Distopía”, Hernando Blandón Gómez (2018), invitó a los participantes a elegir un personaje y ayudarlo. Erre, el intelectual crítico, recibió la mayoría de las respuestas; Levi Atán, unos. Ene –sin parte– no recibió ninguno. La instalación de la biblioteca universitaria atrajo principalmente al público universitario, así como a profesores y estudiantes. Muy pocos se asociaron con Ema y nadie con Ene. Erre fue recibido positivamente, aún parece ser parte del espacio distópico y así su producto, su estructura y su contribuyente como Ema, Levi Atán o Ene. Erre principalmente responde a la estructura desde su interior. Mientras que salen de los espacios gráficos del territorio de la instalación, se mantienen en grupos bien formados o en las manadas (Figura 7). La fotografía del grupo de Erres frente al afiche con su biografía enfatiza este sentido de estar bajo el control de los medios.

Figura 7



Fuente: Golovátina-Mora y Blandón Gómez

Formando Micelio, el cómic de la instalación revela esta naturaleza de Erre, y más con la intuición artística que conscientemente, dirige el autor a pensar en los personajes exteriores al espacio para encontrar la forma de la diversión y emancipación verdadera. Con la intuición artística y por la naturaleza del Micelio, que forma un rizoma con el espacio más allá del espacio físico de la instalación, el lenguaje de Erre muestra su distancia respecto de Ema y Ene y su ineficiencia comunicativa (Figura 8).

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

Figura 8. El extracto del cómic de la instalación (Blandón Gómez, 2018; 2019).

ERRE: Como te dije Ema, es complejo por el desbordamiento de los límites entre Estado, mercado y sociedad.

EMA: No entiendo.

ERRE: Mira, para comprender esto tienes que pasar por una experiencia estética, lo que Jean Barriel dice: convertir lo ordinario en extraordinario, o si prefieres lo que José Luis Brea llama tener un abordaje poliédrico.

EMA:

No entiendo...



ERRE: Recuerdas que hasta hace poco nuestro territorio pasó de vivir en una sociedad disciplinar a una sociedad de control, es decir, que todos estamos siendo vigilados.

EMA: Si, pero esto no es justo. Convirtieron la vida en un espectáculo.

ERRE: Así es, lo peor es que seres como Ene que no tienen voz son ignorados, excluidos, son invisibles para el ejercicio político de la democracia.

EMA: Pero eso es injusto.

ENE: Y yo ¿Qué podría hacer, Erre?

ERRE:

Tienes que evolucionar Ene. Aprender a hablar para hacer visible tu singularidad en esta multiplicidad que es la vida en este territorio. Como diría Foucault y Rancière entrar en el mundo de lo visible, lo decible y lo pensable. Como ves, la integración solo es posible desde tu participación política, económica y social. Es decir Ene, convertirte en un espectador emancipado, un ser con pensamiento crítico. Silencio, se acerca uno de los Media, Levy Atán.



ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

5. Conclusión

La instalación consiguió el objetivo de sensibilizar los procesos de emancipación subjetivos a partir de la propuesta estética mediada. Logró evidenciar procesos de emancipación desde las posturas subjetivas y políticas de los espectadores al responder. ¿Qué tipo de sociedad ofrece la instalación? La sociedad que no está preparada para la cooperación – Erre (en su intención), sino para la exclusión (Ema, Erre en su actuación). No enseña la solidaridad, sino la acumulación individual, la cual promueve una búsqueda desesperada para el poder protesta (Levi Atán), mientras los demás están sobreviviendo al daño de no su hacer (los sin parte).

La muestra ofreció el espacio para el reconocimiento de las estructuras y tendencias internas mediante el uso del espacio utópico como resultado del espacio distópico en la producción creativa. El recorrido generó la comprensión de los espectadores al crear un mapa distópico como un espacio de aclaración (el hombre endeudado) y de la esperanza, hacia la propuesta emancipatoria (el hombre emancipado). La conexión de los que no tienen voz con el poder (los medios de comunicación), con la parte que apoya (ovejas) y con la que se opone (abejas). En este contexto plástico y performativo, la distopia y la utopía como territorios de lo posible el artista activó una interpretación política, estética y económica de la realidad.

