



## Discursos de poder, resistencia y nuevos códigos en el Paro Nacional en Colombia: Análisis de la obra artística “Todo está muy paro”

Carlos Arango-Lopera<sup>1</sup>; M. Catalina Cruz-González<sup>2</sup>

Recibido: 13 de febrero de 2022 / Aceptado: 4 de julio de 2022

**Resumen.** En el marco de las manifestaciones ciudadanas asociadas al Paro Nacional de Colombia, entre abril y junio de 2021, muchas propuestas artísticas resultaron significativas en la interacción social, física y digital. Algunas de estas muestran nuevos matices de la relación arte y sociedad, y permiten entrever cómo desde el arte se puede generar resistencia. Una de ellas, es la propuesta tipográfica y de cartelismo impulsada por la artista Natalia Calao, “Todo está muy paro”, en la cual retomó códigos del artista recientemente extinto Antonio Caro. En ella, cada día del paro dejaba una inscripción que se acomodaba a la estructura de la famosa obra de Caro, “Todo está muy Caro”. Los esquemas de creación de la obra, sus derivas en redes y su manera de llegar a la calle sirven para reflexionar cómo el arte puede, en una sociedad digital, allegar nuevos horizontes de interacción con la ciudadanía. Este trabajo revisa el marco de antecedentes estéticos de la obra y algunos fenómenos que se dieron en su puesta en circulación, a la luz de la calle como lugar de re-significación, la memoria como ejercicio del presente y las apropiaciones y reapropiaciones ciudadanas, fenómenos en los que rastrea posibilidades de resistencia.

**Palabras clave:** arte, arte tipográfico, Colombia, Paro Nacional, resistencia, #28M

## [en] Speeches of Power, Resistance and New Codes in the National Strike in Colombia “Todo está muy paro”

**Abstract.** In the context of the citizen demonstrations associated with the National Strike of Colombia, between April and June 2021, many artistic proposals were significant in social, physical and digital interaction. Some of these show new nuances of the relationship between art and society and show how art can generate resistance. One of them, is the calligraphic and poster proposal promoted by the artist Natalia Calao, “Todo está muy triste”, in which she took up codes of the recently extinct Antonio Caro. In it, every day of the strike left an inscription that accommodated the structure of the famous work by Caro, “Toda está muy Caro”. The schemes of creation of the work, its drifts in networks and its way of reaching the street, serve to reflect on how art can, in a digital society, bring new horizons of interaction with the citizenry. This paper reviews the aesthetic background of the work and we analyze some interesting phenomena that occurred by putting artwork, in the light of the street as a place of resignificance, memory as an exercise of the present and citizen appropriations and reappropriations, phenomena in which it tracks possibilities of resistance.

**Key Words:** art, typographic art, Colombia, National Strike, resistance, #28M

<sup>1</sup> Universidad de Medellín (Colombia)

E-mail: [carango@udemedelin.edu.co](mailto:carango@udemedelin.edu.co)

<https://orcid.org/0000-0002-2120-3304>

<sup>2</sup> Universidad Católica Luis Amigó (Colombia)

E-mail: [maria.cruzgo@amigo.edu.co](mailto:maria.cruzgo@amigo.edu.co)

<https://orcid.org/0000-0002-8493-1683>

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Arte, resistencia y poder. 3. “Todo está muy triste”: caligrafía, serialidad y democratización de las prácticas artísticas. 4. Caligrafías para resistir. 5. Discusión. 6. Conclusiones. Referencias

**Cómo citar:** Arango-Lopera, C. & Cruz-González, M. C. 2022. Discursos de poder, resistencia y nuevos códigos en el Paro Nacional en Colombia: Análisis de la obra artística “Todo está muy paro”. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1543-1562, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.80497>

## 1. Introducción

El lugar del arte es un tema que ha generado discusiones, particularmente desde que en el Romanticismo se le diera un lugar que trascendía la “simple” creación de artesanías (Fubini, 2004; Granés, 2012). Acorde a las reflexiones de este período, la obra se asume como la representación material de una idea. En la estela de Hegel, se ha defendido que la mayor virtud del arte es doblegar la materia acorde a los planes ideados por la razón: *artista* es quien logra darle consistencia material a esa idea que, previamente, ha creado su mente.

Esa premisa de separación entre materia y mente, fondo y forma se despliega a lo largo de la tradición filosófica y estética hasta mediados del siglo pasado, e integra un proyecto ilustrado que pretendió darle un lugar trascendental al arte. Sin embargo, de la mano de las vanguardias, ese lugar exclusivo ha presentado no pocos problemas (Roncallo-Dow, 2013). Esto se debe a que el arte ha desbordado los lugares que se le tenían asignados, a través de obras que han superado la presunta intencionalidad predictiva y lineal de sus creadores, mientras las interpretaciones, reinterpretaciones y resignificaciones han dado lugar a la pregunta por los borrosos límites del arte, la obra y el artista (TIQQUN, 2015).

La relación arte, sociedad y pensamiento, donde se encuentra la resistencia —objeto de estudio en este trabajo— se muestra como un espacio problémico, en el cual muchas voces se han pronunciado. Por ejemplo, Deleuze y Guattari (2006) propusieron la tríada de arte/filosofía/ciencia, entendidos como formas de producción de saber, como maneras de administrar la relación de los humanos con sus entornos. Administración que, en todo caso, funcionaría en tres órdenes diferentes: la filosofía fabrica *conceptos*, el arte propone *perceptos* y la ciencia formula *prospectos*.

La filosofía crea conceptos, a los cuales Deleuze y Guattari entienden como *intensidades* que se refieren a un lugar dentro del territorio que constituye el pensamiento de un filósofo. Entre pensador y concepto existe un terreno que se refiere a sí mismo. La clave del concepto filosófico es que, si bien se puede referir a cosas del mundo, se refiere fundamentalmente a sí mismo: es una convexidad que instituye una lectura del mundo, pero su valencia no está en la fortuna para relacionarse con ese afuera del mundo sino en permanecer inmanente dentro del territorio mismo del pensamiento.

La ciencia crea prospectos. Al contrario del concepto, estos sí pretenden mapear un fragmento de la realidad respecto del cual buscan una simetría: un calco. La misión de la ciencia es construir mapas navegables de la realidad fiables, objetivos, llanos; constructos que limiten la complejidad del mundo, a través de parametrizar sus continuidades: traducir lo dinámico en instrumentos de vuelo para los proyectos humanos.

El percepto, tarea del arte, funciona en otra dirección, pues habla de una visión personal. Mientras el concepto se dobla sobre sí mismo para construir un mundo que

imagina rizomáticamente al mundo, el percepto es convexo, se pliega hacia fuera: tira sobre la percepción del espectador un revés de la realidad, una suerte de anti-código que le obliga a (des)acomodarse de sus esquemas perceptivos para aperebirse de nuevo del fragmento de realidad que fue extraído mediante la obra. En esa medida, el percepto se niega a la realidad, la resiste; y se opone a la comunicación: “Mientras que la comunicación transmite información, es decir, consiste en hacer circular palabras de orden, por lo tanto, en propagar el sistema de control, el arte se opone a ella a partir de la creación” (Di Filippo, 2012, p. 39).

