

Título del texto.

Historia(s) del arte colombiano: ensayo para una película inconclusa

Seudónimo.

Traveler

Convocatoria.

Categoría 1 - Texto largo

‘Premio nacional de crítica y ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura –
Universidad de los Andes’. 2014

Historia(s) del arte colombiano: ensayo para una película inconclusa

“Hay una especie de complejidad que viene de tomar lo que antes era una situación completamente normal, convencional, no obstante anónima y refinarla, retraducirla en múltiples lecturas superpuestas de condiciones pasadas y presentes.”¹

Gordon Matta-Clark

Este escrito comienza y termina en una ‘función de cine’. Contare una historia que contiene dentro de sí varios caminos, que se abren a partir de una película. Observo silencioso la pantalla e intento descubrir la ‘trama’ que subyace a la proyección, desde allí busco entender un ‘modo de hacer’, una ‘poética’ en las artes visuales a partir del ‘montaje cinematográfico’, en un estudio particular de la obra de Jean-Luc Godard.

Esta búsqueda por la relación del cine con las artes visuales se narra en cinco momentos, capítulos o escenas. La primera, una imagen proyectada en la pantalla y una exploración del concepto de ‘montaje’ desde Bergson y Deleuze. Aparece en primer plano la obra de Godard, la(s) ‘Historia(s) del cine’, collage audiovisual realizado para la televisión francesa. A esto le sigue un desplazamiento del término, motivo principal de este ensayo. Se buscará trasladar la noción de ‘montaje’ desde el campo cinematográfico hacia las prácticas artísticas, el museo y la crítica de arte (este escrito quiere ser una película). En el cuarto momento hay un intento por relacionar el videoarte en Colombia, con la investigación plástica que lleva a cabo el cineasta. Finalmente y a manera de cierre,

¹ La traducción es mía.

Diserens, Corinne org. *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon, 2004, p. 188

describo una interpretación del termino abordado en los capítulos anteriores, a partir del análisis de una propuesta artística contemporánea.

En ‘La definición restringida del arte’ Luis Camnitzer plantea la necesidad de una enseñanza en el arte anti, inter y multidisciplinar. Para él, la conformación del arte como disciplina borró el origen de la práctica artística, que siempre estuvo ligada en mayor medida, a una ‘actitud’ frente al mundo². Por eso el ensayo buscara juntar cosas, que no parecían posibles de aproximación. Esta lectura del cine y del arte, puede considerarse también un ejercicio de ‘montaje’, que es una respuesta particular al mundo. Este escrito quiere ser una película.

Primera escena.

1. La función de(l) cine

Salgo del teatro después de aplaudir, de murmurar, de reír, del encantamiento y la desilusión. Entonces llega el silencio, el anonimato de la oscuridad cubre los cuerpos.

Tras la función parece que los espectadores salen pasivamente por los largos y fríos corredores, hacia el estacionamiento o el transporte público más cercano, envueltos en un aura silenciosa. De cierta forma la recepción de la imagen ha supuesto un grado de identificación, no ya con las posibles acciones que se desarrollan, ni con los gestos y la apariencia de los personajes de la película, sino con algo mucho más profundo y que oculta la imagen en si misma, algo más cercano al sentido, algo que podría compararse al “deseo”.

² Camnitzer, Luis. “La definición restringida del arte”. En *Antología de textos críticos: Artexus/ Arte en Colombia/ Luis Camnitzer*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2006.

McLuhan predestinaba justamente este factor transformador en todo medio de comunicación, al afirmar que el contenido de este no es otra cosa que “otro medio”³ y que los espectadores “nos convertimos en lo que contemplamos”⁴. El proceso de identificación que surge en el cine, donde la imagen deviene en sentimiento, emoción, no tiene que ver con otra cosa que con este proceso de desear “convertirse en lo que se contempla”, buscar la imagen como arquetipo y de igual manera afirmar, mediante un proceso de remembranza, situaciones del pasado que en el entrecruce de tiempos, detona en expresión visible de una historia. El proceso de remembranza se refiere a la aspiración por un pasado, o a la búsqueda de un futuro.

Lo que cabe señalar en este transcurso del deseo, es que pareciera hablar de dos imágenes que se juntan una sobre otra. La primera se proyecta en la tela, al fondo de la sala de proyección y una segunda rueda en la pantalla de la memoria. Esta última proviene de una historia personal, algo que también ocurre cuando se asiste a un momento en el vacío del paisaje, mientras se escucha una canción. Este proceso se asemeja al montaje cinematográfico: dos imágenes alternas se superponen y producen una nueva historia, creando una imagen.

¿Qué pasa si contraponemos esta situación del espectador de cine que se hace partícipe y coproductor de una historia (personal, afectiva, emocional), con el espectador de la historia (de un territorio) que se vuelve productor y testimonio de la misma?

Este es un tema transversal que aborda el ensayo: la co-presencia de imágenes en el tiempo de la historia, como detonante para la re-escritura de la misma y en ese sentido para su transformación. Esta idea parte de un análisis de las formas de construcción de la historia de un territorio, a partir del mecanismo que propone Rancière cuando menciona

³ “En este sentido, es revelador el ejemplo de la luz eléctrica. La luz eléctrica es información pura. Es un medio sin mensaje, por decirlo así, a menos que se emplee para difundir un anuncio verbal o un nombre. Este hecho, característico de todos los medios, implica que el «contenido» de todo medio es otro medio. El contenido de la escritura es el discurso, del mismo modo que el contenido de la imprenta es la palabra escrita, y la imprenta, el del telégrafo.”

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 30

⁴ *Ibíd.* p. 40

que “El espectador confronta una realidad señalada por antagonismos mediante la “co-presencia de temporalidades heterogéneas” (Rancière 2009, 26)” y que concluye el cineasta Jean-Luc Godard cuando afirma que “Hacer historia es pasarse horas mirando estas imágenes y después, de repente, contraponerlas, provocando una chispa”⁵.

En ambos casos, Rancière y Godard, están hablando de un proceso de ‘montaje’, un ejercicio de cortar y pegar. Se añade a ‘lo mismo’ de un presente, ‘lo mismo’ de otro tiempo, para activar y movilizar el contenido de una duración.

En el caso de Godard y retomando los párrafos de la introducción, se podría dar un ejemplo de aquella construcción de la historia personal, mediante la co-presencia de imágenes, con la última escena de ‘Al final de la escapada’ (‘À bout de souffle’, 1960).



