EDICIONES COMPLUTENSE

Arte, Individuo y Sociedad
ISSN: 1131-5598 • e-ISSN: 1131-5598

ARTÍCULOS

Cartografías de transición: De cuerpos en detención a espacios en movimiento[1]

Lucas Ariza-Parrado
Universidad de los Andes
Alexander Gümbel
Universidad de los Andes
María C. Paez
Universidad de los Andes
Martín A. Caicedo-Sánchez
Universidad de los Andes

https://dx.doi.org/10.5209/aris.93469 Recibido: 9 de enero de 2023 • Aceptado: 15 de abril de 2024

Resumen: Del cuerpo propio al espacio relacional, del cuerpo colectivo al espacio potencial, del cuerpo potencial al espacio expandido. A partir de tres colecciones conformadas por obras de arte y performance, este artículo ahonda en la hipótesis de que el espacio se nos desvela mediante el cuerpo y su movimiento. En un proceso metodológico entre analizar, cartografiar, coleccionar y conversar sobre dichas colecciones, podemos observar que el espacio no es tan solo una dimensión material, estática y visible que nos contiene y que sucede en el aquí y el ahora, sino que también es producto de cargas, movimientos y extensiones tanto del cuerpo propio como de las relaciones de los cuerpos colectivos. El vaivén entre reflexiones teóricas y el estudio de prácticas espaciales permite identificar y discutir conceptos como la aparición del rastro, entendiendo este como una posibilidad de extender el movimiento de un cuerpo; lo colectivo y lo vulnerable del cuerpo al hacer consciencia sobre sus propios límites en relación con el espacio; así como, el surgimiento de una espacialidad común a través del movimiento de "otros" cuerpos.
Palabras clave: cuerpo; movimiento; carga latente; lo común; rastro.

ENG Transition Cartographies: From Bodies in Detention to Spaces in Movement

Abstract: From one's own body to relational space, from the collective body to potential space, from the potential body to expanded space. Based on three collections of art works and performances, this article delves into the exploration of the hypothesis that space is revealed to us through the body and its movement. In a methodological process of analyzing, mapping, collecting, and conversing on these collections, we can observe that space is not only a material, static and visible dimension that contains us and that happens in the here and now, but that it is also the product of loads, movements, and extensions, both of the body itself and of the relations of collective bodies. The back and forth between theoretical reflections and the study of spatial practices allows us to identify and discuss concepts such as the appearance of the trace, understood as a possibility of extending the movement of a body; the collective and the vulnerable of the body when it becomes aware of its own limits in relation to space; as well as the emergence of a common spatiality through the movement of "other" bodies.
Keywords: body; movement; latent load; the common; trace.

Sumario: 1. Introducción y contexto, 2. Metodología, 3. Las colecciones, 4. Conclusiones. Referencias.

[1] Financiado por el Departamento de Arquitectura de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

Cómo citar: Ariza-Parrado, L.; Gümbel, A.; Paez, M. C.; Caicedo-Sánchez, M. A. (2024). Cartografías de transición: De cuerpos en detención a espacios en movimiento. *Arte, Individuo y Sociedad,* 36(3), 701-714. https://dx.doi.org/10.5209/aris.93469

1. Introducción y contexto. Concurso *Espacio: cuerpo y movimiento*

El presente artículo tiene como propósito plantear unas reflexiones que permitan ahondar en la hipótesis de que el espacio no es una dimensión preexistente, sino que se nos devela a partir del movimiento del cuerpo. Para agenciar esto se analizan y organizan las obras presentadas al Concurso *Espacio: cuerpo y movimiento,* convocado por los autores de este artículo y planteado como herramienta de investigación-creación parte del proyecto de investigación vigente titulado *El movimiento como inauguración del espacio y el tiempo*[2].

En un artículo anterior se desarrolló un estado del arte alrededor de tres conceptos —espacio, cuerpo y movimiento— y de las relaciones que pueden trazarse entre estos. Con el fin de revisarlos desde aproximaciones no objetivistas, fueron abordados desde la perspectiva de autores cercanos a la corriente de pensamiento fenomenológico, aunque no limitándonos a ella, como Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, Henri Lefebvre o Daniela Ahrens, entre otros. Este marco teórico nos permitió entender que dichos conceptos están en constante transformación y se afectan unos a otros naturalmente.

El movimiento es entendido como una transición intrínsecamente automotivada y como uno de los estados y posibilidades inherentes del ser y tener cuerpo. Al intentar definir el movimiento, aparece necesariamente la quietud, pues cuando el cuerpo está quieto es cuando más evidencia el movimiento que está por realizar[3]. Siguiendo esta noción, el cuerpo aparece como algo en constante transición, que existe al reconfigurar su movimiento para responder y adaptarse a circunstancias espacio-temporales cambiantes. Nuestra comprensión no se limita al cuerpo material y sensorial con el que habitamos y nos movemos por el mundo, sino también al cuerpo potencial que este lleva asociado. El cuerpo, en quietud, guarda intactas todas las posibilidades de ser. Esta idea nos conduce a pensar en el espacio como un estado a través del cual el cuerpo transiciona. Nos distanciamos de la concepción única y objetiva del espacio como contenedor tridimensional, pues al estar en permanente construcción y deconstrucción por las prácticas de los cuerpos, puede prescindir de sus dimensiones estáticas y objetivas. Esto nos permite plantear que el espacio guarda la posibilidad de ser más que eso. Hablamos entonces de un espacio potencial que, indistintamente a su ocupación, se encuentra activado, cargado y latente. A partir de estos discernimientos, se planteó como alternativa y se cuestionó la negación de cada uno de estos conceptos como posible inauguración de los otros dos[4].

Con esta labor como punto de partida y con la necesidad de abordar, no ya desde la reflexión teórica, sino a través del planteamiento práctico estas cuestiones, el concurso se dirige a creadores e investigadores de diversas disciplinas, con la intención de cuestionar nuestras relaciones espaciales a través de quehaceres que se atrevan a proponer y desarrollar versiones alternativas del espacio y de su comprensión. Propuestas que involucren al cuerpo o la ausencia de este, así como al movimiento o la quietud tensa que antecede cualquier acción. El hecho de revisar, analizar y capitalizar las obras recibidas abre la posibilidad de que en este artículo aparezcan nuevas provocaciones y conceptos que amplían el horizonte de la investigación.

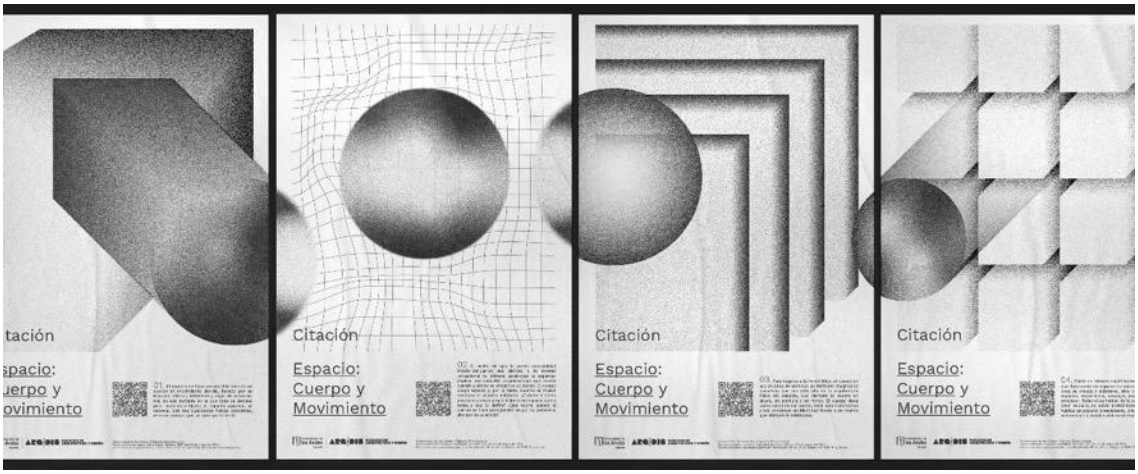

Figura. 1. Piezas gráficas de divulgación del concurso. Elaboración propia.