Sin asumir como verdades cerradas sobre sí mismas las ideas de Deleuze y Guattari, parecen pistas interesantes para perseguir la tesisura del arte en la actualidad. Máxime cuando pensadores como Lyotard (2006), Bauman (2013) y Brea (2002) han mostrado los vasos comunicantes entre el arte y lo digital, al indagar cómo se debe seguir pensando este una vez los procesos de creación, puesta en circulación e interpretación del arte no pueden ser esquivos a la condición digital del mundo actual. Sin embargo, si la comunicación es el polo opuesto de lo que busca el arte (que es crear perceptos), vale indagar si las obras electrónicas, como la que tomamos en este trabajo, se acercan más al polo de la comunicación, es decir, de la creación de canales para circular *palabras de orden*.

Hablar de arte hoy, cuando las galerías y los museos no son los únicos lugares en los que este aguarda por los espectadores, es preguntarse por la capacidad de las obras para generar una aliteración de lo cotidiano. El reto consiste en que el capitalismo, en su fase de modernidad *líquida* (Bauman, 2015) o *hiper* (Lipovetsky & Charles, 2006), ha causado que innovar, revolucionar, cambiar, afectar, acciones que *antes* se tomaban como características exclusivas del arte, están ahora estrechamente ligadas a la cotidianidad misma de las personas (Granés, 2012; Machado, 2000).

Las personas andan ávidas de cambiar, reinventarse, innovar, abandonar la tradición, construir nuevas identidades, cada vez más rápido y cada vez con menos tiempo para reflexionarlo (Bauman, 2009). En otras palabras, impulsadas por la retórica de la sociedad de consumo, han tomado como propia la bandera de la continua innovación, ruptura y recodificación de lo estético, banderas del arte vanguardista, cuyo quiebre es más que evidente en los debates que le han seguido. En un contexto así, preguntarse por el arte implica mirar cómo las obras creadas por los artistas logran fabricar –a veces destruyendo– nuevos códigos, es decir: nuevos caminos para tallar perceptos. Dicha posibilidad será discutida en este trabajo a la luz de cómo, desde ese de-construir la percepción, el arte puede generar nuevas relaciones de interacción entre las personas y su mundo. Se trata de un ejercicio elaborado en el contexto de países como los latinoamericanos, donde la historia de las dominaciones ha sido replicada una y otra vez por las clases que durante generaciones han detentado los poderes: social, cultural y económico. Se trata del arte en relación con la resistencia.

## 2. Arte, resistencia y poder

Una de las consecuencias de ese desplazamiento del arte (pasar de las revistas especializadas, las galerías y los circuitos de coleccionistas) a la gente (en su casa, frente a su espejo, en sus redes, perfilando un yo disruptivo) es la que hace revisar la famosa declaración de Gombrich en su *Historia del Arte*: “No existe, realmente el Arte. Tan solo hay artistas” (1982, p. 13). Es un concepto sugerente: lo que hace que algo

sea arte es una relación entre el sujeto creador y aquello creado, la obra. Según esto, no hay algo fuera del artista y de su obra que pueda, en condiciones objetivas, ser considerado como actividad artística: la obra *es* su artista, y el artista es tal en tanto crea obras *de arte*. La nota tautológica es evidente.

No para deshacer la tautología sino para asirla, hay que retomar a Bourdieu (2002, 2019), quien estudió cómo el entramado de interacciones asociadas al arte debía entenderse en clave sociológica para captar cómo lo que *es* arte se define mediante criterios aplicados por quienes están en el campo. Por tanto, no habría un canon que establece *a priori* qué es arte y qué no lo es, sino que dicho estatuto pasa por procesos de negociación constante de los sujetos que entran en la conversación respectiva. De suerte que no existe el arte (en sí y por sí) sino artistas (sujetos deconstruyendo percepciones, configurando perceptos). Es la actividad, el hacer artístico, lo que deviene el arte; y ese devenir solo se constata cuando la comunidad de creadores, críticos y usuarios acuerda que lo creado, la obra, merece ser reconocido como arte.

Acá se encuentra un giro radical respecto al Romanticismo. Ahora el interés se ha puesto sobre los procesos de creación y distribución más que sobre las calidades técnicas de las obras:

El arte forma un tejido disensual en el que habitan recortes de objetos y débiles ocasiones de enunciación subjetiva, algunas anónimas, dispersas, que no se prestan a ningún cálculo determinable. Esta indeterminación, esta indecidibilidad de los efectos [...] corresponde al estatus de inminencia de las obras o la acción artística no agrupables en metarrelatos políticos o programas colectivos (García Canclini, 2013, p. 17).

Ese tejido disensual que apunta García Canclini centra el foco en la interacción de la comunidad que hay en medio de las obras, gracias al cual estas son consideradas como tales (como obras de arte), y sus creadores son tomados como artistas: creadores de obras de arte. Dicha idea de tejido hace parte de un movimiento que en décadas recientes muestra la actividad del arte flotando sobre un asunto social que resalta la relación, la interacción, el consenso de una comunidad, y que a Becker le hace preferir la expresión *mundos* del arte (2008) y a Bourdieu le pide la expresión *campos* (2008). Ambas metáforas piden mirar menos a las obras en sí, con el fin de capturar el juego de interacciones del que es susceptible el arte. Estas nuevas miradas buscan darle relevancia a todo lo que de intercambio social hay en el arte, asunto vital para aprehender su relación con la resistencia. Una breve mención de ambos conceptos puede contribuir a reconocer el desplazamiento del foco de interés.

Por *mundos del arte*, Becker (2008) se refiere a “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte” (p. 9). Sin duda, esta *red de personas* resuena con el *tejido consensual* apuntado por García Canclini. En el trabajo de Becker el arte surge como un producto social, un trabajo cooperativo, un intercambio de objetos y de enunciaciones derivadas de esos objetos, con lo cual la tarea de acotar qué es arte deriva en una actividad social.

En Bourdieu (2008), la noción de campo surge como una metáfora para entender la sociedad por fuera de las dicotomías propias del estructuralismo, como individuo/estructura o subjetivo/objetivo (Amparán, 1998). Es usada por el autor para comprender la sociedad como un conjunto de campos autónomos y diferenciables, si bien relativamente vinculados entre sí. El campo surge como un acervo de relaciones

de fuerza entre agentes e instituciones que pugnan por modos de dominio de las diferentes formas del capital; se bordea por el tipo de capital que entra en disputa (económico, social o cultural), y para alcanzar su dominio los integrantes generan *habitus*, prácticas continuadas y reiteradas por los actores que conforman el campo para alcanzar el dominio del capital.

*Mundos y campo* son constructos cuya tesis permite entrever el giro del que hablamos: no se trata del arte en sí, se trata de comprenderlo como un producto histórico y social, una construcción histórica surgida por el juego de enunciación y validación de formas sociales. De suerte que solo se puede entender el arte *en relación*: la del creador con su creación (como remarca Gombrich), la de los creadores entre sí dentro del campo (tal como sugiere Bourdieu) y la de los creadores con el contexto social del cual forman parte (como se aprecia en García Canclini y Becker).