‘À bout de soufflé’. Jean-Luc Godard (1960). Imagen de la escena final.

⁵ Restrepo, José Alejandro; Borja, Jaime Humberto. “Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte”. En: *Revista de artes visuales Errata#*. No. 1. Arte y Archivos. Abril 2010. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010, p. 159

El protagonista, 'Michael', cae herido en el suelo de una calle de París, perseguido por la policía local y traicionado por su pareja amorosa, 'Patricia', quien con el último diálogo cierra un final de un escape infructuoso. Patricia se vuelve irreconocible del personaje hasta ese momento interpretado, mediante una respuesta que se torna en el contexto, inconcebible. Finalmente parece terminar de dar muerte al hombre, ubicando el punto final de toda la película. Con el final del acto cae muerto 'Michael' y se vuelve imagen la representación de un final de tristeza, carente de toda esperanza. Sin embargo lo que torna interesante la escena es precisamente aquel distanciamiento. El espectador comprende, por el giro inesperadamente mecánico y frío de la protagonista, que aquella construcción no podría darse en otro lugar que frente a una cámara de dieciséis milímetros. Entonces a la imagen del final del escape de Michael, se contrapone la imagen del escape del espectador, quien se permite reconocer en su realidad, lo irreconocible de los ojos brillantes con que nos mira la actriz en su personaje, que pareciera buscar una respuesta, dirigiéndose al público para lanzar una pregunta. De repente hay un montaje extra que se está viviendo afuera de la escena y muy adentro de la mente de quien la observa. En quien asiste al hecho se proyectan fracasos profesionales y amorosos, pero a la vez se tornan evidentes las posibilidades actuales de finales alternos. Al mismo tiempo que 'Michael' da su último aliento al fondo de la tela de proyección, se vuelve a respirar el presente de la historia personal, el espectador se dice a si mismo: "estoy frente a la pantalla, asistiendo a una película". El público actualiza su historia en la co-presencia de tiempos y el entrecruzamiento de imágenes, la que proyecta el film y la que actualiza la memoria de quien la advierte.

Cuando se menciona la posibilidad de una imagen, que puesta junto a otra produce una historia, se hacen evidentes las nociones de 'tiempo' y 'montaje'. El tiempo, entendido como un factor inherente a este proceso de imbricación y transformación de la historia, puede ser entendido en contexto, cuando comprendemos la postura que Bergson defiende en 'Materia y Memoria' y que Deleuze refiere en sus estudios sobre cine ('La imagen-tiempo', 'La imagen-movimiento').

Para Bergson, el problema del tiempo se comprende a partir de la 'imagen' como evidencia implícita de su presencia. En ese sentido la certidumbre 'actual' del presente,

implica la evidencia ‘virtual’ de un pasado, y ambos aspectos deben convivir al mismo tiempo pues “si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría”⁶. Es decir que pasado y presente se agrupan en un mismo lugar, sin que esto quiera decir que ‘ocurran’ al mismo tiempo. Para Bergson, esa imagen del pasado que convive con el presente, es la ‘imagen virtual’ mientras aquella que se desarrolla en el tiempo vigente es la ‘imagen actual’. La comprensión de este concepto puede entenderse en la analogía que explica el presente como ‘percepción’ y el pasado como ‘recuerdo’. En este caso, recuerdo y percepción conviven en una relación inseparable: “nuestra existencia actual, a medida que se desenvuelve en el tiempo, se duplica, pues, en una existencia virtual, en una imagen en espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro.”⁷

Las imágenes que se yuxtaponen en aquel montaje que deviene en historia (tiempo), podrían ser entendidas como ‘percepción’ y ‘recuerdo’, si se toma como referencia el punto que señala Bergson. Finalmente se trata de dos formas del tiempo (imágenes de la historia), que en su interrelación lo actualizan.

En el ‘Libro de los pasajes’, Benjamin ofrece un resumen que sintetiza ese vínculo entre cine e historia. Al hablar del sentido del momento presente, el autor afirma que “una imagen es aquello en lo que el ‘entonces’ y el ‘ahora’ se juntan en una constelación como un flash de luz”⁸.

Este ‘montaje’ se aleja de la noción que Deleuze define en ‘La imagen movimiento’⁹, al mostrar un vínculo entre este entramado y las imágenes que habitan en la memoria de quien las observa. Esta noción puede cobrar entonces, un nuevo sentido si se piensa la posibilidad de una ‘imagen-historia’, es decir una imagen vinculada directamente con las

⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 111

⁷ *Ibíd.*

⁸ La traducción es mía.

Charney, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. Em *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 393

⁹ Deleuze define la ‘imagen movimiento’ como la interrelación entre la imagen-percepción (plano conjunto), la imagen-acción (plano medio) y la imagen-afección (primer plano).

formas como se piensa y presenta la historia, no ya de un sujeto en específico sino de este asociado a un territorio, a una cultura. Lo que en apariencia se plantea en el terreno de la ‘micropolítica’, del día a día y las practicas cotidianas, deviene en una mirada ‘macropolítica’ que aún así, guarda estrechas relaciones con la memoria íntima. Para Rolnik la historia vista en términos ‘micropolíticos’, tiene estrechas relaciones con el cuerpo. Como latinoamericanos llevamos inscritos en la piel, la marca de las culturas expulsadas de África y la Península Ibérica¹⁰. A este hecho se puede agregar la memoria de las culturas amerindias, igualmente desterradas de sus territorios después de 1492. El cuerpo es memoria viva, la fuente de nuestra historia.

El tránsito entre la memoria del cuerpo y la gran historia que habita el imaginario colectivo, permite conjeturar una premisa: el tiempo personal es a la historia de una colectividad, como el ser humano es a la humanidad en su conjunto. Para Deleuze y Guattari lo personal siempre es grupal, el enunciado siempre remite a una colectividad.¹¹

El diálogo entre ‘lo personal’ y lo que involucra a un ‘ser en comunidad’ puede entenderse si se realiza un ‘montaje’, análogo al cine. Según la tipología que propone Bergson, es posible afirmar que al confrontar la historia personal con la historia de un territorio, se generan ‘percepciones’ o ‘imágenes actuales’, a partir de la superposición de ‘recuerdos’ o ‘imágenes virtuales’. En este proceso emerge el pasado y se reescribe la historia.