[2] Más información del concurso y balance de propuestas recibidas en el siguiente enlace: https://arqdis.uniandes.edu.co/anuncios/balance-de-propuestas-espacio-cuerpo-y-movimiento/

[3] Esta noción adquiere mayor claridad al considerar el movimiento desde la perspectiva de la danza. Observar referentes provenientes de esta disciplina a la luz de la fenomenología, propicia una comprensión del movimiento a partir de la quietud, pues cuando un cuerpo está en movimiento y súbitamente se detiene, aparece una quietud latente, cargada con el potencial de todos los movimientos que están por venir.

[4] Para indagar sobre estos conceptos puede consultar el artículo *Movimiento, Cuerpo y Espacio. Sobre la potencia que guarda la detención.* https://revistas.um.es/daimon/libraryFiles/downloadPublic/8351

2. Metodología

El 15 de octubre de 2021 se cerró la citación al Concurso *Espacio: Cuerpo y Movimiento*. Se recibieron un total de cincuenta y seis propuestas que respondieron de manera diversa a los cuestionamientos enunciados. En este apartado se plantea una metodología compuesta por cuatro momentos que corresponden a cuatro acciones —analizar, cartografiar, coleccionar y conversar— que permite abordar e incorporar las propuestas recibidas, con el propósito de encontrar nuevas perspectivas al relacionar conceptos no tenidos en cuenta con anterioridad y de fortalecer planteamientos ya existentes que amplíen el horizonte de la investigación.

Figura. 2. Balance de propuestas recibidas para el concurso. Elaboración propia, utilizando las imágenes representativas que cada propuesta presentó al concurso

a. Analizar

El análisis se desarrolló en dos instancias. Todas las obras recibidas se juzgaron en un primer momento por tres jurados externos quienes seleccionaron siete obras, las cuales se materializaron y expusieron en una muestra colectiva[5]. Esta selección aquí no figura, ya que el presente artículo no se entiende como extensión de dicha exhibición, sino que analiza la totalidad de las propuestas recibidas para encontrar en ellas aspectos y visiones que no se habían contemplado en una etapa anterior de la investigación.

Posteriormente, se plantea un segundo análisis más detallado y ligado a búsquedas pendientes de nuestra investigación. Esta labor se realiza a partir del material recibido, del que se extraen los conceptos planteados, así como de las imágenes representativas que cada equipo envió, con las que se ilustraba y representaba la intención de la obra. A través del análisis de esos documentos, se encuentran asuntos de interés, como la posibilidad de extender el movimiento de un cuerpo mediante la aparición del rastro, lo colectivo y lo vulnerable del cuerpo al entender sus propios límites en relación con el espacio, así como el surgimiento de una espacialidad común a través del movimiento de "otros" cuerpos. De este análisis, surgen los conceptos que permiten elaborar las cartografías.

b. Cartografiar

Con la intención de encontrar relaciones formales y conceptuales entre las obras y poder identificarlas y comunicarlas con claridad, se opta por generar una cartografía. Así pues, se utiliza una estructura cartesiana conformada por dos ejes que dotan de posición a unos puntos dentro de un plano. Surgen, por tanto, cuatro nociones en los extremos de los ejes que los tensionan y dan una direccionalidad al conformar una suerte de malla. Para la determinación de estos ejes, se omite el concepto de espacio, ya que la transformación y lectura de este es sujeto principal de la investigación y, por lo tanto, está implícita de manera ineludible en esta metodología.

El eje x lo establecen dos estados del movimiento: en un extremo, la detención —el antes y el después de— cargada con el potencial de lo que está por venir. En el otro extremo, el movimiento, entendiéndolo como un estado específico del cuerpo, tránsito necesario para la transformación. Perpendicularmente, en el eje y, por un lado, se dispone la colectividad como el encuentro de cuerpos en un espacio relacional desde el que surgen significados, patrones y acuerdos en común. Por otro lado, se encuentra la intimidad, reconociéndola como la introspección que puede dar pie al entendimiento del cuerpo propio en el espacio que se define cuando nos distanciamos del otro. Estos aspectos, tanto la detención como el movimiento y la corporalidad íntima y común se tratan en las colecciones resultantes de la acción de cartografiar.

---

[5] La exposición *ERA: el movimiento crea el espacio, el registro inaugura el olvido*, exhibió las obras seleccionadas por el jurado del concurso, junto con obras de distinta procedencia, desarrollándose de manera conjunta entre la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de los Andes y la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Para conocer más información de la exposición, puede consultar este enlace: https://arqdis.uniandes.edu.co/eventos/exposicion-era/

Una vez se configura la malla se disponen en ella, con relación a los ejes descritos, los conceptos obtenidos de las propuestas. En algunos momentos de la malla se agrupan más conceptos que en otros, lo cual hace posible reafirmar o cuestionar la interseccionalidad entre dichos conceptos. De esta manera, van apareciendo nuevas interpretaciones valiosas, hasta entonces no explícitas dentro de la investigación en curso.

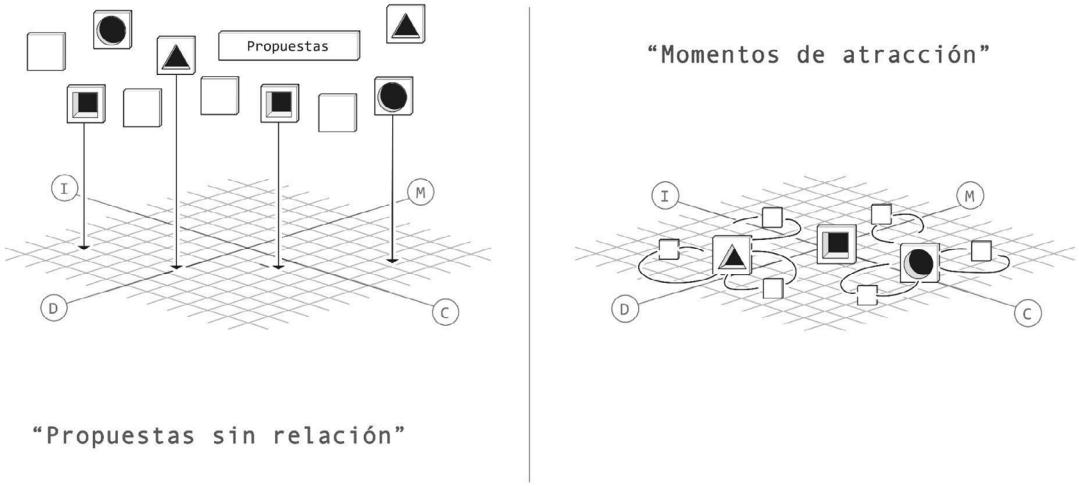

Figura. 3. Diagramas que explican gráficamente la metodología propuesta. Elaboración propia.