Ahora bien, de ese matiz social se desprende lo político, clave en la idea de resistencia. Rancière (2005, 2014) es uno de los autores que más remarca este asunto, desde la reflexión sobre el arte y lo común: cuando se miran las relaciones entre arte y sociedad se está ante la *re-partición de lo sensible*<sup>3</sup>, esto es, que la capacidad para desarrollar el estudio del arte como fenómeno social debería estar dirigida a captar cómo *—más allá y más acá* del arte— lo que está en juego es la percepción colectiva: “[e]l arte germina de la conexión con otra gente, gente común a la que se pertenece, víctimas de los hechos así como pensadoras y críticos de la política, la economía, la destrucción ambiental” (Gargallo, 2014, p. 10).

Pero ¿a qué se refiere el énfasis de Rancière? El francés habla de *la partición de lo sensible* como “[...] un sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y partes respectivas [...]” (Rancière, 2014, p. 9). Esta partición realizaría un juego dicotómico: la *política* y la *policía*<sup>4</sup> (ver Figura 1). Mientras la política habla de esos juegos de diferencias surgidos en el debate para configurar lo común, la policía busca construir el consenso; así, mientras la *política* tiende al caos propio de la diferencia, la discusión, la disidencia y la complejidad, la *policía* tiende al orden, a la prescripción, a la estructura. Retornando a Deleuze y Guattari, el arte está del lado de la política, mientras la comunicación está al lado de la policía: circulación de *palabras de orden*.

**Figura 1.** (Re)partición de lo sensible: política y policía. Basado en Rancière (2014) y Roncallo-Dow (2008).



Fuente: Elaboración propia.

<sup>3</sup> Agregamos el prefijo *re a partición* (que fue el concepto usado por Rancière), siguiendo a Roncallo-Dow (2008): el prefijo señala los procesos y reprocesos de comunicación implicados en la construcción estética de la colectividad.

<sup>4</sup> Rancière no se refiere al cuerpo armado que vigila el orden de lo social; la policía se trata más de una tendencia administrativa de la que, desde luego, hace parte este cuerpo financiado por el Estado, pero que no se restringe a él. Es la tendencia al orden, impulsada y defendida por la tenencia del control administrativo del poder.

Para Rancière, esta (*re*)partición de lo sensible es también un retorno de las relaciones arte y política. En otras palabras, si desde hace décadas la sociología del arte es necesaria, es (también) porque ha llegado un estado en el que (ya) no estamos dispuestos a admitir la expulsión de los poetas de la *República*.

No olvidemos que el discurso sobre el arte comenzó con la condena platónica del arte por engañoso y éticamente peligroso con la exigencia de su sometimiento al orden político establecido. Y que el concepto romántico de arte que ha iluminado como un viento paráclito las discusiones de los últimos doscientos años establecía un nexo fundamental, aunque confuso y polimorfo, entre el arte y la política, entre la creación y la transformación de la sociedad. El actual retorno de la política es parte del eterno retorno de la misma (Rancière, 2005, 6).

Con Rancière se desprende que hoy ese desplazamiento del arte, de esa censura basada en la acusación de la ilusión, es inoperante: el arte juega en términos de cómo redistribuimos lo sensible. En palabras de Deleuze y Guattari: cómo el arte cuestiona la capacidad de crear y distribuir perceptos. Hoy en día, este retorno a lo sensible emerge con nuevas resonancias ante las preguntas propias de los entornos de riesgo (Beck, 2019), incertidumbre (Bauman, 2006, 2007) y miedo (Gil Calvo, 2003), desatados por situaciones como el atentado de las Torres Gemelas, las explosiones en trenes en Barcelona y Madrid, y otros, cuyas imágenes asaltaron millones de pantallas alrededor del mundo, y fueron generando una pregunta que, para Rancière, invita a retomar la reflexión entre arte y política: cómo estos acontecimientos movilizan nuestra capacidad sensible en relación con nosotros mismos y el mundo del que hacemos parte. Es decir, cómo estos lacerantes acontecimientos retrotraen las acomodaciones de lo sensible-común en el imaginario colectivo.

Por tanto, una vez reconocido el arte como proceso colaborativo y social, es clave preguntarse por su relación con la política. En los contextos de incertidumbre de hoy, tal vez sea necesario abandonar la estela de pensamiento que había inscrito el pensamiento occidental sobre el arte desde Platón:

[...] lo que intenta Platón es asegurar el buen orden de la ciudad y determinar quién puede y debe gobernar; finalmente ello implica encerrar al arte –pero también a la política y quizás, antes que nada– en los límites de la mimesis y la representación (Sacchi, 2010, p. 170).

Esa expulsión, en la cual Platón se mostró tajante, pero que hoy ya no nos es posible según Rancière, evidencia que algo en el hacer del arte incomoda al poder, y lo ha incomodado desde el comienzo de la tradición racional. Ahora bien, no porque Platón hubiera proscrito a los poetas consiguió ocultar la profunda relación entre arte y política: la política como representación (del poder) y el arte como movilizador del *sensorium* colectivo; de hecho, la expulsión misma habla ya de un proyecto político que se recarga más hacia la *policía* (Roncallo-Dow, 2008).

De manera que el arte se ve involucrado en algo que supera las obras y sus creadores: tiene que ver con el proceso mediante el cual configuramos significado a los perceptos que este pone en circulación, y con la pregunta por cómo eso contribuye a una apropiación de lo colectivo. Cuando los ciudadanos no se encuentran representados por quienes dirigen el poder, el arte puede surgir como una vía mediante la cual se manifiesta el disenso. Y esa es la noción básica de resistencia.

De nuevo, García Canclini apunta la dificultad para definir los términos, dificultad en la cual se puede evidenciar la reacomodación de los términos:

No hay fronteras claras ni durables. Lejos ya de las definiciones esencialistas del arte, el deseo de reafirmar la autonomía de los espacios de exhibición y consagración debe admitir que lo que sigue llamándose arte es resultado de conflictos y negociaciones con la mirada de los otros: “no hay definición sino estructural, relacional, contextual”. En ese contexto de interacciones hay que interrogarse por lo que puede llamarse resistencia (García Canclini, 2013, 11).

No obstante, ante las mencionadas dificultades de definiciones esencialistas, conviene recuperar la resistencia como ejercicio que pondera ese sentido del arte por el que aboga Rancière: el arte como dominio de exploración del disenso, plataforma para ampliar las posibilidades de construcción de lo común: *la partición de lo sensible*.

Ahora bien, como lo propone Raquejo (2002), reflexionar el lugar de la práctica artística en el campo de la resistencia plantea dos asuntos: “[primero] precisar a qué se resiste la práctica artística [y, segundo] cómo se resiste, es decir, cuáles son las estrategias que la práctica artística desarrolla para hacer posible esta resistencia (p. 1).

Como lo propone Raquejo, el *qué* lleva a indagar por lo que resiste la práctica artística propiamente; el *cómo*, averigua por las formas –generalmente callejeras y basadas en métodos como la propaganda y la publicidad– que buscan un cierto alcance frente al público.