En síntesis, una imagen de la historia personal puede configurarse como imagen de una historia colectiva, mediante un proceso de ‘montaje’. La memoria del cuerpo es para Rolnik, el catalizador de este proceso. Por su parte, Jean-Luc Godard intenta explicar el

¹⁰ Rolnik, Suely. “Furor de Archivo”. *Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia*, Enero, 2010. Consulta 17 de Junio, 2014. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

¹¹ “El enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece emitido por una singularidad solitaria como la del artista (...)”.

Deleuze Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era S. A de C. V. 1978, p. 120

principio a través de una propuesta audiovisual, donde el director se torna protagonista y testigo de la historia.

2. La(s) historia(s) del cine

Historia(s) del cine ('Historie(s) du cinéma') es una propuesta audiovisual del cineasta Jean-Luc Godard, realizada para la televisión francesa entre finales de los años ochenta y noventa. El género de estos ensayos en video es difícil de etiquetar. El cineasta mezcla su voz con imágenes de la historia del cine, películas propias y textos que se transforman a lo largo de las secuencias, que se acompañan de un ritmo musical variado.

Godard intenta a lo largo de los cuatro capítulos que componen la serie, y en el término de aproximadamente diez años, concretar una historia del cine. Sin embargo esta 'historia', sin duda el proyecto más ambicioso emprendido por el cineasta, lleva dentro de sí múltiples capas. En el montaje se lee una búsqueda por narrar paralelamente, la historia del cine y la historia de occidente. En medio de este ejercicio Godard también es protagonista, desde el primer capítulo se le ve frente a una máquina de escribir, en una situación de introspección de cara al papel: "No cambiar nada, para que todo sea diferente"¹². El director también cuenta su propia historia, se incluye dentro del proyecto audiovisual. Alaim Bergala afirma que la última etapa en la obra del cineasta francés, ha consistido en un vuelco hacia el pasado. 'Historia(s) del cine' es el proyecto donde se esquematiza claramente esa búsqueda por articular tres historias: "el pasado de la Historia, es decir, el pasado del siglo (es Godard, Ángel de la historia); el pasado del cine (es Godard, historiador del cine); su propio pasado (con una lenta marcha hacia el niño que fue a la orilla del lago)."¹³

¹² *Histoire(s) du cinéma. Cap 1a: "Toutes les histoires"*. Dirigido por Jean-Luc Godard. 1988; Francia: JLG Films / La Sept/ Fr3/ Gaumont/ CNC/ Radio Télévision Suisse Romande / Vega Films, 1988. Filme.

¹³ Bergala, Alaim. "El ángel de la historia". En *Nadie como Godard*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. 2003, p. 274

En ‘Historia(s) del cine’ se observan intercalados, variados temas. Las historias emergen por la puesta en conjunto de imágenes tan diversas, que van y vienen, que se detienen para retroceder, que se superponen y leen al compás de los textos y voz del cineasta. Godard afirma que busca “juntar cosas que hasta entonces nunca habían sido reunidas ni parecían posibles de aproximación”¹⁴. El intento por generar un diálogo entre las imágenes de la historia, produce un choque, un ‘corto-circuito’ que desde Benjamin sería la verdadera aparición de la imagen del pasado¹⁵.

Ahora el escrito se dirige a la búsqueda de este ‘corto-circuito’.

3. La espada de Bolívar contamina el Museo

En el contexto colombiano se ubica un hecho histórico, que se aproxima a la teoría del ‘montaje’ previamente expuesta en las ‘Historia(s) del cine’.

En este caso dos imágenes se entrecruzan para actualizar una historia, transformándola. El escenario para esta segunda referencia es el museo, contenedor de tiempo y ‘utopía posible’ para Foucault, ‘heterotopía’ donde se busca generar un espacio para guardar todo el tiempo del pasado, pero que a la vez permite sustraerse del mismo. En este caso una imagen del ‘recuerdo’, contenido en el museo, se contrapone con una imagen del presente inmediato. Desde el lugar de la ‘percepción’ se atraviesan las paredes invisibles de la historia, para renovarla, sustrayéndola de la virtualidad para movilizarla en la actualidad.

¹⁴ La traducción es mía.

Francisco, Patrícia. “Um outro cinema: cinema documentário e memória”. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2008, p. 152

¹⁵ Bergala, Alain. *Nadie como Godard*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003, p. 287

Asaltada Quinta de Bolívar

Un grupo de personas se dirigieron a la Quinta de Bolívar, ubicada en el barrio de San Mateo, para robar el dinero que se encontraba allí. Los asaltadores ingresaron a las instalaciones y se llevaron una suma considerable de dinero en efectivo.



El asalto ocurrió a las 10 de la noche. Los asaltadores ingresaron por la puerta principal y se llevaron el dinero que se encontraba en un escritorio. Los asaltadores escaparon sin ser capturados.

La policía está buscando a los asaltadores y se ha ofrecido una recompensa por su captura. Se cree que los asaltadores pertenecen a un grupo de delincuentes que operan en la zona.

Los asaltadores ingresaron a la Quinta de Bolívar y se llevaron el dinero que se encontraba allí. Los asaltadores escaparon sin ser capturados.

El asalto ocurrió a las 10 de la noche. Los asaltadores ingresaron por la puerta principal y se llevaron el dinero que se encontraba en un escritorio. Los asaltadores escaparon sin ser capturados.

La policía está buscando a los asaltadores y se ha ofrecido una recompensa por su captura. Se cree que los asaltadores pertenecen a un grupo de delincuentes que operan en la zona.

Los asaltadores ingresaron a la Quinta de Bolívar y se llevaron el dinero que se encontraba allí. Los asaltadores escaparon sin ser capturados.

El asalto ocurrió a las 10 de la noche. Los asaltadores ingresaron por la puerta principal y se llevaron el dinero que se encontraba en un escritorio. Los asaltadores escaparon sin ser capturados.

La policía está buscando a los asaltadores y se ha ofrecido una recompensa por su captura. Se cree que los asaltadores pertenecen a un grupo de delincuentes que operan en la zona.



Fuente del Libertador Simón Bolívar robada anoche por integrantes del '83. En un nuevo momento de violencia.



Embalsamada con la sigla M 19, quedando así por haber sido asaltada por varios miembros de dicho movimiento. El caso EL TIEMPO de Miguel Díaz.

Ocupado también Concejo de Bogotá

El Concejo Municipal de Bogotá fue ocupado por miembros del movimiento M 19. Los ocupantes ingresaron al edificio y se llevaron el dinero que se encontraba allí.