Cartografiar funciona no sólo para entender una espacialidad al visualizarla, sino también para comprender las relaciones que pueden existir entre cuerpos y objetos que actúan sobre el espacio. La cartografía se distancia de otras herramientas metodológicas de clasificación convencionales. Es a partir de cartografiar los conceptos de las propuestas en la malla que la colisión o el distanciamiento entre estos se pone de manifiesto. Como resultado aparecen agrupaciones de conceptos que pueden traducirse en colecciones de propuestas.

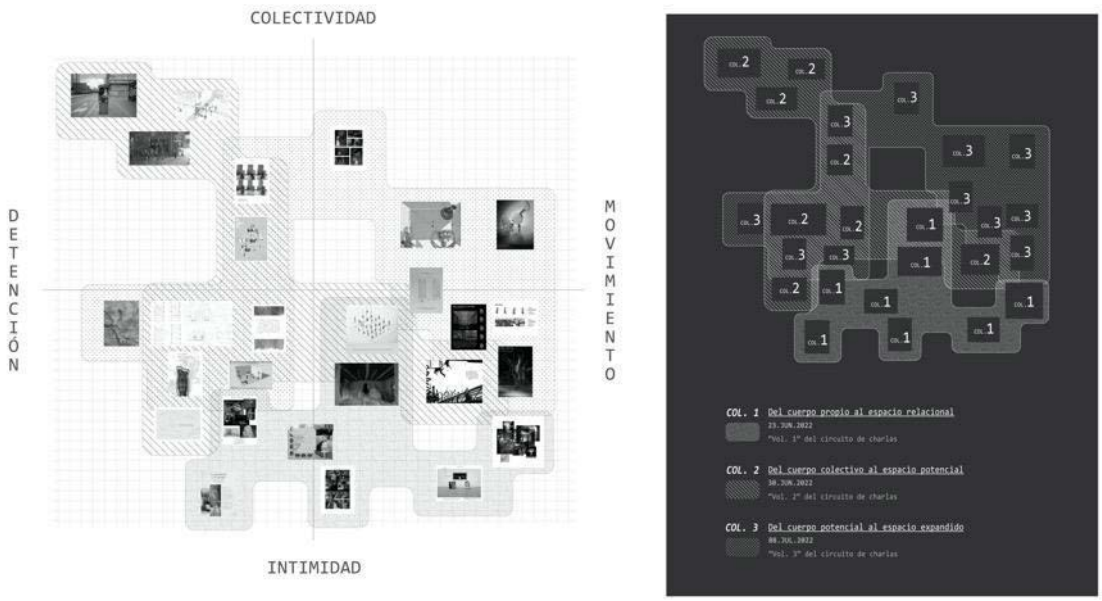

Figura. 4. Cartografía de la superposición de las tres colecciones resultantes del proceso. Elaboración propia.

c. Coleccionar

Al cartografiar y *espaciar* en superficie conceptos abstractos y no definidos, se delimitan algunas propuestas que comparten un bagaje valioso para la investigación, dejando por fuera otras que no lo hacen. De esa manera, surgen tres colecciones que tienen el propósito de observar y reflexionar sobre relaciones espaciales específicas:

– Colección 1. Del cuerpo propio al espacio relacional. Pone de manifiesto la agrupación de obras en el extremo del eje y que corresponde a la intimidad. En lo que respecta al eje x, se agrupan en el extremo del movimiento, aspecto que propicia lo relacional.

- Colección 2. Del cuerpo colectivo al espacio potencial. Estas obras se sitúan en el extremo del eje x que corresponde a la detención –la potencia del espacio que, expectante, espera su activación–. En el eje y, como era de esperar, se encuentran en el extremo correspondiente a la noción de colectividad.
- Colección 3. Del cuerpo potencial al espacio expandido. Esta colección reúne unas obras que, en el eje y se reparten sin ocupar los extremos que corresponden a la intimidad y la colectividad, y abarcan todo el espectro propuesto por el eje x, que va de la detención –lo potencial del cuerpo que en quietud aguarda lo que está por venir– al movimiento –la posibilidad de expandir el espacio desde la acción–.

d. Conversar

Las colecciones se entienden como archivos vivos que abren la posibilidad de ser expuestos y socializados con los artistas creadores de las propuestas de interés. De esta manera, se lleva a cabo un ciclo de conversatorios que corresponde a las tres colecciones planteadas[6]. Cada colección propicia una conversación, un diálogo semi-estructurado a través de unas preguntas abiertas, que los artistas responden encontrando en sus pares coincidencias en unos casos y disonancias o variaciones en otros. El primer conversatorio giró en torno al rastro, a la relación con las cosas, al entorno íntimo, a la memoria y a la retórica. En el segundo fueron protagonistas la vulnerabilidad, los bordes, la ausencia o el vacío, lo colectivo, la tensión. Para terminar, el tercer conversatorio abordó aspectos como el juego, el trazo expandido, la quietud, el dispositivo y la dicotomía entre el movimiento vivido y el movimiento reflejo.

En este espacio de exposición e intercambio se reafirman y cuestionan conceptos previamente existentes en la investigación y también nuevas ideas que nacieron del análisis y su resultante despliegue de correlación que abren el camino para continuar proyectando y trazando el espacio hacia nuevos horizontes. Por tanto, tras estos pasos metodológicos, este texto puede entenderse como una cocreación entre quienes lo escriben, quienes participaron en este concurso con sus propuestas y quienes hicieron parte de este ciclo de conversatorios con su presencia y voz.

Figura. 5. Registro del ciclo de conversatorios. Fotografías: Alejandro Barragán

3. Las colecciones

A continuación, se presentan los hallazgos significativos que surgieron al conformar las colecciones y compartirlas durante el ciclo de conversatorios. Estos hallazgos se organizan y exponen por colección, cada colección se ilustra con una cartografía que sintetiza el análisis realizado de las propuestas recibidas. Con la intención de fortalecer las reflexiones que surgieron en la agrupación que genera cada colección se incorpora alguna obra de arte reconocible y externa a las propuestas recibidas. Se eligieron obras que reúnen de

[6] El ciclo de conversatorios tuvo lugar en la sala de exposiciones del edificio Julio Mario Santo Domingo de la Universidad de los Andes, los días 23 y 30 de junio y 8 de julio de 2022, en el marco de la exposición *ERA: el movimiento crea el espacio, el registro inaugura el olvido*.

manera transversal los conceptos abordados en los conversatorios con los artistas y que, a su vez, demuestran las distintas posibilidades en las que el espacio, el cuerpo y el movimiento pueden relacionarse.

a. Colección 1. Del cuerpo propio al espacio relacional

La primera colección reflexiona sobre cómo el acto de habitar resulta, entre otras cosas, en recuerdos, vivencias o vestigios que tienen la posibilidad de afectar los espacios en los que estamos. Así, se plantea una narrativa que se da entre un espacio sensible, relacional e íntimo y un cuerpo propio que carga de memoria al espacio y a las cosas. La colección comienza a configurarse desde el concepto de carga, previamente abordado en la investigación. La carga se entiende como una fuerza –peso– tangible o intangible que se ejerce sobre el espacio y que tiene la capacidad de alterarlo. Con fuerzas intangibles nos referimos a una interpretación metafórica del concepto de carga. La carga nos habla, más allá de un peso que ejerce un cuerpo o un objeto tangible, de cargas emocionales e históricas que van quedando en el espacio a partir de las acciones del cuerpo.