En cuanto al *qué*, vale resaltar: “[...] cuando nos referimos al concepto de resistencia, entendemos que se origina por la divergencia de intereses en torno al poder, pero esta no necesariamente desemboca en una acción violenta, aunque sí es ‘costosa’” (Neira, 2013, pp. 39–40). El término, originado en la Francia que resistió el movimiento nazi (Raquejo, 2002), vinculó formas de protesta que, precisamente, rechazaban los movimientos del poder político que –desde el arte– confeccionaron tácticas que pretendían abrir otros horizontes, generar nuevos significados (Tijoux et al., 2012).

Como señala García Canclini (2013), desde los estudios de Foucault la noción de poder se ha renovado constantemente en el plano teórico, cosa que no ocurre con la resistencia. Es como si la actualización semántica fuera un testimonio de la habilidad misma del poder para moverse e inventar nuevas vías, mientras la resistencia sigue ahí: aguantando; quieta en su semántica, pero ágil en su pragmática.

Así mismo, la resistencia, ese dar la cara (Traba, 2009), debiera ser entendida como una estrategia de lucha determinada desde el pasado (Peñafort, 2011), pero que busca una oportunidad de crear memoria *desde y en* el presente.

La resistencia constituye una estrategia de lucha y rebelión activa, sostenida en una identidad determinada por el pasado. Se trata de una afirmación de lo propio, no tanto en la conservación por sí misma, sino como reconocimiento de formas en las que el sujeto se siente expresado. Los procesos de resistencia son históricos y por ello los elementos significativos pueden transformarse, simplificarse u olvidar el sentido original (Peñafort, 2011, 72).

Esto lleva al *cómo*, con dos conceptos clave: incomodidad y táctica. Se espera continuamente que el arte incomode, lo cual le permite convertirse en un lugar de denuncia (Celentani, 2014). La incomodidad producto del arte se parece a ese *per-*

*cepto* ya mencionado: entresaca, desacomoda, irrita interacciones que se daban ya por sentadas, pero cuyo cansancio histórico se va ocultando con el correr del tiempo: se normaliza. Ahí aparece de nuevo la policía de Rancière: el sistema estructurante de orden continuo.

Pero, dado que las personas cotidianamente no tienen acceso al poder, su territorio de resistencia se pliega con acciones tácticas, a la mano. La resistencia es táctica por cuanto es lo que le corresponde a los que no tienen poder (Kancler, 2014; Tijoux et al., 2012). Así, el *cómo* de la resistencia lleva a la pregunta por el otro. No resisten únicamente los artistas; sus tácticas que fabrican perceptos procuran movilizarse hacia las personas (Castellanos, 2017).

No obstante “[...] la experiencia de recepción artística ocupa un lugar ambiguo con respecto a la emancipación, tanto porque se la limita a la formación espiritual y personal, como porque el valor estético de las obras canónicas se sustrae de la historia” (Peñafoft, 2011, 60): resistir supone también activar en los perceptores las capacidades para captar los perceptos que el arte está poniendo en circulación, y esto requiere superar las lecturas clásicas del arte, basadas en las nociones trascendentes de las que se habló al comienzo.

Urge considerar el lugar de esos actores, decisivo “... en esta época en la que la producción, comunicación y recepción del arte se dispersa en muchas zonas de la vida social” (García Canclini, 2009, p. 5). Ahora que el orden de la comunicación invade todos los espacios de lo cotidiano, hay que procurar que el arte se mantenga tal (esto es, en dirección opuesta a la policía que supone la generación de palabras de orden), para que pueda resistir.

Cómo entonces transitar ese filo del arte y la comunicación si la mayoría de los modos de acceso a lo artístico están dominados por lógicas informativas y comunicativas: ¿implica esto, necesariamente, la imposibilidad de la resistencia? Este es uno de los aspectos que interesa discutir en la obra de la que se ocupa este trabajo.

### **3. “Todo está muy paro”: tipografía, serialidad y democratización de las prácticas artísticas**

La reforma tributaria que el gobierno del presidente Iván Duque impulsaba a finales de abril de 2021 en el Congreso fue el detonante que llevó a miles de colombianos a las calles. Desde diversos sectores sociales se citó un paro nacional el 28 de ese mes, movimiento convocado en redes con el *hashtag* #28A. Sucedió, sin embargo, que el posterior anuncio del retiro del proyecto de ley que planteaba la reforma no fue suficiente para desmotivar la presencia masiva en las calles. Por el contrario, nuevos motivos aparecieron: la violación de derechos humanos, el asesinato de líderes sociales (Cárdenas Ruiz, Roncallo-Dow & Cruz-González, 2020), el exceso de fuerza por parte de la policía, la constante negación a dialogar con los conglomerados que en ciudades como Cali, Bogotá, Medellín y Barranquilla pedían ser escuchados. Con la mirada constante de organizaciones internacionales y gobiernos de varios países, sin embargo, estos hechos se incrementaron, y día a día los ánimos se caldearon más: bloqueos en vías, protestas, marchas, derrumbamiento de monumentos y otras muchas otras formas de protesta inundaron las redes sociales. La calle fue un escenario de reflexión, y desde allí se discutía cómo los medios tradicionales (en cadenas televisivas y radiales como Caracol y RCN) mantenían un relato oficialista que presen-

taba a los protestantes como *vándalos*, pero no recogían sus voces ni mostraban sus relatos.

En ese contexto, unas piezas empezaron a circular por redes, y a aparecer en las calles en medio de las protestas. Poco a poco, el cartel de “Todo está muy triste” (ver Figura 2) se hizo *virial*, una de esas expresiones contemporáneas que pudiera sugerir “importante”.

**Figura 2.** Todo está muy triste, Natalia Calao (2021).



Fuente: Archivo de la artista.

El cartel presentaba una frase simple, “Todo está muy triste”, marcaba una fecha y sumaba el #28A. Con los días, nuevos carteles aparecieron: con la misma estructura, pero con variaciones en la palabra; así, por ejemplo, el 1° de mayo uno que decía “Todo está muy frío”, y el 14 de ese mes uno de “Todo está muy violado”.

Varios asuntos llamaban la atención en los carteles: su serialidad (una misma estructura visual y gramatical), la forma como empezaron a circular en redes y en las protestas, y la forma como paulatinamente se fueron convirtiendo en una voz que le daba voz tanto a quienes estaban en la calle en las protestas como a quienes permanecían en sus casas y puestos de trabajo.

Siguiendo la pista de los carteles, encontramos el perfil en Twitter de Natalia Calao (@WomanDelCalao), y lo reconocimos como la usuaria que diseñaba y ponía en circulación los carteles. Por ser una propuesta que transitó por redes (electrónicas, y de comunicación callejera), proporciona una ocasión interesante para discutir algu-

nos de los asuntos planteados en el horizonte de las relaciones entre arte y sociedad, el arte como espacio de fabricación de perceptos y su relación esquiva con la comunicación (espacio de circulación del orden –como lo entienden Deleuze y Guattari, esto es, la policía –como la nombra Rancière–).

#### 4. Tipografías para resistir

La tipografía se desliza en el lenguaje por ese intermedio de la forma y el contenido que constituyen los trazos de las letras; al fundirse a través de dichos límites (categorías que la tradición racionalista occidental ha necesitado mantener separadas), se inclina más hacia la antigua visión del arte (como artesanía, artefacto manual, serial y repetitivo), que, a la impuesta en la modernidad artística, pretenciosamente desesperada por erigir autores. Lo cual es, cuando menos, curioso, pues, escondida tras sus crestas, sus ibulos y sus plenos, en las letras hay una autoría que no se refiere al contenido intelectual de lo dicho, sino al arte de hacer que las palabras conquisten la forma. Y la forma es su existir.

El trasegar artístico de Calao viene de la caligrafía, arte serial de la iteración: un oficio. Ejercerlo supone ya una cierta forma de resistencia: la de ejercer un hacer tan antiguo como la escritura y asumirlo como una profesión. Esa fue una de las primeras convicciones vitales de Natalia, quien inició como calígrafa unos doce años atrás. En su búsqueda por adquirir más conocimiento caligráfico, se percató de los altos costos de estudiar caligrafía. Por entonces tuvo que viajar a otros lugares para impulsar su aprendizaje junto a maestros como Silvia Cordero.

A través de esa búsqueda de conocimiento, Calao reconoció los inicios y tendencias clásicas, como las del método Palmer, el cual idealiza el pasado, pero en donde la letra se vuelve pesada, pues el oficio de la caligrafía parte de la serialidad misma: repetir una y otra vez sin poder levantar la mano. Desde ese momento, la artista vio esta condición como un cierto tipo de colonización, de ejercicio del poder.

Esto le dio paso a desarrollar su oficio con un enfoque totalmente diferente, resistente. Su arte y sus letras se fundamentan en la democratización, la premisa de que todas las personas pueden tener acceso a ellas e incluso aprender de la artista el oficio mismo. Esto le dio la oportunidad de realizar su trabajo desde las regiones, para acercar su arte a comunidades aisladas.

Este acercamiento lo impulsa desde las *apuestas museográficas*. Estas se enfocan en apoyar las exposiciones de museos junto a textos que son escritos *in situ* y a mano, un acto que se convierte en una *acción caligráfica*. Estas acciones son performáticas: antes de realizar la acción se debe hacer una investigación acerca de la obra de arte y del artista para que el texto y la escogencia de la tipografía tengan sentido en el espacio en el cual se va a realizar el acompañamiento a las obras. Parte de sus letras se encuentran en lugares como el Museo del Río Magdalena, el Fuerte de San Fernando, en Cartagena, el Parque Arqueológico de San Agustín y el Museo Panóptico de Ibagué.

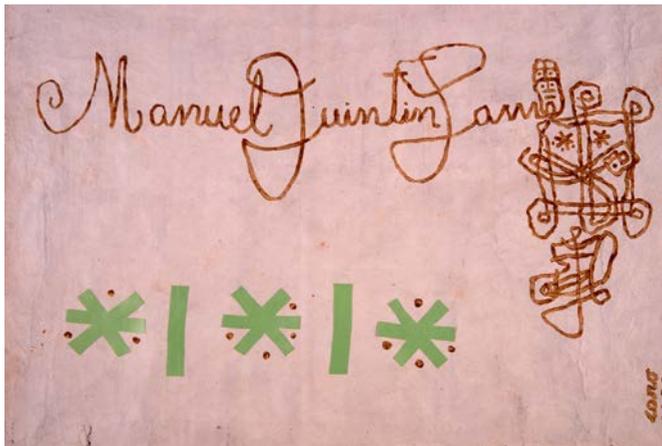
Allí nace un antecedente de “Todo está muy triste”. En el Museo Panóptico de Ibagué se estaba realizando una *acción caligráfica* junto al artista Antonio Caro. Veinte años atrás, este museo era una cárcel, pero, al convertirse en un bien de interés patrimonial, no se podía hacer ninguna modificación de la edificación, lo que implicó un reto artístico, museológico y curatorial. Para ello, se diseñó un recorrido en donde

el espectador no tuviera la necesidad de avanzar por todas las celdas para tener una visión panóptica del museo.

En el lugar se desarrollaron las *unidades museográficas*, en donde cada celda contiene un tema o un personaje y se reconstruye el sentir museográfico con la visita de un número definido de celdas que son seleccionadas por el propio visitante. Esto permitía que cada espectador experimentase su recorrido y, sin importar las celdas que cada cual incluyera en su itinerario, obtendría una visión global: jugando un poco con el panóptico, pero esta vez como metáfora.

En ese espacio se estaba gestando un proyecto junto al artista Caro y su homenaje a Manuel Quintín Lame (ver Figura 3). Esta obra de arte se remonta algunos años atrás cuando Caro hizo un homenaje a la herencia indígena, en 1979. En el Museo Panóptico se tenía la intención de realizar una performance en donde se iba a grabar a Caro y a un grupo de indígenas en el Museo. Era un trabajo impulsado por un equipo de antropólogos, artistas y calígrafos que estaban realizando todos los procesos necesarios para realizar la obra. Estos procesos se vieron detenidos por la pandemia desatada por la Covid-19 en 2020, y en 2021, cuando se estaban dando las condiciones para retomarlos, ocurrió la muerte de Antonio Caro, el 29 de marzo de ese año, lo cual supuso la nueva interrupción del proyecto.

**Figura 3.** Homenaje a Manuel Quintín Lame, Antonio Caro (1979). Incluida en la colección Banco de la República en 2001, con el número AP3416).

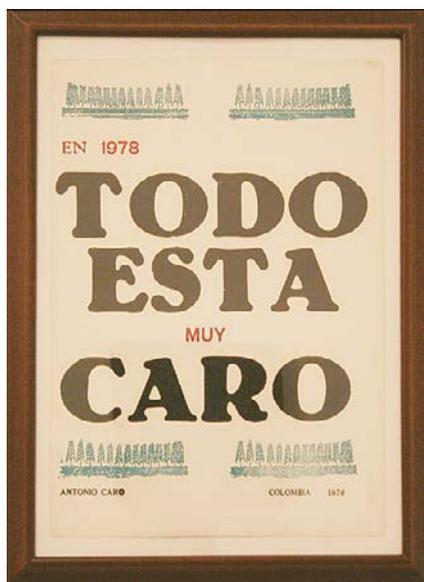


Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/homenaje-manuel-quintin-lame-ap3416>

Revisando la situación, días después, y junto al equipo del proyecto, Natalia expresó su sentir a través de la frase “Todo está muy triste”, en una clara alusión a la obra “Todo está muy Caro”, original de 1979 (ver Figura 4) e ingresada en 2001 a la colección Banco de la República de Colombia, con el número de registro AP3424. Pero al expresarla, sintió que la frase ahora revelaba un sentir más amplio, pues la indignación colectiva en los días previos al paro marcaba un ánimo colectivo de suma tristeza. Días después, en Ibagué, mataron al joven de 19 años Santiago Andrés Murillo Meneses, el cual sería una de las primeras víctimas que dejarían las extensas e intensas jornadas de protesta que se vivieron en el país. Allí surge el detonante: un

cartel de “Todo está muy triste”, basado en el trabajo de Caro, conservando su estructura y expresando una conjunción entre el momento de la obra de Caro (1979) y el presente, 2021, con un ambiente generalizado de tristeza.

