



La potencia de las imágenes bastardas

The power of bastard images

GERALDINY GUERRERO MUÑOZ
Universidad Complutense de Madrid (España)
geraldig@ucm.es

Recibido: 11 de julio de 2022
Aceptado: 12 de octubre de 2022

RESUMEN: Se puede percibir hoy cierta intolerancia frente a algunas imágenes que a simple vista nos hacen desconfiar con solo mirarlas y es evidente que cuando se les aparta o desecha también se les otorga un carácter de desconcierto donde su escenario de actuación es debido a su exclusión. Si bien, hay análisis que amplifican la idea de una jerarquía de imágenes de alta a baja resolución enunciándolas desde una alta calidad en cuanto a su originalidad, su pureza y su destreza por su capacidad de decir y comunicar, también están por otro lado las imágenes de baja resolución o imágenes pobres que son las que sobreabundan porque tienen características como su peso y baja resolución que les permite copiarse y multiplicarse entre sí, sin aparentemente significar.

Dentro de esa clasificación y estereotipación de las *imágenes pobres* que representan la clase más baja en el sistema dominante de imágenes, están las que no tienen una clase social ni un origen definido denominadas *imágenes bastardas*, es por esto, que el eje central de esta ponencia es el análisis para abrir las reflexiones de los posibles lugares que ocupan en el encuentro permanente de ser vistas y sobre su potencia que han alcanzado en los sistemas de no adaptación en los que se encuentran.

PALABRAS CLAVE: imágenes bastardas, potencia, marginalidad, exclusión.

ABSTRACT: Today we can perceive a certain intolerance towards some images that at first glance make us distrust just by looking at them and it is evident that when they are set aside or discarded they are also given a character of bewilderment where their stage of action is due to their exclusion. Although there are analyzes that amplify the idea of a hierarchy of images from high to low resolution, enunciating them from a high quality in terms of their originality, their purity and their dexterity due to their ability to say and communicate, there are also images on the other hand. low resolution or poor images that are the ones that abound because they have characteristics such as their weight and low resolution that allows them to copy and multiply each other, without apparently meaning.

Within this classification and stereotyping of poor images that represent the lowest class in the dominant system of images, there are those that do not have a social class or a defined origin called bastard images, which is why the central axis of this paper it is the analysis to open the reflections of the possible places that they occupy in the permanent encounter of being seen and about their power that they have reached in the systems of non-adaptation in which they find themselves.

KEYWORDS: bastard images, potency, marginality, exclusion.

1. Introducción

Lo que llamamos <<imagen>> es una manera de juntar elementos diferentes, pero también diversas maneras de hacer imágenes, para construir no solo algo que mirar, sino un mundo común.

Jacques Rancière El trabajo de las imágenes

Conversaciones con Andrea Soto Calderón

112

Hay un profundo desconcierto en las imágenes porque se les ha visto y otorgado un lugar de enunciación de veracidad donde lo que se piensa de ellas es que su aparición tiene la responsabilidad de revelar la verdad de un momento histórico o de su propio contexto, también se piensa a las imágenes como representaciones que generan efectos en las personas que las ven suponiendo que lo que vemos nos hace hacer.

Pensar sobre las imágenes en este tiempo nombrado como *posverdad* no significa más que ver en ellas un engaño fabricado debido a los rigurosos montajes de edición o de elaboración de múltiples contextos contruidos para que podamos consumir una cadena de imágenes estandarizadas por el sistema dominante que ha generado un crecimiento exponencial de ellas.

De ahí que les pidamos combatir el engaño de las apariencias para que nos puedan devolver la fe y así creer en ellas encausándonos en la doctrina de la verdad que se ha perdido por causa de las manipulaciones que el sistema dominante de los medios de comunicación y de información ha elaborado en un mundo donde la imagen ha perdido el componente de veracidad.

No obstante, confrontar a la imagen y denunciarla bajo esta premisa cierra el camino para desarrollar un pensamiento crítico pues no permite explorar las capacidades que tiene la imagen desde su propio régimen de visibilidad, es decir, desde las apariencias. Quizá es por ello, que esta investigación quiere desarrollar la ambivalencia que tienen las imágenes para poder comprender cómo funciona y cuáles son los sentidos de realidad desde donde operan.

Este proceso que desarrollaré en este análisis de la imagen será desplazar la mirada tradicional de ver las imágenes como doctrinarias, representativas y formadoras, pienso en Jacques Rancière cuando nos dice "Tenemos que cuestionar esas identificaciones del uso de las imágenes con la idolatría, la ignorancia o la pasividad si queremos echar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen y a los efectos que producen" (Rancière, 2010, p.95).

Cuestionar esas identificaciones del uso de las imágenes es cuestionar la atmosfera en la que siempre nos han hecho comprenderlas, es decir, poner en duda el estar *ante* algo corresponde a, controvertir las jerarquías de poder o dominio de mirar, sin embargo, tener la capacidad de interrumpir la mirada que esta frente/sobre otros es una de las cuestiones que abarcan esta investigación.

Con relación a esto, podemos ver como el ejercicio del dominio de la mirada se extiende a lo largo de la historia y su relación con la legitimación de lo que se debe mirar y de *quienes pueden mirar* (Mirzoeff, 2011, p.31) que es el análisis que Mirzoeff refiere cuando puntualiza en cómo la visualidad será un proyecto que se da en la primera parte del siglo XIX en principio para visualizar la historia.

Es primordial pensar en los primeros escenarios de la visualidad para dar cuenta de cómo este término ha tomado los aparatos de visión para ejercer autoridad sobre otros que no tienen el derecho a mirar y aunque la visualidad en principio no se refería solo al ver pues visualizar era más una cuestión de proyectar la historia, es importante pensar en cómo este proyecto se crea para tener el control de lo que no puede abarcar la mirada.

Ahora, esta implicancia de la mirada dominante que ha ejercido el poder para contar y proyectar la historia resulta siendo un diseño político sobre el ver que ha estado antes del siglo XIX como apunta Andrea Soto en la conferencia que ha dado en el *Centro de las Imágenes de la Virreina* titulada *Per una reivindicació de les aparences*.

Soto hace una nueva lectura sobre la Alegoría de la caverna argumentando que Platón diseña una epistemología visual con la caverna donde al ver sombras y no poder ver la realidad hay una separación de los ignorantes y de los sabios, es decir, esta separación ilustra a los que solo pueden ver sombras y apariencias.

Ese pensamiento político de la imagen que construye verdades y realidades, que ha instrumentalizado las imágenes presentando una división del mundo ha provocado un borrado y un silenciamiento de aquellos *ignorantes* que solo pueden ver sombras con el fin de perpetuarse. Cambiar esa perspectiva de visión hace también cambiar la construcción establecida de mirar y lo que correspondería a estar *ante* algo o -estar del lado de los sabios – en términos de la alegoría de Platón es una operación de dominación.

La relación que tenemos hoy con las imágenes nos posibilita a interrumpir en ese espacio y es desde esa interrupción que esta investigación piensa en las imágenes que han estado bajo la mirada dominante, que han sido tratadas y catalogadas como *imágenes bastardas* y que han estado sujetas violentamente a la depreciación, permítanme en este camino recuperar la potencia que alguna vez fue debilitada en ellas mostrando la capacidad que tienen para construir miradas no *ante* ellas sino *entre*¹ ellas.

2. Hijos de la Tierra: *imágenes bastardas*

Una *imagen bastarda* es una imagen que se aparta o no tiene sus principios originales, es una copia, es ilegítima, es contraria a las normas de una sociedad y no está bajo la ley o bajo algún sistema, es de por sí una imagen construida desde una mirada colonial o como vimos antes, construida desde un pensamiento político para denominar los que están abajo en esa sociedad de clases de imágenes.

Pensemos en la propia palabra *bastarda* que es designada como un imperativo de algunos que no nacieron bajo las leyes establecidas y no pertenecen a ningún sistema ni jerarquía; los escenarios que podemos mapear para acercarnos a una *imagen bastarda* los encontramos en la Roma antigua que designaron una terminología para aquellos que no podían remontar su origen a las primeras familias fundadoras de Roma nombrados *Plebes* que sugería su condición de no tener genealogía a la de ser *hijos de la tierra* debido a que no tenían antepasado conocido.

Posteriormente, en la política británica del siglo XIX “a cualquier grupo dentro de la plebe que reclamase un lugar en la esfera política se le denominaba satíricamente “plebeza” (*mobility*), un juego de palabras que alude al término “nobleza” (*nobility*) y que a su vez implica que el pueblo estaba fuera de lugar” (Mirzoeff, 2011, p.33). Sin embargo, darles la oportunidad de tener un lugar para oponerse a la autoridad para reclamar su participación dentro de escenarios políticos nunca se les permitió.

Por el contrario, esta clasificación que hizo la política británica tiene unas dinámicas que “establecen modos de organizaciones sociales que dividen e impiden que se organicen como sujetos políticos, trabajadores, pueblo o nación descolonizada” (Mirzoeff, 2011, p.34), sin embargo, el poder activo

¹ Véase cómo Rancière hace una crítica al pensamiento de W.T.J Mitchell desplazando esa pregunta de qué son las imágenes a los modos de hacer de las imágenes, argumentando que no estamos frente a las imágenes sino entre ellas potenciando la cuestión de cómo circulamos entre ellas y como nos hacen circular.

de estos sujetos radica no en pedir que se les incluya dentro de un sistema que los dejará en la clasificación de clases más baja sino en las experiencias fuera de los límites de la sociedad.

Si lo bastardo desde sus inicios se asoció desde lo biológico con la gente de origen incierto o inclusive sin origen, esta palabra hizo una ruptura de la información hereditaria marcada por una generación que concibió dentro de un sistema de legitimidad al *bien nacido*², ahora, si miramos, este tema ha marcado los discursos históricos como el más conocido el genocidio nazi o los subvalorados como los procesos de colonización.

Uno de los films que trata desde una perspectiva contemporánea la degeneración desde el punto de vista biológico es *Gattaca: Experimento genético* (1997), dirigida por Andrew Niccol que plantea un futuro donde la humanidad ha sido concebida in vitro utilizando la eugenesia que es una técnica de selección genética para eliminar individuos que la ciencia convencional considerada como portadores de genes defectuosos o que no cumplían con los estándares genéticos y biológicos fijados.

La particularidad del film es que más allá de tratar la privacidad de los datos genéticos que es uno de los despliegues conceptuales interesantes de la película, Vicent el protagonista es uno de los últimos seres humanos concebidos de modo natural que vive dentro de una sociedad que tiene unos estándares altos y que divide a los nacidos *genéticamente superiores* y los nacidos de modo natural.

Esa sociedad que divide y discrimina en este caso a los que no tienen una condición genética perfecta como es el caso del protagonista del film, marginaliza a los que están fuera de esos estándares y eso conlleva a que aquellos que no son parte activa de esa sociedad estén al margen y recurran a una conducta disruptiva para intentar desarrollarse.

De hecho, la manera de comportarse frente a los que no son parte de una estructura social es marginalizándolos, esa es la acción que se ejerce frente a los *bastardos*. Desde luego, las *imágenes bastardas* operan y se organizan dada la exclusión que se ha ejercido en determinado sistema social.

Equivaldría mencionar que las *imágenes bastardas* al estar sujetas a dicha marginalización pareciera que estuvieran supeditadas al fracaso, al ser las oprimidas de modo que su condena radicaría en estar más al lado de la resignación de vivir dentro de la esfera de la exclusión sin ninguna participación social debido a la carencia de derechos y recursos que no les es otorgada.

De hecho, esta construcción desde el mundo jerarquizado ha tenido por siglos el derecho exclusivo de representar y darle cara a las *imágenes bastardas* configuradas desde el estereotipo de ser un desecho, intolerables e indeseadas, enfermas, despreciadas, y pareciera que estas imágenes no pudieran romper esas cadenas de estereotipos de las que han tenido que llevar a cuestas sin movilidad alguna.

Por lo tanto, esas imágenes estereotipadas y construidas por la jerarquía no designan la realidad de las *imágenes bastardas* sino una posición de estar *ante* ellas configurándolas como desposeídas y carentes inclusive de su propia imagen. Es como si la *imagen bastarda* estuviera construida con una imagen que no la precede y estuviera tratando de salir de ese lugar privado porque realmente no han sido vistas.

Lo que hemos visto de ellas ha sido una fabricación del sistema dominante como también ha sido fabricada nuestra mirada para verlas, una investigación que expresa este tema es *una breve historia del horizonte* descrita por Hito Steyerl en el libro *los condenados de la pantalla*, que nos acerca al cómo se institucionalizó nuestro sentido de orientación a partir de la *perspectiva lineal*.

² *Bien nacido* viene de la palabra griega Eugene.

La fabricación de nuestra mirada tiene que ver en cómo nos han impuesto el percibir el mundo, miremos las explicaciones que da Steyerl sobre cómo se ignoró en la modernidad las características de la curvatura de la tierra y en vez de ello fabricar en nuestra mirada un horizonte creado en línea recta, o cómo la construcción de la perspectiva lineal decreta el punto de vista de un espectador inmóvil que es dotado de una posición privilegiada para ver.

Este último referido a que: "El uso del horizonte para el cálculo de posición facilitaba el sentido de orientación de los marineros, permitiendo así la expansión del colonialismo y del mercado capitalista global" (Steyerl, 2014, p.18). Si atendemos en específico a esto, con la expedición de Cristóbal Colón a las Indias Occidentales podremos entender que esta fabricación de "la perspectiva lineal se convierte en una matriz de propaganda racial y religiosa, así como las atrocidades que guardan con ella una relación estrecha" (Steyerl, 2014, p.21).

Es esta visión del mundo a la que me he referido antes cuando menciono al mundo jerarquizado, porque, a partir de estos hechos se originan los estereotipos que marcarán a los pueblos como "otros" o "bastardos" legitimando que fueran conquistados o dominados. Las Indias Occidentales se conformaron como un prototipo de *imágenes bastardas*.

Se puede ver como la visión eurocentrista de catalogación impuesta sobre América muestra como en su momento se desarrollaron una serie de relatos de contenido mitológico llamados bestiarios que eran grabados que hicieron los dibujantes europeos de las narraciones orales de los exploradores que habían estado por el "nuevo mundo" para representar de manera amenazante el cuerpo del otro.

Los bestiarios tenían la particularidad de ser modificados libremente según esos modelos preexistentes de estereotipación, sin embargo, el bestiario americano atiende a esa idea medieval, para conectar los vínculos culturales que se dieron desde Europa a América en el período de la colonización, donde las idealizaciones de América parecían una síntesis de ilustraciones sobre la vida americana como naturaleza salvaje y sujetos bestiales. [Fig. 1]



Fig. 1. Acéfalo de la Guayana, Jodocus Hondius. Grabado 1563 – 1611. Tomado de la exposición permanente del Museo de América.

Los imaginarios ilustrados fijaron un estándar de mirada en Europa que llevó a todo tipo de especulaciones de la vida americana, paralelamente, los propósitos colonialistas de darle una representación a las tierras y sujetos colonizados fueron a partir de un proyecto ideológico para legitimar esos estigmas.

Por consiguiente, dentro de ese proyecto ideológico también estaba una estructura educativa para fijar en los colonizados una percepción del ver que se basará en el privilegio de moldear la mirada con imágenes reproducidas de las grandes pinturas y grabados europeos.

La producción de imágenes que llegaron a la colonia fueron imágenes mal reproducidas, los pintores y aprendices de la colonia no pudieron ver las obras originales de los grandes pintores del Barroco europeo y, en consecuencia, aquellos pintores de las colonias americanas producían cuadros y formaban su mirada desde la copia.

Es desde la carencia de originalidad que la copia se vuelve un ejercicio válido de mirada y es ahí donde encuentra su potencia la *imagen bastarda*. Es interesante pensar cómo estos hechos ocurridos en el periodo colonial dieron paso a la creación de las *imágenes bastardas* configurándose ella en un lugar fuera del marco de visión, pero, dependiendo siempre de la fabricación de la mirada.

Por consiguiente, aunque la fabricación de la mirada colonial trató de inducir a los conquistados en una matriz con ciertos estándares elaborados como lo fueron la reproducción de las imágenes religiosas para pensar en discursos únicos y universales generó en el facsímil su propia destrucción porque lo que formó fue que la *imagen bastarda* tuviera la posibilidad de independizar su mirada de los preceptos visuales que le fueron impuestos validando la copia o reproducciones como ejercicio propio de mirada.

2.1 La potencia de la *imagen bastarda*: hacia una nueva sensibilidad.

¿Es posible imaginar cuáles son las formas de participación que tienen las *imágenes bastardas* fuera de los límites de la sociedad de clases de imágenes? ¿qué tipo de espacios habita? ¿qué otros cuerpos desde la exclusión se han sostenido, se han potenciado?

Pensar en *imágenes bastardas*, es pensar en sujetos/imágenes excluidas, pero para pensar en ello, es posible preguntar qué tipo de espacios, infraestructuras y políticas se han producido para que tales cuerpos/imágenes sean marginalizados y más aún pensar qué espacios se han construido y potenciado desde la exclusión.

Si bien, hemos visto cómo los estatutos de la mirada se han basado en un proyecto político de jerarquías, esto no ha sido una limitante para la *imagen bastarda* porque de ahí nace y así mismo ha cuestionado la construcción hegemónica del ver intentando desviar la mirada, transformando y ajustando su vida desde otros entornos.

Un ejemplo de las capacidades de ajustar la vida fuera de los límites de sociedades que han sido diseñadas desde la institucionalidad y organizada dentro de normas, son aquellos que permanecen fuera de la discusión política y que, aunque no han tenido la posibilidad de mostrar sus otras formas de vida puede decirse que, han logrado desviar nuestra mirada para hacernos ver su propia política de la vida que dista de la que les han impuesto.

Es por esto que, una obra pertinente para mostrar esa nueva sensibilidad de desviar la mirada para ver a "otros" es el proyecto artístico del colectivo colombiano Caldo de Cultivo conformado por Unai Reglero, Gabriela Córdoba Vivas y Guillermo Camacho quienes llevaron a cabo una amplia investigación sobre la llamada limpieza social que se realizó en el año 90 en Bogotá.

Bajo la curaduría de Cristina Lleras este proyecto titulado *Bogotá SAS* fue expuesto en la sala de exposiciones Cámara de Comercio de Bogotá en el año 2015. La exposición contaba con una serie de elementos de archivo –Artículos de prensa, audios, entrevistas- material que ha sido un testimonio histórico

de la vida de COMANCHE un habitante de la Calle del Cartucho que lideró y luchó por los derechos de los llamados "indigentes o "desechables"³.

La exposición pretendía desvelar la vida de El comandante del Cartucho -llamado así por aquellos que le conocían y que convivían con él– La intención del trabajo artístico que realizó CaldodeCultivo "tenía como objetivo invocar el espíritu de Comanche y hacer circular su palabra, en homenaje a las miles de muertes violentas cometidas en nombre del progreso, la limpieza y la seguridad" (CaldodeCultivo,2015).

Es importante resaltar que en las obras presentadas en la exposición *Bogotá SAS* mostrar la vida de Comanche permitió articular y visibilizar las problemáticas y transformaciones urbanísticas del barrio Santa Inés donde se ubicaba la Calle del Cartucho y donde residía la mayoría de comercio informal debido a las políticas impuestas de renovación para modernizar la ciudad de Bogotá.

En *Una historia del Cartucho* la cual escribió el antropólogo Andrés Góngora⁴ hace un análisis sobre los cambios sociales que ha tenido este barrio y en específico la desaparición de la Calle del Cartucho partiendo de *cómo la política pública y en general, los enfoques gubernamentales para intervenir el denominado problema de la "indigencia" y el consumo de drogas en la ciudad, se centraban en la transformación del espacio urbano y en la ocultación de prácticas e individuos relacionados física y simbólicamente con las nociones de "mugre y "suciedad"* (Góngora, 2022).

Es pertinente revisar esta historia porque nos permite ver cómo desde la institucionalidad se generan políticas de "limpieza social" porque consideran a ciertos grupos humanos como indeseables/desechables, pero, lo interesante es ver que dentro de estos sujetos excluidos existe una forma de oponerse a esa llamada "limpieza" que es una práctica de violencia.

Una manera de oponerse a esas prácticas de violencia ejercidas por la institucionalidad fue el trabajo que hizo Comanche hacia su comunidad *su propósito era hacer ver a quienes hacen parte de la calle como seres humanos y sujetos de derecho... es desde ese entonces que apareció el término "habitante de calle" "ciudadano de calle" en vez de nombrarlos como "desechables"* (CaldodeCultivo, 2015).

De hecho, en la recuperación de un archivo sonoro que expuso CaldodeCultivo en la exposición, da cuenta de una intervención de Comanche en el consejo de Bogotá en septiembre de 1993, donde él expresa su inconformidad frente al exterminio masivo que estaban ejerciendo los escuadrones de limpieza sobre ellos.

Comanche en ese discurso reflexionó sobre como los veían y pidió que a ellos también se les mirara como seres humanos pues explica que los habitantes de calle tenían muchas capacidades que estaban tapadas por el mugre. Inclusive, una de las frases más potentes de Comanche en ese discurso fue: *Las únicas armas que tenemos son la mugre.*

Frase que abrió el camino para la construcción de una obra del colectivo titulada *Nuestra única arma es el mugre* (Fig.2) que potenció y visibilizó el discurso del líder de aquellos "recicladores, desplazados por el conflicto armado, jóvenes provenientes de familias y barrios violentos, usuarios de drogas fascinados por la vida callejera, mujeres trans... mujeres y hombres en ejercicio de la prostitución" (Góngora, 2022).

³ Indigentes o Desechables palabra designada en Colombia a las personas que no tenían un techo donde vivir.

⁴ Andrés Góngora. Curador de Etnografía del Museo Nacional de Colombia. Doctor en Antropología Social, Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Ha investigado temas relacionados con antropología urbana, políticas de drogas, diversidad cultural, movimientos sociales y conflicto armado en Colombia.



Fig. 2. Fotograma de la Video mapping realizada por CaldodeCultivo de un discurso que Comanche pronunció. Proyectado en el marco de la Cumbre Mundial de Arte y Cultura por la Paz de Colombia el 10 de abril de 2015. Cortesía de los artistas.

Esta obra fue realizada en la fachada del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá, se proyectó un video mapping con las palabras del audio recuperado que pronunció Comanche a los concejales de Bogotá como representante de todos los indigentes que habían sido asesinados por las políticas gubernamentales del progreso y renovación de la ciudad, diciendo:

“Vengo en nombre de toda la indignancia para hacerle ver a nuestro pueblo lo que cometen con nosotros. Somos humanos, como cualquiera de ustedes, tengamos o no tengamos; este cuerpo tiene algo de Dios, y si tenemos algo de Dios por favor no nos exterminen. Si estamos en un andén nos gritan, y si estamos bajo un puente nos matan, porque nuestra única arma es el mugre. Estamos dispuestos a participar en la paz, porque queremos una Colombia bella y amable. Reconocemos que somos una mancha, pero hay otras personas que tienen más cosas para ser manchas más grandes. Queremos que los Colombianos se toquen el corazón, porque hay gente de mucha capacidad tapada por el mugre, y no la han valorado.”

La proyección sobre la fachada del memorial contenía las palabras invertidas, pero, solo con los espejos de agua que están ubicados alrededor del edificio se podía leer el tenue reflejo de las palabras de Comanche que al estar sobre el agua evocaba la fragilidad de las vidas excluidas, de hecho, esa modificación de la dirección de las palabras que se reflejaba sobre el agua provocaba una sensación volátil. Evanescente.

Cabe reiterar como espectadores que observar las palabras de un discurso invertido son metáfora de cómo está condicionada nuestra mirada para ver a otros, lo ilegible e inentendible que son las otras vidas que no están bajo el precepto de lo normal; esta proyección desestabiliza, desorienta y desvía nuestra visión.

Consecuente con esto y recorriendo el conjunto de obras de la exposición se integraban dos bustos de Comanche que inevitablemente no pasaban desapercibidas tanto para el público visitante de la exposición porque uno de los bustos estaba ubicado dentro de una de las salas sobre un pedestal (Fig.3). El otro busto estaba a las afueras de la exposición -en la calle- con la particularidad que el busto estaba sobre un pedestal de color negro sostenido de unos andamios que la rodeaban (Fig.4).



Fig.3. *Busto a Comanche, CaldodeCultivo, sala interior de la exposición Bogotá SAS, 2015. Cortesía de los artistas.*



Fig.4. *Busto a Comanche, CaldodeCultivo, exterior de la exposición Bogotá SAS, 2015. Cortesía de los artistas.*

La fuerza visual de esta instalación ubicada en el espacio público fuera de la galería permeaba a los transeúntes que circulaban fuera de la exposición, llamando la atención por el inusual apoyo que sostenía la escultura y que confrontaba una pieza finamente echa con los mismos elementos de la tradición escultórica.

Al estar apoyado el busto de Comanche sobre los andamios evoca como aquellas estructuras pueden darnos acceso a lugares con difícil acceso, recordemos que simbólicamente un pedestal está asociado con la lejanía y con la jerarquía desde donde observamos, las esculturas han estado siempre a una altura que sobrepasa la escala humana dirigiendo y condicionando nuestra mirada desde un lugar inferior.

Sin embargo, los bustos de Comanche tenían una vista frontal que no condiciona a alzar la cabeza para mirar arriba, eso da la oportunidad de no estar gobernados bajo ninguna jerarquía visual. Así mismo, esos andamios posibilitan el acercamiento a un personaje que estuvo bajo la sombra, bajo la mugre y la suciedad y da la sensación de que lo que está en medio de los andamios está en proceso de construirse.

Este es el dialogo permanente de estos dos elementos contradictorios un tradicional pedestal que ironiza la solemnidad con la que se ha venido retratando y un andamio/estructura que rompe con la tradición escultórica para darnos acceso e igualdad de condiciones para mirar y reconocer en este caso, la vida de Comanche su hogar y proyecto político que no logro construir por una enfermedad que lo llevo a la muerte, pero que quería llamar la *República Independiente Ciudad Cartucho*.

3. Conclusión

El objetivo de esta investigación ha sido abrir la discusión acerca del uso que se les ha dado a las imágenes y cómo nos han hecho comprenderlas. He intentado resaltar cómo las *imágenes bastardas* poseen una potencia para interrumpir el curso que ha dominado nuestra visión. Es desde ellas que de manera inevitable se puede pensar en actos de diferencia frente a las conductas sociales reguladas y normales como lo fue el proyecto político que dejó en construcción Comanche.

Las *imágenes bastardas* proponen nuevas relaciones y entidades políticas que son posibles con las formas de participación democrática y de toma de decisiones fuera de las estructuras institucionales existentes como, por ejemplo, el que siempre ha gobernado la mirada, ahora, lo que necesitamos es una nueva sensibilidad que permita interpretar y sentir el mundo de otra manera.

Necesitamos nuevos sentidos para entender ese mundo y sería interesante que empezáramos con la mirada, poder configurar el mundo desde las palabras y los gestos no desde la depreciación de la imagen que ha venido construyéndose con las ideas platónicas de tener cierta posición privilegiada para mirar.

Necesitamos que la *imagen bastarda* retome su potencia para que pueda tomar acción del mundo. Para empezar con su participación podríamos desviar la mirada para entender su ser de la misma forma que los mecanismos que el colectivo CaldodeCultivo han utilizado para permitirnos mirar desde el lenguaje artístico la manera en que aparecen los cuerpos desposeídos para reactivar su potencia.

Referencias bibliográficas

- CaldodeCultivo. (2015). Comanche [en línea]. [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://cargocollective.com/caldodecultivo/COMANCHE-1>
- CaldodeCultivo. (2015). Comanche: Nuestra única arma es el mugre [en línea]. [Fecha de consulta: 9 de septiembre de 2022]. Recuperado de: https://vimeo.com/124884432?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=2139223
- Góngora, A. (2022). El busto de Comanche. O de Cómo el Comandante del Cartucho entró al Museo Nacional de Colombia. *Cuadernos de Curaduría*, N° 19, pp. 112-129.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC Revista científica de información y comunicación*, 13, pp. 29-65.
- Rancieré, J. (2010). La imagen intolerable. En: Dillon, A. *El espectador emancipado*. Buenos aires: Ediciones Manantial, pp. 95.
- Soto, A. (2021). *El trabajo de las imágenes Jacques Rancieré, Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Madrid: Ediciones Casus-Belli.
- Soto, A. (2019). Per una reivindicació de les aparences [en línea]. [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ztQUL9qIWoy&t=1s>
- Steyerl, H. (2014). En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical. En: Esteras, D. *Los condenados de la pantalla*. Buenos aires: Caja Negra Editora, pp. 21.