La noción de carga en el espacio a la que nos referimos puede ser entendida, en su expresión más concreta, a partir de la instalación *Oscilaciones* (2021), de las artistas colombianas Tania Ausecha y Tzitzi Barrantes. Esta obra consta de 30 cúmulos de prendas de vestir suspendidas del techo por medio de poleas; bajo los montones que generan una acumulación en el espacio se posan 30 baldes con agua y jabón. La performer Tzitzi Barrantes, desata cada polea y sumerge las prendas en el agua, las exprime o restriega y las vuelve a subir. Mediante esta acción, se pretende visibilizar las cargas que adquiere un cuerpo desde sus prendas de vestir, ausentes de su portador. En este caso, las artistas buscan narrar las cargas simbólicas e históricas que soportan los cuerpos de las mujeres en pos del servicio doméstico y cómo estas pueden materializarse en un espacio. Las cargas simbólicas son puestas sobre el espacio en su expresión más literal.

En esta colección, según una noción compartida en el conversatorio, el cuerpo es entendido desde su subjetividad, un entendimiento que se distancia de un cuerpo objetivado. El historiador francés Alain Corbin (2006) ya había planteado esta distinción entre cuerpo propio y cuerpo objeto en el tercer volumen de *Historia del cuerpo*. El cuerpo objeto podría definirse solamente atendiendo al espacio que el cuerpo es y que ocupa, en su expresión más física y material. El cuerpo propio, en cambio, es sede de sensaciones, se experimenta a sí mismo y es subjetivo. Según la filósofa francesa Anne Marie Moulin, el cuerpo propio se aleja del cuerpo objetivado y anónimo de la ciencia para caracterizarse y sentirse en su particularidad (Moulin 2006, p.56). A su vez, el cuerpo propio carga el espacio de significados narrativos y emocionales que trascienden del entendimiento únicamente físico de dicho espacio y tiene la agencia de transformar el espacio y por qué no, también de crearlo.

Ese espacio que se crea motivado por las cargas y las experiencias que suceden en él y que van dejando rastros invisibles de recuerdos no puede considerarse como el espacio que Henri Lefebvre denominaría como percibido: el espacio observable y mensurable al que estamos acostumbrados. Dicho espacio, en cambio, comienza a ser entendido como un espacio vivido (Lefebvre 2013, p.16), o un espacio sensible al corazón, como lo denomina Jean Paulhan al hablar del espacio de la pintura moderna: “un espacio acordado no tanto a la inteligencia, como al corazón” (Merleau-Ponty 2002, p.22). Este espacio no es preexistente, sino que aparece con un sentido profundamente simbólico dentro de una existencia material y surge de las relaciones que tenemos con las cosas y con otros seres. Así pues, el espacio se vuelve íntimo, sensible y relacional a partir de la memoria y el rastro de los cuerpos y los objetos que alguna vez sucedieron en él.

Este espacio no siempre es un espacio vacío lleno sólo de cargas intangibles, sino que las vivencias y los recuerdos nos van ligando también a los objetos y a sus cualidades físicas. El filósofo e historiador francés Jean-Marc Bessé anota que, a pesar de vivir en la era de la movilidad generalizada, se llega a habitar un espacio realmente cuando nos instalamos en “un sistema de intercambios metabólicos a la vez funcional, afectivo y simbólico, entre los lugares, los seres y las cosas que pueblan esos lugares y que, precisamente, los ocupan.” (Bessé 2019, p.130). Cuando los objetos comienzan a tener cargas asociadas que detonan recuerdos, dejan de ser objetos intrascendentes y comienzan a ser ‘cosas’, como las ha denominado recientemente el filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2021).

La relación que se va afianzando con las ‘cosas’ a través de la carga, lleva a replantear la noción objeto-sujeto que impera en nuestros días. Para esto resulta importante recordar a Merleau-Ponty, quien planteó que:

> Es una tendencia bastante general reconocer entre el hombre y las cosas, no ya esa relación de distancia y dominación (...) sino una relación no tan clara, una proximidad vertiginosa que nos impide apoderarnos como un puro espíritu desligado de las cosas o definirlas como puros objetos y sin ningún atributo humano. (Merleau-Ponty 2002, p.34)

Al hablar sobre las cargas simbólicas que ejercen las cosas en el espacio y que a la vez determinan su existencia, nos parece relevante invitar a esta colección a la *Casa Habitación*[7] (1997) del arquitecto chileno Smiljan Radic, un proyecto inacabado –según su creador– que tan solo puede considerarse casa o espacio cuando los estantes reticulares de madera, que a su vez son los elementos estructurales principales, se llenan con las cosas que pertenecen a quienes lo habitan.

Las cargas a las que nos referimos, sin embargo, no habitan en las cosas inherentemente; es la intención subjetiva de quien habita la que activa la carga en el objeto y así mismo en el espacio. Esta es una acción que, aunque ocurra en la cotidianidad, tiene una condición escénica, pues en el escenario, es la interacción

[7] *Casa Habitación* es una obra externa al concurso que fortalece alguna de las ideas de esta colección.

del artista con el objeto lo que hace que este se vuelva visible y cobre sentido para el espectador: es necesario un gesto que active la carga en la falta de ánima del objeto. Para el filósofo inglés Timothy Morton, las cargas que adquieren los objetos y que los hacen volverse cosas consisten en una suerte de campo de energía, resulta mágico. Morton cuestiona la metafísica de la presencia; es decir, la idea de que existir es estar constantemente presente, para de esa manera, mostrarnos a un visitante que es "sintonizado" por y con las cosas, haciendo que la presencia en el espacio de dichas cosas afecte a quien entra en él, pero también al propio espacio. Existe una relación de pertenencia o de cercanía con la cosa que nos lleva a cuestionarnos si esa experiencia está ocurriendo en el individuo, en la cosa, en el espacio, o en todos de manera simultánea. Este planteamiento pone en duda la afirmación de que las cargas no habitan en las cosas inherentemente, sino que es la mirada subjetiva la cual activa la carga en el objeto. Nos cuestionamos entonces si las cosas cargan los espacios sin necesidad de que haya un sujeto o un cuerpo que las active a través de una experiencia subjetiva.

Figura. 6. Colección 1. *Del cuerpo propio al espacio relacional.* Elaboración propia.

b. Colección 2. Del cuerpo colectivo al espacio potencial

En esta segunda colección se plantea que cuando aquel cuerpo propio que reacciona y afecta el lugar que habita se reconoce como sensible, surge la necesidad de relacionarse con otros cuerpos para construir, quizás, de manera social el espacio. Incluso, cuando dos o más cuerpos están presentes en un lugar, aparece un espacio que los relaciona y cuya existencia surge de esa interacción. Como sociedad, habitamos el espacio de manera relacional en tensión con otros individuos, con otros cuerpos y otras cosas, lo cual nos lleva a reconocernos, entre otras formas, como un cuerpo colectivo. Tener esto en cuenta, nos hace interrogarnos acerca de los límites del propio cuerpo.