**Figura 4.** Todo está muy Caro, Antonio Caro (1979). Incluida en la colección Banco de la República en 2001, con el número AP3424).



Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/todo-esta-muy-caro-ap3424>

Si bien “Todo está muy triste” era la frase que sintetizaba el ambiente emocional del país en ese comienzo del paro, las nuevas jornadas de protesta en las calles, constantemente convocadas desde la idea de resistencia, fueron arrojando nuevos sentires y nuevas zonas de semantización de ese sentir. Entonces, Calao anunció en sus redes que nuevos carteles saldrían con palabras que sus seguidores irían proponiendo a lo largo del paro. Así mismo, generó una carpeta en la nube (Google Drive) donde generó un repositorio para colgar los archivos digitales de los sucesivos carteles.

A medida que las personas participaban, no solo nuevas palabras aparecían (“paila”<sup>5</sup>, “violado”, “macho”, “pueblo”), sino que la obra iba resultando en nuevos lugares, circulando por entornos distantes a los circuitos convencionales del arte, y propiciando todo tipo de reacciones. Al cabo de un mes, si bien las protestas seguían, Calao decidió parar la escritura de nuevas frases, recogió el histórico de la serie en un vídeo publicado en su Instagram, y compartió su experiencia en el espacio “Lo doy porque quiero”, iniciativa de Andrés Smith y un grupo de amigos de Medellín, que funciona como espacio de circulación de ideas, y que se tomó como el cierre oficial de ese primer momento de “Todo está muy triste” (Cooper, 2014). El último cartel de la serie, “Todo sigue muy triste” fue publicado el 28 de mayo (ver Figura 5).

<sup>5</sup> Palabra de la jerga popular que nombra una situación insalvable, difícil o sin solución aparente.

**Figura 5.** Todo sigue muy triste, último cartel de la serie, Natalia Calao (2021).

Fuente: Archivo de la artista.

## 5. Discusión

Según Calao<sup>6</sup>, esta obra se fundamenta en dos conceptos: el de la *serialidad*, que claramente se vislumbra desde la reproductibilidad técnica, y hace énfasis en cómo los objetos y las cosas se repiten; y al *objeto encontrado*, concepto francés que enfatiza en trabajar a partir de cosas ya creadas, pero que pueden ser modificadas, resignificadas y reapropiadas, como en el clásico ejemplo de “La Fuente” de Duchamp (ver Figura 6).

Teniendo en cuenta lo anterior, lo que se enfatiza a través de la obra es, nuevamente, la democratización del arte. Pero esta democratización, que ya se rastrea en su trabajo al permitir que las regiones accedan al arte caligráfico tiene también que ver con el *momentum*: “Sentía que este paro estaba siendo liderado por los jóvenes, y que decir algo era de cierta forma interrumpir una dinámica que ya tenía su propio tono” (Natalia Calao, entrevistada realizada por los autores). Así que participar como artista surgía como una manera de establecer interlocución, pero en el consentimiento de que el protagonismo juvenil era la clave de esta movilización. Este respeto otorga una voz desde la periferia a los acontecimientos que se estaban dando en diferentes ciudades del país, y configura una forma de resistencia desde la casa, una vía de escape.

<sup>6</sup> Natalia Calao, “Todo está muy paro”, entrevista realizada por los autores, 21 de junio de 2021.

**Figura 6.** La Fuente del artista, Marcel Duchamp (1917).



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>

De cara al concepto de resistencia en relación con el arte, y bajo la premisa de que no existe el arte como tal sino los artistas, el ejercicio que se propone a continuación es revisar el proceso creativo y de puesta en circulación de la obra, poniendo foco en la cadena de reapropiaciones para discutir las posibilidades de la resistencia.

En primer lugar, destaca la caligrafía, oficio que se mueve en el orden de la policía de Rancière. En efecto, la escritura ha representado un ejercicio de la cultura culta, una forma de control, que hoy se oculta en virtud de los procesadores automáticos de texto, presentes en computadores, tabletas y celulares, pero que, aún allí, supone un saber: el saber letrado. Pese a que no es un oficio que conduzca a la profesionalización universitaria, ni ocupe un lugar en los sistemas taxonómicos de los oficios en Colombia, mediante valores estéticos como la delicadeza, la proporcionalidad y la belleza, impuestos mediante la enseñanza de la caligrafía se ejercía control. La calidad de la letra ha sido uno de los indicadores de cultura en los países latinoamericanos.

Sin embargo, el enfoque de Calao procuraba el movimiento contrario: soltarla de sus amarras y permitirle circular entre la gente. De esta forma, los lazos comunicantes entre la caligrafía (escribir las palabras) y las personas, le permite relacionarse mejor con otras artes de la letra como la tipografía (automatizar las palabras para facilitar su impresión) y el *lettering* (dibujar las palabras). Esto es algo que está muy presente en “Todo está muy paro”. Para esto una de las tipografías utilizadas se llama *Futura*, enfatizando en que el arte como resistencia también busca una construcción futura dándole voz a aquellos que no la tienen.

Desde ahí, la caligrafía comporta valores como reiteración, que, en la propuesta, se familiariza con la serialidad del formato cartel. Interesarse pues la caligrafía como creación y no como control es una forma de resistencia, asunto que se rastrea en Caro y sus exploraciones tipográficas y en la forma como Calao fusionó lo caligráfico con lo tipográfico para crear una pieza de alta visibilidad que, pese a su sencillez, conservaba un trasfondo relacionado con la memoria histórica del país.

En segundo lugar, interesa llamar la atención sobre el proceso de circulación de la obra. Si se mira la lista de palabras (ver Tabla 1), se recoge un sentir colectivo. Este sentir no fue expresado por la artista como un sentir individual, pues a medida que la obra circulaba las personas fueron clamando unas palabras. Algunas relaciones significativas entre los carteles y el acontecer nacional se pueden rastrear con facilidad.

**Tabla 1.** Palabras utilizadas durante los treinta días de la obra

Fecha de publicación	Palabras utilizadas	Fecha de publicación	Palabras utilizadas
28/04/2021	Triste	14/05/2021	Violado
29/04/2021	Doloroso	15/05/2021	Macho
30/04/2021	Oscuro	16/05/2021	Chueco
1/05/2021	Frío	17/05/2021	Roto
2/05/2021	Denso	18/05/2021	Descuadernado
3/05/2021	Jodido	19/05/2021	Resistente
4/05/2021	Gonorrea	20/05/2021	Pueblo
5/05/2021	Dividido	21/05/2021	K-Pop
6/05/2021	Lúgubre	22/05/2021	¿Petro?
7/05/2021	Desquiciado	23/05/2021	Confuso
8/05/2021	Minga	24/05/2021	Borrado
9/05/2021	Desaparecido	25/05/2021	Traqueto
10/05/2021	Clasista	26/05/2021	Difuso
11/05/2021	Censurado	27/05/2021	Paraco
12/05/2021	Digno	28/05/2021	Sigue muy triste
13/05/2021	Paila		

Fuente: Elaboración propia.

La obra recoge múltiples denuncias de abuso sexual que habrían cometido miembros de la policía y el ESMAD (Escuadrones Móviles Antidisturbios), elevadas por víctimas mujeres y organizaciones sociales, y que estarían relacionadas con el suicidio de una joven menor de edad en Pasto, el 13 de mayo de 2021. “Todo está muy K-pop” refiere la intervención de jóvenes simpatizantes de este movimiento musical (pop de Korea) de los *trending topics* que en la plataforma Twitter impulsaban simpatizantes de la derecha colombiana. “Todo está muy Traqueto”<sup>7</sup> menciona las escandalosas imágenes que se recogieron en muchos lugares del país, particularmente en Cali, ciudad del suroccidente colombiano, donde personas vestidas de civil dispararon contra manifestantes.

<sup>7</sup> Palabra que se usa en Colombia para referir a personas relacionadas con el mundo del crimen y de la mafia, sectores que históricamente involucrados con políticos del Estado en Colombia.

Este punto resulta álgido, pues vemos el entrecruce de muchos procesos de información con las sensaciones que se experimentaban en la calle. Aquí es donde “Todo está muy paro” sirvió como puente para darle voz (y letras) a lo que los jóvenes sentían en la calle pero que no era expresada por los medios tradicionales de comunicación. Así, por ejemplo, la Policía Nacional desmintió en sus redes la noticia de la violación de la joven menor de edad, y tildó la noticia como “mentira infame” (ver Figura 7).

**Figura 7.** Tweet publicado por la Policía Nacional el 13 de mayo de 2021.



Fuente: <https://twitter.com/policiacolombia/status/1393052014137991175?lang=es>

Al decir de Deleuze, la información *es* el sistema de control, y la labor del sistema de comunicación es difundirla. Ahora bien,

[...] informar es hacer circular una palabra de orden. Las declaraciones de la policía son llamadas, muy a justo título, comunicados; se nos comunica la información, quiero decir, se nos dice aquello que es conveniente que creamos. O si no que creamos, pero que hagamos que lo creamos, no se nos pide que creamos, se nos pide que nos comportemos como si creyéramos (Deleuze, 2012, p. 1).

Deleuze habla de la policía como institución, y sirve para contrastar con lo que el “Todo está muy violado” enfatiza: mientras los medios oficiales tratan de insistir en la validez de la información oficial, el sentir en las calles era distinto, y la simple insistencia en negar el hecho, sin una declaración transparente o una mínima disposición a investigarlo, el tacharlo como “noticia infame”, a pocas horas de ocurrido el hecho, sin el tiempo suficiente para investigarlo, mostraba esa contradicción.

Resaltan dos asuntos. De un lado, que si bien algunas de las palabras que constituyen los carteles ingresaron también a los medios, lo que los carteles mencionaban

estaba más allá de esas palabras. No era solamente violación, sino ese silencio impuesto con rótulos rojos en los *tweets* de la policía y de los medios oficiales, tras los cuales se ve la intención de la información: imponer palabras de orden. A ese orden, los carteles y su circulación elusiva de los controles oponían resistencia. Pero, por otro lado, también muestra que no por circular a través de redes de comunicación se pierde lo que hay de arte en “Todo está muy paro”. Porque su accionar no se restringe a la información: no intenta imponer palabras de orden, sino darles lugar a las palabras de la calle, de la protesta: las palabras de la resistencia.

En la diáda política/policía, lo que la obra impulsó fue el espacio para el disenso, moverse por otros lugares diferentes que los de enunciación del poder, asunto que ocurría tanto en la calle, donde estaban los manifestantes, como en casa o lugares de trabajo, donde había otras voces que querían unirse a la resistencia.

Un tercer asunto: el circuito de apropiaciones y reapropiaciones. Calao retomó una pieza y la reubicó espaciotemporalmente, un desplazamiento que en cierta forma es contrario al vivido por la obra de Caro. “Todo está muy Caro” data de 1979, y luego de circular por varios espacios, fue incluida en la colección del Banco de la República. Pero, fuera de esa copia, la obra siguió circulando, y tomó formas diversas, además del cartel, ya valdría decir “oficial”. La museificación no genera las mismas consecuencias en todos los artistas ni en todas las obras. En el caso de Caro, “Todo está muy Caro” no se detuvo ahí en el museo; antes y después de 2001 seguía circulando, estampada en camisetas, recogida en fotografías y sirviendo de base para nuevas obras, como en este caso.

Sin embargo, cuando Calao elabora el primer Cartel, se da el proceso contrario. La obra sale del museo y vuelve a circular, esta vez en entornos digitales. La gente empieza a integrarse en la obra, en parte porque la referencia a Caro y la pertinencia para el momento emocional del país eran parte de su atractivo. Así, ya no se trataba solo de una retoma de una idea, refrescada para los tiempos actuales, sino que el estilo mismo, la forma de ser artista que era Caro, se activaba en la circulación de “Todo está muy triste”. Proponemos entenderla como una reapropiación de segundo nivel porque no se trata solo de tomar una obra de referencia para construir una nueva, sino de seguir el *modo de hacer arte* del artista de referencia. Y una cosa que resulta clave acá es que fue algo ocurrido entre la artista y la gente; no obedeció a un plan, sino que fue surgiendo al calor del momento.

Para finalizar la revisión de la experiencia, llama la atención el lugar de la calle. La calle, se retomaba por varias razones. Una de ellas, el lapso de más de un año que completaba el país en encierro, fruto de la pandemia desatada por la Covid-19. El paro llamaba a tomarse las calles para reclamar, al menos, dos hechos claros de la historia reciente del país. De un lado, el paro de noviembre de 2019, cuyas peticiones fueron desobedecidas por el Gobierno Nacional. Aquí la calle se hacía el escenario de reclamación colectiva que, más allá de las especificidades de los pliegos de peticiones, reclamaba algo: ser escuchados, ser reconocidos. De otro lado, los acuerdos de paz firmados en 2016, cuya agenda fue quedando en el olvido gubernamental, pese a que representaba la esperanza para muchos sectores del país.

Entonces la calle aparecía como un espacio para la reclamación de volver la mirada sobre el pueblo, movilizadillo sin organización, sin estructura y sin una lista de claridades previa, sino como un escenario que fue viendo cómo la protesta seguía y seguía en la calle. A lo que se le incluyen luego los abusos de poder por parte de la policía y la reiterada actitud del Gobierno por no negociar.

## 6. Conclusiones

¿Cómo concebir la resistencia en tiempos de lo digital? Cuando el arte del que hablaron los resistentes del París del siglo pasado ya no es el de hoy: ¿cómo pudiera entenderse esta relación?

La resistencia detona fuerzas que se oponen al poder. Por tanto, vale mirar cómo las obras, las trayectorias artísticas y los espectadores de las obras resisten. Las obras se desplazan de los lugares donde se las esperaba, y esta es una forma de resistir lo institucional: la policía artística (museos, procesos de arte oficial, críticos y celebridades del mundo del arte). Los artistas proponen otros juegos donde los perceptos se activan y se reactivan de otras formas. Los espectadores, que poco a poco se hacen usuarios, participan en la co-creación y la circulación de las obras. Se integran a ella mediante sus acciones en redes, sus comentarios, sus ediciones de contenido y, así, generan circulación.

Entonces la problémica distinción de Deleuze es significativa: el problema no es la información puesta a circular por la comunicación; el reto consiste en usar canales de circulación de información para un proceso que ayude a cuestionar, reflexionar, visibilizar la policía, el control: la versión oficial (tantas veces única).

Y ahí está el percepto. Devolver esquemas perceptivos, valoraciones sobreentendidas, pero situadas sobre un cansancio histórico de las formas y las estructuras de lo social, controladas por la policía, ahora sí en los dos sentidos (como proceso y como institución). Si algo protege la policía entonces es ese poder; es ahí cuando el arte entra a cuestionar.

Al tomar una frase ya calada en el imaginario, “Todo está muy paro” la reactiva a la luz de los tiempos. Si en la época de Caro estaba relacionada con las difíciles condiciones de vida de los colombianos, nada significativo para 2021 había cambiado. De hecho, el detonante de este proceso fue una reforma tributaria que pretendía subsanar el hueco fiscal del país con aportes recargados a la clase trabajadora.

Pero la obra es potente porque nombra más cosas de las que caben aparentemente en las palabras que se leen en cada cartel. Cada palabra surgía de un contraste figura-fondo o, si se quiere, policía-política. La información pretendía poner a circular palabras de orden, pero en las redes se podía apreciar que no había un orden tal. El paro, convocado por una causa, fue permitiendo diálogos callejeros que entraron en interacción con lo que sucedía en redes, y eso fue permitiendo detectar inconformidades históricas, negaciones tan viejas como el país mismo y, sobre todo, una desesperanza que se pretendía acallar deslegitimando a los protestantes como *vándalos*, desconociendo sus peticiones pues nunca se reconoció el reclamo popular.

El percepto va también en la simpleza del diseño y en la contundencia del mensaje. En ese contraflujo de información oficial (policía-política) las palabras debían ser simples, como en las consignas callejeras. Esa simpleza, cercana a la retórica de Twitter, permitía ser directos, descarnados, honestos, y esa forma de hablar iba en dirección contraria a la oficialidad, experta en dilatados discursos que pretenden solventar las desigualdades con adjetivos exclamativos.

El arte, entonces, se convierte en una suerte de guerrilla semiótica: una contravención de los modos de comunicar del poder. En este caso, la obra de Calao parte de la necesidad de dar un mensaje contrahegemónico en medio de una coyuntura social, política, económica en Colombia que, más temprano que tarde, iba a explotar.

La obra de “Todo está muy paro” procuró la hibridación entre el arte de la caligrafía y el arte de la calle, de la resistencia, a partir de ciertos códigos ya instaurados en la sociedad a los que se les dio una nueva interpretación. Es allí donde se persigue una acción que incita a la audiencia a hacerse con el control del mensaje, a participar en tácticas de interpretación.

Esto último es fundamental desde la pieza artística, ya que el cambio constante de la pieza se daba gracias a la audiencia y su sentido propio de lo que estaba viviendo en la calle y por fuera de ella, porque los nuevos códigos que se generaron permitieron crear una resistencia por fuera de la calle, en un ecosistema digital, dándole voz a aquellos que deseaban salir, pero no podían.

Antes de volverse una acción comunicativa de orden, Natalia detuvo la publicación de nuevos carteles. Estos han llegado a muchas ciudades del país, e incluso a lugares como museos y escuelas, y a ciudades como Nueva York. La ausencia de nuevos textos para narrar los nuevos acontecimientos viene a reforzar una de sus ideas germinales: mientras el poder circula, se reinventa y funciona de nuevas formas, la resistencia, los reclamos de la gente, y los malestares, siguen siendo los mismos: Todo está muy paro.

## 7. Referencias

- Amparán, A. (1998). La teoría de los campos en Pierre Bourdieu. *Revista Polis México*, 1(2), 179-200. [http://dcsht.izt.uam.mx/cen\\_doc/cede/POLIS/1998/Polis-1998-180.pdf](http://dcsht.izt.uam.mx/cen_doc/cede/POLIS/1998/Polis-1998-180.pdf)
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido*. Paidós.
- Bauman, Z. (2009). *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Paidós.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (2019). *La sociedad del riesgo*. Paidós.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2019). *La reproducción*. Fontamara.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. CASA.
- Cárdenas Ruiz, J., Roncallo-Dow, S. & Cruz-González, M. (2020). Los líderes sociales en la agenda digital de los congresistas colombianos: entre la corrección política y la denuncia directa. *Análisis Político*, 33(98), 66–84. <https://doi.org/10.15446/anpol.v33n98.89410>
- Castellanos, P. (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), 145-153. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos/328>
- Cooper, A. (2014). *Lo doy porque quiero*. El Colombiano.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? *Revista Fermentario*, 6, 1–6.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Di Filippo, M. (2012). Arte y resistencia política en (ya) las sociedades de control: Una fuga a través de Deleuze. *Aisthesis*, 51, 35–56.

- Fubini, E. (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía* (Vol. 19). Universitat de València.
- García Canclini, N. (2009). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Debolsillo.
- García Canclini, N. (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *RevistArquis*, 2(1), 1-23.
- Gargallo, F. (2014). Historia, estética y resistencia. Cultura y arte de cara al terror de estado. *Visualidades*, 12(1), 9-25. <https://doi.org/10.5216/vis.v12i1.33690>
- Gil Calvo, E. (2003). *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Alianza.
- Gombrich, E. (1982). *Historia del arte*. Alianza.
- Granés, C. (2012). *El puño invisible*. Taurus.
- Kancler, T. (2014). *Arte, política y resistencia en la era postmedia* [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona.
- Lipovetsky, G., & Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Lyotard, J.-F. (2006). *La condición postmoderna*. Cátedra.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas / Universidad de Buenos Aires.
- Neira, C. V. (2013). El colectivo de acciones de arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Revista Divergencia*, 2(3), 37-48.
- Peñafort, E. (2011). Variaciones sobre el arte y la resistencia. En D. Ramaglia y V. Guyot, *Ideas e imaginarios. Para una política actual de integración de América Latina*, (p. 59-77). UNCuyo.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. MACBA.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo Libros.
- Raquejo, T. (2002). Una reflexión sobre arte y resistencia hoy. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 1, 27-42. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=660575>
- Roncallo-Dow, S. (2008). Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière. *Signo y Pensamiento*, 27(53), 104-127.
- Roncallo-Dow, S. (2013). Video, videoarte, iconoclasmo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8(1), 103-125.
- Sacchi, E. (2010). Simulacros: arte, subjetividad y resistencia. *Discusiones Filosóficas*, 11(16), 169-176.
- Tijoux, M. E., Facuse, M. & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis. Revista Latinoamericana*, 33, 429-450. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682012000300021>
- TIQQUN. (2015) *La hipótesis cibernética*. 1a ed. Madrid: Acurela Libros
- Traba, M. (2009). La cultura de la resistencia. *Revista de Estudios Sociales*, 34, 136-145.