La experiencia multimedia sensibilizó al espectador al reconocer el poder de la deuda y al hombre endeudado como su otro igual que participa como personaje de una escena, en un acontecimiento emancipador cuya identificación con él mismo como lo(s) otro(s) lo desliza, como sujeto, a una nueva distribución de lo sensible, para habitar otros espacios que se contraponen a la vida cotidiana y le dan la oportunidad, a través del arte, de escapar del mundo cotidiano de la mercancía.

Finalmente, la instalación demostró a partir de las encuestas y del diálogo con los espectadores que la emancipación es un proceso individual para el cual no todos, a pesar de las evidencias de sometimiento a la deuda, están dispuestos a asumir, que emanciparse económica, social y políticamente cambia la distribución de lo sensible en un mundo cada vez más atento al consumo superficial que generan los afectos creados por vivir en la imagen de un mundo deseo

Declaración de Autoría

Polina Golovátina-Mora: Conceptualización (principal), análisis formal, curación de datos (de apoyo), investigación (de apoyo), metodología, escritura - borrador original (principal), revisión del borrador y revisión/corrección (de apoyo). Hernando Blandón Gómez: Conceptualización (de apoyo), curación de datos (principal), análisis formal, investigación (principal), metodología, escritura - borrador original (de apoyo), revisión del borrador y revisión/corrección (principal).

Referencias

- Barad, K. (2007). *Meeting Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, United States: Duke University Press.
- Blandón Gómez, H. (2018). *Distopía o la estética de lo peor*. Instalación, Biblioteca central de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia, Agosto 20-25.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

Blandón Gómez, H. (2019). *El poder de la imagen: emancipación del hombre endeudado a partir de Jacques Rancière*. Instalación en la Fundación Casa Tres Patios - Centro el Arte Contemporáneo, Medellín, Colombia, Agosto 8-22.

Blandón Gómez, H. (2020). *El portafolio del artista*. Recuperado de <http://hernandoblandon.com/>.

Blandón Gómez, H. & Golovátina-Mora, P. (2021). Hybridspectators: Meta-study of transmedia art-based research experience. *Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies* 1, 41-51. https://doi.org/10.26350/001200_000110

Blandón Gómez, H. y Golovátina-Mora, P. (2019). El cómic como estrategia pedagógica para la formación del pensamiento crítico. En P. Cardona-Restrepo, y J. Echeverri-Álvarez (Comp.), *Estética y educación para pensar la paz* (pp. 149-178). Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI Editores.

Braidotti, R. (2006). *Transposiciones: Sobre la ética nómada*. Barcelona, España: Gedisa.

Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory: the portable Rosi Braidotti*. New York, United States: Columbia University Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* New York, United States: Columbia University Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia, España: Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2016). To Render Sensible. En A. Badiou, J. Butler, G. Didi-Huberman, S. Khiari, J. Rancière, y P. Bourdieu (Ed.), *What is People?* (pp. 65-86). New York, United States: Columbia University Press.

Engler, V. (19 de junio de 2017). Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte. Las imágenes no son sólo cosas para representar. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>

Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago, United States: Prickly Paradigm Press.

Herzog, A. (2000). Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema. *[In]Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies* 3, 1-19.

Kristeva, J. (2000). *The Sense and Non-Sense of Revolt*. New York, United States: Columbia University Press.

Levitas, R. (2013). *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. London, United Kingdom: Palgrave.

Manning, E., y Massumi, B. (2014). *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. University of Minnesota Press.

Massumi, B. (2015). *The Politics of Affect*. Cambridge, United Kingdom: Polity.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 101-117

Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. Ciudad de México, México: Editorial Joaquín Mortiz.

Mazzei, L., Graham, M. y Smithers, L. (2018). Enactments of a Minor Inquiry. *Qualitative Inquiry* 26 (3-4), 306-316.

Pombo, C. (2010). *Affect, Percept and Micro-brains: Art According to Gilles Deleuze*. Recuperado de <http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/affectperceptmicrobrains.pdf>.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Consorcio.

Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Rancière, J. (2012). *El método de la igualdad*. Madrid, España: Bayard.

Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Cambridge, United States: Harvard University Press.

West, C. (1995). The New Cultural Politics of Difference. En R. Ferguson, T. Minh-Ha, M. Gever, y C. West (Eds). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (pp. 19-38). New York, United States: The New Museum of Contemporary Art.

Wieland, C. (1768). *Musarion oder die Philosophie der Grazien*. Retrieved from https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Wieland/wie_mus2.html.