Desde el pensamiento racionalista se entiende el cuerpo como "un receptáculo biológico de una historia individual, que aflora sólo cuando se predica como cuerpo enfermo, cuerpo productivo, cuerpo reproductivo o cuerpo sexualizado" (Arobes, 2020, s.p.). Estas categorizaciones convencionales no llegan a hablar del carácter inherentemente colectivo del cuerpo, el cual determina que este se ve afectado por otros cuerpos e igualmente tiene la capacidad de afectar a estos mismos. La artista argentina Julia Sbriller anota que "cada cuerpo está completamente influenciado y contagiado, empapado de otros cuerpos (...) nos vamos transformando con relación a nuestros vínculos, a nuestro contexto. Desde ahí vamos generando ideas colectivas de las que a veces tenemos más o menos conciencia" (Sbriller (2021 s. p.).

Al hablar sobre el cuerpo colectivo en el segundo conversatorio del ciclo, surge la necesidad de un espacio en el que los cuerpos puedan juntarse y coincidir en plural. Esto no es sencillo. El filósofo español Josep María Esquirol, al presentar la vocación de juntar y ajustar del poeta, indica que "juntar palabras, reunir personas, crear mundo: todo esto es poética, poiética, y cuesta." (Esquirol 2021, p.149). A propósito, la filósofa Valèria Sivera (2021) menciona que el juntar cuesta porque no hay juntura sin tensión, sin situarse en el contraste. Sin este lugar común no existe el cuerpo colectivo y, paradójicamente, sin las junturas y tensiones que nos plantea el cuerpo colectivo, tampoco existe un espacio común. Dicho espacio surge de la necesidad de habitar en comunión con otros cuerpos y este espacio afecta los límites invisibles del espacio propio. Lefebvre asocia *lo común* a aquellos espacios que son socialmente producidos; es decir, aquellos espacios que resultan de las prácticas, las relaciones y las experiencias sociales. El espacio común es una condición fundamental para la existencia de las relaciones sociales, pues estas solo pueden llegar a ser reales y concretas cuando están inscritas espacialmente: "... se proyectan sobre el espacio, se inscriben en él, y en ese curso lo producen" (Lefebvre 2013, p.182).

La noción de lo común puede entenderse a partir de lo que la filósofa Hannah Arendt describe al referirse a lo público: significa el propio mundo, en cuanto a que es común a todos los individuos, sin embargo, no se habla de mundo en relación a la tierra o a aquel espacio limitado para el movimiento de los cuerpos, sino mundo entendido desde las cosas fabricadas por el ser humano y las relaciones que estas cosas generan entre los individuos:

> (...) vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa se encuentra entre los que se sientan alrededor; el mundo, como todo lo que está en el medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo (Arendt 1997, p.19).

La tensión que implica la juntanza de dos o más cuerpos puede entenderse desde el performance *Rest Energy*[8] (1980) de la artista serbia Marina Abramovic. En esta acción, Abramovic y el artista alemán Ulay se enfrentan y sostienen un arco con el peso de sus cuerpos y mantienen contacto visual. El arco tiene una flecha tensada que apunta directamente al corazón de la artista, Ulay sostiene la flecha y las cuerdas del arco, lo cual pone a Abramovic en una condición de vulnerabilidad que resulta propia del cuerpo colectivo o relacional. Entre los dos cuerpos aparece una suerte de espacio concreto que existe únicamente a partir de la relación tensa entre estos y cuyo protagonismo se basa en la fatal consecuencia de su propia desaparición.

Respecto a la vulnerabilidad que implica reconocerse como cuerpo colectivo, la filósofa estadounidense Judith Butler habla sobre la imposibilidad de entender las formas de interdependencia que constituyen nuestras vidas corporales sin tener en cuenta la vulnerabilidad: "la vulnerabilidad corporal presupone la existencia de un mundo social, y como cuerpos somos vulnerables a los demás (...) la vulnerabilidad constituye un aspecto de la modalidad social por la cual persisten los cuerpos" (Butler 2017, p.20). Por otra parte, al referirse al actuar y al movimiento del cuerpo colectivo, Butler indica que "un solo cuerpo no establece la presencia en el espacio, es la acción: el ejercicio performativo ocurre sólo entre cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi cuerpo y el de otros" (2011, p.95). Al juntarse con otros cuerpos, el cuerpo propio se vuelve colectivo y hace espacio; este espacio no se ubica en una realidad material concreta, es un espacio transitorio que puede surgir cuando los cuerpos se reúnen o se mueven en conjunto. Este espacio no es un lugar que se pueda separar de la acción plural que trae consigo.

En la videoinstalación *Dislocada/ficticia/inexistente: una conversación sobre el movimiento, el cuerpo y el espacio* (2022), creada en el marco de esta investigación por los autores del presente artículo, se puede observar cómo se establece este espacio potencial incluso a partir de unos códigos menos confrontacionales y honestos que los de Abramovic. La pieza consta de seis pantallas planas que se disponen conformando un círculo. En cada pantalla se proyecta la cara de un pensador/artista hablando sobre su noción del espacio. Una serie de sillas vacías entre las pantallas invita a los espectadores a ser testigos silenciosos del debate. A pesar de ser una "falsa conversación", ya que los distintos personajes jamás se encontraron, e incluso teniendo en cuenta que los cuerpos sólo existen a través de su representación mediada por una imagen

[8] *Rest Energy* es una de las obras externas al concurso que fortalece las ideas de esta colección.

bidimensional de su rostro, aparece un espacio entre ellos. Los códigos que gestionan dicho espacio son gestos construidos artificialmente en la edición de los videos: la escucha entre ellos, interrupciones inesperadas, miradas hacia la pantalla hablante o una risa en el momento apropiado. Gestos que el espectador reconoce en su propia experiencia social y que le permiten construir en su mente el espacio común.

Figura. 7. *Dislocada/ficticia/inexistente*: *una conversación sobre el movimiento, el cuerpo y el espacio* instalada en la exposición. Fotografía: Alexander Gümbel

Durante el segundo conversatorio, al hablar de la aparición del espacio mediante la acción, surge la inquietud sobre si aquellos espacios aparecen o no desde la inacción o la ausencia del cuerpo. Observamos que, la ausencia del cuerpo colectivo en un espacio hace que todo lo que falta esté aún más presente. Esta ausencia también potencializa un espacio que parece inexistente; un espacio que, por la detención del cuerpo o por la ausencia temporal de este, no ha podido especializarse en algo en concreto y es por esto por lo que puede llegar a ser más de lo que es. En ese sentido, hablamos de un espacio potencial que además de sus propiedades tangibles y fenomenológicas guarda la potencia de llegar a ser más que eso.

Los vacíos de los cuales hablamos pueden ser comprendidos en su expresión más concreta desde la obra de arte *Rellenar* (2021), de la artista colombiana María José Rojas. En este proyecto fotográfico y de performance, la artista rellena con su cuerpo aquellos espacios de la ciudad que no han sido pensados para ser habitados. Estos espacios son entendidos como vacíos que, debido a la ausencia de un cuerpo en ellos, se vuelven espacios potenciales para que algo suceda. Esta obra de arte evidencia las maneras en que desde la corporalidad se puede activar o hacer aparecer un espacio que antes parecía no existir.

El pensador Martin Heidegger propuso la metáfora del "claro" (*lichtung*), para definir un espacio libre que queda abierto para todo lo presente y lo ausente, un espacio en el que el ser puede darse. Dicha metáfora recuerda al tema del vacío, pero no como una carencia negativa, sino como un hacer aparecer, un instaurar espacios libres que dan existencia al habitar. Se habla entonces del espacio vacío como un espacio activo; esta concepción contrasta con las teorías físicas sobre el espacio y el tiempo, en las cuales el vacío es descrito como una entidad pasiva o inexistente. A partir de esta idea es posible concebir un espacio vacío o ausente de cuerpos como un espacio que admite, que se encuentra libre para el poder ser.