Los ocupantes ingresaron al Concejo Municipal y se llevaron el dinero que se encontraba allí. Los ocupantes escaparon sin ser capturados.

La policía está buscando a los ocupantes y se ha ofrecido una recompensa por su captura. Se cree que los ocupantes pertenecen a un grupo de delincuentes que operan en la zona.

Diario colombiano *El tiempo*. 18 de Enero de 1974.¹⁶

El caso se explica de la siguiente manera. Daniel Castro quien es el director de la ‘Casa Museo Quinta de Bolívar’ y del ‘Museo de la Independencia de Colombia’, en una ponencia para la cátedra Manuel Ancizar en la Universidad Nacional, citaba al vasco Santos Zunzunegui, teórico contemporáneo sobre la comunicación y el museo. Afirmaba que la tarea que era necesario defender en esta institución, era el estudio “del potencial perturbador o irruptor que pueda tener el pasado – es decir, los modos en que ese pasado es igualmente susceptible de regresar, pero no para legitimar proyectos políticos, sino para perturbarlos, dar cuenta de promesas incumplidas, mostrarse indomesticable, etc.” (Zunzunegui, 2003:73)¹⁷

¹⁶ Redacción El Tiempo. “Asaltada Quinta de Bolívar”. *El Tiempo*, Enero 18, 1974.

¹⁷ Castro, Daniel. “Retrato de Museo: Bolívar tu espada vuelve a la lucha”. Ponencia. En *Ciudadanía en Escena - Performance y derechos culturales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, Dirección académica, Facultad de Ciencias Humanas, Facultad de Artes / Cátedra Manuel Ancizar, segundo semestre de 2008. Bogotá: Editorial Kimpres Ltda. 2009, p. 542

Esta cita con la que iniciaba la ponencia, y que nos habla de igual forma de un proceso de ‘montaje’, de buscar en la contraposición de imágenes la movilización del presente, era el punto desde el cual se pretendía abordar el caso del robo de la espada de Bolívar de ‘La quinta’.

Enero de 1974 fue el momento en que el ‘Movimiento 19 de Abril – M19’ se inauguró para la escena pública nacional y para la historia del país¹⁸. Los insurgentes sustrajeron el objeto del museo, asumiéndolo como un arma simbólica de amplias connotaciones políticas. El asalto empleo como consigna una frase del libertador, en la que afirmaba que no envainaría la espada hasta que toda América fuera libre¹⁹. De esta manera, el ‘objeto de museo’ que para el visitante, quien comúnmente se paseaba por la quinta, en muchas ocasiones ni siquiera era reconocible, pasó a convertirse en un objeto legendario, muy conocido por la población local y nacional. Alrededor de este elemento se tejieron procesos políticos importantes para el país. Como es sabido por los colombianos, con el devenir de los años y el retorno de la espada a ‘La Quinta’, se abrió camino la constitución política de 1991, de la mano de un proceso de paz con el ‘M-19’ que además de deponer las armas y devolver, lo que para entonces ya era un mítico objeto, al

¹⁸ La espada de Bolívar fue robada el jueves 17 de enero de 1974 por un comando de un grupo guerrillero que hasta ese momento había realizado una campaña de expectativa en los medios de comunicación del país, como un “remedio” para la inactividad, el decaimiento, la memoria y los gusanos, simulando un producto que se promocionaba como ‘M-19’. Además de robar la espada, la guerrilla dejó unos panfletos en el museo y en el consejo de Bogotá, que de igual manera fue asaltado ese día, con un comunicado denominado “Bolívar, tu espada vuelve a la lucha”.

¹⁹ El grupo guerrillero, además de la sustracción de la espada de Bolívar, hizo público el siguiente comunicado:

"Bolívar, tu espada vuelve a la lucha. La lucha de Bolívar continúa, Bolívar no ha muerto. Su espada rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y apunta ahora contra los explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que la encerraron en los museos enmoheciéndola. Los que deformaron las ideas del Libertador. Los que nos llamarán subversivos, apátridas, aventureros, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Bolívar con su pueblo es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su espada libertadora en nuestras manos es un peligro. Pero Bolívar no está con ellos - los opresores - sino con los oprimidos. Por eso su espada pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y unida a las luchas de nuestros pueblos no descansará hasta lograr la segunda independencia, esta vez total y definitiva (...)"

17 de Enero de 1974

Vignolo, Paolo. *Cátedra Manuel Ancízar: Ciudadanía en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 552

gobierno, se constituyó como partido político y ayudó a escribir las actuales leyes en la ‘Asamblea nacional constituyente’, apenas empezando la década del noventa.

En este caso el museo presenció una irrupción violenta desde afuera. Actualizando las connotaciones simbólicas de un objeto aparentemente inútil del pasado, permitió la movilización de la historia en el presente. Poniendo a dialogar los tiempos se hizo patente, el valor implícito en los objetos de la historia así como en los archivos que los resguardan. No en vano el gobierno colombiano decidió trasladar la espada de Bolívar a una bóveda del Banco de la República, tras la ceremonia en la que fue restituida al museo de ‘La Quinta’.

El manifiesto que el ‘M-19’ distribuyó cuando sustrajo la espada del museo, fue apropiado en 2008 por el artista, docente y crítico de arte colombiano Lucas Ospina. Contextualizando la declaración del ‘Movimiento 19 de Abril’, adjudicaba anónimamente el robo de un grabado de Goya, en ese entonces en exhibición en Bogotá, al imaginario ‘Comando Arte Libre S-11’. El texto se divulgó en el espacio Web ‘Esfera Pública’²⁰.

²⁰ En el texto se lee lo siguiente: "Goya, tu grabado vuelve a la lucha. La lucha de Goya continúa, Goya no ha muerto. Su grabado rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del arte libre de políticos y apunta ahora contra la imagen de todos esos burócratas explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que lo encerraron en los museos enmoheciéndolo. Los que deformaron las ideas de Goya. Los que nos llamarán anarquistas, puristas, maleducados, sinvergüenzas, aventureros, terroristas, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Goya con su audiencia es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su grabado libertador en nuestras manos es un peligro. Goya no está con ellos —los oportunistas— sino con los oportunos. Por eso su grabado pasa a nuestras manos A las manos de la audiencia que no va a cócteles, que no paga la boleta que cobra la Fundación Gilberto Alzate Avendaño por ver la exposición (¿por qué el lucro? ¿acaso no es una institución pública?). Y unido a las luchas de la audiencia del arte no descansará hasta lograr la independencia del delfinazgo de los Alzate y los Moreno, esta vez total y definitiva... por eso es necesario que ahora, como hace dos siglos, los colombianos veamos el grabado con que Goya retrató la estupidez española heredada por los criollos ilustrados que solo se liberaron de los chapetones para guardarse sus tierras y títulos, pero que juraron de inmediato lealtad ante el Rey de España (y que al menos tuvieron la engañosa suerte de morir como próceres de la Patria). Sin distinciones de ninguna especie invitamos a la audiencia a que nos lancemos a recorrer los caminos de “Los desastres de la Guerra”, en lucha por la segunda y completa independencia. Interpretamos al arte cuando recuperamos el grabado de Goya. El grabado “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer” constituye un símbolo que vale más que cien derechos de petición y mil tutelas. Por eso nuestra primera acción consistió en ponerla a circular en manos de la audiencia que lucha por la libertad del arte y quitársela de las manos de estos viles oportunistas y fantoches disfrazados de ilustrados y mecenas: Old Masters Art Brokers y Abad Land Fine Art, la Casa Museo Goya de Fuendetodos, la Diputación de Zaragoza (España), el Alcalde Mayor de Bogotá, la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte y Ana María Alzate, directora de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

¡Con la audiencia, con la imagen y sin poder! ¡Presente, presente, presente!

Los medios de comunicación transformaron el ejercicio literario de Ospina. De un día para otro, el hecho pasó a ser un acontecimiento de importancia nacional. La descontextualización que sufrió el escrito, al hallar cita por fuera del marco de la crítica de arte, hizo que el autor terminara investigado como sospechoso del crimen, declarando bajo juramento ante las autoridades.

En medio del problema, Ospina hizo pública una segunda declaración. Allí afirmo su autoría y el contexto en el cual se dio el manifiesto del ‘S-11’. Este segundo mensaje produjo igualmente una segunda etapa en el debate. Hasta entonces el trabajo del escritor fue similar al ejercicio que Godard emprende en las ‘Historia(s) del cine’: “Aproximar cosas que hasta entonces nunca habían sido reunidas ni parecían posibles de aproximación”²¹. Ospina hace emerger el pasado al superponer dos imágenes de la historia: el origen del ‘Movimiento 19 de abril’ y la historia de las instituciones artísticas en Colombia. Si imprimimos los dos textos en papel pergamino y los ponemos uno encima de otro, casi es posible leer en el manifiesto del ‘S-11’, la declaración del ‘M-19’²². Este ejercicio de transposición es análogo al montaje que Godard realiza en su ensayo audiovisual. A partir de allí se leen otras capas: el vínculo de las reivindicaciones

—Comando Arte Libre S-11. (enviado a Esfera Pública por Lucas Ospina)"

Esfera Pública. “Goya, tu grabado vuelve a la lucha”. Consulta 17 de Junio, 2014. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>

²¹ La traducción es mía.

Francisco, Patricia. “Um outro cinema: cinema documentário e memória”. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2008, p. 152

²² El comunicado del ‘M-19’, lleva como título ‘Bolívar tu espada vuelve a la lucha’ y dice lo siguiente:

"Bolívar, tu espada vuelve a la lucha. La lucha de Bolívar continúa, Bolívar no ha muerto. Su espada rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y apunta ahora contra los explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que la encerraron en los museos enmoheciéndola. Los que deformaron las ideas del Libertador. Los que nos llamarán subversivos, apátridas, aventureros, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Bolívar con su pueblo es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su espada libertadora en nuestras manos es un peligro. Pero Bolívar no está con ellos - los opresores - sino con los oprimidos. Por eso su espada pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y unida a las luchas de nuestros pueblos no descansará hasta lograr la segunda independencia, esta vez total y definitiva (...)"

17 de Enero de 1974

Vignolo, Paolo. *Cátedra Manuel Ancizar: Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2008, p. 552

políticas con la historia del país, el papel del museo y las instituciones del arte, la función de los archivos de arte en la construcción de la historia, etc. Sin embargo la fibra interna que logra tocar el manifiesto, es la relación entre arte y guerra. Godard afirma que si pudimos ver la felicidad de Elizabeth Taylor en la pantalla, es porque años antes los campos de concentración nazis pudieron ser filmados a color²³. En la espada de Bolívar y el manifiesto del ‘M-19’ también se leen ‘Los desastres de la guerra’, los de verdad, los que hizo Francisco de Goya al presenciar el baño de sangre, el horror dejado por la pugna entre españoles y franceses en las calles de su país. Expuestos en una sala de la ‘Fundación Gilberto Alzate Avendaño’, la serie de grabados era embestida por el comando imaginario del arte.

En el marco del debate que se generó en el circuito artístico bogotano, Víctor Albarracín redactó una crítica al segundo comunicado de Ospina. Para él, los argumentos del autor desarticulaban el carácter inicial de la propuesta literaria:

"(...) De alguna manera, esta ficción le daba alas a la constitución de un proceso crítico valioso que no se hacía menos real por no corresponderse con el robo que intentaba atribuirse (...) Había allí una importante reflexión en torno al retorno de los fantasmas de la historia y a cómo en algunos momentos éstos podían contribuir a la gestión e indigestión de una causa específica y a la comprensión del presente (...)"²⁴

En las palabras de Albarracín, se lee un posicionamiento cercano a la tesis que defiende Benjamin sobre la emergencia del pasado y el ángel de la historia quien “querría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”²⁵. Igualmente se observa entre líneas, la búsqueda por reivindicar la “colisión de imágenes”, que permiten

²³ Sarlo, Beatriz. “La originalidad de las Historie(s) du cinéma”. En *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 34

²⁴ Albarracín, Víctor. “Tristes Comprobaciones Sobre Lo Que Se Vino Encima”. Consulta 17 de Junio, 2014. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>

²⁵ Cuesta Abad, José Manuel. *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores, 2004, p. 67

la aparición fugaz de un imagen del pasado. Esta misma surge para movilizar el presente y desde Rolnik, activa las fuerzas de la creación²⁶.

Albarracín destaca el ‘corto-circuito’ logrado por el texto anónimo del ‘S-11’ y se lamenta por su ‘fugacidad’. Sin embargo el ejercicio de Ospina parece formalizar una cita directa a Walter Benjamin: “La auténtica imagen del pasado sólo aparece en un chispazo (...) Es una imagen única, irremplazable, del pasado, que se desvanece con cada presente que no sabe reconocerse preocupado por ella”²⁷.

4. Video(arte). Montaje en Colombia

El caso del robo de la espada de Bolívar del museo, hace evidente un ejercicio de ‘montaje’, que tal como lo describe Godard ‘provoca una chispa’ y genera una ‘imagen – historia’. En este sentido la idea del ‘cortocircuito’ en la máquina de la historia, con lo que podría entenderse esta alteración espacio-temporal que acontece por el entrecruzamiento de imágenes de la memoria, con imágenes de la percepción actual, podría entenderse mejor aproximándonos al medio.

José Alejandro Restrepo, es un artista que lleva décadas trabajando con archivos ligados a la memoria visual colombiana. Se ha lanzado al estudio de las relaciones que existen entre estas imágenes y el componente iconológico que atraviesa toda la historia nacional, las imágenes que son el tiempo virtual de nuestra historia, desde el barroco neogranadino hasta nuestros días. El artista describe la idea del montaje de la siguiente forma:

²⁶ Suely Rolnik afirma que los archivos son la base para la activación de las fuerzas de la creación. Estas fuerzas se oponen al neoliberalismo y permiten sustraer el arte del ‘chuleo’ o la prostitución del mismo, del proyecto neoliberal que muchas veces pone al arte, al servicio del capital. El ‘furor de archivo’ es la activación de las fuerzas esenciales de la creación que hacen posible revolver, revolucionar y **reactivar la memoria en el presente**.

Rolnik, Suely. “Furor de Archivo”. *Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia*, Enero, 2010. Consulta 17 de Junio, 2014. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

²⁷ Bergala, Alaim. *Nadie como Godard*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003, p. 287

“La otra hipótesis, que es mucho más impredecible es – justamente recordando la cita de Godard – cuando una imagen se encuentra con otra. Entonces estaríamos hablando de un asunto de **montaje**. Ahí es donde se produce esta chispa, que surge porque dos imágenes juntas comienzan a formular algún tipo de texto que quizás cuando eran independientes no funcionaba. Lo interesante es que este encuentro de imágenes puede ser un encuentro anacrónico, no tiene que ser sincrónico, sino que esta imagen A, tuvo que esperar diez o quince años para que la imagen B apareciera, se encontraran y formularan un discurso conjunto”²⁸.

En el trabajo desarrollado por Restrepo desde los años ochenta, se percibe un intento por comprender este ‘carácter cinematográfico’ de los procesos históricos, de aquellas imágenes que en el choque movilizan el tiempo. Esto se puede entender a partir de la naturaleza de la imagen en sí misma, es decir el video y la televisión. Igualmente se refleja en el contenido que vehiculan, que finalmente es la evidencia de una historia, en este caso la historia del territorio colombiano.



‘Musa Paradisiaca’. José Alejandro Restrepo. (1993-1996) ²⁹

²⁸ El énfasis es mío. Restrepo, José Alejandro. Borja, Jaime Humberto. “Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte”. En *Revista de artes visuales Errata#*. No. 1. *Arte y Archivos*. Abril 2010. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Fundación Gilberto Alzáte Avendaño, 2010, p. 162 (el énfasis es mío).

²⁹ Columna de Arena: José Roca. Foto: José Alejandro Restrepo. Consulta 17 de Junio, 2014. <http://universes-in-universe.de/columna/col50/img-02.htm>

De aquellos trabajos desarrollados por el artista se referirá, por tratarse de la historia nuestro tema principal y en ese sentido, por la importancia que supone para el videoarte nacional, el caso de ‘Musa Paradisiaca’ (1993-1996). En este proyecto, Restrepo se encuentra un grabado de la época de la colonia, quizá de los nacientes grabados elaborados por los primeros conquistadores, en el que se retrata una indígena exuberante quien posa recostada bajo una planta de Banano, fruto cultivado en la región costera del pacífico colombiano. El nombre científico de la planta, otorgado por Linneo en el siglo XVIII, es precisamente ‘Musa paradisiaca’. Restrepo toma esta imagen, que vincula un cultivo local con un proceso de violencia, como fue la colonización y exterminio indígena en tiempos de la colonia, y la empieza a juntar con imágenes posteriores que de igual forma, siguen relacionando la ‘Musa paradisiaca’ con el fenómeno de la violencia en la zona bananera colombiana. De esta manera el grabado inicial, entra a dialogar con la llamada ‘matanza de las bananeras’ llevada a cabo en la zona en 1930 por el ejército colombiano. Defendiendo la aparente legitimidad de la ‘United Fruit Company’ (multinacional norteamericana), los soldados dispararon contra los trabajadores de la empresa, que protestaban por la mejora de sus condiciones laborales. Este primer registro en la historia del país, de la injerencia político-militar de las multinacionales en Colombia, se conecta nuevamente con relatos un poco más recientes. En este punto el artista refiere las masacres en la región del Urabá, en la misma zona bananera, por parte de grupos paramilitares que después de varios años, les fue comprobado su vínculo con la ‘Chiquita Brands’, antiguamente ‘United Fruit Company’. Las corporaciones pagaron a estos grupos armados ilegales, para reprimir la organización sindical durante los años noventa³⁰. En esa época se desarrollaba precisamente, la investigación que el artista llevaba a cabo para ‘Musa paradisiaca’.

Restrepo toma aquellas imágenes y las entrecruza, realizando un montaje y mostrando la historia en perspectiva. Formalmente ubica en el espacio expositivo varios racimos de la ‘Musa paradisiaca’, del verde fruto que produce y en la parte donde se ubica la semilla de

³⁰ Redacción semana. “Banana ‘para – republic’”. *Semana.com*, Marzo 17, 2007. Consulta 9 de febrero, 2011. http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=101602

la planta, que cae por debajo del racimo de bananos, ensambla pantallas de televisor que casi desplomándose proyectan hacia el suelo, mostrando noticias donde se presenta este fenómeno de violencia en el Urabá, en escenas de televisión que retratan las masacres paramilitares. Estos fragmentos audiovisuales eran para la época, el cotidiano de los medios de la prensa local.

El intento por comprender el proceso de montaje, la poética del montaje como modo de trabajo en las artes, se puede ver en diversos campos. Desde situaciones que involucran la historia de las instituciones y los estados hasta proyectos formales de producción artística o curatorial³¹ y de igual forma espacios de investigación que en su mayoría utilizan el concepto de archivo como referente para el trabajo. Esto mismo señala Suely Rolnik al hablar del ‘furor de archivo’, cuando menciona la necesidad de reactivar la memoria en el presente, mediante un uso consciente de los archivos de arte crítico que guardan los museos. Rolnik en este caso no está hablando de otra cosa que de la necesidad de realizar un ‘montaje’. Ella enmarca la urgencia de esa ‘chispa’ que movilice la historia, pues afirma: “la tarea que nos cabe en el presente es revolver en el pasado, los futuros soterrados”³². Y en ese sentido se movilizan teóricos, artistas e investigadores, para generar imágenes que conciban nuevas historias, en la imbricación de tiempos y la trasposición de imágenes visuales, literarias, teóricas o documentales.

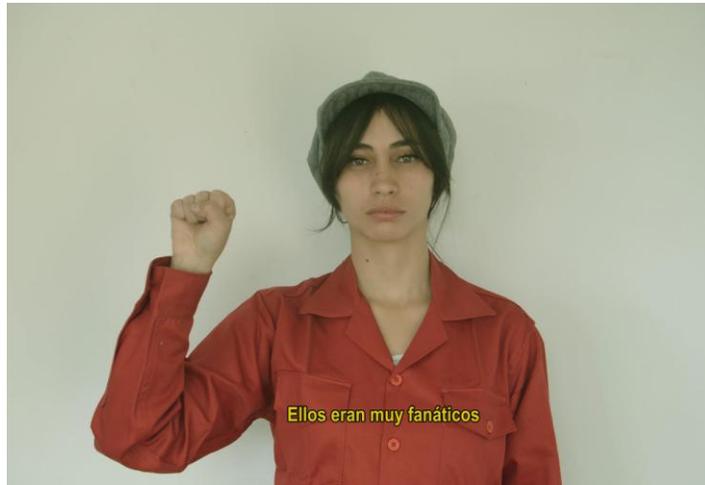
³¹ Para Jose Roca “la curaduría puede ser definida como una serie de parámetros que permiten que las ideas que han tomado forma en la obra de un artista o conjunto de artistas se sumen para construir un nuevo juego de significados por asociación, yuxtaposición y acumulación, con el fin de estimular una apertura del campo significacional de la obra aislada”. En este sentido el ‘montaje’ desde el cine, puede desplazarse igualmente al ‘montaje’ como estrategia curatorial. El montaje por sobreposición en Godard es análogo a la noción de yuxtaposición que menciona Roca.

Roca, José. “Curaduría crítica”. *Columna de Arena*, Septiembre 5, 1999. Consulta 17 de junio, 2014. <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>

³² Rolnik, Suely. “Furor de Archivo”. *Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia*, Enero, 2010. Consulta 17 de Junio, 2014. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

Made in China

Jean-Luc Godard dirige en el año sesenta y siete el largometraje 'La China', donde abandona 'La Nueva Ola' del cine francés e incursiona en una práctica que se inscribe abiertamente en la militancia política. La película analiza conceptos del 'Maoísmo' y el 'Marxismo-Leninismo', a partir de la escenificación de la vida y testimonio de la juventud de la época. A este film le sigue una etapa donde el autor se describe como un hacedor de "películas revolucionarias para audiencias revolucionarias". El comienzo de esta etapa, coincide con las teorías 'Situacionistas' que se hacen cuerpo en el movimiento estudiantil y obrero que agita gran parte del mundo occidental en 'Mayo del 68'.



'Remake'. Lorena Espitia. 2012

La artista colombiana Lorena Espitia, presentó a finales de 2012 en la Alianza Francesa de Bogotá la exposición 'Remake'. La muestra, tautológicamente un 'remake' del largometraje 'La China' de Jean-Luc Godard, pone a pensar las relaciones entre el escenario político actual y una generación que vivió al ritmo de la guerra fría. Evidente es el señalamiento a la posible vigencia que ciertas teorías pueden tener, medio siglo después de su punto más álgido. La muestra adquiere un carácter especial al darse en un momento en que el gobierno colombiano y las 'FARC', la guerrilla que ha pervivido por más tiempo en la historia, se encuentran adelantando un acuerdo para llegar al término de un conflicto armado. Los albores de esta guerra coinciden paradójicamente (y

tristemente), con el estreno del largometraje francés. En la exposición se percibe de inmediato un comentario irónico a una crisis aparentemente ideológica. Los paralelos temporales y contextuales de las dos ‘Chinas’, la de Godard y la de Espitia, permiten generar una reflexión sobre el tiempo y la historia.

Se trata de un ‘remake’ de Godard en varios sentidos. Por un lado una cita a un largometraje en específico, que hace resonancia en el contexto en que es reelaborado y presentado. Por otro lado es una puesta en práctica directa, de las premisas del montaje observadas en las propuestas audiovisuales del cineasta, particularmente en las ‘Historia(s) del cine’. En la muestra se lee una alternancia de imágenes, el presente de Colombia dialoga con el pasado de la China de Mao, la intervención norteamericana, la guerra de Vietnam y las juventudes estudiantiles en occidente. La artista aplica la premisa de “aproximar las imágenes que no habían sido reunidas ni parecían posibles de aproximación” e igualmente yuxtapone los tiempos, alterna el pasado y el presente para generar un ‘corto-circuito’. Para Beatriz Sarlo esta ‘alternancia’ en Godard “permite descubrir lo que tienen en común las imágenes en juego, de qué modo se vuelven nuevas en un contraste que no había sido pensado”. ‘La China’ del cineasta francés se transforma cuando en el ‘remake’ se escucha como banda sonora, un bambuco de Silvia y Villalba: “cuando en los tiempos de la violencia, se lo llevaron los guerrilleros...”.



"Una minoría en la línea revolucionaria correcta no es una minoría".

Fotograma del largometraje “La China”. Jean-Luc Godard. 1967

En la sala de proyección originalmente y antes del cine digital, los carretes de treinta y cinco milímetros llegaban a su final y debían ser cambiados durante la muestra. Finalmente eran rebobinados al termino de lo proyectado. Espitia toma el rol de proyeccionista y devuelve la cinta para re-inaugurarla en el centro de Bogotá. Durante la exposición se leía en la fachada de la Alianza Francesa: "Una minoría en la línea revolucionaria correcta no es una minoría". En medio de la calle y en pleno centro de la capital, esta consigna sacada literalmente del baúl de los recuerdos, de generaciones convulsionadas en el advenimiento de la revolución social, parecía superar el nivel de la ironía y presentar una invitación particular a la re-lectura de una imagen del pasado. ¿Qué tan cercano y presente se encuentra el origen de nuestras diferencias? Consignas políticas semejantes, todavía pueden leerse en los muros de las calles y campus universitarios del país.

La frase y la exposición que subyacía tras la vitrina de la Alianza Francesa, igualmente hacen un llamado a la reflexión sobre 'la política' en el arte. El texto enmarcado en la clásica tipografía del director francés más allá de hablar del concepto de 'ideología', que en una aparente sociedad democrática sonaría desentonada y fuera de base, presenta la política en un sentido más amplio. Se podría sugerir el hecho de que el arte no adquiere su carácter 'político', cuando aborda 'temas políticos' o cuando es desarrollado en contextos de conflicto armado o agitación social. El arte 'político' como definición, podría hallar argumentos discursivos a partir del sentido que Rancière confiere a la política, un escenario donde quienes no han sido escuchados, encuentran voz y lugar para el antagonismo ³³. La propuesta encuentra el lugar para hacer resistencia al presente,

³³ La propuesta de Rancière define la política, no como un juego de relaciones de poder (Foucault), donde las oposiciones determinan el carácter político de las situaciones (donde aparentemente "todo es político"), sino como un espacio en el cual se redefinen las condiciones del juego. Se trata de un lugar donde un integrante, que antes no hacía parte de la estructura que definía lo contable, lo válido, lo instituido, al hacerse sentir o al tomar la palabra donde no la tenía, desajusta las formas preestablecidas. Allí se genera un nuevo orden, donde ahora se define "la parte de los que no tienen parte".

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 1996.

mediante su puesta en tensión con el pasado. En el proyecto emerge una disputa entre opuestos, una lucha de tiempos y lugares permite la aparición de una voz disidente.

En relación al papel que jugaron agentes del campo del arte en la ‘guerra fría’ y los cruces entre arte y militancia política, la posición de Espitia puede ser un cuestionamiento al rol del artista contemporáneo en un contexto social determinado. Algunas preguntas se hacen evidentes a lo largo de la exposición: ¿De qué forma contamos nuestra historia? ; ¿Somos directores, espectadores o protagonistas?

En sus ‘Historia(s) del cine’, Godard reconoce la importancia de afirmarse en los tres sentidos. Director, espectador y protagonista, las historias se abren camino y se afirman.

El análisis de una escena en una vieja película, puede hallar conexión a nuevos caminos. A partir de un encadenamiento de imágenes y referencias, de una yuxtaposición de evidencias y términos, es posible generar un ‘montaje’ escrito. Este montaje en forma de texto, ha buscado encontrar relaciones entre los métodos del cine y los modos de hacer en las artes visuales. Estrategias similares pueden ser aplicadas en diversos campos, sin embargo es difícil mapear los propósitos. ¿Dónde radica la motivación que lleva a la realización de una película, a la narración de una historia, a la composición de una canción, a la apropiación de un largometraje, a juntar cosas que no parecían cercanas? Estos designios tal vez responden a lo que Camnitzer afirma, cuando sostiene que en los orígenes la palabra ‘arte’ era sinónimo de ‘actitud’.

Acaba la película y el público debe salir del teatro. Usted terminará de leer y yo dejaré de escribir. De nuevo tendremos que darle la cara al mundo, la calle siempre nos espera, a usted y a mi. Habrán cosas que no se pueden enseñar, pero sí preguntas para afirmar permanentemente. Afianzo la consigna, este cuestionamiento es para los dos: ¿De qué manera contaremos nuestra historia?

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Bergala, Alaim. *Nadie como Godard*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003

Camnitzer, Luis. “La definición restringida del arte”. En *Antología de textos críticos: Art nexus/ Arte en Colombia/ Luis Camnitzer*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2006.

Castro, Daniel. “Retrato de Museo: Bolívar tu espada vuelve a la lucha”. Ponencia. En *Ciudadanías en Escena - Performance y derechos culturales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, Dirección académica, Facultad de Ciencias Humanas, Facultad de Artes / Cátedra Manual Ancizar, segundo semestre de 2008. Bogotá: Editorial Kimpress Ltda. 2009

Charney, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. Em *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001

Cuesta Abad, José Manuel. *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores, 2004,

Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2007

Deleuze Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era S. A de C. V. 1978

Diserens, Corinne org. *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon, 2004

Macluhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 30

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 1996.

Restrepo, José Alejandro; Borja, Jaime Humberto. “Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte”. En: *Revista de artes visuales Errata#*. No. 1. *Arte y Archivos*. Abril 2010. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, Fundación Gilberto Alzáte Avendaño, 2010, p. 159

Redacción El Tiempo. “Asaltada Quinta de Bolívar”. *El Tiempo*, Enero 18, 1974.

Sarlo, Beatriz. “La originalidad de las Historie(s) du cinéma”. En *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2003

Vignolo, Paolo. *Cátedra Manuel Ancízar: Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008

TESIS DE MAESTRIA

Francisco, Patrícia. “Um outro cinema: cinema documentário e memória”. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2008, p. 152

FILMOGRAFIA

Histoire(s) du cinéma. Dirigido por Jean-Luc Godard. 1988 - 1998; Francia: JLG Films / La Sept/ Fr3/ Gaumont/ CNC/ Radio Télévision Suisse Romande / Vega Films, 1988. Video.

REFERENCIAS EN INTERNET

Albarracín, Victor. “Tristes Comprobaciones Sobre Lo Que Se Vino Encima”. Consulta 17 de Junio, 2014. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>

Columna de Arena: José Roca. Foto: José Alejandro Restrepo. Consulta 17 de Junio, 2014.

<http://universes-in-universe.de/columna/col50/img-02.htm>

Esféra Pública. “Goya, tu grabado vuelve a la lucha”. Consulta 17 de Junio, 2014.

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>

Redacción semana. “Banana ‘para – republic’”. *Semana.com*, Marzo 17, 2007. Consulta 9 de febrero, 2011. http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=101602

Roca, José. “Curaduría critica”. *Columna de Arena*, Septiembre 5, 1999. Consulta 17 de junio, 2014. <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>

Rolnik, Suely. “Furor de Archivo”. *Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia*, Enero, 2010. Consulta 17 de Junio, 2014.

http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf