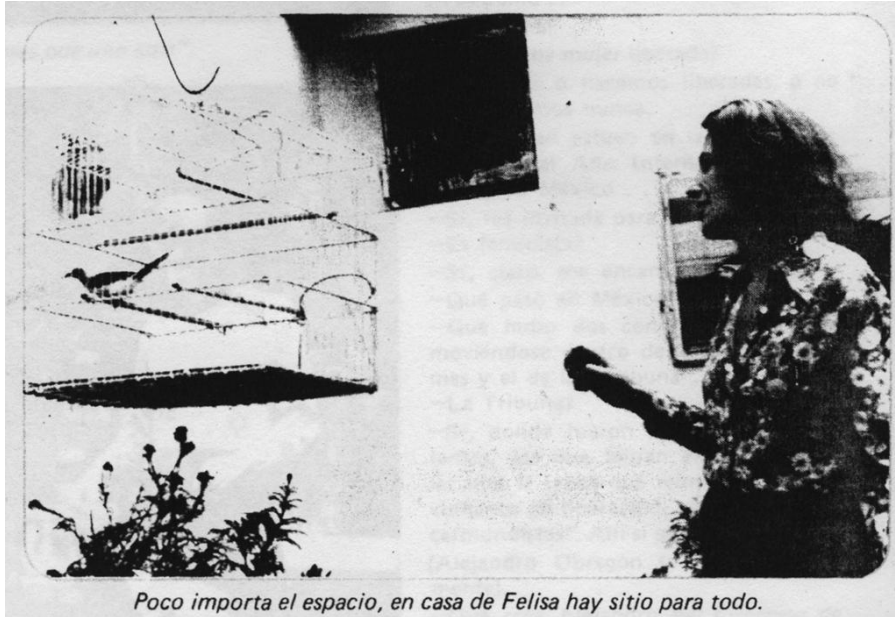


Los escenarios inhabitados

Por:
Bárbara

(Categoría 1- Texto largo)

Este ensayo es una narración fragmentada y asincrónica. Contiene tres espacios dentro de la casa de la artista colombiana Feliza Bursztyn (1933-1982): el cuarto de su marido o el archivo, el jardín y el taller. Pionera de la instalación, o de los espacios ambientales en América Latina, Bursztyn trabajó con materiales no convencionales, como la chatarra, telas rasgadas, acero inoxidable y motores para crear esculturas acompañadas de sonido, movimiento, luces y cortometrajes. Fue miembro activo de las esferas intelectuales de Bogotá e hizo parte de las discusiones y críticas sobre el contexto social y político colombiano entre 1958 y 1981. Después de ser perseguida y criminalizada por el gobierno colombiano, Bursztyn abandonó el país y murió en París en 1982. Su presencia en la escena artística fue breve y su importancia en la historia del arte latinoamericano- por no decir mundial - apenas se menciona. Este texto analizará los espacios, personas, animales y cosas dentro de su casa, un lugar inhabitado que funciona como un archivo privado y complejo, con contradicciones y capas de conocimiento que no están escritas.



Feliza Bursztyn en su casa de Bogotá. Revista *Mujer*, Bogotá, octubre de 1975.

Pretexto

Hágase la loca

Feliza: “Aproveché lo de loca, e insistí en ello para hacer realmente lo que quería. Porque yo sí creo que vivimos en un mundo machista. Y ser escultor y no ser hombre, es muy difícil. Para que la gente me tomara en serio, recurrí a ese truco, porque pensaban: ‘A lo mejor esa loca hace cosas interesantes’. Y creo que esto funcionó”. [M. Uribe de Urdinola 1979]

Empecé mi investigación del archivo, la casa y la obra de Feliza Bursztyn en el año 2009. Desde entonces me he referido a ella como *Feliza*, y no como *Bursztyn* o *F. Bursztyn*. Esta decisión, poco común en el medio académico, es deliberada. Marta Traba escribió un número considerable de artículos y un libro sobre la artista en los que muchas veces también la llamó *Feliza*.

Al revisar encabezados de periódicos y artículos de revistas, el uso de su primer nombre es una constante: *Dos galerías y una Feliza*, *Feliza tampoco cree en sus esculturas*, *Feliza baila en Cali* o *Un brindis de adiós por Feliza*, entre otros. Aunque es un hecho que Marta Traba, algunos escritores y periodistas eran cercanos a Feliza, ¿por qué una persona que nunca la conoció, la llamaría *Feliza*, hoy?

Bursztyn (el término polaco para *ámbar*) es una palabra difícil de deletrear y de pronunciar para los que no hablan polaco: *Brustyn*, *Bursztin*, *Burstyn* o *Burztin* son errores comunes. Aunque Feliza era un nombre inusual en Colombia en ese momento, es bastante fácil de pronunciar y deletrear en español (tal vez porque se asemeja a la palabra: feliz).

En un principio, Feliza usó su primer nombre como firma. Es probable que este hecho influenciara a los críticos de arte y a los periodistas. Pero ¿por qué decidiría utilizar su nombre en vez de su apellido - en contraste directo con los artistas (hombres) famosos de su momento?



Feliza junto a los escultores Carlos Rojas, Eduardo Ramírez Villamizar y Manuel Hernández. *El Tiempo*, Bogotá, 7 de agosto de 1980, p. 1-B

Bursztyn es un apellido judío, percibido en Colombia como extranjero (externo), pero que la insertó en una comunidad religiosa y exclusiva (adentro). En la mayoría de las sociedades occidentales, los apellidos no especifican el género; son característicos de una cultura patriarcal donde cargamos nuestro pasado como parte de nuestra identidad: de dónde venimos, quién es nuestro padre, genealogías y patrimonio.

Feliza: “Mi divorcio fue el primero en la colonia judía en Colombia. Por eso mi papá me deseó la muerte. Sin embargo, siempre nos llevamos bien. Paradójicamente cuando mi hija mayor me llamó y me dijo que se casaba con un *goy*, yo le respondí que ella no podía tener hijos con un *goy*. Me porté igual que mi padre. Lo que es la herencia...” [P. Uribe 44]

También es cierto que en la mayoría de las sociedades occidentales, los artistas se conocen por sus apellidos: Botero, Obregón, Grau, Ramírez Villamizar, Barrios, para recordar sólo algunos. Aunque se podría argumentar que llamar a una artista por su nombre de pila es un intento de domesticar su figura y disminuir su importancia, también podría argumentarse que *Feliza* como una identidad sugiere una decisión consciente, un gesto para revertir un orden patriarcal: ser reconocida como una mujer dentro de un campo dominado por hombres.

Margarita Vidal: “¿Usted es de las feministas de reclamo y pancarta, de abajo los hombres, etc.?”

Feliza: “No. ¡Los hombres me encantan! Me parecen una maravilla de invención, que hay que cuidar (se ríe interminablemente), el problema según creo yo, es social, cultural y político. No sexual”. [Vidal 1973]



Feliza y el pintor Alejandro Obregón en su casa alrededor de 1969.
Feliza le decía: La madre.

Al igual que la calidad visual de las fotografías de otras fotografías, los límites entre realidad y ficción, historia del arte y chisme están inevitablemente borrosos en este texto. Mi lectura de la casa, las imágenes y los objetos en su interior, dan como resultado una narrativa extraña y asíncrona: el pasado en el presente. Esta visita a través del tiempo y el espacio no está destinada a ser cronológica. Mis interpretaciones salen de mi papel de visitante del espacio y del archivo. Las elecciones que hago dentro, delinean una serie de luchas entre lo íntimo y lo público, la relación invisible y determinante de los archivos y de la política, de los archivos y la memoria, además las fosas y fisuras que contienen en su interior.

“El chisme (...) como una forma de conocimiento presencial, es comúnmente interpretado por los académicos como poco fiable, al igual que la persona que transmite la información, y, por definición, no es necesariamente demostrable. Sin embargo, es difícil descartar el chisme como sólo un capricho o una simple mentira porque es una "ley no escrita". Para citar a David Ehrenstein: "donde hay humo, hay fuego", lo que sugiere que incluso si el chisme sesga algunas cosas, también contiene fragmentos de la verdad”. [Butt 2005, 7. Nota: todas las traducciones hechas por el autor]



La casa de Feliza está situada en el barrio El Recuerdo.

Hoy Feliza

Las histéricas se presentaron por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1968. Las esculturas de acero inoxidable tenían un motor giratorio en sus bases. Se movían irregularmente, agitando todos los fragmentos que Feliza encontraba en depósitos de chatarra. En el escenario, las figuras abstractas eran ruidosas y desordenadas. No había ritmo en su movimiento, eran nerviosas y torpes. Producían un sonido agudo. Algunas esculturas eran más fuertes, otras dejaban de funcionar por intervalos cortos. Como los personajes de una obra de teatro, *Las histéricas* eran esculturas y mujeres descontroladas que colgaban de las paredes, del techo, sobre bases de madera, en el suelo.

Las esculturas se presentaron como un verdadero espectáculo, una escena dramática. Una serie de focos acentuaban su figura y las hacían brillar. También producían sombras temblorosas. En la entrada del museo, se proyectaba el cortometraje *Hoy Feliza* [sic] dirigido por el cineasta colombiano Luis Ernesto Arocha.



En la última escena de *Hoy Feliza* [sic], Feliza y su primera *Histérica* (una escultura sin motor) se encuentran en una colina. Primero, la artista persigue a la escultura, intenta

agarrarla. Poco después, los papeles se invierten. La *histérica* persigue a Feliza. Ella agitada y aterrorizada, huye.



En 1970 Feliza se casó con el ingeniero químico, Pablo Leyva. Se conocieron cuando él estaba terminando sus estudios de doctorado en Economía. Pablo también estaba interesado en el arte y le ayudó con la fabricación de circuitos electrónicos para algunas de sus esculturas móviles. Aunque Pablo es el dueño de la casa, no vive allí.

Anita, encargada de las tareas domésticas, vive con su hija Sandra y su *french poodle*, Homero. Cada semana, Pablo visita la casa para asegurarse de que todo está en orden. Anita le hace café en una cocina que tiene cuatro neveras. Tres están desconectadas y contienen ollas y utensilios de cocina que nadie usa. Ahora son estantes y contenedores.

También hay dos estufas. Una es eléctrica y tiene un horno, pero Anita no cocina en ninguna. Las limpia a fondo y luego prende incienso encima de ellas. Barre y aspira cada rincón de la casa. Camina con un trapo húmedo en la mano para desempolvar todas las superficies: las esculturas de Feliza, las mesas, los portarretratos, las ventanas, los libros y uno de los primeros modelos de televisión en Colombia.

Anita sigue las instrucciones de Pablo, espanta las moscas que se atreven a entrar a la casa, hace más café y le echa agua a las plantas del jardín. Homero la sigue a todas partes. También orina en la entrada cada vez que puede. Anita vierte un balde de agua sobre la mancha. Los perros tienden a orinar encima de la marca dejada por otro perro.



Anita limpia la mancha en la entrada y Homero la mira.



"Mejor compañero que el hombre? Es tan bueno como él".

Revista Mujer, Bogotá, octubre de 1975.

La casa era una fábrica de telas de los padres de Feliza. Aunque el espacio ha cambiado con los años, su aspecto industrial (techos altos, ventanales, pisos de cemento) se conserva. En 1963, después de la inesperada muerte de su amante, el poeta Jorge Gaitán Durán, y de su padre, Feliza heredó una sección de la fábrica: la zona del garaje, un espacio largo y estrecho. Su primera casa.

Sus amigos y arquitectos Rogelio Salmona y Carlos Valencia transformaron el garaje en un lugar habitable y acogedor. Construyeron dos plantas adicionales. Feliza dormía en el tercer piso, socializaba y leía en el segundo nivel y trabajaba en sus esculturas al lado de un carro.



Feliza usaba pedazos de carros viejos y accidentados. En 1980 hizo una serie de esculturas exclusivamente con estos materiales. La llamó: "Color"

“Una, dos, tres plantas pero no los convencionales pisos para la gente convencional. Son tres niveles a los cuales hay que llegar ni más ni menos que por una escalera de bomberos. Me pregunto intrigada cómo hará Feliza para hacer ese alpinismo, después de cuatro rones Tres Esquinas”. [Zuluaga 1975, 69]

Feliza se cayó por la escalera y se rompió la espalda. Después del accidente, tuvo que usar un chaleco ortopédico metálico similar a una de sus esculturas.

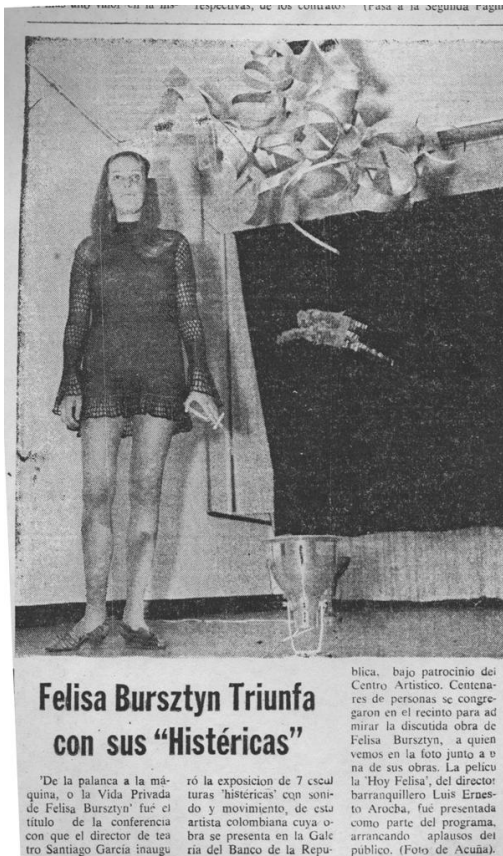
“Se diría que tiene huesos de vidrio. Hace unos meses se fracturó la columna vertebral y tuvo que ponerse un chaleco ortopédico que parecía un cinturón de castidad fabricado por ella misma, y cuya llave se le perdía en cada pachanga”. [García Márquez 1981]



Feliza sube las escaleras.



Feliza baja las escaleras.



Diario del Caribe, Barranquilla, 23 de abril de 1969.



El Tiempo, Bogotá, 11 de diciembre de 1968.

El director de teatro y amigo de Feliza, Santiago García, fue invitado a dar un discurso de apertura para *Las histéricas* en la Galería del Banco de la República de Barranquilla. García dijo sobre las esculturas: “Estas esculturas son como **juguetes**, como **animales** de un mundo **sardónico, ingenuo, bárbaro**, esculturas que van dirigidas al nuevo sentido de **violentos** ritmos, de estridencias **alucinantes**”. [Duque López 1969]

En las imágenes en blanco y negro y en *Hoy Feliza [sic]*, Feliza y *Las histéricas* se fusionan. A su lado, se ve sensual, provocativa, como las figuras de acero inoxidable. Igual que una modelo, estilizada y seductora, Feliza y sus esculturas móviles se acostumbraron a la cámara.

“En el asilo, el cuerpo histérico es el resultado de ceder a la transferencia, de aprobar el experimento. Un autómata, ahora inerte, ahora agitándose, es modelable al final porque responde a *una leyenda*. El cuerpo se forma con caricias, hasta con ataques, con descargas eléctricas y con la penetración, deleitando a la moral del juguete, constituyendo sus obras, estilos y hazañas”. [Didi-Huberman 2003, 181]

Después de que Feliza se instaló en el área del garaje, la zona restante de la fábrica de telas se convirtió en un taller mecánico de automóviles. Inicialmente estaba lleno de carros rotos, repuestos y grúas. Más tarde, el espacio fue utilizado por una empresa de columnas de hierro para la construcción de estructuras.

Con los años, la casa de Feliza se expandió. El lote vecino fue primero su taller, después funcionó como un depósito de chatarra. Finalmente se convirtió en una cocina.

Feliza: “Quería trabajar en chatarra, pero era tan pobre, tan pobre, que ni siquiera para chatarra tenía. Un día encontré en la casa de Rogelio Salmona un cuarto lleno de latas de Nescafé. Con ellas hice mi primera exposición, *Las chatarras*, en el Museo de Arte Moderno, el de Marta Traba”. [M. Uribe de Urdinola 1979]

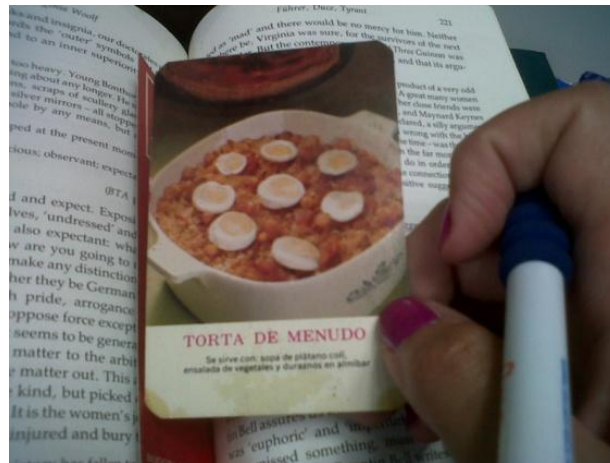
Feliza comenzó a trabajar con piezas de chatarra encontradas después de estudiar escultura en París en la *Académie de la Grande Chaumière*. Primero, intentó trabajar con yeso y bronce, como le habían enseñado, pero en Bogotá esas técnicas eran costosas y los materiales eran escasos. Entonces, hizo esculturas con cosas que tenía a mano: materiales industriales desechados por otras personas.

La casa de Feliza también está hecha de materiales de construcción desechados. Cuando se casó con Pablo Leyva, compraron otro lote (el jardín) y la zona frente a éste: el taller, donde Feliza trabajaba con buena luz y mucho espacio. Compraron toda la planta de la fábrica y planearon dividir el mapa en tres partes: una zona para vivir, el taller de Feliza y la oficina de Pablo.

Años después, cuando Feliza murió, Pablo remodeló toda la casa. Puso baldosas y quitó el cemento, derribó una pared en el taller y la cambió por una puerta de vidrio para iluminar. También construyó un nuevo muro para separar su oficina del taller.

La casa vuelve a verse a través de los recuerdos de sus invitados: cómo era, los sabores de las sopas, el ron y el whisky, las noches en la sala, la imagen de las escaleras, la risa de Feliza. La casa se puede leer en los textos de los amigos que la visitaban y comentaban las particularidades, las rarezas. El espacio es un método para comprender a un artista.

“Si además de verla, oírla e ir a su casa, espiarla y probar su cocina, usted hubiera sido amigo suyo. Si hubiera tomado con ella ron Tres Esquinas, vodka o el whisky que compraba por cajas, servía en copas con incómodos cubos de hielo y revolvía con el dedo; si hubiera conversado con ella sobre Cuba, Rusia, Colombia, la Cábala, los pros y contras de *Alternativa*, los misterios de *El Tiempo*, las carátulas del *New York Review*, los artículos del *Time* o sobre sus intocables mitos: la izquierda, Gabo, Santiago García o Hernando Valencia Göelckel, sabría que su felicidad, su entusiasmo y su mirada maliciosa permanecerían inmutables y vitales a pesar de la muerte de amantes y amigos”. [Suescún 1982]



Una receta de torta de menudo que encontré dentro del libro:
The Unknown Virginia Woolf de Roger Poole.

Feliza y su casa también salieron en televisión pública en programas como *Correo Cultural* presentado por Gloria Valencia de Castaño y en *Las Camas de Feliza*, un cortometraje producido por el cineasta español José Luis Arzuaga. Este documental experimental se estrenó en marzo de 1974 como una vista previa de la exposición *Las Camas* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.



“La cama de todos los días de Feliza es anticama, porque no tiene colchón. Porque cada noche la escultora, sin tener nada en común con un faquir, se duerme en una tabla tendida con sábanas de raso, una cobija de lana campesina, y un cubrecamas de retazos de raso rojo (...)” [Mora 1976, 29]

Una de las primeras tomas de Feliza en la película de Arzuaga tiene lugar en la sala. Ella aparece con el pelo corto y unos aretes muy largos. Sostiene un cigarrillo y tiene puesto un

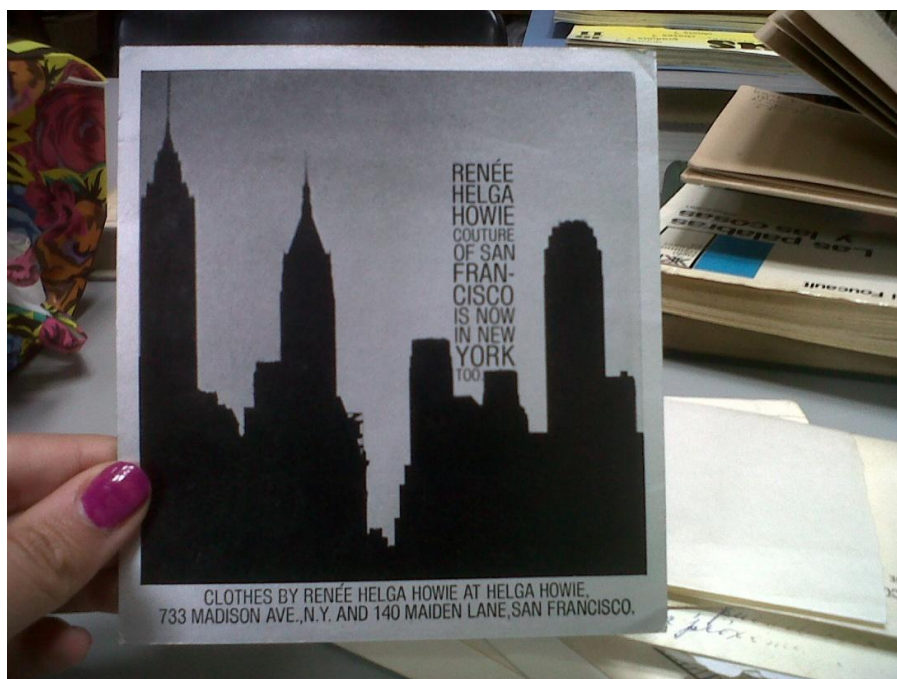
vestido de crochet azul. Su voz superpuesta dice: "Y esta es mi casa, llena de hierros viejos, soldadores de punto, transformadores, pinturas, chatarra, gatos, perros, flores, semillas. Claro, también hay una cocina... ". Su narración es abruptamente interrumpida por su propia risa.

“La risa de Felisa [sic] Bursztyn es un lenguaje dilatado, le cubre todo el rostro, habla de su avasallante personalidad, de ese jugueteón diablillo del humor que le acosa a cada instante. Felisa, como Bernard Shaw, cree que ‘la vida es una cosa demasiado importante para tomarla en serio’...por eso dice ella, ‘hago arte riendo, lo que es bien serio por cierto’”. [Zuluaga 1975, 69]

La risa y la figura de Feliza eran fuertes y memorables. Un lenguaje. Era una mujer alta y delgada que usaba vestidos de crochet de Reese Helga Howie, minifaldas, camisas de terciopelo brillante, pelucas y esmaltes de colores en una sociedad rígida y gris donde las mujeres de la clase media-alta, como Feliza, se educaban para ser silenciosas y discretas.

“Reese Helga Howie es una mujer inteligente que se expresa elocuentemente con la ropa que diseña. Nacida en Austria, creció en Argentina y vive en San Francisco. La señora Howie tiene ideas positivas (pero no rígidas) sobre cómo se deben ver sus clientas. Los términos ‘hecho a la medida’, ‘mercería’, o ‘a rayas’ no son parte de su vocabulario. Ella prefiere ‘fluido, suave, sexy y femenina’. Pero no se imaginen pequeños vestidos con adornos- su colección es urbana y sofisticada”. [*Express Yourself Eloquently* 1976]

Reneé Helga Howie también fue una amiga cercana de Feliza. Se conocieron en Bogotá.



Bethina Fleischer, la hija menor de Feliza, recuerda que cuando su madre viajaba a Palo Alto, California, a visitar a su hermana, la científica Hela Bursztyn, pasaba días enteros con Howie en su tienda en el edificio de Frank Lloyd Wright en

Maiden Lane, San Francisco. [Fleischer 2012]

Feliza usaba tacones altos y zapatos de plataforma. A veces, soldaba sus esculturas y subía las escaleras en ellos.

Uno de sus estudiantes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el artista Francisco López, recuerda que Feliza llamaba a este tipo de zapatos: *zapatos de puta*. [López 2012]

Tenía una voz aguda y su acento bogotano era fuerte. Decía groserías.

El escritor Juan Gustavo Cobo Borda describió su voz como: “la voz de niña consentida con las más detonantes groserías”. [Cobo Borda 1983, 13]



En la foto en blanco y negro de Fernell Franco tomada en el taller de Feliza, una *Histórica* larga y delicada cuelga del techo. Está hecha de tiras de acero inoxidable. Una pieza más ancha en el medio une fragmentos finos de diferentes tamaños. Los segmentos están doblados y apuntan en diferentes direcciones. La escultura brilla intensamente, sobre todo en la parte inferior, donde el fotógrafo capturó su brillo absoluto. Sin embargo, el resplandor en la foto es inofensivo para los ojos.

La escalera está hecha del mismo material de la escultura, pero es opaca, como un apoyo secundario hecho sólo para sostener a Feliza. Ella mira a la *Histórica* y la toca, tal vez en un intento de moverla, modificarla, o simplemente por el placer de tocarla. Tiene puestos zapatos de tacón alto y sostiene un cigarrillo. Se ve cómoda, estable, en control, igual que la

Histórica. La imagen no muestra el motor instalado en el extremo del cable que la sostiene, cerca del techo. El pequeño dispositivo - parte de un tocadiscos - movía la estructura en círculos, como un LP, a una velocidad moderada.

En 2009, la *Histórica* larga se instaló en el techo del Museo Nacional de Colombia. Cuando se enchufó a la electricidad, empezó a girar rápidamente. Unos segundos más tarde, sus tiras afiladas despegaron como hélices, como dagas voladoras por toda la sala. La histórica se destruyó. Por medidas de conservación y seguridad, la escultura estuvo desenchufada durante la exposición.

La *Histórica* es frágil, mal soldada. Cuando Feliza murió, se quedó en Cali, desenchufada, medio destruida. En la actualidad, cuelga en el taller, como se muestra en la imagen de Franco. Su figura ha cambiado: no es tan despeinada o dispersa como solía ser. Las tiras están organizadas de una forma diferente.



El taller en 1970.

En la pared del taller, Feliza colgaba una vieja placa que pertenecía a la fábrica de su padre. La placa estaba puesta debajo de las imágenes icónicas de los líderes: Ernesto Che Guevara y Fidel Castro y tenía inscritas las siguientes palabras: 'Esta empresa prohíbe dentro de sus

predios ingerir bebidas alcohólicas, portar arma blanca y usar de aquel vocabulario soez muy usual dentro del gremio de los artesanos. La Empresa.’ [González 1969]

El cuarto de Pablo

Mi primer contacto con Feliza y su trabajo empezó con una inmersión física en su casa y en un espacio específico: el archivo o el cuarto de Pablo. Este lugar es el monumento a una idea: preservar y coleccionar los recuerdos fragmentados de alguien que no está, pero más específicamente de alguien que - perseguida por el gobierno colombiano - se vio obligada a salir de su casa y del país en 1981. ¿Cómo preservar y recuperar la idea de alguien? Narrativas fragmentadas, la construcción de "un punto en el espacio que contenga todos los otros puntos" o un Aleph, un pasado fantasmal, un cuarto rosado con grietas en las paredes.

El Aleph es un cuento escrito por Jorge Luis Borges. El narrador (Borges) visita con regularidad la casa de su amante muerta, Beatriz Viterbo. Un día, su primo Carlos Argentino Daneri, un poeta mediocre, lo invita a ver un Aleph en la casa. Borges termina la historia con la pregunta: “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”. [Borges 1997, 33]

El archivo empezó dentro de una canasta de mimbre estrecha, donde Feliza apilaba fotos, catálogos, cartas, invitaciones y tarjetas. Dentro de este espacio cilíndrico, sin divisiones, las cosas estaban organizadas al azar. Cuando tenía algo relevante o especial, lo metía dentro de la canasta. Una cosa encima de la otra. Si quería sacar algo del fondo de la canasta, tenía dos opciones: podía sacar todo y ponerlo en el piso, o podía sumergir el brazo entero y revolver hasta encontrarlo. De cualquier manera, las cosas se reordenaban. La canasta de mimbre fue el origen de un archivo, un sitio donde una profusión salvaje de cosas encontró un espacio común para superponerse.

Pablo recuerda que la canasta estaba en la sala, junto a una chimenea metálica naranja, el riesgo inminente de una chispa o una llama que podía convertir las estructuras de la memoria en cenizas. [Leyva, 2012]

Para remplazar la canasta por un sistema más conveniente para la preservación y la organización de las cosas, Pablo compró archivadores de color naranja y café. Los cajones de acero inoxidable y los compartimentos le permitieron crear clasificaciones y un camino rectangular y horizontal del conocimiento.



La etapa final de la metamorfosis de la casa y del archivo, ocurrió hace una década con la construcción de un cuarto rosado. Pablo organizó hileras de libros contra la pared, puso algunas de las esculturas de Feliza sobre las mesas y comenzó lo que él llama “El archivo”: una pila de carpetas de plástico. Los archivadores se conservan; están llenos de documentos viejos y guías telefónicas con amigos y números inexistentes.

Después de la muerte de Feliza, la colección original de artículos, catálogos, invitaciones, cartas, y periódicos se expandió, al igual que la casa. Pablo siguió recolectando documentos escritos y fotográficos. Además, incluyó cientos de fotografías que tomó de la artista, la casa y su trabajo (algunos rollos siguen sin revelarse). Creó álbumes gruesos, donde las imágenes están protegidas por plásticos transparentes. El archivo se convirtió en su colección.

“No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra ‘archivo’ -y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado -principio nomológico”. [Derrida 1996, 1]



Pablo organiza el archivo

El cuarto de Pablo era un dibujo en un papel, una proyección imaginaria del futuro y un depósito de chatarra por un tiempo. Tras la muerte de Feliza, Pablo lo construyó para vivir ahí, algún día. El cuarto se parece a un monumento en su propósito más antiguo y original: una obra humana, construida para perpetuar un hecho específico o un destino, una desconcertante acumulación de ambos.



Una de las paredes en el cuarto de Pablo. Libros, una Feliza joven y sonriente, portarretratos, un dibujo, afiches, esculturas y carpetas.

Mientras organizaba la biblioteca, Pablo encontró un fósforo dentro de un libro.

Los libros viejos de Pablo están organizados junto a una biblioteca incrustada en la pared que sostiene los libros de Feliza. Como en las librerías y en algunas bibliotecas públicas, cada estante tiene un tema. Una fila podría llamarse *literatura en inglés*, otra *filosofía*, *literatura colombiana*, *arte*. Pero las categorías son flexibles y difíciles de designar. Al igual que los cajones de los archivadores, las superficies organizadas pretenden dominar conceptos dentro de sistemas de pensamiento: la revolución, Cuba, China, Colombia, Cultura, Francés, Izquierda, Religión, Español, Inglés, Hebreo, Ficción, Historia del Arte, recuerdos, innumerables, *etcétera*.

“El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje; y sólo en las casillas blancas de este tablero se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado.” [Foucault 1971, 5]

La casa del presente, está mejor construida, más iluminada y más grande que la casa del pasado. Pablo añadió nuevos espacios, modificó los viejos. Feliza no vivió lo suficiente para verla terminada, no entró al cuarto rosado. Puede que sea cierto que en un determinado momento de la vida, la casa soñada encarna todo lo que se considera conveniente, cómodo, saludable y deseable. Pablo proyectó su futura casa en ese espacio, donde los objetos, la arquitectura y los árboles recuerdan otros tiempos. Él no vive en la casa de sus sueños.

“Tal vez es bueno para nosotros mantener unos pocos sueños de la casa en la que viviremos más adelante, en el futuro, tan adelante, que de hecho no tengamos tiempo para lograrlo. Porque una casa final, que pueda ser simétrica a la casa en la que nacimos, crearía

pensamientos – graves y tristes - y no sueños. Es mejor vivir en un estado de discontinuidad y no de finalidad”. [Bachelard 1994, 61]

Pablo tiene un hijo, Camilo Leyva. Él es un escultor y escritor que utiliza el estudio y el cuarto rosado para trabajar en sus esculturas y textos. En el 2008, escribió un ensayo sobre Feliza, su trabajo y su casa y lo tituló: "Un Montón de chatarra". La primera parte se centra en la biblioteca de Feliza, una selección de los libros de la artista para entender sus pensamientos y sus esculturas. Más adelante, él (como yo) visita el jardín y pasa mucho tiempo frente a una escultura que emerge de la tierra. Leyva finaliza su ensayo con una lectura atenta de dos ventanas hechas por Feliza en 1969.

“Un cuadrado de láminas de hierro en ángulo intenta hacer de marco para la suma de pedazos de chatarra que se escapan de los límites de ese contorno plano. Es el estallido de una batalla entre dos mundos, entre una, dos y tres dimensiones. Saltan las partes, alambres, clavos largos, tornillos industriales, atacan al espectador cinco cuchillos de sierra defectuosos y oxidados. No dejan acercarse a la ventana que enmarcaría, porque es un marco para una ventana, es una ventana con el paisaje incluido, como una pintura, una vista aterradora y repelente”. [C. Leyva 2009, 43]

Feliza hizo una serie de ventanas en este período. Una de ellas, como se ve en la película de Arzuaga, estaba colgada en su sala. La cámara se aleja lentamente. La imagen muestra un patrón de barras metálicas horizontales y verticales espaciadas, que forman cuadrados, ventanas pequeñas. Una masa sobresaliente de elementos indefinidos cubre la esquina inferior derecha del objeto y se expande a lo largo de la superficie, como una enredadera.

Algunos pedazos de chatarra proyectan sombras alargadas que se mueven con la luz. La cámara de Arzuaga se acerca cada vez más a la ventana, deseosa de ver más allá de sus límites y, a diferencia de cualquier observador, ésta es capaz de hacer zoom y atravesar sus componentes corto punzantes y oxidados. Piezas desechadas, cuchillas y tornillos deteriorados son en este objeto altamente provocativos.



La ventana de Feliza en el cortometraje de Arzuaga.

Las ventanas son generalmente consideradas como aperturas, intermediarias para la contemplación y fragmentos de intimidad para el *voyeur* (el que desea ver). El cuarto de Pablo se encuentra junto a la entrada, detrás de un conjunto de ventanas pequeñas y opacas, falsas aberturas que permanecen oscuras durante todo el día. A diferencia de las ventanas

de Feliza, éstas no son amenazantes. Empañan la visión y de paso, la intriga del transeúnte. Crean una ilusión brumosa, donde los límites y las siluetas pierden sus formas. Es difícil para el espectador nombrar las cosas detrás de las ventanas.



El archivo y sus ventanas, vistos desde afuera.



Feliza detrás de una de sus ventanas.

El jardín

“Juana tiene una amiga que vive en Bogotá y cuya principal distracción es comprar automóviles nuevos, desarmarlos enteramente y fabricar con las piezas hermosas y gigantescas flores de hierro. Estas flores, llamémoslas así, tienen las más variadas y extrañas formas pero por más que las tuercas dejen sus correspondientes pernos y los ejes anden solos sin el peso inútil de las ruedas y las balineras, siempre conservan una memoria, una imagen mecánica de lo que fueron antes. Y así se establece toda una analogía fantástica entre la flora que Feliza crea con su soplete de acetileno y sus tijeras de cortar hojalata, y los inmediatos antecesores que cumplen su inalterable función dentro de la rigidez de los bastidores de acero. (...) Por lo tanto, Juana cree que Feliza no es una escultora sino una jardinera”. [Cepeda Samudio 1972]



El jardín de la casa de Feliza se extiende desde la entrada y está delimitado por dos paredes blancas y un piso de cemento para parquear los carros. El área está cubierta por las sombras de cuatro árboles densos, verdes y oscuros, que han crecido durante los últimos treinta años. Estos árboles no sólo determinan la postura de los visitantes (hay que agacharse un poco para caminar), sino también el aspecto de la tierra. Las hojas muertas cubren casi por completo el suelo que se mantiene húmedo y fresco la mayor parte del año. Para evitar el terreno fangoso, hay un camino trazado con ladrillos.

“Casi todas las palabras para ‘jardín’ en varios idiomas del mundo tienen raíces vinculadas a la idea de cerca o límite. Un jardín se define, literalmente, por sus límites”. [Harrison 2008, 56]

Hace unos años, el camino pavimentado era utilizado para conducir al visitante, o a Feliza, a su primer espacio de trabajo, el primer taller en la casa: un pequeño rectángulo estrecho lleno de esculturas que parecían árboles sin hojas. Su primer estudio fue también el garaje.

Un convertible azul y polvoriento compartía el espacio con los motores rotos, algunas puertas y ventanas trituradas.



El primer taller de Feliza, ca. 1965

El jardín tiene un estanque vacío. Cuando llueve, recupera en parte su función original. Uno se puede imaginar el estanque como una fuente, el sonido del agua corriendo. Justo en frente de él, un objeto emerge de la tierra. Su color marrón es muy similar a la de las hojas muertas alrededor, pero este objeto es vertical, soporta cambios climáticos. Tiene piedras alrededor, organizadas una al lado de la otra, como las del camino. Crean una línea de separación o una barrera de protección, parecida a las de los museos (y jardines).

Un tubo de hierro pequeño sostiene una esfera de piezas oxidadas. Intentar describir sus partes por separado es una tarea difícil. Hay tubos de diferentes tamaños y configuraciones (como las ramas de los árboles) que crean volumen. También cuelgan otros elementos tales como latas, tuercas y lo que parece ser un motor. Su silueta se parece a un elemento natural del jardín, a una flor. Sugiere un momento específico en el tiempo, antes de la floración o de un intento de florecer.

“En la antigua Roma, el uso de flores en los cementerios era pensado como un regalo para el espíritu que regresaba, para los fantasmas que deambulaban. Se creía que el alma del

difunto necesitaba provisiones para diversos deseos durante su existencia *post mortem*. La tierra sobre la tumba se convertía en un jardín, donde el espíritu podía pasear y disfrutar sobre su propio pedacito de Campos Elíseos. Esta costumbre, por supuesto, sobrevive hoy en día, con la decoración de tumbas con flores, aunque ahora pensamos en las flores como adornos que expresan nuestra piedad y nuestra memoria de los muertos”. [Heller 1931, 193]

Detrás de la pequeña escultura, apoyada sobre una pared, hay una placa rectangular de piedra, similar a las que se usan en los cementerios. A pesar de su apariencia, ésta fue hecha para conmemorar un nacimiento. Está verde por la humedad y el musgo. Tiene escritas las siguientes palabras: “Jardín Mahatma Gandhi/ Homenaje del gobierno y del pueblo colombiano/ al apóstol de la India/ en el primer centenario de su nacimiento/ Octubre 2 de 1969”.



La placa de piedra es la ruina de otro jardín en Bogotá: *Jardín Mahatma Gandhi*, un espacio y un gesto diplomático del gobierno colombiano para el reconocido líder indio y su país. Feliza y Pablo quitaron la placa del jardín conmemorativo en 1971 y la sustituyeron por *Homenaje a Gandhi*, una escultura concebida para este espacio. La placa se quedó en su jardín, a la espera de una instrucción oficial (que aún no ha llegado).

“Durante once años tomé un bus escolar que se desplazaba de sur a norte por la carrera Séptima para sólo virar en la oreja de la Cien. En ese punto, primer ángulo en que mi ruta diaria daba un giro, se encontraba una escultura tan liviana como voluminosa, un armatoste del cual, sólo mucho tiempo después, supe el nombre de su autora: Feliza Bursztyn. Un aparato que siempre llamó mi atención –adoro mirar a través de las ventanas de los buses– por dos características sencillas y básicas: primero, estaban hechas de viejas piezas industriales, el óxido sobre la superficie daba cuenta de un tiempo pasado, de algo que antes era de una forma y que luego fue de otra, de una funcionalidad perdida. Segundo, la escultura implicaba un recorrido ya que desde ningún ángulo parecía ser la misma: no tenía ni atrás ni adelante, no había ningún punto desde el cual suponer “éste es el frente”, y si uno la

miraba desde una coordenada X no podía saber qué estaba aconteciendo del otro lado”.
[Buenaventura 2007, 5]



Homenaje a Gandhi, 1971.

Homenaje a Gandhi, es una de las esculturas públicas de Feliza en Bogotá. Es la primera imagen en el cortometraje de Arzuaga. Como escena de apertura, la escultura representa un primer encuentro con la artista y su obra. Está instalada en un lugar muy conocido en el norte de Bogotá. Se encuentra encima de una rotonda, por lo que se crea una interacción específica: la vista desde un vehículo en movimiento, en círculos. La cámara de Arzuaga captura, los alrededores, las montañas, el cielo gris, y un edificio sin terminar. Una mirada dramática de la ciudad reforzada por una composición electroacústica de Jaqueline Nova.

El monumento es la cima de una pequeña colina, un área en la base de la montaña, rodeada por una capa densa de flores y enredaderas. Feliza lo construyó con tres partes de chasis de bulldozer que encontró por casualidad en un depósito de chatarra. El bulldozer, una máquina pesada utilizada en los proyectos de construcción para mover grandes cantidades de tierra, arena o cualquier tipo de material, es capaz de modificar drásticamente un paisaje mediante una garra en la parte posterior.

“La construcción adquiere el aspecto de la destrucción, tal vez es por eso que algunos arquitectos odian los bulldozers y las palas de vapor. Éstos parecen convertir el terreno en ciudades inacabadas y escombros organizados”. [Smithson 1996, 101]

Los tractores, a menudo usados por unidades militares para mover tierra en el campo de batalla, tienen orugas para adherirse mejor al terreno. Hacen ruidos bruscos e inquietantes,

similares a los sonidos de un tanque. Su poder radica en su capacidad de destrucción inminente.

La imagen del bulldozer es fundamental para pensar en las técnicas de desactivación de alguien o de algo, lo que Achille Mbembe llama en inglés ‘*bulldozing*’: "demoler casas y ciudades, arrancar olivos, acribillar a balazos los tanques de agua, bloquear las comunicaciones electrónicas; destrozar carreteras, destruir los transformadores eléctricos (...) En otras palabras, *la guerra de las infraestructuras*". [Mbembe 2003, 29]

Feliza escogió el esqueleto mecánico de una excavadora y transformó su estructura original, la garra poderosa, en una figura esbelta y vertical.

Feliza: “Hará como tres o cuatro años. Una noche, muy tarde, Pablo y yo veníamos de una fiesta, y vimos a unos tipos con una grúa, jalando, y tratando de derrumbar la escultura. Jalaban y jalaban. Yo estaba aterrorizada. Pablo se bajó del carro, dizque a pegarles, y afortunadamente ellos se dieron cuenta de que nosotros habíamos parado, y se fueron. Gracias a Dios estaba muy bien puesta. La puso Pardo. Si no se la llevan. ¿Tú te puedes soñar eso? [Cobo Borda 1983, 84]

Para evitar el vandalismo (posiblemente de sus propios proveedores de chatarra) Feliza instaló su escultura de nuevo sobre un pedestal enorme. La base, casi tan grande como la escultura, se cierne sobre el observador y protege la estructura enfáticamente. Aunque el monumento oxidado está puesto en una zona muy concurrida donde cientos de personas transitan a diario, suele pasar desapercibido.

El jardín perdió su nombre original y ahora es conocido como: *Rotonda de la Calle 100*. El espacio / monumento se ha olvidado.

La interacción con el *Monumento a Gandhi* es rápida. Desde un carro o un bus, aparece y desaparece en cuestión de segundos, como un flashback. No hay tiempo para preguntarse quién lo hizo, por qué, cuándo y bajo qué condiciones históricas. Gandhi, "monumental", es una presencia efímera que se camufla en su entorno.

“Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, causas judiciales, monumentos, santuarios, asociaciones, son los testimonios de otra edad, ilusiones de eternidad. (...) Pero si lo que defienden no estuviera amenazado no habría necesidad de construirlos. Si viviéramos realmente los recuerdos que ellos encierran, serían inútiles. Si, por el contrario, la historia no se adueñara de ellos para deformarlos, transformarlos, y petrificarlos, no serían lugares para la memoria”. [Nora 2001, 12]

Feliza era consciente de que los monumentos cargan con la responsabilidad de materializar la memoria para cualquier institución. Sin embargo, ella escogió materiales y estructuras que desaparecen en la base de las montañas. Su monumento es crítico, porque señala un pasado construido desde la violencia, la intransigencia y la desaparición. Funciona como una representación abstracta - o como una imitación, en el sentido original de la palabra - esencialmente divergente del ideal de resucitar el pasado.

“Margarita Vidal: ¿Crees que un artista deba ser crítico?

Feliza: Necesariamente. Siempre ha sido así. Si hablas sobre alguien o algo, estás dando una opinión que es crítica. Lo mismo pasa con los artistas, capturar algo que uno ve, es darle una interpretación crítica. No importa si el objetivo es...político...social, etc.

Margarita Vidal: ¿Cuál es el tuyo?

Feliza: Social y político". [Vidal 1973]

Mahatma Gandhi era una extraordinaria paradoja humana. Su extrema debilidad física, sus largos ayunos de protesta, proyectaban la energía más fuerte para su doctrina. El gesto de Feliza, transformar las piezas de una máquina destructiva en una presencia quieta y silenciosa, le hizo justicia al líder de la desobediencia civil no violenta: una figura que resiste el recuerdo de una acción violenta.

"[Feliza] Amaba al país, le dolía el país, y tenía como –como pocas personas en estos tiempos azarosos–, una capacidad de indignación tan grande frente a la injusticia que alguna vez la llevó casi al borde del ‘shock’ nervioso, almorzando con un grupo de amigos en un restaurante de Bogotá, durante aquella época en que la prensa empezó a publicar denuncias sobre torturas a los presos políticos, porque Feliza se estremecía de horror solamente de pensar ‘que el vecino de la mesa siguiente puede ser un hombre que estuvo torturando a otro esta mañana’". [Pineda 1982, 13-A]

Una noticia corta e informativa en *El Tiempo* anuncia: "Cuatro toneladas de Gandhi". Junto a ésta, hay otra noticia corta e informativa titulada: "Muertos tres guerrilleros en el Caquetá". Tres cuerpos sin nombre.

Estamos nerosos

proyectos de gran contenido
ocial deben gozar de condicio-
es preferenciales".

Los préstamos

De acuerdo con las listas
entregadas por Planeación, el
monto de los préstamos soli-
citados a los países miembros
del Grupo de Consulta asciende
a 780 6 millones de dólares y
se discrimina así:

Canadá: cuatro solicitudes
por 4 millones de dólares para
1971; 2.4 para 1972 y 20 millo-
nes para 1973. Total US\$ 26.4
millones.

Alemania: trece solicitudes
por 14.1 millones de dólares
para 1971; 45.4 para 1972; 40.6
para 1973 y 5 millones para
1974. Total US\$ 105.1 millones.

Italia: catorce solicitudes por
7.6 millones de dólares para
1971; 18.3 para 1972; 6.9 para
1973 y 37.3 para 1974. Total
US\$ 80.1 millones.

España: tres solicitudes por



Muertos tres guerrilleros en el Caquetá

Fuentes militares confirma-
ron ayer que dos soldados de
una patrulla del Batallón Te-
nerife, de Neiva, resultaron
heridos y tres guerrilleros de
las FARC fueron dados de ba-
ja, durante combates entre tro-
pas del Ejército y uno de los
grupos alzados en armas, en
la zona de Guacamayas (Ca-
quetá).

Los encuentros armados han
ocurrido desde el martes has-
ta ayer y aunque en un prin-
cipio las autoridades militares
en Neiva habían mantenido
absoluta reserva, posterior-
mente dieron a conocer un
comunicado en que se da cuen-
ta detallada de los hechos.

Los soldados heridos en el
primero de los choques fueron
identificados como Hebert Es-
pinosa, Gutiérrez y Roberto
Nestiel Moreno, mientras los
antisociales muertos no habían
sido identificados, ya que los
cadáveres fueron recogidos
por sus compañeros.

Según las fuentes militares,
al parecer el grupo superélite
de las FARC está comandado
por Hernando Reyes. (alias

Cuatro toneladas de Gandhi

Ayer se colocó en la calle 100 con carrera 7ª el
monumento en homenaje a Gandhi, obra de la es-

El Tiempo, Bogotá, 7 de mayo de 1971, p. 7

Como testigo, y más tarde, como sospechosa, Feliza hizo referencias a su entorno de manera indirecta, en su trabajo. Sus esculturas no eran panfletos.

Avery Gordon interpreta el concepto de ‘hacer saltar’ (*blasting*) de una forma acertada para mi lectura de *Homenaje a Gandhi*: "Exige cierto esfuerzo reconocer el espectro y reconstruir el mundo de asociaciones que éste evoca. Y en este sentido se explica el concepto que usa Benjamin de “hacer saltar”, un método dialéctico que reconstruye “la obra de una vida” siguiendo las confusas huellas que deja el espectro, recogiendo sus piezas, reubicándolas en otro lugar. “Hacer saltar” puede concebirse como el proceso por el que se accede a través de otra puerta, la puerta de lo siniestro, la del fragmento, la del paralelismo sobrecogedor”. [Gordon 2008, 66]

En 1966 Feliza presentó *¿Y de Camilo qué?* al Salón Nacional de Artistas. Camilo Torres, era su amigo. "El cura revolucionario" pensó en la religión como un medio para mejorar y cambiar los problemas sociales del país; la religión lejos de las prácticas pasivas.

“Maritza Uribe de Urdinola: ¿Y qué piensa de los cambios a través de la religión, como lo predicen ahora algunos jesuitas?
Feliza: No creo que ese sea el método. Los cambios deben ser políticos, no religiosos, como es el caso del Irán. No podemos volver al Medioevo. Todo cambio debe ser político”. [M. Uribe de Urdinola 1979, 15]

La figura de Camilo Torres, como la de Gandhi, se convirtió en un símbolo de la revolución social en todo el mundo. Era el resultado de un momento en la historia de Colombia y de América Latina en el que muchas personas, especialmente los intelectuales, veían la guerra de guerrillas como una posible solución al problema político del poder.

“¿Es la noción de *biopoder* suficiente para dar cuenta de los modos contemporáneos en que lo político, bajo la guisa de la guerra, de la resistencia, de la lucha contra el terror, hace del asesinato del enemigo su primario y absoluto objetivo? La guerra, después de todo, es lo mismo un medio para conquistar soberanía como una manera de ejercer el derecho a matar. Imaginando la política como una forma de guerra debemos preguntar: ¿qué lugar le es concedido a la vida, a la muerte y al cuerpo (en especial al cuerpo herido o asesinado)?, ¿cómo son inscritos en el orden del poder?”. [Mbembe 2003, 12]

Su cuerpo, como el *Homenaje a Gandhi*, desapareció. Sin embargo, ningún ser humano ha desaparecido nunca. Vivos o muertos, los desaparecidos existen como la consecuencia de una serie de decisiones tomadas y aplicadas por personas. Camilo Torres es otro fantasma.

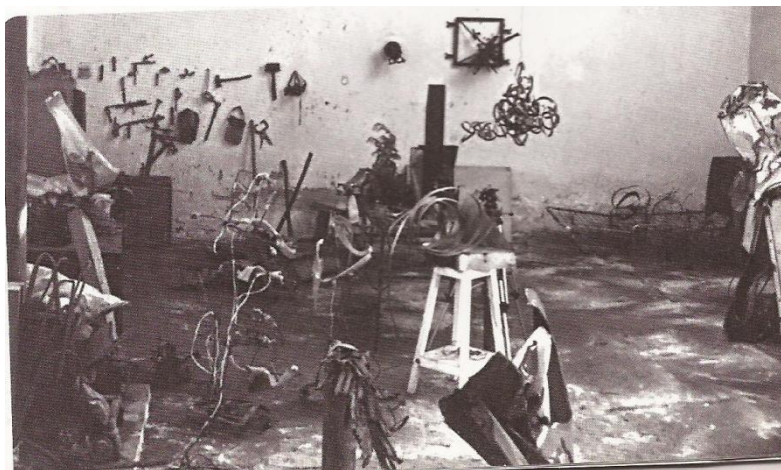
El taller

Feliza diseñó escenarios para teatro. El más memorable es quizá el escenario para la adaptación de Kepa Amuchástegui de *El cementerio de Automóviles* en 1965. La obra, escrita por el dramaturgo español Fernando Arrabal (1932), se desarrollaba en un depósito de chatarra post-apocalíptico. Los personajes se escondían de la policía mientras vivían sus fantasías y fetiches sin las limitaciones de la autoridad.



El taller de Feliza en el 2013

Grandes trozos de chatarra, puertas de carros y montones de sillas llenaban el escenario. Los actores se movían alrededor, interactuaban con los objetos, golpeaban uno contra otro, los jalaban. El espacio cambiaba en cada presentación, al igual que todas las esculturas de Feliza.



El taller de Feliza en 1981

Feliza salió de su casa, escondida en la parte trasera del carro de su cuñado, la noche del 5 de agosto de 1981. Desde entonces, el taller no ha cambiado mucho. Es un espacio amplio,

iluminado, con techos altos y paredes blancas. Adentro, hay esculturas sobre el piso de ladrillo, otras sobre las mesas desgastadas donde solía trabajar. En la pared izquierda, hay unas estanterías metálicas que sostienen algunas de las esculturas desconectadas y algunas pequeñas esculturas de colores que hizo poco antes de su exilio.

Julio Cesar Turbay fue elegido presidente de Colombia en 1978. Poco después, Turbay creó una entidad llamada *El Estatuto de Seguridad*. Preocupado por el crecimiento de los grupos guerrilleros como las FARC, M-19 y el ELN, les dio poder y libertad a los militares para juzgar y detener a cualquier *sospechoso*. La inteligencia militar procedió con detenciones arbitrarias, torturas y persecuciones. La sospecha es, de hecho, un arma poderosa. Perpetuar sospechas con diferentes versiones y rumores, hace que la estructura política gane poder.

Encontré una escultura de barro en el taller de Feliza. Como una vasija, esta escultura es hueca por dentro. Pero para mi sorpresa, también es pesada y sólida. Como artista, ella era conocida por sus esculturas de chatarra: volúmenes de metal retorcido, soldados con clavos y residuos industriales. Estos materiales suelen ser afilados, agresivos y desagradables al tacto. Pero este objeto es provocativo. También es muy frágil; la arcilla se desmorona con cualquier movimiento.

“El gobierno había dicho que no existían cargos contra Feliza. Pero aún así, después de dos interrogatorios que le destrozaron los nervios, ella prefirió irse antes de vivir bajo la zozobra de un nuevo allanamiento, un nuevo interrogatorio, una nueva detención”. [Samper Pizano 1982, 5-B]

El objeto es polvoriento y sucio. Su color inicial se ha oscurecido, con el tiempo. Su color podría ser descrito como un tono de piel humana, una mezcla de rosado y café. También ha adquirido manchas, cicatrices y pecas.



Una línea cruza toda la figura. La marca se asemeja a una columna vertebral humana. No es recta, es más bien una curva que termina como una grieta, como una profunda ruptura en la parte inferior. El lado izquierdo está hundido. Parece un cuerpo sin huesos, una masa flexible. En la parte de abajo, quedaron impresos los dedos de Feliza.

“Y esa espontaneidad inusitada, esa energía feroz que desplegaba cuando se trataba de defender la causa cubana, fue sin duda la única razón que desató esa pesadilla terrible que vivió durante los días que precedieron a su asilo en la embajada de México, -que habrían de

ser los últimos en Colombia-, cuando las Fuerzas Militares la acusaron de ser el “enlace” entre la guerrilla del M-19 y el gobierno de Castro”. [Pineda 1982, 13-A]

Los bordes de la parte de arriba son ásperos, abruptos. La masa de arcilla está cortada irregularmente. Es una decisión consciente: un lado es más grande y más estrecho que el otro, como un cuerpo decapitado. El volumen está considerablemente comprimido en el medio. La presión creó tres fisuras en la parte frontal, también hizo la parte inferior más prominente.



Parece un torso humano, pero no tiene órganos evidentes. No tiene pechos, ni ombligo ni órganos sexuales. "La cintura" podría ser considerada femenina, pero no tiene marcas definitivas para esta suposición. El perfil, la curvatura de la columna vertebral, la nuca del cuello y el estómago ligeramente prominente sugieren un cuerpo específico.



“El ultimo día de su vida –viernes 8 de enero- Feliza Bursztyn estuvo caminando con su esposo, Pablo Leyva, por las calles invernales del Barrio Latino de París. Todavía estaba impresionada por la visita que habían realizado juntos, tres días antes, al Monumento de los Deportados de la Guerra, que se levanta en una isla del río Sena, no lejos de la catedral de Notre Dame”. [Samper Pizano 1982, 5-B]

En las paredes, las grietas se forman por los movimientos accidentales y por el paso del tiempo. Pero las grietas en esta escultura no son incidentales. Se extienden desde la base y a través de la estructura, la columna vertebral.



La base está deforme. La figura se dobla a la izquierda. Está desmembrada y fragmentada. Los bordes son violentos y crudos. Es un cuerpo adolorido, decapitado, torturado.

“Feliza aún hervía de rabia al recordar con Pablo aquella situación absurda, como de novela de Kafka, que empezó esa madrugada terrible en la que la casa, (esa casa que ella había ido construyendo poco a poco, en la que fuera de la antigua fábrica de textiles de su padre, un emigrante de origen polaco que llegó a Colombia en los años frágiles de la guerra mundial), se estremeció con un estruendo de golpes y de armas amenazantes.” [Pineda 1982, 11-A]

Es un cuerpo en tensión entre la muerte y la vida. Las huellas de Feliza permanecen en el objeto como memoria. Pero el material seguirá descomponiéndose con el tiempo.

“Lo que el dolor alcanza, lo logra en parte porque no puede ser compartido, y lo asegura a través de su resistencia al lenguaje. (...) El dolor físico no se limita a resistir el lenguaje, además, lo destruye activamente, dando lugar a una reversión inmediata a un estado anterior al lenguaje, los sonidos y los gritos que un ser humano hace antes de aprender a hablar”. [Scarry 1987, 4]

Esta escultura no está registrada en ningún lugar del archivo de Pablo; ni una sola foto o palabra se ha escrito sobre esta obra. De pronto Feliza no tenía ninguna intención de mostrarla fuera de su casa.

Pablo recuerda que Feliza hizo este objeto cuando era profesora de escultura en 1976. [Leyva 2012]

La ausencia de la escultura en el archivo indica una necesidad de revivirla y alejar la muerte.

“La narración es tan importante como la escritura, el hacer tan central como la grabación. La memoria se transmite a través de los cuerpos y de las prácticas mnemónicas. Los caminos de la memoria y las grabaciones documentadas pueden contener lo que el otro ‘olvidó’. Estos sistemas se sostienen y se producen mutuamente; ninguno está excluido, ni es anti-ético a la lógica del otro.” [Taylor 2003, 35]

Feliza era cercana a la artista Beatriz Daza. Sus objetos/pinturas de cerámica resuenan con el trabajo de Feliza. Daza destruía, martillaba y reducía a escombros cosas de uso diario como tazas y platos. Estos fragmentos, a su vez, conformaban estructuras más grandes, paredes agrietadas.



Beatriz Daza. *Jarra incrustada en mi memoria*, 1966.

Tanto Feliza como Beatriz Daza dañaron sus pulmones por la inhalación de gases tóxicos producidos por la soldadura de chatarra y los esmaltes para cerámica.

“Feliza no ha hecho nada más subversivo que convertir en obras de arte los accidentes de tránsito, con una temeridad que le ha costado una limitación pulmonar muy seria por los vapores tóxicos de la fundición, una limitación, dicho sea de paso, que le ha causado trastornos respiratorios, pero que no le ha quitado alientos para disparar las palabras del más grueso calibre en las visitas de sociedad”. [García Márquez 1981]

Una noche, las dos artistas fueron juntas a una inauguración y de regreso les ofrecieron un aventón. El carro se estrelló y Beatriz murió. Feliza salió gravemente herida. Su rostro se rompió en pedazos y su pecho recibió un impacto tan fuerte que tuvo que ser reconstruido. A través de una operación, cambió su cara, su sonrisa y su estructura facial. Nunca habló de ese tema en público. Su cuerpo fue el único espacio en el que se registró el accidente.

"¿Qué está en riesgo políticamente si se entiende el conocimiento transmitido y el performance como algo que desaparece? ¿Cómo, entonces, pensamos el trauma, anti-archivo por definición? Su propia naturaleza 'evita su registro' sin dejar rastro, porque 'un documento aún no se ha hecho'. ¿Quiénes pierden su memoria, su trauma, si sólo se valoriza y se conserva el conocimiento archivístico?". [Taylor 2003, 193]

La escultura contiene memoria. Es el resultado de un accidente. Es subjetivo: un cuerpo con dolor. El soporte de una experiencia traumática, una vasija rota.

“Feliza era enemiga cerval de la violencia. La violencia le producía malestar físico, revulsión. Cuando conoció por primera vez en vivo el Guernica de Picasso, que retrata los bombardeos de que fue víctima la población vasca durante la guerra civil española, no pudo aguantarse: apoyada en una columna del Museo de Arte Moderno de Nueva York vomitó durante diez minutos ”. [Samper Pizano 1982, 5-B]

Su escultura funciona como la respuesta de una mujer que sufrió agresiones en varias ocasiones y niveles.

Después de divorciarse de su primer marido, Larry Fleischer, su familia la "mató" con un ritual judío: cavaron una tumba y pusieron piedras sobre piedras. Su primera muerte fue simbólica. [Leyva 2012]

Usó un material que era fácil de moldear para hacer una declaración dura. Creó una imagen de sí misma y una imagen universal de dolor.

Pablo: “Entonces me di cuenta de que era algo más grave, de que debía tratarse de un infarto, y empecé a hacerle masajes desesperados en el pecho (...) No hablé, no se movió, no hizo ningún gesto. Pero sus ojos se encendieron durante un segundo”. [Samper Pizano 1982, 5-B]

Feliza, su presencia y su cuerpo de esculturas son una amalgamación, un ensamblaje de observaciones y una puesta en escena teatral que son lo suficientemente flexibles como para ser repensados y reconfigurados en el presente.

Referencias

- “Académicos vs. Artistas”. *El Tiempo*, Bogotá, 7 de agosto de 1980.
- Arocha, Luis Ernesto. *Hoy Felisa [sic]*. 35 mm. 1968.
- Arzuaga, José María. *Las camas de Feliza*. 35 mm. 1974.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1997.
- Buenaventura, Julia. *En primera persona: seis pasajes sobre Feliza Bursztyn*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007.
- Butt, Gavin. *Between you and me: queer disclosures in the New York art world, 1948-1963*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Cepeda Samudio, Álvaro. *Los Cuentos de Juana*. Bogotá: Editorial Arco, 1972.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Entrevista trunca con Feliza Bursztyn”. *Cromos*, Bogotá, 8 de marzo de 1983.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Didi-Huberman, Georges, and J. M. Charcot. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the* . Cambridge, Mass: MIT Press, 2003.
- “Express Yourself Eloquently”. *Sarasota Herald Tribune*. November 8, 1976.
- Fleischer, Bethina. Entrevista por el autor. San Francisco, CA. 10 de noviembre de 2012.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon Books, 1971.
- García Márquez, Gabriel. “Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Bursztyn”. *El Espectador*, Bogotá, 2 de agosto de 1981.
- González, Isaías. “Chatarras convertibles en nueva exposición de Feliza Bursztyn”. *El Espectador*, Bogotá. 31 de octubre de 1969.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

- Harrison, Robert. *Gardens: An Essay on the Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Heller, John. "Burial Customs of the Romans". *The Classical Weekly* 25, (October), 1931.
- "Homenaje a Gandhi: Cuatro Toneladas de Gandhi". *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1971.
- Leyva, Camilo. *Un montón de chatarra*. Tesis de especialización, Universidad de los Andes, Bogotá, 2009.
- Leyva, Pablo. Entrevista por el autor. Bogotá, Colombia. 23 de julio de 2012.
- López, Francisco. Entrevista por el autor. Bogotá, Colombia. 5 de junio de 2012.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics". *Public Culture* 15, no. 1, (Winter), 2003.
- Mora, Rosita. "Dime cómo duermes y..." *Revista Laura*, Bogotá, 25 de abril de 1976.
- Nora, Pierre. . Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Pineda, Alexandra. "Feliza quería vivir en Cartagena". *El Espectador*, Bogotá. 16 de enero de 1982.
- Samper Pizano, Daniel. "Los últimos días de Feliza". *El Tiempo*, Bogotá. 17 de enero de 1982.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Smithson, Robert. *Robert Smithson, the Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Suescún, Nicolás. "Un brindis de adiós a Feliza". *Cromos*, Bogotá. 19 de enero de 1982.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Uribe de Urdinola, Maritza. "En un País de Machistas ¡Hágase la Loca!" *Revista Carrusel*, Bogotá. 30 de noviembre de 1979.
- Uribe, Pina. "Tres vidas, tres momentos en el arte". *Revista Mujer Internacional*, Cali. Año 18, no. 195.
- Vidal, Margarita. "Feliza Bursztyn". *Vanidades*, Bogotá. 21 de agosto de 1973.

Zuluaga, Beatriz. "Feliza Bursztyn. La mujer de las camas". *Mujer*, Bogotá.
Octubre de 1975.