El espacio potencial, a diferencia del relacional, tiene una temporalidad particular. Mientras que el espacio relacional y transitorio del cuerpo colectivo contiene su esencia en el tiempo y el movimiento actual, el espacio potencial puede ser consecuencia de procesos previos que alguna vez sucedieron en un espacio, o incluso, de procesos que no han llegado a ocurrir. El espacio potencial se encuentra activado y latente, pues la concepción de inexistente o desprovisto de función que se le otorga a la vez posibilita al mismo espacio el poder ser creado: la ausencia posibilita una experiencia tangible. El contexto urbano se conforma de estos espacios, sin embargo, estos trascienden de la materialidad concreta del espacio fenomenológico y de su capa social y relacional, para volverse un espacio que sin ser especializado contiene la potencia de llegar a ser lo que el cuerpo colectivo decida.

Con la intención de entender el espacio potencial en el contexto urbano, queremos recordar el *Arte vivo dito*[9] del artista argentino Alberto Greco. En estas intervenciones de arte conceptual, el artista salía a la calle y señalaba determinados objetos o escenas cotidianas con el fin de declararlas arte, un arte vivo. Para concretar la acción, Greco encerraba lo que consideraba arte dentro de un círculo de tiza y añadía su firma. Cuando las personas se movían, o los objetos eran removidos del espacio en el que estaban, los círculos de

[9] *Arte vivo dito* es una otra obra externa al concurso que fortalece algunas ideas de esta colección.

tiza dibujados por Greco sobre el pavimento quedaban vacíos, pero se mantenían latentes en una suerte de espera por otros cuerpos o situaciones que los significaran a la vez que se volvían arte vivo.

Figura. 8. Colección 2. *Del cuerpo colectivo al espacio potencial.* Elaboración propia.

c. Colección 3. Del cuerpo potencial al espacio expandido

Esta última colección entiende el cuerpo y su movimiento como un medio que espacializa y deja rastro. El espacio surge como una extensión misma del cuerpo. Tal como sucede con el espacio, no solo se habita el mundo con un cuerpo material, sino que este cuerpo tangible lleva asociado de manera indisoluble un cuerpo potencial. Un cuerpo consciente de su movimiento y de la detención de dicho movimiento, gesto que devela tanto el cuerpo mismo, como el espacio. Cuando un cuerpo en movimiento se detiene, en unas condiciones espaciales determinadas, provoca una temporalidad en la que todo se pausa, pero nada es estático; por lo contrario, se vuelve más evidente el movimiento vivido del cuerpo. La detención del cuerpo surge como una quietud cargada con el potencial de todas las dinámicas posibles del movimiento que está por venir.

Esta idea recuerda al concepto de *cuerpo sin órganos* propuesto por el filósofo francés Gilles Deleuze en su obra *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (1985). Deleuze nos dice que, a pesar de que el cuerpo sin órganos se inscribe dentro de un pensamiento político del cuerpo, podría entenderse como aquel cuerpo que se libera de las normalizaciones que le han sido impuestas, para abrirse a la sensación; en el cuerpo sin órganos los sentidos son los que razonan. Por otra parte, el cuerpo sin órganos se puede figurar a través de la idea de embrión o de huevo, pues el huevo representa el estado del cuerpo 'anterior a', la potencia pura de un organismo que no ha sido expresada. El cuerpo está en quietud, pero latente y activo. La quietud de un cuerpo que va a moverse alberga esa potencia del cuerpo sin órganos que aún no mostró lo que podía y lo que no podía ser. El cuerpo potencial guarda una intención de movimiento que antecede a todo movimiento conteniéndolo, y que direcciona y tensiona el entorno en el que está. Cuando el movimiento acontece, el espacio surge como extensión del cuerpo que se mueve de una manera concreta. El cuerpo es materia de una densidad distinta al espacio que lo separa de la arquitectura que contiene dicho cuerpo. Cuando el cuerpo se mueve, cambia la composición de ese lugar al desplazar el aire de su alrededor haciendo surgir el espacio vacío, como una ráfaga o rastro de su acción en el entorno habitado.

Los cuerpos que pinta el artista británico Francis Bacon[10], por ejemplo, se exhiben, más allá del organismo, siendo recorridos por lo que Deleuze denomina *sensación*, esta vibración que nos habla sobre la potencia de ser contenida por el cuerpo. El filósofo francés pretende reivindicar una lógica de los sentidos no racional, pues argumenta que la sensación está en el cuerpo. Desde la obra de Bacon el cuerpo es vivido porque se representa experimentando tal sensación: "...cuando la sensación alcanza el cuerpo a través del organismo adopta un paso excesivo y espasmódico, rompe los límites de la actividad orgánica. En plena carne, es directamente llevada sobre la onda nerviosa o la emoción vital." (Deleuze 2002, p.52). Siendo así, las pinturas de Bacon muestran cuerpos amorfos que no son nada concreto aún. Cuerpos que evocan movimiento a pesar de la quietud inherente a lo estático de la pintura, y es precisamente esta quietud en movimiento la que guarda intactas todas las posibilidades de ser.

Algunos movimientos pueden ser más mecánicos, inertes o asumidos; puede tratarse de aquellos movimientos cotidianos y utilitarios consolidados en el tiempo. En cambio, cuando el movimiento se abre a la reflexión y a la incertidumbre, es resultado de la intención de un cuerpo. Este crea el espacio y lo carga de la potencia del movimiento que está por suceder. El movimiento de un cuerpo performático está compuesto de ambos; por momentos un movimiento reflejo, aprendido y consolidado; y en otras ocasiones codificado, subjetivo y espacializado. Este último movimiento incita a cuestionarlo mientras está ocurriendo, en el presente, donde cobra sentido, pues es en ese momento en el que más contiene la potencia de lo que puede llegar a ser. Sobre esta idea, el filósofo italiano Giorgio Agamben (2010) expresa que el verdadero lugar de quien danza está en la imagen como pausa no inmóvil, sino cargada al mismo tiempo de energía dinámica. La pausa descrita por Agamben alude a lo mencionado anteriormente: cuando el cuerpo se detiene lo hace con un sentido y un propósito, cuando el cuerpo está en quietud es cuando más se evidencia su movimiento, ahí surge su carácter potencial.

De esta manera, se contempla el movimiento desde lo que Merleau-Ponty llamaría *movimiento abstracto*, un movimiento que encuentra sentido en el cuerpo que lo realiza, en el hacerse mismo; el movimiento

> (...) dibuja en el espacio una intención gratuita que se dirige al propio cuerpo y lo constituye en objeto en lugar de atravesarlo para unirse, a través de él, con las cosas. Está, pues, habitado por una «función simbólica», una «función representativa», un poder de «proyección» (Merleau-Ponty 1993, p.138).

La importancia del movimiento abstracto consiste en potenciar el espacio concreto con un carácter subjetivo, interponiendo en el espacio físico una suerte de espacio simbólico, que aparece debido al poder de "proyección" del movimiento abstracto. Este espacio "entre" podría considerarse como una extensión de aquel cuerpo propio que se mueve vívidamente.

Con el propósito de reflexionar sobre dicho espacio simbólico que el movimiento de un cuerpo proyecta, surge la necesidad de hacer perceptible el movimiento. Hace parte de esta tercera colección la obra *Traslaciones* (2021), de los artistas colombianos Moisés Londoño, Tatiana Hernández y Andrea Meneses. Esta instalación surge al conformar figuras cilíndricas en el espacio mediante hilos y carretes móviles suspendidos desde el techo y tensados con imanes en el suelo. Las figuras cilíndricas se encuentran próximas y cuando el espectador o un artista performático se mueve entre ellas, estas son atravesadas o modificadas por completo. En esta acción de traslación que genera el cuerpo en movimiento, los hilos como si fueran las líneas de un dibujo, se enredan y dejan un rastro del recorrido y el movimiento de quien habita la instalación, generando así distintas configuraciones y transformaciones en el espacio mismo. Esta obra busca indagar en las relaciones entre cuerpo y espacio al trazar en una suerte de dibujo expandido el movimiento del cuerpo sobre el espacio, quizás entendiéndolo como un trazo que evidencia la intención de dicho movimiento.

Según una de las reflexiones del tercer conversatorio, el trazo suele asociarse al dibujo o a una materialidad que deja constancia de este, mientras que la intención es un impulso previo al movimiento que se puede entender desde sus propiedades vectoriales. La intención es aquello que se expresa de manera intensa cuando el cuerpo está en quietud, se trata de un dinamismo inmóvil. Cuando el cuerpo se mueve de manera vivida, consciente y abstracta, se expande y hace aparecer temporalmente aquel espacio simbólico. Así mismo, este espacio puede considerarse expandido porque surge de aquellos movimientos que encuentran sentido en la subjetividad del cuerpo propio, otorgándole otra dimensión al espacio físico convencional, una dimensión tácita y simbólica.

---

[10] La obra pictórica de Francis Bacon es una referencia externa al concurso que fortalece las ideas de esta colección.

Por tanto, dicho espacio surge como una extensión del propio cuerpo potencial que, al no ser especializado, no tiene establecidos con claridad sus límites. Estos límites pueden, en ciertas ocasiones, dejar de coincidir con la piel para incorporar, a través del movimiento del cuerpo, otras materialidades tan ligadas al mismo cuerpo que son consideradas parte de este y que hacen aún más difuso el verdadero alcance del cuerpo potencial. La aparición de este "entre" rodea al cuerpo de un espacio que se contrae y se expande dependiendo de los movimientos que este realice.

La intensidad y la forma con la cual se llevan a cabo estos movimientos es lo que se entiende como un trazo en el espacio, un trazo que se realiza en el momento presente y que posteriormente deja un rastro del cuerpo ya ausente que carga de memoria al espacio. Tal como lo menciona el arquitecto e investigador colombiano Fabio Restrepo:

> (...) el trazar produce en su movimiento una huella que determina lugares, límites y distancias. La línea es el resultado de este gesto ordinario; la línea es un trazo que da lugar, funda, circunscribe, da sentido, pone en relación, es un acto constructivo. (2017, p.66).

Al trazar se proyecta otra dimensión, una forma de espacialidad distinta a la tradicional, en la cual el espacio y el tiempo encuentran su medida en el propio cuerpo.

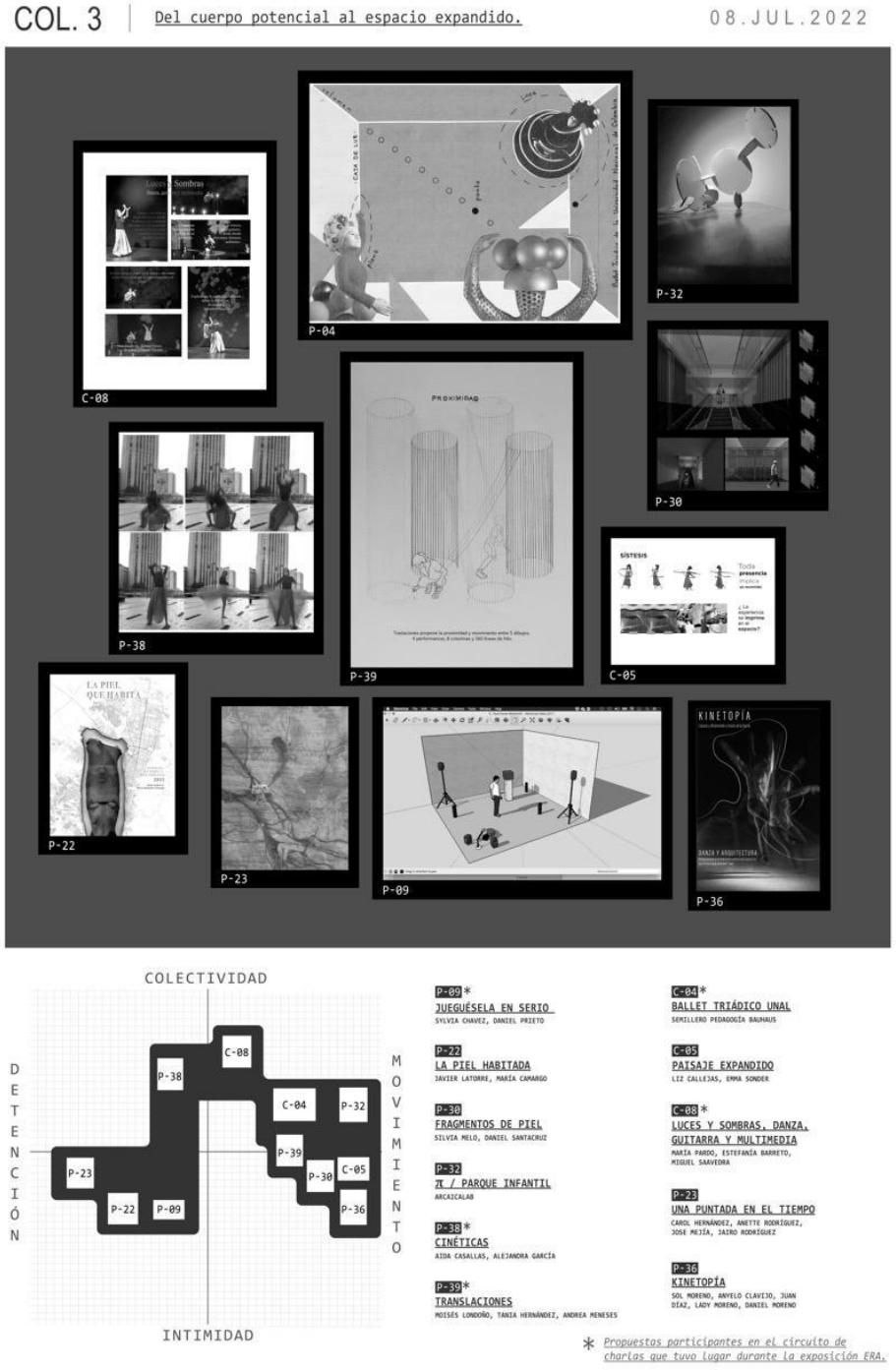

Figura. 9. Colección 3. *Del cuerpo potencial al espacio expandido.* Elaboración propia.

4. Conclusiones

Desde la primera colección se comienzan a reafirmar ideas previamente abordadas en la investigación sobre la existencia de cuerpos propios, no objetivados, que desde sus experiencias sensibles y subjetivas cargan de manera intangible los espacios, volviéndolos espacios relacionales, potenciales y vividos. Sin embargo, a partir de la conformación de las tres colecciones y las conversaciones que se tuvieron con los autores de las propuestas surgieron otras maneras de entender dichas cargas, no solo desde la corporalidad, sino también comprendiendo la relación de estos cuerpos con las cosas.

El entendimiento del cuerpo, el espacio y el movimiento surgido permite develar que la carga, que aparece de una concepción más subjetiva del espacio, puede llegar a ser transversal a todos los estados del espacio de maneras distintas. Hemos visto cómo se cargan y se significan los espacios desde las vivencias del cuerpo propio, así como existe la posibilidad de que desde las relaciones de los cuerpos en colectivo también se carguen los espacios con sentidos, significados y memorias; estas cargas pueden ser más fugaces, pero al igual que las cargas de la primera colección, también pueden llegar a tener una narrativa histórica y emocional muy profunda que da lugar a un espacio común y también relacional.

Por otra parte, el cuerpo potencial de la tercera colección, al dejar su movimiento un rastro que hace aparecer el espacio nos habla de una suerte de carga que toma forma a partir del trazo. Si bien esta carga se entiende desde el rastro perceptible y temporal del cuerpo, también nos habla de un momento en el que, debido a un movimiento intencionado y vivido, se expande el espacio y se vuelve simbólico, llegando a ser similar al espacio relacional de la primera colección, pero con un carácter más efímero que finaliza cuando el cuerpo se detiene por completo.

Al plantear cómo las junturas y las tensiones entre los cuerpos tienen la potencia de cargar espacios, surge un interrogante por aquel espacio que relaciona dichos cuerpos y que a la vez nace de esa interacción. El concepto que mejor se acomoda es el de espacio común, aquel que reúne a los cuerpos y que aparece y se carga con las experiencias relacionales del cuerpo colectivo. Este espacio surge, en una condición similar al espacio relacional, ante las experiencias sensibles de los cuerpos; pero trasciende de la intimidad, los recuerdos y las sensaciones propias, a unos sentires que se manifiestan de la relación que se tiene en el instante presente con otros cuerpos en un mismo espacio. Es en ese momento cuando el cuerpo propio se vuelve cuerpo colectivo.

En una suerte de paradoja, cuando se piensa en aquellos espacios que nacen de las relaciones entre dos o más cuerpos que se juntan, surge la inquietud por los espacios que aparecen desde la ausencia de los cuerpos como vacío en el espacio. Un vacío que, como hemos visto, se entiende como un espacio con la potencia de llegar a ser. De esta manera, el cuerpo colectivo, ya sea desde su presencia o desde su ausencia, hace aparecer dos tipos de espacios: un espacio común y un espacio potencial. En ese sentido, se puede concluir que desde las colecciones se debate la idea de un único espacio físico e incuestionable; para proponer, más bien, estados del propio espacio que van surgiendo en una ecuación en la cual a veces se niega el cuerpo o el espacio mismo.

Al considerar la tercera colección, resulta posible introducir en la anterior ecuación la negación del movimiento, entendiéndola desde la detención o la quietud de un cuerpo. El movimiento, que trae consigo una detención cargada de dinamismo, nos lleva a entender al individuo desde su esencia de "poder ser", por lo que el cuerpo adquiere una potencia implícita de creación. Es así como surge la acción de trazar asociada al movimiento vivido o abstracto de un cuerpo potencial. El trazo que produce este movimiento a su vez inaugura el espacio, planteando la posibilidad de que el espacio exista de manera simbólica y temporal como una extensión o una proyección del cuerpo. Así mismo, podría proponerse que cuando el trazo se cierra sobre sí mismo da origen a una forma, a un límite que contiene (Restrepo 2017, p.143), lo cual sugiere que el trazo del movimiento es lo que genera los límites del espacio que contiene al cuerpo. El espacio adquiere forma a partir de los límites que traza el cuerpo potencial, incluso en sus momentos de dinamismo inmóvil.

Esta idea nos lleva a cuestionarnos acerca de la creación del espacio expandido, pues este puede ser un espacio que tal como el relacional y el potencial, solo existe hasta que el cuerpo con su movimiento y su quietud lo hace aparecer. Este movimiento que inaugura también hace parte de lo que puede un cuerpo. Podría decirse que el cuerpo propio crea espacio de una manera similar al cuerpo potencial, pues las cosas y los recuerdos con los que carga el espacio pueden considerarse una extensión de sí mismo. Sin embargo, el espacio relacional del cuerpo propio posee una temporalidad más perdurable asociada al recuerdo del habitar, mientras que el espacio expandido del cuerpo potencial surge del dinamismo vivido del movimiento de un cuerpo cuando este performa y se mueve plenamente consciente de sí mismo.

Las propuestas, revisadas desde las colecciones, nos dan a entender que el espacio en sus distintos estados puede ser habitado por los cuerpos de manera simultánea, aunque unos aparezcan con más fuerza en determinados momentos. Esta idea da cuenta, una vez más, de que el espacio no es tan solo una dimensión material, estática y visible que nos contiene y que sucede en el aquí y el ahora. El espacio también es cambiante y dado a la interpretación, capaz de crearse constantemente a partir de las cargas, los movimientos y los rastros de los cuerpos que lo habitan y lo han habitado.

Referencias

Agamben, G. (2010), *Ninfas.* Pretextos.

Arendt, H. (2001), *La condición humana.* Paidós.

Ariza, L., Gümbel, A. & Páez, M. Movimiento, Cuerpo y Espacio. Sobre la potencia que guarda la detención. *Daimon* (91), 153–171. https://doi.org/10.6018/daimon.491411

Arobes, M. (2020). Cuerpo colectivo y afectos: la subjetividad nómada como antídoto para el encierro. *El Salto*.
Besse, J. (2019), *Habitar*. Editorial Universidad de Guadalajara.
Butler, J. (2017), Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, 46, 13-3.
Corbin, A. (2006), *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada*. El siglo XX. Taurus.
Deleuze, G. (2009), *Francis Bacon. La lógica de la sensación.* Arena Libros.
Deleuze G. & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
Esquirol, J. (2021), *Humano, más humano*. Acantilado.
Greco. A. (1962), *Manifiesto dito del arte vivo*, http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/manifiestodito/index.htm
Hah, B.C. (2021), *No-Cosas. Quiebras del mundo de hoy.* Taurus.
Heidegger, M. (2009), *El arte y el espacio.* Herder Editorial.
Hernando, D. (2019), *El concepto de espacio en Martin Heidegger* [Tesis de pregrado, Universidad de Navarra]. Repositorio institucional Universidad de Navarra.
Lefebvre, H. & Martínez Lorea, I. (2013), *La producción del espacio*. Capitán Swing.
Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.
Morton, T. (2015), *What if Art Were a Kind of Magic?* ArtReview, https://artreview.com/november-2015-feature-timothy-morton-charisma-causality/
Otxotorena, J. (2003). Smiljan Radic. *AA Arquitecturas de autor*, 27, 11-17.
Restrepo, F. (2017), *Cartografías de la identidad.* Universidad de los Andes.
Sbriller, J. (7 de agosto de 2021). *El cuerpo colectivo.* Vist. https://vistprojects.com/el-cuerpo-colectivo/
Sivera, V. (2021). Humano, más humano. Un ensayo sobre la condición humana. *Isegoría, Revista de Filosofía moral y política*, 65, 1-3. https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/1171
Strauss, E. (1935, 12 de diciembre). *El movimiento vivido*. [Conferencia]. Université de Paris I, Sorbonne, dentro del Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos.