

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2012-2013

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
IX VERSIÓN



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS

ARCA

Cambiar/actualizar

Colombia. Ministerio de Cultura

Premio nacional de crítica : ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, octava versión / Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. -- Bogotá :

2014.

200 p. ; 17.9 x 21.6 cm.

ISSN 2145-5910

I. Crítica de arte — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. 3. Apreciación del arte — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tít.

CDD 701.18

SBUA

Cambiar/actualizar

Primera edición: Abril de 2014

© Claudia Díaz, Juan Diego Pérez Moreno, Julia Buenaventura, Mónica Gontovnik, Guillermo Alfonso Forero, Santiago Rueda, Germán Serventi, Elkin Rubiano y Michael Andrés Forero Parra.

© Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte
Dirección: Carrera 1ª. No. 19 — 27. Edificio S.
Teléfono: 3 394949 — 3 394999. Ext: 2626
Bogotá D.C., Colombia
infarte@uniandes.edu.co

© Ministerio de Cultura
Dirección: Cra. 8 No. 8 — 09
Teléfono: 3369222
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

Ediciones Uniandes
Carrera 1ª. No 19-27. Edificio AU 6
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949-3394999. Ext: 2133. Fájx: Ext. 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISSN: 2145-5910

Corrección de estilo
Juan Diego Pérez Moreno

Diseño
Juan Pablo Mejía, Nicolás Galeano y Santiago Reyes Villaveces

Diagramación
Santiago Reyes Villaveces

Litho Copias Calidad
Cra. 13A No. 34-71
PBX. 2450800
Bogotá, Colombia

Impreso en Colombia — Printed in Colombia

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin el previo permiso de los editores.

INDICE

9.1 ANIMEROS

MEDIACIONES Y LUCHA DE SENSIBILIDADES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO

Juan Sebastián Cárdenas 7

9.2 ORESTIADA EN PERSPECTIVA TRANSMODERNA

Pedro Pablo Gómez..... 29

9.3 LOS ESCENARIOS INHABITADOS

9.4 ¿USAR O ABUSAR?

TRES CASOS DE APROPIACIÓN DE LA VIOLENCIA Y EL TRAUMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO

Jairo Salazar 131

9.5 CONOCIMIENTO Y ROBO

IMÁGENES PARA UNA CLEPTOESTÉTICA DEL ARTE

Silvana Santacruz Burbano 161

9.6 EL RASTRO DE UNAS MANOS

HEIDEGGER EN LA NOSTALGIA DE UNA COSA ES UNA COSA

Néstor Guillermo Laverde 183

9.7 ESCENARIOS EN EL TIEMPO:

DE GRANO A TERRITORIO DE DECEPCIÓN

Ximena Gama 193

9.8 SOBRE UN MUEBLE

Nicolás Gómez..... 203

9.9 SEÑALES Y PALABRAS

ADOLFO BERNAL (1954-2008)

Gloria Posada 217

ANEXO I

Actas..... 229

9.I ANIMEROS

Mediaciones y lucha de
sensibilidades en el arte
contemporáneo colombiano

Juan Sebastián Cárdenas

GANADOR

ENSAYO LARGO

I.

Son imágenes del noticiero. Un grupo de muchachos juega en el puente de una vía férrea que pasa sobre un río en Fundación, Magdalena. Cuando el tren se aproxima haciendo sonar el silbato, algunos de esos muchachos, los más pequeños o quizás los menos arriesgados, saltan desde el puente y caen al agua como pesos muertos. Otros, sin embargo, se quedan en mitad de la vía, se acuestan bocabajo entre los rieles y dejan que el tren, extrañamente hierático y orondo, pase por encima de sus cuerpos. Son segundos de angustia en los que no se aprecia muy bien lo que ha ocurrido. El truco de magia se consume cuando el último vagón termina de cruzar y los muchachos se levantan indemnes, sonriendo. Dado que se trata de gente pobre, de piel oscura, el noticiero no presenta las imágenes como una muestra de excentricidad o como un deporte extremo, sino como un síntoma de barbarie, de atraso atávico y de falta de educación. La noticia, en tanto construcción ideológica, contrapone los comportamientos supuestamente *salvajes e irracionales* a una perspectiva externa que correspondería a la del televidente educado, urbano, blanqueado. Y a pesar de ello, aunque sea por unos instantes, deberíamos ser capaces de sustraernos de la retórica con la que el noticiero manipula los prejuicios y las ideas recibidas; no en un intento de arrojar una pátina romántica sobre el objeto de la noticia, por supuesto, mucho menos con el ánimo de estetizar la pobreza, sino con la voluntad de tomarse en serio aquella práctica, de leerla con más atención y tratar de comprender lo que en ella *se juega*. No está de más recordar lo que dice Huizinga, para quien el juego es una acción libremente ejecutada

«como si», al margen del trabajo y el quehacer cotidiano, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que origina asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.

A la luz de estas nociones es imposible no ver con otros ojos el juego de los muchachos y el tren, tanto más si nos detenemos a considerar algunos detalles sobre el contexto en el que se desarrolla. Fundación, Magdalena, es uno de los pueblos más afectados por la violencia paramilitar en años recientes. Según un informe divulgado por el portal verdadabierta.com, se trata de la tercera población con más asesinatos cometidos por el Bloque Norte, con 16 masacrados y 61 muertos más en crímenes selectivos. «Muchos cuerpos no fueron encontrados y algunos los hallaron días después flotando entre² mangles y en las orillas de las playas».³A esto habría que sumar el hecho de que Fundación es una de las capitales de la corraleja, antigua fiesta de procedencia española en la que los mozos arriesgan la vida delante de uno o varios toros sueltos en un ruedo. Por tanto podemos decir que allí existe una cultura masculina muy arraigada en acometer proezas y temeridades como parte de festejos que, muchas veces, se saldan con la muerte de algún joven.⁴ Cuando en el noticiero le preguntan a uno de los muchachos por qué practica el juego del tren, aquel responde con solemnidad burlona: «para mí es una forma de hacer maniobras, arriesgándome en forma heroica». Así, pues, resulta sugerente leer el juego del tren como una prolongación del enfrentamiento entre el mozo y el toro durante la corraleja; un desplazamiento a raíz del cual nos hallamos ante el mítico conflicto entre el animal y el hombre en su versión ampliada del hombre contra la máquina. Una máquina que, sin perder sus connotaciones animales (¿toro? ¿serpiente?), contiene una fuerte carga simbólica e histórica en el imaginario inconsciente del Magdalena, que va desde la memoria de la Matanza de

las Bananeras con su tren de muertos hasta las metáforas locomotrices de la prosperidad que emplean los gobiernos neoliberales de la última década. Por si fuera poco, ese tren crea una intersección perpendicular, una cruz, con respecto al río que a menudo arrastra los cadáveres.

El juego del tren se presenta así como un extraño proto-ritual –un juego a punto de dejar de ser juego para devenir ritual– en el que los jóvenes obtienen el grado de «héroes» mediante unas «maniobras» (nótese el matiz militar de los términos) que les permiten conjurar un mal. El tren embiste como un toro pero lleva la boca abierta y se los traga como una serpiente. Los cuerpos ingresan al interior del animal, se someten a una prueba y salen victoriosos al otro lado, por la cola. El juego pierde así una de sus principales características; esto es, su gratuidad, y pasa a desempeñar una función simbólica. En ese sentido podría decirse que los jóvenes ya no se juegan la vida solo por jugársela, sino que el riesgo de la vida individual, sistemáticamente devaluada por el entorno de violencia, está al servicio de una reafirmación colectiva de los Vivos. Se trata de un lance de astucia teatralizado cuya finalidad es burlar ritualmente a los poderes que siembran la muerte.

Todas estas cosas, por supuesto, no aparecen reflejadas en la noticia. Al contrario, el relato informativo está allí precisamente para que los televidentes no vean esta clase de fenómenos sino como muestras de barbarie. Podría decirse que los noticieros colombianos, con su tendencia a la superficialidad, el exotismo y los esquemas maniqueos, ejercen, tanto en el objeto de la noticia como en los espectadores, una violencia epistémica destinada a reforzar una lógica de exclusión y una hegemonía cognitiva consolidada históricamente a través de eso que Santiago Castro-Gómez llama la *hybris del punto cero*. Esto es, la pretensión de encarnar un punto de vista neutral, exterior al fenómeno, a fin de someterlo a unas categorías pretendidamente universales y objetivas; una pretensión que en el fondo sirve de coartada cientificista a una forma de dominio que opera de facto. En ese sentido, el noticiero es heredero de un dispositivo

colonial ilustrado que, como explica el propio Castro-Gómez, establece al menos desde el siglo XVIII una equivalencia entre dos barreras: la que separa el conocimiento oficial de las prácticas populares de conocimiento (es decir, la ciencia de la superchería) y la barrea que separa a unas *castas* sociales de otras.⁵

2.

He traído el caso del juego del tren y he analizado tanto su cobertura mediática como sus posibilidades simbólicas porque, como trataré de exponer a continuación, en él se concentra buena parte de las líneas de fuerza que han atravesado el discurso y las prácticas del arte contemporáneo en Colombia en los últimos años, cosa que pretendo ilustrar recurriendo a ejemplos muy concretos.

En primer lugar, el juego y su presentación noticiosa dan cuenta de una superposición de distintos estratos de sensibilidad: el pueblo, los jóvenes, el proto-ritual para conjurar el mal, su representación por parte de los medios, que a su vez representan a quienes disfrutaban de la hegemonía cognitiva, por ficticia y arbitraria que ésta sea. Todos estos estratos, históricamente contruidos a través de eso que Rancière llama el reparto de lo sensible,⁶ se encuentran en conflicto permanente unos con otros. Hay una verdadera lucha de sensibilidades que vendría a ser como un *otro* del conflicto social, político y económico que vive el país; una lucha que tiene lugar en los propios cuerpos. El cuerpo es el espacio privilegiado de traducción de las experiencias de la violencia y es a la vez un tablero de operaciones donde se ensayan las nuevas formas de resistencia. La producción artística o artesanal, en especial la que sale de las clases populares, es una traducción de los conflictos o de sus efectos menos inmediatos. Este carácter *somático*, sin embargo, no está circunscrito sólo al espacio físico y limitado del cuerpo; digamos que todas las manifestaciones, por abstractas que parezcan, están de algún modo corporeizadas, remiten a unos cuerpos, a unas sensibilidades determinadas.

Desde luego, como venimos diciendo, existen unos dispositivos ideológicos que se encargan de invisibilizar esta lucha de sensibilidades –en ocasiones como una negación rotunda de cualquier diferencia, y otras veces bajo una perversa aceptación paternalista de las manifestaciones del disenso. Ahora bien, ¿en qué lugar de estos estratos sensibles se ubica el arte contemporáneo? ¿Qué posición ocupa en términos estratégicos dentro de esta batalla? Resulta difícil responder a esta pregunta sin alumbrar una paradoja. Y es que el arte contemporáneo no deja de ser una práctica que forma parte de los dispositivos de la hegemonía cognitiva, una actividad restringida generalmente a unas minorías pertenecientes a las clases más privilegiadas, inscrita en la industria mundial del ocio, producida por y para unas instituciones y sujeta a las leyes de un mercado. Y aún así, sus prácticas a menudo se presentan como mecanismos para romper con la hegemonía cognitiva, al suspender los marcos categoriales en que se sustenta y proporcionándole al espectador una experiencia ampliada, concentrada en el tiempo y en el espacio, que socava certezas epistémicas e ideas recibidas.

El arte, por tanto, no ocupa un lugar de pureza ni de objetividad, no representa plenamente una encarnación de esa *hybris* del punto cero, aunque en cierto modo se haya producido en su seno. Por el contrario, hace mucho que el arte parece haber tomado conciencia de su carácter impuro, problemático, por momentos banal o inocuo. Incluso es consciente del riesgo constante de su propia disolución en otras prácticas o en la mercancía, en la publicidad o en la multiplicidad de discursos de los que participa. Y ello quizás se debe a que, tirando del hilo de Huizinga y Callois, el arte tiene mucho que ver con el extraño binomio conformado por el juego y el ritual.⁷ Incluso las relaciones del arte con el mercado, que suelen tratarse como un costado residual de lo propiamente artístico, se encuentran determinadas por un fuerte componente teológico en la medida en que sus objetos, una especie particular de mercancías, son elevados a la categoría de fetiches culturales a través de una serie de rituales mágico-religiosos de legitimación. Sin embargo, o quizás por

ello mismo, ciertas prácticas artísticas han conseguido aproximarse a los fenómenos desde un lugar de enunciación difuso y paradójico, sí, pero no por ello menos capaz de combinar proto-ritual e investigación antropológica, intervención social y pedagogía.

3.

Hacia el 2006, el artista colombiano Juan Manuel Echavarría empezó a trabajar en su serie *Réquiem N.N.* Tiempo atrás, Echavarría había descubierto una curiosa práctica entre los habitantes de Puerto Berrío, un pueblo a orillas del Magdalena especialmente azotado por la violencia de las últimas décadas. A menudo el río arrastra muchos cadáveres o trozos de los mismos que van a parar a la morgue, donde casi nunca se logran identificar los restos. El cementerio de Puerto Berrío está lleno de tumbas marcadas solo como N.N. Sin nombre. Nadie sabe en qué momento los habitantes del pueblo empezaron a «adoptar» a estos muertos anónimos y a llevarles ofrendas bajo el supuesto de que las almas de los difuntos intercederían así a favor de sus dolientes postizos. Esta práctica de adopción de los muertos sin identificar llamó la atención de Echavarría, quien de inmediato comenzó a documentarla mediante una larga serie de fotografías y una película estrenada recientemente. Las fotos muestran paredes de nichos profusamente adornados por los falso deudos, que a lo largo del tiempo han desarrollado una relación de mutuo cuidado con sus tumbas, muchas de las cuales tienen escrita la palabra «escogida» para dar a entender que el muerto ya está *trabajando* para alguien. Algunas tumbas han sido pintadas con esmero, otras llevan inscripciones conmemorativas: «Tú estarás con la santísima Trinidad... Cualquiera que more en el lugar secreto del Altísimo bajo la mismísima sombra del Todopoderoso»; «Para alguien que no conocí. Yo lo considero mi amigo pues estuvo a mi lado cuando lo necesité». Algunas incluso tienen lápidas de mármol con imágenes de Cristo o están protegidas por una reja cerrada con candado, detalles que indican que se ha invertido

dinero en ellas. Llama la atención, asimismo, el hecho de que al lado de las letras N.N. se haya consumado la adopción con un bautizo *ad hoc*, de modo que algunas tumbas tienen nombres o apodos que les han puesto los deudos.

Todo esto sería imposible sin la intervención de la figura del «animerero», una especie de médium que tiene un vínculo particular con las ánimas benditas del purgatorio y cuya misión consiste en poner en contacto a cada deudo con su respectivo muerto adoptado. Resulta difícil rastrear las fuentes culturales sobre las que ha echado raíces esta práctica. Pero sin duda alguna habría que remontarla a la antigua doctrina de las ánimas, una suma de creencias populares medievales (donde se juntan elementos cristianos y paganos), según la cual es posible valerse de los muertos piadosos que llegan al Purgatorio para obtener favores de la Providencia. Dichas ánimas forman parte de un escalafón inferior al de los Santos o a los Ángeles, que ya han conquistado la Gracia. Las ánimas, en cambio, se hallan todavía en una instancia de penitencia que las hace más accesibles a las plegarias. De alguna manera, el grado de subalternidad que ocupan las ánimas en la jerarquía celestial las acerca a la posición que, en la vida cotidiana, ocupan los deudos dentro del escalafón social. Se establece así una negociación que intercambia indulgencias por favores y que, sorprendentemente, replica en un ámbito religioso las profundas divisiones económicas que determinan la vida de la gente. En ese sentido, las ánimas son también unas figuras mediadoras que precisan a su vez de otro mediador, el animero, para que la transacción comercial entre todas las partes llegue a buen puerto. Y por si fuera poco, esta economía abre un circuito más con la irrupción de la obra de arte, en la que el artista hace las veces de animero, al interpelar al espectador.

Desde luego, al comparar al artista con el animero me propongo, no tanto atribuirle unas funciones mágicas, como resaltar su papel de mediador. El artista, por un lado, proporciona unos cauces de visibilidad para un fenómeno que de otra manera, en un contexto social donde exis-

ten auténticos abismos entre las sensibilidades, apenas si merecería la atención del público o a lo sumo, como en el caso del juego del tren, una breve y morbosa cobertura noticiosa. Por otro lado, la mediación del artista no pretende denunciar una situación de barbarie, ni transmitir mensaje alguno, sino valorar y comprender la respuesta concreta que ante la misma ofrecen estas personas. Ese juego de mediaciones en ningún caso implica arribar a una situación de consenso o de reconciliación. Al revés, consiste en exponer una compleja negociación simbólica en la que, de



Juan Manuel Echavarría. Réquiem N.N. (2009) Lenticular mural. 2.58 x 8.30 Vista de la exposición Artists and War II. North Dakota Museum of Art, Grand Forks, North Dakota.

manera inesperada, el espectador también se encuentra involucrado. Las preguntas de los habitantes de Puerto Berrío son también las nuestras: ¿qué hacer con los muertos, con los desaparecidos, cómo hacernos cargo de ellos? ¿Por qué no podemos dejar simplemente que se los lleve el olvido? ¿Y por qué el río mismo, pudiendo arrastrarlos mansamente hacia la nada, acaba sin embargo enredándolos caprichosamente en nuestras redes, depositándolos en nuestras orillas? ¿Cómo sanarnos todos, vivos y muertos? ¿En qué consiste precisamente nuestra enfermedad?

4.

Muchas prácticas artísticas en Colombia parecen lidiar con esta idea compleja de sanación como negociación permanente, de salud como movimiento especulativo de la enfermedad, como *aufhebung* (palabra autoantónimica proveniente de la jerga hegeliana que quiere decir a la vez conservación y cancelación, elevación y destrucción) del trauma o de la herida. Tal es el caso de *Plano transitorio* (2002-2004), obra de la artista bogotana Milena Bonilla (1975). «El proyecto», explica la propia artista,

consiste en tomar aleatoriamente buses en la ciudad de Bogotá y coser un roto de alguna silla dañada. El tamaño del roto define el tiempo que se pasará en el bus recorriendo la ciudad, cosiendo la silla. Después de terminar el recorrido se desplaza el trayecto a un mapa, utilizando como convención el mismo color de hilo que se utilizó para coser la silla. Durante todo el proyecto se hicieron veinticinco recorridos de los cuales hay registrados dieciséis.

En estos registros aparece siempre una fotografía del roto junto a otra en la que se ve el remiendo. De ese modo permanece la memoria de la rasgadura. La sutura no deja de remitir a la herida a medida que el hilo sobreescribe los recorridos en el mapa, configurando poco a poco una psicogeografía de las rutas «sanadas». El remiendo, por tanto, no es una simple negación del agujero sino su recordatorio permanente, una



Milena Bonilla, Plano transitorio (2002-2004)

cicatriz. El gesto de Bonilla, en sintonía con otras de sus obras, aborda el espacio desde una dimensión textual y actúa sobre un área muy marginal de ese territorio de signos, a la manera de una nota al pie, diríamos, para insertar su modesto comentario, su escolio al texto implícito.

Asimismo, esta intervención microscópica, aparentemente inocua, constituye un ejercicio sutilísimo de eso que los Situacionistas llamaban «deriva», una actividad de extravío azaroso y hasta cierto punto controlado a través del espacio urbano. Aquí cabe advertir que en los últimos años hemos vivido una auténtica saturación de arte que banaliza las estrategias del Situacionismo. En el caso de esta obra de Bonilla, sin embargo, tanto el gesto como sus registros dan cuenta de una apropiación alegórica de un espacio particular –cargado de connotaciones negativas– que nos devuelve una extraña imagen del *nosotros*. Una imagen rota y recompuesta una y otra vez que alude a una condición fantasmal de las identidades colectivas, de los lugares que consideramos «públicos». La acción de Bonilla, en tanto mediación, en tanto *re-medio*, no asume la deriva como una mera herramienta al servicio de un formalismo hueco, sino como un mecanismo de crítica de la experiencia cotidiana y de la manera en que concebimos la ciudad.⁸

Esta noción del re-medio, de un volver a mediar, aparece de una forma quizás menos literal pero igualmente intensa en la obra de Marcos Ávila Forero (París, 1983), *En Tarapoto, un manatí* (2011). La obra, un vídeo de dos canales, muestra en paralelo dos acciones. Por un lado, se ve el proceso de tallado de un manatí de madera a manos de un artista tradicional de la etnia Cocama, en Puerto Nariño, una población suspendida en la triple frontera de Brasil, Perú y Colombia. El manatí, hoy prácticamente desaparecido en esa región de la Amazonía, es un animal fundamental en las tradiciones orales de los cocamas, una etnia en pleno proceso de aculturación y cuya forma de vida está seriamente amenazada. A pesar de que el artista tradicional solo se basa en sus propios recuerdos, la escultura del animal es sorprendentemente fiel al aspecto de un manatí

real. Sin embargo, solo se considera que la figura está terminada una vez que se la consagra mediante un ritual que incluye cantos y ofrendas.

Paralelamente, en el canal complementario, vemos a un joven que navega por el río utilizando la escultura del manatí como canoa, sentado a horcajadas sobre la oronda figura, ayudado solo con un remo. Este joven es un «sabedor», un iniciado en los conocimientos mágicos cocamas que conduce la figura río abajo hasta Tarapoto, lugar sagrado donde transcurren muchas de las historias orales acerca del manatí y otros animales. El ritual culmina cuando el joven aprendiz libera al manatí y deja que la corriente del río se lo lleve.

Ávila se propone, como él mismo reconoce, «reactivar» una serie de relatos cuyas funciones sociales dentro de la comunidad Cocama tienden a desaparecer por efecto de la aculturación. De nuevo, se trata de reanudar una cadena de mediaciones que conducen, no a la reconciliación o a un consenso forzoso, sino a una problematización de los múltiples lugares de enunciación que intervienen en el proceso: a la comunidad,



Marcos Ávila Forero, En Tarapoto, un manatí (2011). Fotograma del vídeo.

al joven aprendiz de chamán, al artista tradicional, al artista «externo» y por supuesto, a nosotros, en tanto espectadores urbanos ajenos al ritual, pero a la vez como destinatarios del relato re-mediado. Así, el énfasis en la reactivación del relato pone de manifiesto que las identidades se construyen a través de una negociación donde la ficción ocupa un lugar clave. Como sucede con el relato, que debe ser contado una y otra vez para mantenerse vivo en la memoria, esta negociación no tiene una forma acabada; por el contrario, queda siempre abierta y debe ser sometida a revisión de manera permanente. Nosotros, al igual que los cocamas, al igual que el artista, vemos cómo las certezas epistémicas se desmoronan y nuestro ser-en-el-mundo amenaza con desaparecer en el drama cotidiano de la historia. La hegemonía cognitiva de la que nos creemos beneficiarios se desvanece, entra en una profunda crisis. Incluso tiembla nuestra presencia, algo que consideramos garantizado de antemano, en virtud de una tradición que se extiende desde la doctrina del alma cristiana hasta la teoría moderna del sujeto. Y, así, nos vemos obligados a reconsiderar nuestros mecanismos de negociación con lo real,⁹ a fin de reanudar el relato psicogeográfico que nos devolverá una «imagen» de nuestro lugar en el mundo.

Por su parte, las piezas de Felipe Arturo (1979) abordan asuntos similares, aunque adoptan un lenguaje más cercano a las experiencias del arte concreto, en especial en lo que atañe al uso desviado de materiales cotidianos en la construcción de artefactos escultóricos o intervenciones en espacios arquitectónicos que, por lo general, están relacionadas con la historia de la ciudad en la que se realizan.

En *Los exilios de Trotsky* (2009), Arturo construye una especie de envoltorio o bizarro sistema de locomoción alrededor de un cuerpo. En un vídeo y en una serie fotográfica podemos seguirlo durante su aparatoso desplazamiento por la ciudad de México, recorriendo las calles que llevan nombres de los lugares a través de los cuales Trotsky consiguió escapar del estalinismo. En este caso el material básico de construcción del «vehículo

trotskyano», como lo llama el propio Arturo, son esas canastas rectangulares de plástico, los guacales, en los que se transportan envases o botellas, una estructura que por su sencillez y funcionalidad suele ser muy apreciada en los barrios populares para distintos usos cotidianos (no es raro ver esas canastas, sobre todo las de gaseosas, utilizadas como mesas, como sillas, como soportes, como recipientes para la venta ambulante).

Por otro lado, en el espacio expositivo Arturo construyó unos sencillos módulos para colgar hamacas fabricados con rejillas y más guacales,



además de una especie de auditorio donde los espectadores debían sen-

tarse encima de, cómo no, un arco de guacales para ver los vídeos de la muestra. Ese uso de materiales simples pero dotados de una fortísima carga semántica, tanto en la historia como en los imaginarios populares, se aprecia también en *Trópico entrópico*, una pieza presentada recientemente en Lugar a Dudas (Cali, Colombia). En ésta crea un patrón decorativo en el suelo hecho con azúcar blanca y morena, aludiendo así a la polarización social y racial impuesta en la región (el Valle del Cauca) por la economía de los ingenios azucareros.

Sin duda Arturo trabaja en esa línea del arte latinoamericano que, asumiendo el legado del Constructivismo, especialmente por la vía de los artistas brasileños del neo-concretismo (Clark, Pappe, Oiticica, Ferreira Gular) y el cinetismo venezolano (Soto, Cruz Díez), establece una contaminación dialéctica entre lo experiencial y eso que podríamos llamar «las intimidades de la forma», entre las posiciones relativas de los cuerpos atravesados de historia, cuerpos erosionados, diríamos, y la espacialidad potencial de la utopía en clave tropical.

5.

He recurrido a estos pocos ejemplos (un artista con una larga trayectoria y tres jóvenes emergentes) con la intención de exponer mi propuesta crítica. Desde luego, podrían analizarse en detalle muchísimos más casos, pero eso excedería las pretensiones de este texto. Baste con sugerir que, a la luz de estas nociones de mediación y cortocircuito epistémico en un contexto de lucha de sensibilidades, es posible releer provechosamente las obras de Óscar Muñoz (*El puente*, 2004), José Alejandro Restrepo (*Musa paradisíaca*, 1997 y *Dar la cara*, 2013), François Bucher, Antonio Caro, o incluso piezas de artistas ya clásicos como Beatriz González, en especial su reciente intervención en el cementerio central de Bogotá, *Auras Anónimas* (2009).

Asimismo podría mencionar varios contra-ejemplos; es decir, obras que, bajo la etiqueta de *arte político*, en la práctica funcionan como refuerzos de la hegemonía cognitiva, que no necesariamente rechaza o invisibiliza la diferencia, sino que encuentra el modo de asimilarla sin que se cuestionen los fundamentos metafísicos e históricos en los que se asienta. En ese sentido me ha llamado la atención el caso reciente de Édinson Quiñones (1982), un artista joven que, si bien había empezado a generar un lugar de enunciación muy particular e interesante, ha sido captado a toda velocidad por un aparato de legitimación que se aprovecha de sus orígenes humildes y de su biografía (Quiñones trabajó como raspachín), incluso de su apariencia física, para otorgar a sus acciones un aura de autenticidad. Las palabras de José Antonio Covo resultan muy elocuentes: «Es muy difícil decir de Edinson Quiñones que es artista. En vez, es más fácil declarar que es un monstruo, un animal, un organismo



Falta pié de foto

lleno de espinas ponzoñosas y una quijada que lo mismo bate para morder que para reír”.¹⁰

Aquí se vienen a mezclar muchos de los prejuicios de los que Santiago Castro-Gómez da cuenta en su libro: el buen salvaje, portador involuntario (pero por ello más auténtico) de la verdad revelada, no un ser humano pensante sino un animal del monte que nos proporciona la experiencia de lo real a mordiscos, una experiencia directa y sin mediaciones «intelectuales», la carne sintiente pura, provocadoramente empaquetada para consumo de un público proclive al bostezo y al *spleen*, que en ningún momento ve amenazadas sus certezas epistémicas. En definitiva, la lógica del espectáculo en un marco poscolonial que acepta al «desplazado» a condición de que éste se muestre bajo una forma nada problemática: fingen temblar delante de la bestia pero al final acaban por acariciarle el lomo.

Es una pena porque, como ya decía, Quiñones estaba elaborando casi en secreto una serie de trabajos que hacían presagiar la formación de un punto de vista radical y verdaderamente desafiante, como se puede comprobar en la acción que realizó para el último Festival de Performance de Cali¹¹ o en sus trabajos sobre la cárcel de menores. A estas alturas queda claro que estamos en un campo difícil, en el que resulta prácticamente imposible establecer una lógica del tipo amigo-enemigo. Las fronteras entre los discursos y las prácticas se van moviendo y en ocasiones las propuestas mudan de signo en un contexto de lectura tan cambiante. Este texto solo pretendía ofrecer algunas herramientas para señalar derroteros y reconocer los peligros del terreno. Aún así, considero que es necesario hacer avanzar las discusiones en torno a la politicidad del arte, y dejar atrás el estéril enfrentamiento vacío entre posiciones contrarias (a favor o en contra del «arte político»), para ir conformando al interior de la crítica un discurso capaz de contextualizar las prácticas en un entramado más rico de saberes y experiencias. Un discurso que, a imagen y semejanza de las mismas prácticas, asuma su posición impura y paradó-

jica; no ya la voz del especialista, del teólogo, sino la difícil tarea de quien media entre los estratos sensibles.

NOTAS

1. HUIZINGA, J., *Homo ludens*, México, FCE, 2005.
2. Ver CAILLOIS, R., *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1984; CAILLOIS, R. *Los juegos y el hombre*, México, FCE, 1986.
3. Ver: <<http://www.verdadabierta.com/nunca-mas/40-masacres/2067-las-333-masacres-del-bloque-norte>>.
4. «Si no hay muerto no hay corraleja», reza el adagio popular.
5. «Visto desde esta perspectiva, el discurso ilustrado no sólo plantea la superioridad de unos hombres sobre otros, sino también *la superioridad de unas formas de conocimiento sobre otras*. Por ello jugó como un aparato de expropiación epistémica y de construcción de la hegemonía cognitiva de los criollos en la Nueva Granada». CASTRO-GÓMEZ, S. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
6. RANCIERE, J. *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM, 2009.
7. Después de los análisis de Aby Warburg sobre el Renacimiento y especialmente, sobre el ritual de la serpiente de los indios Pueblo, es imposible no apreciar una línea de continuidad entre las experiencias mágico-religiosas reprimidas durante el proceso de secularización y la esfera del arte, que se transforma así en una especie de depósito de supervivencias mágicas. Estas relaciones entre teología, religiosidad y arte han sido exploradas por extenso y de manera muy sugerente en los diarios de Hugo Ball, integrante de Dadá. Ver BALL, H. *La huida del tiempo*, Barcelona, Acantilado, 2005. Y WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*, México DF, Sexto Piso, 2008.
8. “Se puede componer con ayuda de mapas viejos, vistas aéreas y derivas experimentales, una *cartografía influyente inexistente* hasta el momento (...) con la diferencia de que ya no se trata de delimitar con precisión continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo”. DEBORD, G. “Teoría de la deriva”. Texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationniste*. Las cursivas son mías.
9. Ver DE MARTINO, Ernesto, *El mundo mágico*, Libros de la Araucaria, Buenos Aires, 2004.
10. COVO, J.A., “Sobre un animal peligroso”, en <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=62329>>.
11. El texto descriptivo de la acción, escrito por el propio Quiñones, es de veras formidable. Ver: <http://www.helenaproducciones.org/taller_juanchaco_13.php>.

9.2 ORESTIADA EN PERSPECTIVA TRANSMODERNA

Pedro Pablo Gómez

ENSAYO LARGO

RESUMEN

En el análisis *Orestíada: oda a Oreste Síndici* (1989) proponemos un acercamiento a esa irónica oda al autor de la música del himno nacional colombiano, que la revele como un espacio de relación e intercambio en la perspectiva mundial del proyecto de la transmodernidad. Para llegar al punto donde la dicotomía colonial entre mito/historia se disuelve para convertirse en un sintagma dialógico decolonial, intentaremos decolonizar la interpretación de esta instalación frente al marco teórico del relato de la historia nacional y de la historia del arte latinoamericano (que reproducen inevitablemente la diferencia colonial y perpetúan la colonialidad del saber, el ser y el sentir).

La música había acompañado la denominada *gesta emancipadora* de comienzos del siglo XIX y había sido parte importante en la celebración de sus triunfos. Junto a las bandas militares se encontraban tiples y bandolas que amenizaban las celebraciones patrias al ritmo de guabinas, bambucos y bundes. La atención estatal de las artes hubo de esperar al gobierno de la Regeneración, de Rafael Núñez, cuando el Estado consolidada, después de grandes esfuerzos, la Academia Nacional de Música dirigida al comienzo por Jorge W. Price. Anteriormente, se habían destacado maestros como el payanés Jerónimo Velasco, el inglés Enrique Price, quien en 1940 fundó la Sociedad Filarmónica de Bogotá, y el caraqueño Nicolás Quevedo Rachadel.

La existencia de la Academia, entre 1882 y 1909, estuvo repleta de dificultades que resumimos recordando las tres guerras civiles del período, con la consiguiente escasez de recursos, instrumentos, partituras y maestros (...)
Ante esta situación política fueron las bandas de los ejércitos las escuelas de música más activas, y sus miembros los difusores del arte musical.¹
(Martínez, 2010, pp. 369-370)

En 1887, para celebrar el aniversario de la independencia de Cartagena, lugar de origen del presidente Núñez y de su esposa Soledad Román, se solicitó a Oreste Síndici, compositor y maestro venido de Italia, que le pusiera música a un poema nacionalista del propio presidente. Pero fue sólo hasta 1920, después de que varias canciones patrióticas e himnos militares se habían ensayado sin éxito para representar a la patria entera, que, por medio de la Ley 33, se le designó a esta composición de Síndici, con letra de Núñez, ser el Himno Nacional de Colombia (p. 171). Así, esta pieza musical entra a formar parte de la trama que narra la nacionalidad colombiana.

Para Anderson (2006) nación y nacionalismo son «artefactos» culturales. Para los estudiosos europeos la nación surge a partir de los

nacionalismos etnolingüísticos de segunda generación. Sin embargo, Anderson afirma que fueron los «pioneros criollos» quienes crearon de manera temprana la idea de la nación como una comunidad imaginada. Las comunidades criollas concibieron en época temprana la idea de su nacionalidad, mucho antes que la mayor parte de Europa. Enseguida el autor se pregunta:

¿Por qué produjeron tales provincias coloniales, que de ordinario albergaban grandes poblaciones de oprimidos que no hablaban español, criollos que conscientemente redefinían a estas poblaciones como connacionales? ¿Y a España, a la que estaban ligados en tantos sentidos, como a un enemigo extranjero? ¿Por qué el Imperio hispanoamericano, que había persistido tranquilamente durante casi tres siglos, se fragmentó de repente en 18 estados distintos? (Anderson, 2006, p. 81)

Dado que no es posible explicar el surgimiento de las naciones americanas sólo con base en la difusión de las ideas de la Ilustración o del control ejercido desde Madrid, Anderson busca la explicación en cómo las nuevas repúblicas –que a partir del siglo XVI habían sido unidades administrativas– crean sus significados. El «viaje», no como peregrinación religiosa, sino a través de la maquinaria burocrática de los funcionarios criollos (quienes, discriminados por la metrópoli encontraron en su nacimiento americano una barrera para acceder a posiciones importantes o para moverse horizontalmente como funcionarios entre virreinos), además del periódico impreso, el censo, los mapas y el museo hicieron posible tejer los lazos afectivos del nacionalismo y la creación de su propia gramática.

De todas maneras, la posición de los criollos en esta construcción fue ambivalente. Esa ambivalencia, manifiesta en el carácter elástico de los lazos afectivos del nacionalismo, dio lugar a los procesos de secesión de la Gran Colombia y, en los Estados Unidos, a la guerra Norte-Sur. Además, se hace visible la gramática de los nacionalismos, que en el caso de la nación

colombiana es una narrativa de nación criolla que por una parte convoca al pueblo, incluyendo a las clases más bajas, y por otra es una narración que

...facilitó el control de la diferencia interna (mestizos, negros, mujeres e indígenas) mediante la exclusión de las historias no nacionales y propendió por la inserción del nuevo Estado en las condiciones imperantes del capitalismo moderno. (Rodríguez, 2004, p. 169)

En la gramática de los nacionalismos, que había sido engendrada por el Estado, confluyeron varios aspectos: «la abstracta cuantificación/serialización de personas, hecha por el censo, la logoización del espacio político debida a los mapas, y la “ecuménica” y profana genealogización del museo» (Anderson, 2006, pp. 14-15). Esas contribuciones en conjunto fueron claves en la formación de la imagen de la nación.

Además de lo anterior, el himno, junto con la bandera y el escudo de armas, se constituye como parte de la triada de símbolos de la constitución de la patria, y del proyecto de construcción de nación como comunidad imaginada. El Himno Nacional forma parte de los protocolos de celebración de todos los eventos oficiales de carácter público. Además, ha sido objeto de celebración por su consolidación como símbolo patrio e instrumento pedagógico que convoca a la unidad nacional en torno al pasado glorioso de la Independencia y proyecta su futuro desde un presente en el que se vislumbra la «libertad sublime».

Y es en el contexto de una de esas conmemoraciones, alrededor de 1987, cuando se realiza, en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, una conferencia a la que asiste José Alejandro Restrepo. Allí se encontró con alguien que tenía un extraño parecido con el italiano Oreste Síndici. De ahí resultaría el proyecto denominado: *Orestiada, Oda a Oreste Síndici* que incluye el viaje a la población de Nilo, en Cundinamarca, donde pasó los últimos días el compositor de la música del Himno Nacional.

Restrepo cuenta cómo este acercamiento al Himno Nacional era primero un acercamiento a un fenómeno musical antes que a un fenómeno ideológico. Y es precisamente el fenómeno musical, mediante un particular acercamiento a la ópera, lo que le “permitió”, por así decirlo, reevaluar de los diversos medios que utilizaría de ahí en adelante para sus trabajos y, junto con ellos, para la elaboración de categorías que no son meramente categorías conceptuales sino también categorías estéticas y gramaticales que aparecen en cada uno de sus trabajos subsiguientes. Dice al respecto Restrepo:

En ese año (1987)º un aniversario del himno nacional, en la biblioteca Luis Ángel Arango había una conferencia y allí encontré un personaje, un chico que me pareció tan fascinante que inmediatamente le propuse que trabajáramos para hacer ese trabajo. Creo que en ese momento para mí comenzó todo, como una especie de intuición que me llevó primero a acercarme a lo local, a la historia de Colombia, y a su vez a tratar de mezclar lo que se llamaba en ese momento nuevos medios con temáticas que quizá no se habían tocado a partir de los nuevos medios. (Restrepo, 2012)

Realicemos un breve excursus para acercarnos a una concepción de video arte realizada por Restrepo, retomando algunas nociones que Walter Benjamin había elaborado en referencia al cine y en las que Tziga Vertov ya trabajaba en los años veinte. Para Restrepo se trata de

...la posibilidad de que la cámara se desprenda del ojo humano y, por lo tanto, que se desprenda de un principio antropocéntrico de la mirada. Principio antropocéntrico que también es el de la filosofía. Este cambio de punto de vista obedece a un cambio de conciencia o quizás al revés: hay un cambio de conciencia porque está motivado o incluso forzado por unos cambios en el punto de vista. Esta noción de cámara que sustituye al ojo está muy ligada también a problemas específicos del video-arte. En sus orígenes y en su genealogía, el

video-arte no pertenece a la familia del cine. En términos de historia del arte, está más ligado al arte conceptual, al performance y al minimalismo de los setenta. Además, tecnológicamente hablando, no se trata de una máquina mecánico-química; en cambio, estamos mucho más cerca del micrófono. Estamos hablando de una cámara que funciona como un transductor –un transformador de energía– que transforma la energía física en impulsos eléctricos. Esta genealogía técnica no solamente nos diferencia de la tradición cinematográfica sino que a la vez abre un panorama de posibilidades en términos de expresión y lenguaje específicos. Entre otros intereses, está la posibilidad de integrar una serie de factores, donde se mezcla no solamente el ver y el escuchar, sino un tipo de conciencia holística. (2005, 229-230)

De la pesada cámara de cine se había pasado a la pequeña cámara portátil que hace posible el video arte. En esto radica nada menos que el pasaje de la reproductividad técnica a la reproductividad electrónica, de la que habla Restrepo, que coincide con la llegada de la denominada era del capitalismo postindustrial, con la sociedad de los medios masivos de comunicación y, con ellos, la reproducción masiva de imágenes en la que al mismo tiempo aparecen nuevas formas de control de la circulación, de los usos y de los significados de las imágenes (Cf. Restrepo 2005, pp. 225-226).

Así como hay una comprensión sobre la transducción tecnológica característica de la producción de las imágenes en el trabajo de Restrepo, también hay un proceso epistemológico de traducción, comprensión y reelaboración de categorías.

Tengamos en cuenta que las imágenes, como soporte del pensamiento y no como ilustración de las ideas, no están conformadas por signos lingüísticos sino por líneas, bien sea la imagen de un grabado en madera o la de una imagen de video. En el grabado en madera, los hilos que configuran sus particulares formas, vetas o tramas, no son otra cosa que la memoria viva del crecimiento del árbol: formación natural que se entrelaza con las líneas del grabado xilográfico para relatar una nueva

historia en forma de un relato visual. En este sentido, «Restrepo necesitó saber que el video tiene una trama de 525 líneas horizontales, construida mediante puntos barridos treinta veces por segundo para que cada punto se ilumine tras el precedente, e inmediatamente antes del que sigue» (Herkenhoff, 2001, p. 45). Dos formas en las que el tiempo se vuelve material sensible, dos historias en las que el tiempo del video dialoga con el tiempo de un desarrollo natural dibujado en las vetas de la madera, «mezcla de la matriz xilográfica con la lluvia de puntos de los granos de la televisión» (ibíd).

Ese vínculo entre el grabado, en especial el grabado en madera, y la televisión –fuente de una buena parte de las imágenes utilizadas por Restrepo–, tiene que ver con el tipo de imágenes que esta relación hace posible. Se trata de imágenes que no tienen pretensión de alta resolución o de alta fidelidad y que, a diferencia de una instantánea fotográfica, toman tiempo, exigen un proceso, una serie de pasos para su elaboración. Desde el punto de vista técnico, la falta de pretensión se ve reforzada por la pérdida de resolución propia del mencionado proceso de transducción, que hace posible la construcción de un archivo visual a partir de las imágenes de la televisión análoga que se emite en Colombia.³ El interés de Restrepo no se centra en la alta definición de las imágenes ni tampoco en la incorporación de alta tecnología para sus trabajos. Por el contrario, el uso de «bajas tecnologías» se adecúa más a un interés que, según él, consiste en «volver a una esencialidad⁴ de la imagen y sobre todo a un problema de la imagen» (Iovino, 2009, p. 112). Bajo esa perspectiva, por decirlo así, el problema no está en la cantidad de cortes con los que se configura un minuto de duración de un videoclip de alta resolución, sino en la calidad de unos pocos cortes con los que se pueden mostrar muchos minutos o incluso años de duración. Es por ello que Restrepo puede afirmar sin ninguna arrogancia que no necesita de interactividad, ni de alta definición y

tampoco de monitores de plasma; todo eso, por el contrario, se convierte para él en un estorbo.

PENSAR-CREAR DESDE LA RUINA

De acuerdo con el relato del artista, y como se puede ver en los registros de la instalación, luego de un arduo viaje al pueblo de Nilo en Cundinamarca, Restrepo y su acompañante encuentran la casa donde había vivido Oreste Síndici. Un lugar en ruinas, abandonado y abrazado por la exuberante naturaleza de tierra caliente, rodeado de árboles frutales, que servía apenas como escampadero para las vacas, que dejaban cubierto el piso de boñiga, como testimonio de su paso rumiante por el refugio del compositor.

Encontrarla fue difícil; bajamos una montaña, atravesamos un río y volvimos a subir por una trocha, porque no había carretera. Por fin vimos la casa a lo lejos y la emoción todavía la siento. El corazón se me salía. Entré y ¿con qué me encuentro? Con la casa cubierta de boñiga ¡Todo el piso estaba cubierto de boñiga! Las puertas estaban abiertas, entraba el viento, alrededor de los árboles cargados de guanábanas. Empezamos a trabajar. Recorrimos el sitio, sentíamos el calor, el sofoco, y de pronto empezó a caer ¡un aguacero! (...) y golpeaba las tejas y no podíamos oír nada más. (Restrepo, en Gutiérrez, 2000, p. 84)

El techo de la casa es ahora de zinc, un material más apto para el grabado en metal que para servir de «cielo» a un compositor oriundo de la cuna de la ópera. De esto nos damos cuenta porque, observando la instalación, nos damos cuenta de cómo irrumpe intempestivamente un torrencial aguacero, que se contrapone con el aria de ópera que se escuchaba hasta ese momento: furia de la naturaleza sobre el mundo y sobre la casa del arte; estética y vida en contrapunto, cada una por inscribir, si

es necesario, a martillazos una historia. ¿Quién logrará imponer su versión, su visión, su perspectiva? Es más, tal y como lo afirma Restrepo, es el mito, como aparato de visión, el que aparece para hacer ver desde otra perspectiva. Pero lo más importante es que alguien esté allí, como en este caso, para recogerlo y para contarlo. Como lo afirma Gutiérrez «es un cruce de sensaciones e historias», y en palabras de Restrepo, «un quiasma, como el cruce del nervio óptico o el cruce del hemisferio izquierdo con el derecho» (ibíd., p. 84).

En otro de los monitores de la instalación, ubicado como si se tratara de la cabecera de una cama de metal, sin colchón ni cobijas, sólo con algunas tablas que dan la sensación de una escalera de la vida que está a punto de agotarse, de realizar un tránsito en el que la fuerza del olvido, en una dialéctica asimétrica, quizá prevalecerá sobre la memoria, en un cruce en el que finalmente la vida y la muerte son las que batallan. En este cruce de sensaciones, emociones, sonidos e imágenes, se va tejiendo un ambiente para que el pensar tome cuerpo y para que el cuerpo acceda al pensar.

Por medio de la imagen de un hombre secándose el sudor que muestra uno de los monitores, de manera sinestésica podemos participar del sopor de aquel lugar, previo a la tormenta que muy probablemente limpiará la boñiga e inscribirá su relato sobre el suelo hasta que una nueva tormenta vuelva para repararla o rebautizarla. Es un mito que sorprende al que se deja sorprender. Aquel que sabe que la naturaleza condiciona la interpretación del mismo; que se piensa desde un lugar. Es más, sólo se sorprende aquel que además sabe que se *es* donde se piensa, el que sabe que no es posible pensar si se niega el cuerpo, que hay un lugar donde se «planta» el que piensa para poder plantar y crear pensamientos que crezcan.

En este caso, y sin hacer distinciones entre pensar y crear, la experiencia de la ruina condiciona cualquier hermenéutica, y cualquier estética posible a partir de lo que propone esta obra. La ruina de la casa nos

habla también del ser o de los seres que la habitan. Y mucho más cuando Oreste ya no está allí, cuando en vez de partituras de ópera sobre papel pentagramado, nos encontramos redondas inscripciones de boñiga sobre un piso: dos escrituras, dos series de acontecimientos que se traslapan en aquel lugar y que, en su intersticio, abren espacios para alguien que quiera realizar a partir de ellos una creación simbólica, interpelándolas a las dos.

Debido a esto, no podemos despreciar la determinación del lugar sobre el pensar y sobre el crear; sin importar que se trate de Nilo, un pueblito de recreo de grupos adinerados de Bogotá, y no de una academia o un instituto de investigación. El lugar da un tinte a las poéticas. Con ello no queremos decir que el lugar fija el pensamiento impidiéndole el movimiento y el contacto, sino que, sin reconocer el lugar, el espacio se vuelve una pura abstracción y no es posible un pensamiento con arraigo, sólo un pensar sin cuerpo y solitario, del que únicamente un yo trascendental se enorgullecerá antes de darse cuenta que carece de mundo. Quién iba a pensar que este mismo Nilo, donde nació esta trans-historia de Restrepo, el año pasado fue protagonista de otras historias o, mejor, de una historia trans-atlántica que implicaría directamente la reelección de un presidente francés.⁵

Sigamos. Examinemos cómo ocurre la experiencia de la obra, cómo se va configurando en un espacio de sentido, dialogal, cruzado, tan complejo como fascinante. Veamos cómo Natalia Gutiérrez describe esta video-instalación, expuesta en 1990 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

El visitante entraba en un cuarto pequeño en penumbra y en el centro se encontraba con una cama que servía como marco a un monitor de televisión con la imagen de Síndici, como un prócer, aparentemente muerto (...) En el piso, seis receptores⁶ mostraban simultáneamente el recorrido de la cámara

por una casa de paredes de adobe abandonada, con el piso cubierto de boñiga, frente a la naturaleza tropical exuberante. Empezaban a aparecer elementos dramáticos, como un hombre joven limpiándose lentamente el sudor con un pañuelo como si sintiera un calor sofocante, y el sonido; primero el canto de los pájaros, luego la voz de dos tenores cantando «Una furtiva lágrima» el aria de Elixir de Amor, la ópera de Donizetti, seguida por una aguacero torrencial sobre un techo de zinc. Había que estar allí un buen tiempo para completar la experiencia. (Gutiérrez, 2000)

En una de las conversaciones realizadas para la presente indagación, a un poco más de dos décadas de distancia temporal de la realización de *Orestíada*, Restrepo retoma varios aspectos importantes de este trabajo, algunos de los cuales seguirán transitando en trabajos posteriores.

Antes de eso yo ya había hecho algunos intentos de acercamiento al himno nacional, como fenómeno musical y como fenómeno ideológico. Sobre todo como fenómeno musical porque como fenómeno ideológico mucha gente lo ha analizado. Me interesaba mucho por esa conjunción entre el bel canto, entre la ópera y su trasladado o transplante en América, con ese personaje de Oreste Síndici, ese cantante de ópera trashumante y decadente que viene a América y que finalmente se queda aquí como atrapado en la manigua sembrando quina en Nilo, Cundinamarca. Aparecían esas palabras: Nilo, Orestes y de ahí ese cruce de historia y mito, en una conjunción que me parecía fascinante. Cómo darle otro giro de complejidad o de conjunción; o más bien cómo entretrejer esas cosas. (Restrepo, 2012)

Si retomamos algunos apartes del párrafo anterior nos damos cuenta de que el interés por la ópera es el lugar adecuado para, con el recurso a los denominados nuevos medios, tocar de manera inédita temas relacionados con la colombianidad, no casualmente en vísperas de la década de los años 90 y a las puertas de la conmemoración de los 500 años de

colonialidad (fecha que algunos tratan de presentar eufemísticamente como el encuentro de dos mundos). Pero, ¿por qué el interés precisamente en la ópera y no en la pintura o exclusivamente en el grabado, y no en la ópera por ella misma sino en el trans-plante que de ella se realiza en América? ¿Por qué recurrir precisamente a un aria de una de las óperas de Donizetti?

Lo anterior nos hace tomar en cuenta que una de las características más interesantes de la producción de Donizetti es su afición por los temas relacionados con la historia y en especial la historia inglesa, la cual se distorsiona profundamente es sus obras: *Alfredo il grande*, *Rosmonda d'Inghilterra*, *Maria Stuarda*, entre otros, son ejemplos de obras en las que se aborda la historia de Inglaterra (Parker, 1998, p. 183). *Elixir de amor* es una comedia pastoral que, podemos decir, sirve de transición desde la tragedia romántica eurocéntrica a la «comedia» pastoral en Colombia, representada no tanto como una forma operática sino como un particular *teatro de representación política*, como concibe Restrepo el acontecer de la práctica política en Colombia desde ese momento, a finales de la década de los 80, hasta el presente.

Otro aspecto importante tiene que ver con el carácter totalizante de la ópera y su relación con las posibilidades «totales» de los nuevos medios en términos de temáticas y en términos de realización plástica audio-visual, corporal y kinestésica. Como lo expresa Boris Groys, la ópera es la obra de arte total, a la manera de Wagner:

el término Gesamtkunstwerk, que fue utilizado por Richard Wagner para caracterizar su propia comprensión de la ópera y del mecanismo de su influencia sobre el espectador. En la terminología actual, al concepto Gesamtkunstwerk, corresponde más que nada, el concepto de multimedialidad que designa la utilización de diferentes medios en el marco de una misma obra de arte. (Groys, 2008, pp. 12-13)

Sin embargo, es claro que el interés de Groys está en relacionar la ópera con la realidad soviética estalinista y considerarla como una obra de arte total, una escenificación multimedial, cuyo autor es Stalin, y dentro de la cual vivió el hombre soviético de la época, con toda su percepción sometida a esa máquina estético-política multimedial.

En el caso de Restrepo, el recurso a la ópera no tiene que ver con un totalitarismo sino con la intención de «tocar» ciertas totalidades, como aquellas a las que apunta el relato de la historia nacional, elaborado por prohombres que, en su performatividad, reproducen la diferencia colonial y la subalternidad de las comunidades que no se adaptan a sus imaginarios de ser humano, cultura y civilización. No se trata, entonces, de producir o reproducir totalidades sino de contribuir a disolverlas o desordenarlas para luego hacer visibles nuevas posibilidades de construcción de otros relatos, otras historias, quizá utilizando algunos de los fragmentos de la totalidad que se disuelve, pero claramente con una lógica y una gramática diferentes.

Este recurso hace posible vislumbrar las posibilidades que implican los nuevos medios para la actividad artística, de manera análoga a las capacidades *totales* de la ópera. Este pasaje por la ópera es lo que hace posible a Restrepo comprender las posibilidades de la instalación en general y en particular de la video-instalación para, en nuestros términos, descolonizar espacios de re-presentación y abrir espacios intermedios en los que la linealidad de los relatos se rompe y las categorías del pensar occidental se traban. A *Orestíada*, entonces, hay que entenderla como una propuesta, si se acepta la metáfora, realizada desde *el lenguaje mezclado* de la video-instalación, alrededor de dos décadas después de la aparición de la primera instalación en Colombia.⁷ O incluso, sin pretender definiciones formales, *Orestíada* puede ser considerada como una instalación multimedia compuesta por sonido, video y objetos; claro, tomando en consideración las ambigüedades de esta noción tal y como han sido trabajadas por el teórico español José Luis Brea (2002).⁸ Ahora bien, nuestra intensión no

es definir la instalación como categoría, sino ubicarnos en los espacios de pensamiento que con ella se abren. La instalación no abandona su relación con el teatro, como tal «ofrece la posibilidad de poder estar en contacto con la simultaneidad de los eventos: imágenes, sonidos, los recorridos, la experiencia espacial, cuerpo sensorial» (Iovino, 2009, p. 120). La instalación, sin embargo, es menos propicia para una narración lineal que para la aparición de simultaneidades de pequeños eventos que, además de producir una sinestesia ampliada, conforman constelaciones que no se ordenan y dispersan alrededor de una historia o un centro o punto de fuerza espacial o narrativo, sino en conexión con el cuerpo o los cuerpos que se entrelazan, como signos sentientes, como otros significantes en el espacio «escénico» de la instalación y no como mentes descorporeizadas en busca de una interpretación. En la instalación el cuerpo es cuerpo gramatical en un espacio inmanente, inmerso, y no el cuerpo del gramático que ordena los signos con cierta soberanía y distancia. Cómo se interpreta todo esto decolonialmente, saliendo del código de la historia del arte, es en parte lo que intentamos en lo que sigue.

DOS ÓPERAS LOCALES

Este trabajo de Restrepo es un mojón particularmente móvil que, nos atrevemos a decir, hace mapa con otras obras suyas y de otros autores, para conformar geografías estéticas del sentir y del pensar. La estética, por definición, está ligada al sentir, pero cuando aparece el sentir decolonial en la producción estética la configuración estética cambia porque forma parte de la construcción de otras subjetividades. Una de ellas es la obra de Arguedas, con la que el trabajo de Restrepo se conecta en términos de contenidos y de las personas ejecutantes más de lo que lo hace con la ópera italiana. Veamos por qué. En el contexto latinoamericano Ángel Rama propone una lectura de la obra de José María Arguedas, *Los ríos profundos*, como una particular «ópera de los pobres»:

Leer Los ríos profundos, más que como una novela inserta en el cauce regionalista-indigenista (aunque obviamente superándolo) como una partitura operática de un tipo muy especial, pues tanto podía evocar las formas de la ópera pekinesa tradicional como los orígenes renacentistas florentinos de su forma occidental, cuando fue inicialmente propuesta como una transcripción moderna de la tragedia griega clásica. La importancia que tienen en la novela los componentes musicales y el poder significativo que manifiestan, no son propios del género novela, según el canon occidental que toma cuerpo desde el siglo XVIII dentro de la impetuosa prosificación de los géneros literarios que caracteriza a la estética de la edad burguesa. La línea rectora de la sociedad burguesa abandona la poesía en beneficio de la prosa, el universo lírico en beneficio del realista y psicológico, sustituye la oralidad por la escritura; en su período de ascenso disuelve las concepciones mágico-religiosas remplazándolas por las analíticas-rationales y, extrayendo la narratividad del folklore popular y colectivo, la pone al servicio del individuo en el seno de la sociedad. (Rama, 2008, p. 293)

En esa opera los personajes son los pobres, los indios y las orquestas que tocan están compuestos por ellos mismos (con arpa, violín, charango) o son las bandas de los regimientos militares, o es un rondín solitario, o es, aún menos, el sonido de un trompo al girar. Lo que se canta son huaynos, himnos, jarahuis, carnavales. Los elementos ambientales son los árboles, las flores y los animales de la región. La obra está compuesta por elementos pobres, aceptados en su corporeidad escueta, sin ninguna belleza cosmética, pero dotados de una belleza enérgica derivada de ese universo violento en pugna, en el que el conflicto de la transculturación se resuelve al lanzarse a lo desconocido, inventando la historia presente dentro de una estructura musical que conserva el pasado (ibíd, pp.303-305).

En Arguedas, lo que se hace visible es la tensión que se da entre escribir en quechua y hacerlo en español, entre un lenguaje poético para

el que las palabras son las cosas y otro que las aleja y las representa; tensión entre la prosa y el verso, entre la memoria histórica y el mito. Es en medio de esas tensiones donde un pensamiento fronterizo como el de Arguedas se manifiesta, desafiando la hegemonía de la prosificación, del realismo, de la racionalidad analítica y el individualismo, por medio de la lírica, la oralidad, las prácticas mágico-religiosas, lo popular y lo colectivo.

Ese espacio de tensión, que en otro lugar hemos denominado preposicional, surge de la experiencia entre dos lenguas, una imperial y una colonizada, entre dos historias, y entre dos mundos, pero también entre lenguas escritas y lenguas orales que se apoyan en representaciones pictográficas. Además, y esto es lo más importante, un mismo lenguaje puede servir de medio de cohesión en ciertas circunstancias y en otras puede servir como medio de dispersión.

Indagando sobre este tema, Mignolo (2003) encuentra que uno de los principales medios de cohesión del Estado nación es la lengua. Recuerda que a las independencias, como proceso de descolonización, siguió un proceso de construcción nacional apoyado en un nuevo orden imperial. La creencia en una lengua nacional fue una de las herramientas más adecuadas para la construcción de las naciones como comunidades imaginadas. En consecuencia, lengua y literatura formaron parte de la ideología de Estado que construyó los «departamentos», o sus equivalentes, que se dedicaron a su estudio y promoción en cada país (Mignolo, 2003, pp. 292-293). Esa complicidad entre lengua, nación y Estado se aclara siguiendo a Coulmas (1998). Para este autor, no es lo mismo identificar lengua y nación que insistir en la autonomía política de un grupo lingüístico determinado. Por una parte, las lenguas se han impuesto, como códigos uniformes, en tanto lenguas imperiales sobre grupos étnicos dominados. No obstante, cuando se ideologiza el lenguaje, la lengua puede emplearse como símbolo de nacionalidad, como fuerza cohesiva de la misma, o también puede ser empleada por los grupos dominados como

fuerza de dispersión de esa identidad nacional. Incluso puede dar lugar a la constitución de nuevos Estados, a partir del uso identitario que hagan de la lengua esas mismas minorías (Ibíd., 295-296).

Es aquí donde se juntan tres aspectos relevantes en el trabajo de Restrepo: los medios, los asuntos y el lenguaje. Los nuevos medios atravesados por el interés en la historia en general y por la historia de Colombia en particular, y los modos en los que se producen las narrativas y relatos. Este interés por la historia se complementará luego con un interés por la geografía nacional y por las geografías de la razón y del cuerpo, todas ellas en una tensión productiva con los lenguajes que pretenden fijarlas en su significación y reducirlas en sus posibilidades transitivas, de contacto y articulación.

Orestiada señala las condiciones de posibilidad de una trayectoria artística como un universo de posibilidades de acción desde el arte que puede asumir problemáticas localizadas, contextualmente pertinentes, que no se restringen a las cuestiones de la estética ni a las demandas del circuito internacional de la arte.

Así se fue configurando como un espectro que me parece fue el comienzo de los trabajos que realizaría después. Anteriormente ya había hecho la videoinstalación «Terebra», pero «Orestiada» tenía otra dimensión, mucho más musical, más operática, con una sinestesia más amplia. He realizado varias versiones de esta obra: la primera para la Bienal de Bogotá, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO, otra para la exposición «Trans-historias» (2001) en la biblioteca Luis Ángel Arango. Fue muy gratificante ir a buscar los pasos del personaje como ese tipo de intuición, además del trabajo de campo que una cosa muy importante que tiene que ver con los viajeros, ir a los lugares donde ellos estuvieron, estar allí experimentando. Recuerdo mucho, por ejemplo que llegar a esa casa en Nilo Cundinamarca no era tan sencillo. Además, con este chico que tenía alguna limitación física, recuerdo que nos

sorprendió un diluvio, un aguacero de esos que duran horas y horas allá donde quedamos atrapados en esa casa en ruinas. Pero todo eso fue maravilloso porque esas son las cosas que nutren la experiencia: la experiencia del tiempo, la experiencia de la duración, la experiencia del sopor; todo ese tipo de cosas fueron las que se convirtieron en el material de la instalación (Restrepo, 2012).

En el trabajo de Restrepo la misma tensión presente en el trabajo de Arguedas se manifiesta en términos de un espacio de transición, una frontera, un guion, *trait d'union* y de separación, de relación y diferencia entre dos formas de elaboración de la memoria: la historia y el mito.

Corpo-políticamente ubicado, a causa de su formación y de su trayectoria, en un espacio intermedio de frontera, con la mediación estética instalativa de *Orestiada* en este caso, Restrepo puede recusar la historia en su versión nacional o incluso universal. Uno de los máximos exponentes de la segunda, Hegel, logró presentarla como el movimiento del *espíritu* en su ruta de Oriente hacia Occidente, donde éste alcanzará su más alto grado de maduración y autoconciencia. La recusación a la historia nacional se da como historia local, republicana, escrita en español, pero impregnada del espíritu francés, inglés y alemán; una narración que en su despliegue parece estar del lado de la universalización de unos derechos civiles, políticos, sociales y culturales, pero que al mismo tiempo se afirma como la prolongación de la colonialidad del poder. Pero ahora como colonialidad interna, ejercida por la etnia de criollos que logró desplazar a sus propios ascendientes españoles del poder, gracias a las circunstancias geopolíticas que vivieron España y el mundo a comienzos del siglo XIX.

Nuestra historia ha sido siempre una historia escrita en español. Desde la conquista hasta nuestros días el español ha sido el idioma oficial, primero como lengua imperial y actualmente como lengua nacional. La Constitución de 1991 en su artículo 10 dispone que «El castellano es el

idioma oficial de Colombia. Las lenguas y dialectos de los grupos étnicos son también oficiales en sus territorios. La enseñanza que se imparta en las comunidades con tradiciones lingüísticas propias será bilingüe». Vemos cómo el idioma de un grupo étnico —el de los criollos— que se había impuesto desde la conquista, conserva su lugar como lengua oficial a lo largo y ancho de la geografía nacional, mientras que las lenguas de las demás etnias sólo tienen validez en sus espacios restringidos. Los representantes del primer grupo étnico, como habitantes de la ciudad letrada, serán quienes escriban la historia patria como su propia historia, y los demás serán narrados al margen de la misma y como ciudadanos de segunda clase, poseedores de unas memorias que no hacen historia. Y si estos irrumpen en el devenir nacional, reclamando igualdad de derechos, serán vistos bien como sujetos de promesas estatales o como sujetos de derechos formales, incluso como una amenaza étnica, proveniente de una mancha de inferioridad natural que puede obstaculizar la blanca narración ficcional realizada por los héroes de la colombianidad.

Lo anterior no es exclusivamente una invención del siglo XIX, es la continuación de la exclusión colonial que podemos ejemplificar aquí como la construcción colonial del indio caribe como ser humano inferior. Esta construcción ontológica es, además, la construcción de su territorio, en el caso colombiano el Valle del Magdalena, como «tierra caliente», cuyo clima incide negativamente en el temperamento de sus habitantes. Serna (2006) muestra que esta construcción, que se inició con los relatos de Colón, le asignó a los caribes rasgos de fiereza, de pueblos proclives a la guerra, caníbales, viciosos, propensos a la imbecilidad y la estupidez e invasores de otros pueblos indígenas pacíficos que habitaban el altiplano. Todo lo anterior justificó la arremetida hispánica y el exterminio de los caribes, de los cuales sólo quedaron unos pocos en lugares inaccesibles. Pero la desaparición de los caribes no implicó la desaparición de su imagen colonial, la cual se ha reutilizado a lo largo de la historia como ejemplo del influjo del trópico sobre la naturaleza humana, que se vuelve violenta y necia cuando vive en él; también para caracterizar al

mestizo como perverso, astuto, malicioso y perezoso, y, finalmente, para exaltar el carácter heroico y justo de la empresa de la conquista.

Lo anterior no quiere decir que la imagen de lo caribe y del mundo tropical haya permanecido estática; por el contrario, fue objeto de varias reinvencciones. Por una parte estaba la invención de los ilustrados europeos, que elaboraron una Historia Natural que demostraba la inferioridad original de América con respecto a Europa (Gerbi, 1978), (Gerbi, 1960). Por otra, la reinvencción realizada por los ilustrados criollos llegó a argumentar que el clima tenía una influencia diferenciadora sobre las razas, afirmando que la causa de la imponentia de los indígenas sobre la naturaleza no se debía únicamente a su entorno sino también a sus costumbres (Serna, 2006, pp. 423-427).

El mismo Serna cita el resumen que hace Carl Langeak del ensayo sobre la fauna cundinamarquesa, escrito por Jorge Tadeo Lozano, donde el prócer argumenta que la raza a la que él mismo pertenece es inmune a la influencia negativa del clima:

La primera raza, la americana, se dividía en dos: la civilizada, que había recibido de los europeos el evangelio y la agricultura, comercio y arte; la bárbara, que conservaba su «libertad costumbres y antigua ferocidad». La primera se dedicaba a la agricultura y al pastoreo, actividad más cercana a su «antigua situación» antes de la conquista. Su «carácter moral» dependía más del medio que los rodeaba que de su propia naturaleza. Tan solo podían alegrar el espíritu tomando bebidas fermentadas, lo cual los enfermaba y les anticipaba la muerte. La bárbara vivía en zonas inhóspitas y llevaba una vida «vagamunda sin gobierno, ni religión, ni la menos apariencia de policía», aunque sus costumbres variaban de nación en nación. La raza árabe-europea, en contraste, portaba las banderas de la civilización. Contrario a la teoría según la cual era una raza degenerada por el medio americano, había hecho aportes significativos a las artes y las ciencias europeas, imitando su moda, cada vez que podía.

La raza negra, por su parte, era la más robusta y fuerte. Aunque esto hacía de los negros «hombres útiles» también implicaba que fueran tercos y torpes, además de propensos a la lujuria. Las mezclas heredaban aspectos de las razas que las componían. Los mestizos, por ejemplo, pese a ser parecidos a los europeos, eran «apropiados para todas las actividades que exigían subordinación» y vivían en la mayor miseria. Para Tadeo Lozano, «los habitantes de las regiones cálidas son alegres e imprudentes, los de las templadas ingeniosos y activos, y los de las frías tristes y cansados». Pero esto afectaba a la raza indígena, o incluso a la negra. En contraste, la raza árabe-europea había crecido inmune a la negativa influencia del medio (Langebaek, 2003: 59-60, cit., en Serna, 2006, pp. 426-427. Cursivas nuestras).

Además de la invisibilidad otorgada a los africanos y sus descendientes, esta disputa muestra que fueron los criollos quienes inauguraron una tradición erudita acerca del conocimiento del pasado, que a partir de la independencia se interesó por las «antigüedades», o sea, por la arqueología a la manera de la nobleza europea. Esta tradición no dejó de hacer énfasis en la distinción entre comunidades indígenas de tierra caliente y las de la altiplanicie, las cuales habrían alcanzado un grado de progreso superior al de las primeras. Para mediados del siglo XIX se establecieron vínculos entre los grupos indígenas del pasado y las comunidades campesinas que habitaban en las diferentes regiones del país; las élites provinciales continuaron con la retórica colonial, ahora trasladada al temperamento de los campesinos. Una especie de cartografía con base en la circunscripción de los diferentes grupos indígenas fue construida: el Tolima Grande, asociado a los indios pijaos; el altiplano cundiboyacense, a los chibchas o muiscas y Santander asociado a los indios guanes. A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, esta misma tradición ilustrada, ahora conformada por filólogos, gramáticos, literatos y poetas, elaboró un discurso histórico-patriótico que preservaba una moral religiosa, en la que la patria se convertía en objeto de culto. Un discurso en el que indígenas y negros no tenían espacio, pues encarnaban la barba-

rie, todo lo que se opone a la civilización y al benignísimo legado español, desvirtuando, incluso, algunos estudios que reivindicaban de algún modo el legado indígena y negro. Este discurso patriótico de la historia, además de reivindicar nuevamente las gestas y los próceres de la independencia, volvió invisibles a indios y negros, al tiempo que se convertía en un discurso literario en beneficio de los grupos sociales que estaban representados por los próceres. Esta sacralización de la historia, como una recreación del pasado, sublimada con todas las licencias poéticas y alegóricas,⁹ es la versión oficial que se pretendía fijar en la memoria de los colombianos con ayuda de las instituciones militares y pedagógicas (Serna, 2006, pp. 427-431). Termina nuestro autor afirmando que

Escuela y milicia (...) pudieron interponer en la disciplinación de los cuerpos estos recursos sacralizados de la historia, como el propio Himno (...) donde «la patria así se forma // Termópilas brotando, // constelación de cíclopes su noche iluminó» y donde «los Centauros indomables // descienden a los llanos // y empieza a presentirse // de la epopeya el fin». (ibíd., 431)

Esa es la historia a la que se refiere Restrepo, no sin ironía, en su *oda*. Una historia patria que forma parte del conjunto de prácticas discursivas a través de las cuales se produce la colombianidad como forma particular de subjetividad. La retórica detrás de esto se caracteriza por su carácter universalista, por el respeto a los símbolos patrios que son componentes esenciales de la ciudadanía, pero esa colombianidad en la práctica se realiza por medio de la exclusión étnica y la desigualdad en el ejercicio de los derechos para las mayorías sin voz. En otras palabras, en esta historia la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad se entrelazan en la construcción de una ficción denominada «colombianidad». En ella permanece la colonialidad a pesar de realizarse en un contexto celebrado como poscolonial (que hay que entender más en términos políticos y económicos que ontológicos y subjetivos). Por tal razón, se hace necesaria una gramática de

la decolonialidad que trascienda la significación del relato nacional y sea capaz de interpretar otras formas de historicidad, de memoria y de creación de mundos.

TRANS-HISTORIAS

Mantengamos por un momento la atención en el concepto de trans-historia, sobre todo en lo que significa ese «trans», que en ciertos momentos del trabajo de Restrepo está planteado en términos de saltos desde la historia lineal, como relato único de una sola vía (la historia occidental del progreso), al mito y su tiempo circular; y luego como tránsito de la historia hacia la geografía, como se verá en otro apartado.

Para Restrepo,

La historia no es un asunto de ir al pasado como si fuera un anticuario, recolectando cosas, sino mas bien es activar ese pasado. Para tal fin, la noción de pasados proféticos, como dice Glissant, es útil si se trata de volver a reactivar esas fuerzas, volver a poner en circulación. Me refiero más a eso, con el «trans», es encontrar lo que hay de pasado en el presente y volver a visitar el pasado con ojos del presente. (Restrepo, Entrevista, 2012)

La licencia para ir al pasado, en este caso, no es exclusiva del historiador como científico sino del artista como historiador, que no se propone una reconstrucción objetiva del pasado, sino imaginarlo de manera distinta a como ha sido modulado y modelado por la historia. En este sentido, para Glissant, en la *visión profética del pasado*

...el pasado no ha de ser reconstruido, de forma objetiva (o incluso subjetiva) por el historiador, sino que ha de ser imaginado también, de forma profética,

por las gentes, las comunidades y las culturas que se han visto privadas del mismo. (Glissant, 2002, p. 86)

La recuperación de un pasado propio y la recuperación propia del pasado es la condición para que las comunidades excluidas puedan elaborar y contar sus propias historias.

En esa re-visitación del pasado, Granes afirma que hay una imagen moral del ser humano que se vislumbra en el trabajo de Restrepo en términos de una gran deuda con los oprimidos de la historia colonial, cuya imagen de servidumbre no ha cambiado en los últimos cinco siglos. Dado que esa es una deuda que no se ha pagado y que se debe pagar, es «misión y deber del Estado, entonces, proteger las culturas con excepciones culturales y autonomía jurídica, única manera de compensar la iniquidad que se trae a rastras desde la conquista» (Granés, 2008, p. 169). Sin embargo, Restrepo no está tan seguro de si aquella deuda es algo que hay que asumir en términos morales o más bien en términos de justicia social. Quizás esto se debe a la experiencia de que ciertas deudas históricas, cuando son asumidas en términos morales, bajo la forma de una conciencia atormentada, terminan siendo pagadas con nada más que la retórica del perdón de parte de los victimarios.

A lo anterior se añade que la re-visitación del pasado «es en términos también de la misma historia, es decir del propio trabajo del historiador» (Restrepo, Entrevista, 2012). Restrepo se considera a sí mismo como un historiador particular que carece de las licencias de la Academia de Historia, pero que puede tomarse otras licencias en términos metodológicos, sobre todo licencias de tránsito, no sólo en el país como territorio sino también entre las artes, los saberes y las disciplinas. En vez de transitar velozmente por las «autopistas del conocimiento» y de la historia oficiales, se prefiere andar despacio, sin afán o cansancio, por las sendas perdidas de viajeros, por ríos y afluentes, indagando en archivos y escuchando micro relatos conservados por las tradiciones orales.

Se tiene «licencia» también sobre modos de presentar, y de re-presentar que son muy atractivos porque tienen una posibilidad de actualizar los modos de presentación y representación. En eso radica, en parte, el gran interés que tiene el trabajo artístico, sin pretender que nos avale la academia de historia. Se trata de trabajos marginales que tienen esa fascinación respecto a la doxa, respecto al método histórico, que tienen esa posibilidad de ser muy transgresores y poco sistemáticos, si por sistema entendemos el modelo del árbol, son asistemáticos y a veces arbitrarios, a veces pueden ser como una especie de ensayo y error, son un trabajo de laboratorio (Restrepo, Entrevista, 2012).

Esos trabajos y ejercicios, con sus licencias e indisciplinas, pueden llegar a ser una especie de grano de arena en el mecanismo, en el engranaje del sistema, en la estructura profunda que determina los significantes y los significados. Ese grano puede hacer que ese engranaje de la historia, del historicismo, de la historia disciplinar, de la historia de raíz única, se trabe o funcione de otro modo. Para Restrepo, aunque ese grano sigue siendo un grano de arena, infinitesimal, no está dado para «engrandecer la gran narración, sino esta dado para entorpecer un poco el sistema, el engranaje».

Ese «grano de arena» de indisciplina, de desobediencia a la historia, funcionaría de manera distinta si se ubica fuera del sistema; es decir, si dentro del sistema se constituye en un obstáculo para el mecanismo, fuera de él tendría una función distinta, porque se trata de un modo de decir distinto y en consecuencia de un relato que, por mínimo que sea, enraíza en otros campos de cultivo, en otras matrices geoculturales. Aquí se trata de relatos que recuperan el pasado de aquellos que a lo largo de la historia han sido despojados de su propio pasado e incluso inducidos a buscar raíces en lugares donde nunca las habrían podido encontrar, porque allí nada de memoria suya había. Pero relatos de este tipo no se agotan en su dimensión histórica sino que poseen dimensiones estéticas, políticas y epistémicas.

Por lo anterior, la importancia transicional, como fuerza vectorial de las trans-historias propuestas por Restrepo tiene también una dimensión que puede ser pensada en términos de trans-disciplinariedad en contextos académicos.

Ese «trans» es importante porque, primero, tiene que ver con el tránsito entre las disciplinas. Pero también, como tú lo dices, como una especie de paso por la historia, por las historias; entonces sería trans-disciplinar, trans-historico. Pienso que es como una especie de espíritu de la época. Para mí fue muy importante ver, por ejemplo el caso de Foucault a quien los historiadores no lo querían porque no era suficientemente historiador y los filósofos no lo querían porque no era suficientemente filósofo. Ese limbo me parecía fantástico de habitar y de ejercer, como ese lugar, ese intersticio, ese lugar no definido sin coordenadas precisas, móvil (Restrepo, Entrevista, 2012).

Pero para transitar por varios terrenos hay que ser una especie de anfibio cultural y epistémico que puede transitar por varios lugares y ubicarse en ellos con categorías adecuadas de cara a las disciplinas y con un *sensorium* particular y abierto en los espacios geoculturales. El anfibio, como el cocodrilo, sería una figura adecuada para dar cuenta de ese tipo de investigador-creador capaz de moverse por varios medios o en varias disciplinas.

TRANS-PASANDO LA DICOTOMÍA ENTRE LA HISTORIA Y EL MITO

¿Qué pasaría si no nos conformamos con las relaciones de ida y vuelta entre la historia y el mito, como espacios de interpretación y de intervención posibles? ¿Qué pasa si interpelamos al «gran mito» de la modernidad misma para ubicarnos en un espacio de exterioridad en relación con la centralidad moderna? Pero la cuestión más precisa es si en este diálogo con Restrepo y con su obra podemos salir de los marcos de

la modernidad/colonialidad, modernidad imperial y colonial, con sus formaciones discursivas en la historia nacional, la historia del arte universal y la del latinoamericano, hacia una estética decolonial de frontera, bajo la perspectiva de una historia mundial en la que el diálogo intercultural pueda sustituir la colonialidad, el racismo y la imposición de una historia local y su genealogía como criterio de verdad y racionalidad para todas las culturas.

Un paso importante es descolonizar la distinción colonial entre historia y mito, y entenderla como una estrategia de la colonialidad del saber que se despliega en la dicotomía racional-irracional, colonizando el ser de los colonizados como pueblos irracionales, míticos y sin historia. Pero descolonizar no es solamente demostrar que el mito no es una narración «de segunda» frente a la historia, ni invertir la relación para situar el mito como una categoría dominante, con lo que la dicotomía se mantendría sólo que con sus términos invertidos. Se trata más bien de pensar el tránsito de ida y vuelta entre historia y mito, entre pensamiento conceptual y mito desde una perspectiva en la que los dos puedan dialogar, como dos racionalidades, la una configurada por estructuras categoriales que tiende a la abstracción, al concepto, y la otra por símbolos caracterizados por su riqueza semántica y su apertura, antes que por la precisión del concepto. En ese intercambio, historia y mito deberán depurarse paso a paso del carácter sacrificial que, como parte de la colonialidad, los constituye a los dos en la modernidad. Realicemos a grandes rasgos ese tránsito hacia la perspectiva decolonial, en diálogo con el trabajo de Restrepo.

Paulo Herkenhoff trata de ubicar el trabajo de Restrepo en un entramado complejo de tiempos culturales que constituye la experiencia de América Latina (que es otro marco académico de la historia del arte y no aún el de la estética decolonial de frontera) desde la conquista. Se enredan aquí dimensiones diversas, desde el tiempo laberíntico de escritores como Borges, Lezama Lima o García Márquez, hasta las concepciones de la «modernidad fuera de tiempo» de García Canclini, Barbero o Richard.

Cuando pareciera ser que el tiempo latinoamericano estuviese desacompasado con relación a las economías hegemónicas, Restrepo encuentra brechas, de donde surgen las hipótesis de su trabajo. La maniobra del artista es convocar el mito, la genealogía, la historia a reunirse en el presente y, a partir de este punto problematizarlos. (Herkenhoff, 2001, p. 47)

Para Restrepo, el tiempo mítico no es histórico, lineal o cronométrico: «estamos frente a una fuerza temporal rara que tiene que ver con tus ritmos vitales, con tu percepción y con azares extraños pero que están muy seguramente más cerca de una noción de eterno retorno que de flecha histórica» (ibíd.). Si se trata de encontrar coincidencias de esta concepción en trabajos de otros artistas y pensadores latinoamericanos y occidentales, Herkenhoff no duda en señalar coincidencias con Cildo Meireles, Oswald de Andrade o incluso Nietzsche.

Su perspectiva de tiempo coincide con el que define Cildo Meireles para Cruzeiro do Sul, una región que no aparece registrada en los mapas oficiales, «porque el pueblo cuya historia son leyendas y fábulas es un pueblo feliz». Dentro del mismo derrotero seguido por los comentaristas a lo largo de siglos, Oswald de Andrade proclama, en el Manifiesto antropófago (1928), la existencia de un estado primario sin traumas: «Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad». Cada cual a su modo, Restrepo y Meireles no se distancian de aquel estado valorado por Nietzsche: «Lo que hace la felicidad es poder olvidar, o la dificultad de, mientras dura la felicidad, sentir ahistóricamente». En cierta manera, otro desafío se plantea José Alejandro Restrepo, que no pierde de vista su sesgo nietzscheano: no se trata de superponer el mito a la razón, sino de pasar de la anécdota al mito atemporal, ahistórico. (Henkerhoff, 2001, p. 47)

Queda claro que el abordaje del mito en general y del tiempo mítico en particular forma parte de los avatares del devenir del arte y la cultu-

ra en nuestros contextos. Sin embargo, no debemos perder de vista que nuestro interés en el trabajo de Restrepo nos permite examinar los diferentes modos de asumir los tránsitos (trans) que se dan como resultados de las acciones humanas. En ese sentido, las prácticas artísticas son las que posibilitan los tránsitos entre el mito y la razón, o más claramente entre la razón histórica y la razón mítica, que no se restringe a una razón de segundo orden que se encarna en la religión y que pertenece al pasado.¹⁰ Por el contrario, el mito permanece en la modernidad. Para Hinkelammert, por ejemplo, la modernidad crea mitos en contra del mito. La modernidad define el mito como el pasado atávico, mágico de la humanidad. A pesar de que la modernidad cree haber superado el pensamiento mítico, la modernidad sigue pensando míticamente, produciendo el gran mito que la sustenta: *el mito del progreso*.

El progreso surge con la modernidad y le da su alma mítica, el progreso es infinito; no hay sueños humanos cuya realización no prometa. Es el conjunto de las ciencias empíricas, laboratorio, tecnología y mercado, en su proceso de desarrollo, produce la nueva magización del mundo, analizada por primera vez en las teorías del fetichismo de Marx. (Hinkelammert, 2009).

Esto nos mantiene alerta frente al riesgo de sugerir que en la historia de la modernidad y del progreso todo es racionalidad y que en el mito todo es irracionalidad. Por el contrario, lo que hace posible la crítica tanto del mito como de la historia es que en los dos hay un núcleo de irracionalidad paradójicamente sustentado en razones,¹¹ que se hace visible cuando adquieren un carácter sacrificial y la evidencia empírica de las víctimas no se puede ocultar.

En este entramado, para indagar sobre la concepción de Restrepo frente al mito, le preguntamos si en su obra *Orestiada* hay algo que tenga que ver con la *Orestiada* de Esquilo, que en realidad son tres obras: la primera nos cuenta un crimen, la segunda una venganza y la tercera una reconciliación.

Para mi «Orestes» no tiene nada que ver con Esquilo. Orestes fue como una especie de elemento dramático, pero no como una referencia a Esquilo. Por ese lado yo estaba más del lado de la ópera italiana que de otra cosa, pero también hay algo sobre el asunto del mito. Pueden plantearse problemas, si uno pudiera creer que el mito puede interpretar la historia. También se vuelve problemático desde el punto de vista de cierta justificación de la violencia, desde la óptica mítica. Como tú sabes, en la estructura del mito, del mito violento, hay una falla que debe subsanarse, que la sociedad debe subsanar mediante un sacrificio. Eso puede ser muy problemático si tú lo aplicas al aquí y al ahora. Primero, ¿cuál falla mítica? o son más bien problemas socio-políticos o económicos. Segundo, cómo subsanar una supuesta falla mítica si no es con justicia social, con trabajo político y democrático. Cómo justificar entonces un sacrificio violento, un sacrificio sangriento desde esa óptica. El mito puede darte ciertos elementos, ciertos puntos de vista interesantes, pero me parece que hay que estar alerta; justamente de lo que hablábamos una vez contigo, qué diferencia hay entre el sacrificio y el homicidio; cómo podrías hablar del sacrificio de Isaac desde el punto de vista del sacrificio y no desde el punto de vista del homicidio, que es el problema de «Temor y temblor» de Kierkegaard. En la sociedad contemporánea, igual, habría que tener mucho cuidado en no olvidar que estamos frente a homicidios y crímenes de lesa humanidad. (Restrepo, Entrevista, 2012)

Si bien es cierto, como lo afirma Restrepo, que el mito parasita la historia, pudiéndose encontrar gérmenes míticos dentro de la historia, la dicotomía mito/historia no nos puede llevar a la conclusión de que para criticar la historia tenemos que refugiarnos en el mito y quedarnos ahí, o bien conformarnos con señalar aspectos míticos en la historia o señas de racionalidad histórica en el mito. Esta especie de contrapunteo con la historia nos lleva a pensar en otros términos para salir de la dicotomía y otras maneras de organizar los relatos, en los que se dé una depuración, decolonización, de mito e historia.

Una forma de salir de la dicotomía consiste en interpelar el *gran mito* de la modernidad y, con él, el relato único de la historia de Occidente. Para hacerlo se necesita un cambio de perspectiva que revele el espacio de exterioridad en que siempre hemos estado, casi siempre sin darnos cuenta. Desde esa perspectiva de mirada amplia y siguiendo a Dussel, veremos de manera esquemática ese espacio de exterioridad en que las mínimas interpelaciones que hasta ahora hemos venido abordando pueden adquirir una dimensión y un sentido más amplio, articuladas con un proyecto distinto al de la modernidad.

Para Dussel (1993), la modernidad es un mito que tiene un origen preciso y además dos núcleos constitutivos: *uno emancipatorio racional y otro sacrificial irracional*. En su núcleo emancipatorio racional, la modernidad es una «salida», por la vía de la razón, de un estado de inmadurez, de minoría de edad, para alcanzar «la universalidad de la igualdad de las personas en cuento tales» (Dussel, 1993, pp. 69-70). Pero si esto se examina desde una perspectiva mundial, nos damos cuenta de que esa modernidad nace cuando una Europa que había sido hasta ahora periférica se convierte en centro, como resultado de su expansión hacia África, América, la India y el Japón. Cuando Europa se convierte en el centro de todo las demás razas y culturas, éstas aparecen como «inmaduras», subdesarrolladas y bárbaras, dando origen al núcleo sacrificial irracional de la modernidad (ibíd.) La historia de la modernidad será entonces la realización repetida de ese núcleo sacrificial cuyo argumento se sustenta en la premisa de la superioridad de la cultura europea, que hace necesario que las otras culturas salgan de su minoría de edad culpable mediante el proceso civilizador moderno. Si las culturas subdesarrolladas se oponen, se justifica hacerles violencia para eliminar cualquier obstáculo al progreso. Así, el guerrero moderno que usa esa violencia no es culpable, pues la ejerce por deber y virtud. Finalmente, «las víctimas de la modernidad en la periferia (el exterminio de los indios, el esclavismo de africanos, el colonialismo de los asiáticos) y en el centro (la matanza de judíos, el tercer

holocausto) son las “culpables” de su propia victimización» (ibíd., p. 70). La modernidad, como mito sacrificial, tiene un carácter paradójico, por decir lo menos, que va en contravía de la denominada «economía sacrificial», en la que uno –o unos pocos– muere para salvar a los muchos de una comunidad. En la modernidad, por el contrario, las víctimas son las inmensas mayorías que son sacrificadas a Moloch, para que unos pocos vivan mejor. La historia de la modernidad sacrificial empieza en 1492.

A partir del 1492 (y no antes), comienza la «Historia Mundial» como mundial: es decir, la historia de todas las civilizaciones o antiguas «ecumenes» provinciales puestas en una efectiva relación empírica. Los imperios persa, romano, mogol, chino, azteca, inca, u otros, fueron «ecumenes» provinciales o regionales desconectadas, todas ellas «etnocéntricas», «ombligos del mundo», cuyas fronteras dividían los «seres humanos» de los «bárbaros» -los aztecas, por ejemplo, los denominaban «chichimecas»-. Todas las grandes culturas neolíticas fueron «centro» de subsistemas civilizatorios con sus propias «periferias», pero sin conexión histórica significativa con las otras ecumenes. Sólo la cultura europea moderna, desde el 1492 entonces, fue «centro» de un «sistema mundial», de una Historia Mundial. (Dussel, 1998, pp. 113-114)

Hay que tener en cuenta que para Dussel hay una primera modernidad, hispánica, dineraria, manufacturera y mercantil, referida a España y Portugal, que gracias al descubrimiento de Hispanoamérica hace posible su hegemonía sobre el Atlántico (que no es aún centro geopolítico del sistema mundo –lo es el mar de China–). Se trata de una modernidad que, en la «larga duración» y en el «espacio mundial», es todavía periférica, si bien se da el «primer» eurocentrismo. En ella surge la colonialidad del poder (Quijano, 1992), que bajo la creencia en el mito de la superioridad europea realiza la imposición económica, política y cultural del colonizador.

Para Dussel, a partir del siglo XVIII, con la Revolución industrial, la

Ilustración y el movimiento romántico, se dará la hegemonía Europea. Dussel se propone mostrar, entre otras cosas, que Europa no ha sido desde siempre el centro y el fin de la historia universal como lo era para Hegel, y tampoco el centro del sistema-mundo desde 1492. Solamente hasta el «segundo eurocentrismo» se llegaría a la hegemonía europea; es decir, apenas hace alrededor de 200 años. No obstante la crudeza de la colonialidad, la modernidad no ha logrado, en ese periodo, dismantelar completamente las estructuras ético-míticas de las culturas, ni tampoco sus formas de producción o las *poiesis* más limpias, realizadas con saberes ancestrales.

Ahora bien, en el sistema-mundo, el «corazón» estuvo primero en Oriente y luego pasó a Occidente, debido a circunstancias no exclusivas de Europa sino por un *vacío* producido en el mercado, principalmente en China e Indostán. Ese vacío sería llenado por Europa gracias, entre otros factores, a la producción mecánica (Dussel, 2004), que daría en un principio a Inglaterra y Francia (más adelante a toda Europa occidental) una ventaja comparativa sobre las dos regiones mencionadas, el mundo musulmán, la América hispana y finalmente Europa del Este y del Sur. Para 1885, en el Congreso de Berlín, África sería literalmente descuartizada por las potencias europeas (ibíd., 215-217).

La Ilustración se encargará de relegar al pasado no sólo a África sino también a la Europa ahora periférica, España y Portugal, y con ellas a América Latina, como un lejano mundo colonial. Desde Hegel hasta Lyotard o Vattimo, el eurocentrismo dominará al mundo colonial con el fasto de la «cultura occidental», que se pretende «desde siempre» como la cultura más desarrollada de la humanidad. Así, se justificará la expansión civilizatoria europea liderada por Inglaterra, en cuya misión se ocultarán y excluirán, como inexistentes y como propias de pueblos sin historia, tanto las culturas anteriores como las culturas coetáneas que serán desplazadas a la *exterioridad*. La excusión de lo no europeo como criterio civilizador le dio a Europa la hegemonía cultural e ideológica que

completaba la hegemonía económica, militar y política que ya tenía. Las elites occidentalizadas en todo el mundo participaron en la expansión de lo europeo y en la desaparición o el ocultamiento de lo no europeo de toda consideración teórica o práctica (ibíd., 217-218).

El pensamiento posmoderno ha realizado una crítica a la modernidad desde el interior mismo de Europa y los Estados Unidos. Pensadores como Heidegger, Horkheimer, Derrida, Lyotard, Vattimo y Rorty, entre otros, asumen la crítica a la subjetividad del *cogito*, a la razón instrumental, a la universalidad abstracta desde la diferencia, al pensamiento «fuerte» y a la razón moderna fundacionalista. Aunque su crítica enuncia a otras culturas en su diferencia, inconmensurabilidad y autonomía, no tiene conciencia de la «positividad» y creatividad de esas culturas excluidas por la modernidad. La crítica posmoderna, de todas maneras, sigue siendo eurocéntrica y duda que las culturas excluidas puedan realizar de manera creativa sus propios proyectos como culturas «universales», característica reservada para la modernidad europeo-norteamericana (ibíd. p. 119).

Sin embargo, más allá del momento posmoderno de la modernidad es posible pensar de manera radical en una trans-modernidad (multicultural, híbrida, decolonial, pluralista, tolerante, democráticamente renovada, respetuosa de la exterioridad, con identidades heterogéneas y tradiciones milenarias) construida ya no desde el interior de la modernidad, sino desde la «exterioridad». Dussel propone un esquema en que el Sistema moderno, y la Exterioridad que produce, conforman la Totalidad. En la exterioridad están las Otras culturas excluidas por el proceso de conversión de un particular (la cultura occidental) en universal globalizado. La posmodernidad se ubica en el límite entre la modernidad y la totalidad. Ahora bien, en la «primera modernidad» las culturas otras no fueron consideradas como Otro digno de un diálogo intercultural, sino que fueron incluidas en la mismidad de la modernidad para civilizarlas. Sin embargo, esas Otras culturas –desde la exterioridad en que

han conservado su núcleo ético-mítico construido durante siglos (y que la modernidad no pudo destruir)– interpelan de manera creativa a la modernidad, siendo capaces de subsumir lo mejor de la modernidad, para construir un nuevo sistema transmoderno. La categoría de «exterioridad» elaborada por Levinas le sirve a Dussel para realizar el análisis que indaga en la «positividad» de las culturas no incluidas en la modernidad. Culturas que tienen la potencia de humanidad necesaria para gestar una multiculturalidad, posterior a la modernidad y al capitalismo, pues sus desarrollos se han dado en un horizonte transmoderno entendido «como un más allá de toda posibilidad interna de la sola modernidad» (ibíd., p. 120-122). En ese horizonte de la transmodernidad, en lugar de un «choque» de civilizaciones, pensado a la manera de Samuel Huntington, es pensable el diálogo intercultural.

Este esquema trazado por Dussel significa un cambio de perspectiva, un giro epistemológico no-eurocéntrico con repercusiones éticas, políticas estéticas y económicas. Un giro hacia una posición desde la que es posible pensar en la obsolescencia de las dicotomías de la modernidad, de su lógica colonial, de la historia mítico-sacrificial que hemos venido rastreando en sus manifestaciones micropolíticas en el trabajo de Restrepo. En este nuevo trazado, los elementos mínimos que ese historiador sin licencia nos hace ver adquieren una dimensión cualitativa distinta porque ya no serían únicamente obstáculos o piedras de tropiezo, escándalos del sistema, sino elementos constitutivos y constituyentes de un proyecto otro de historia y de humanidad.

Ese proyecto no es otro que el de la trans-modernidad, no como modernidad alternativa sino como trans-modernidad alterativa de la modernidad, no sacrificial y cultivadora de la vida. La visualización de este espacio transmoderno ha sido posible tanto por el cambio de perspectiva como por el cambio de mirada y la proposición de macro categorías realizadas por Dussel. Lo anterior no significa, ni mucho menos, que las micro estructuras señaladas desde el trabajo de Restrepo pierdan ahora su

fuerza o validez; por el contrario, se hace posible una complementariedad y reciprocidad entre lo micro y lo macro, lo molecular y lo molar, en la construcción multicultural, no multiculturalista, del proyecto de la transmodernidad como una ópera política en el teatro de la vida. En esta quizá sea más importante el trabajo del coro que las arias cantadas por solistas que representan a los héroes de la historia como decurso progresivo de la humanidad. Facilitar la inserción de haceres decoloniales particulares en un gran proyecto transmoderno de desprendimiento de la modernidad/colonialidad es una de las tareas de un pensamiento estético decolonial.

NOTAS

1. El énfasis es mío.
2. Fecha del centenario del Himno Nacional, cuya música fue compuesta por Oreste Síndici sobre un poema patriótico de Rafael Núñez para conmemorar el aniversario de la independencia de Cartagena el 11 de noviembre de 1887.
3. Desde su entrada en 1954 hasta el año 2012, la televisión en Colombia fue análoga. En 2010 empezó a funcionar la televisión digital, al lado de la televisión analógica, en un principio en las ciudades de Bogotá y Medellín.
4. La búsqueda de la esencialidad de la imagen no tiene que ver con la búsqueda de una esencia de la misma, como si se tratara de una metafísica, sino de la indagación en los procesos temporales en los que una imagen se configura como una imagen cargada de tiempo y de historia.
5. La noticia decía lo siguiente: «¿Puede un pueblito colombiano hacerle perder el poder al todopoderoso presidente de Francia? Aunque parezca inverosímil, la pequeña y tranquila zona de recreo de la élite nacional en Nilo, Cundinamarca, albergue de generales y expresidentes, está en el centro de un escándalo que se ha vuelto una pesadilla para la reelección de Nicolas Sarkozy. Presunto lavado de millones de dólares de negocios internacionales de armamento, corrupción en los más altos niveles del poder en París, tres franceses -entre ellos, un negociante de armas que intentó mediar con Muamar Gadafi para la liberación de Ingrid Betancourt y el exmarido de Astrid, la hermana de Ingrid- y exesposas ofendidas que acusan a sus antiguos consortes hasta de libertinaje con menores de edad hacen parte de un escándalo que sacude a Francia» (Semana, 2011).
6. Léase monitores.
7. De acuerdo con la historiadora María Iovino, se puede considerar que la primera instalación realizada en Colombia es *Hectárea de heno*, de Bernardo Salcedo, que, en 1970, formó parte de la Bienal Coltejer, en la ciudad de Medellín. Esta obra estaba

compuesta por 500 sacos llenos de heno dispuestos en el espacio, los cuales, naturalmente, cambiaban de apariencia al secarse el heno y desprendían el olor correspondiente a esta materia orgánica. Una década después, en 1980 y 1982, Miguel Ángel Rojas realizará respectivamente las instalaciones *Grano* y *Subjetivo*, en las que el espacio de lo bidimensional se va rompiendo hacia el de la instalación (Iovino, 2009, p. 121).

8. José Luis Brea, en su libro *La era postmedia* (2002) se propone definir, entre otros términos, la noción de multimedia, que le permite una distinción para aclarar las nuevas formas de arte debidas a la aparición de la internet: entre ellas, el *net art*, aquel que se crea, distribuye y recibe en la red. La reflexión de Brea está más interesada en los medios de distribución de las imágenes que en los medios de expresión, que para él son nada más que *sportes*. «Multimedia»: mal llamado así. Suele llamarse multimedia a lo que es «multisoporte». Debería distinguirse con toda precisión lo que es un «media» -un dispositivo específico de distribución social del conocimiento- de lo que es «soporte» -la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un «lienzo» es soporte -como lo es el papel en que se imprime una revista. Sin embargo, una «revista» es un media (está hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico o electrónico, o hablada o como se quiera). En todo caso y para entendernos: se llama (impropiamente) multimedia a aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, vídeo, sonido ambiente, etc. Hoy en día, todo artista que se precie hace *instalaciones multimedia* - como hace unos años hacía *piezas*. (...) Media-art: en rigor, aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del media específico a través del que alcanzan a su receptor. Pero ésta quizás sea una definición demasiado restrictiva y exigente (sólo sería genuino *media-art* aquél que produjera «medios» de comunicación, ni siquiera aquellas producciones específicamente realizadas «para» aparecer en medios de comunicación).
9. Esto no es exclusivo del Himno Nacional de Colombia. Por ejemplo Rafael Murillo-Selva (1990), a propósito del Himno Nacional de Honduras, se pregunta sobre el poco significado que su letra pudo tener para la construcción de la identidad de la población, señalando frases como las siguientes: «Tu bandera es un lampo de cielo//, o // India Virgen y hermosa dormías//...//cuando echada en tus cuencas de oro// el audaz navegante te halló»; o bien la poca pertinencia de este verso para el pueblo hondureño: «/Era Francia la libre, la heroica// que en su noche de siglos dormida// despertaba iracunda a la vida// al reclamo viril del Dantón» (Murillo-Selva, 1990).
10. Franz Hinkelammert, en su *Crítica de la razón mítica*, concibe la modernidad como un laberinto en el cual hay que encontrar la salida para que no se convierta en el infierno, del cual no hay salida posible. En ese laberinto encuentra un hecho histórico y antropológico que sirve de hilo de Ariadna para salir del laberinto: el hecho de que Dios se hizo hombre. Con la humanización de Dios se produce un corte en la historia cuyas consecuencias aparecen (como intentos de humanización y deshumanización

en el laberinto de la modernidad) en distintas corrientes de pensamiento, como los Padres de la Iglesia, el neoplatonismo, Kant y Marx, entre otros. «A partir de eso, toda historia hasta hoy gira alrededor de este corte de la historia occidental: Dios se hizo hombre, por tanto ser humano. Hazlo como Dios, humanízate a ti, a las relaciones con los otros y con la misma naturaleza. Si Dios se hizo hombre, por tanto ser humano, también el ser humano tiene que humanizarse. Las grandes revoluciones del occidente –la revolución inglesa, la francesa y la rusa– se producen en este mismo contexto. Pero todo eso ocurre en el laberinto: Todo el tiempo nos perdemos en callejones sin salida, y tenemos que volver para encontrar camino. Es muy difícil discernir, si la humanización efectivamente humaniza hasta el punto de pensamientos contrarios como: *'humanitas-brutalitas'* o 'quien dice humanidad quiere engañar' (Carl Schmitt y el fascismo). Y Primo de Rivera dice: Cuando escucho la palabra humanidad, tengo ganas de sacar la pistola. Pero todo presupone que Dios se hizo hombre y que eso es un hecho que se nota por todos lados» Cf. (Hinkelammert, 2009, pp. 9-10).

11. Hay mitos que pierden la capacidad de resistir el argumento empírico de su discurso. Por ejemplo, los mitos de Tlacaélel, entre los aztecas justificaban, con buenas razones, los sacrificios humanos; pero al demostrarse su imposibilidad e inoperancia, el mito que sostiene esta práctica se derrumba. Ver Dussel, 2009, p. 19.

OBRAS CONSULTADAS

- ANDERSON, Benedict. (2006). *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BREA, José, Luis. (2002). *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Barcelona: Consorcio Salamanca.
- DUSSEL, Enrique D. (1993). *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación, con respuestas de Karl-Otto Apel y de Paul Ricoeur*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (2004). Sistema-mundo y “transmodernidad”. In S. M. Dube, Walter (Comps) (Ed.), *Modernidades coloniales*. México: El Colegio de México.
- (2009). El primer debate filosófico de la modernidad. In E. Dussel, Mendieta, Eduardo, Bohorquez, Carmen (Ed.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” [1300-2000]* (pp. 55-73). México: Siglo XXI- Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- GERBI, Antonello. (1960). *La Disputa del Nuevo Mundo, Historia de una polémica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GERBI, Antonello. (1978). *La Naturaleza de las Indias Nuevas*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- GLISSANT, Edouard. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronde.
- GRANÉS, Carlos. (2008). *La revancha de la imaginación antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GROYS, Boris. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.
- GUTIÉRREZ, Natalia. (2000). *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

- HENKERHOFF, Paulo. (2001). El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo. In J. Roca (Ed.), *Trans-historias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Banco de la República.
- hinkelammert, Franz. (2009). *Hacia una crítica de la razón mítica: El laberinto de la modernidad*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- IOVINO, María. (2009). *Contratextos*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- MARTÍNEZ, Carreño, Aída. (2010). *Colombia 1492-1902, desde el Descubrimiento hasta la Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Norma.
- MIGNOLO, Walter. (2003). *Historias locales diseños globales: colonialidad conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MURILLO-SELVA, Rafael. (1990). La nacionalidad, las culturas llamadas populares y la "Identidad". In D. Heimz, Steffan (Ed.), *1942-1992 La interminable conquista* (pp. 67-76). Bogotá: Editorial el Buho.
- PARKER, Roger (Comp.). (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- rama, Ángel. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones el Andariego.
- RESTREPO, José, Alejandro. (2005). Summa Technologiae: la obra de arte en la época de la reproductividad electrónica. In G. Hernández, Iliana (Ed.), *Estética, Ciencia y Tecnología* (pp. 225-233). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- . (2012). *Entrevista con en autor*. Bogotá: Inédito.
- RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. (2004). La Fundación del Museo nacional de Colombia. In S. Castro-Gómez (Ed.), *Pensar el siglo XIX: cultura biopolítica y modernidad en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Semana. (2011). La pesadilla colombiana de Sarkozy. Retrieved 28 de julio de 2012, from <<http://www.semana.com/nacion/pesadilla-colombiana-sarkozy/168574-3.aspx>>.

SERNA, Dimas, Adrián. (2006). *Ciudadanos de la geografía tropical: ficciones históricas de lo ciudadano*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

PEDRO PABLO GÓMEZ

Es candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, Ecuador; Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente asociado de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Entre sus publicaciones, además de artículos en revistas especializadas, se encuentran los libros: *Estéticas y opción decolonial*; *Estéticas decoloniales*; *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*; *Avatares de la Investigación-creación 100 trabajos de grado en Artes Plásticas y Visuales*; *Arte y Etnografía*; *La investigación en Arte y el Arte como investigación y Agenciamientos músico-plásticos*, todos publicados por el Fondo de Publicaciones de la UDFJC. Su actividad artística incluye varias exposiciones individuales y la participación en exposiciones colectivas. En 2010 fue cocurador, con Walter Mignolo, de la exposición: *Estéticas Decoloniales, sentir, pensar, hacer, Abya Yala / La Gran Comarca*. Entre 2007 y 2011 fue director de Calle14: revista de investigación en el campo del arte y actualmente es miembro de su Comité Editorial. Es director del grupo institucional de investigación *Poesis XXI*.

9.3 LOS ESCENARIOS INHABITADOS

Manuela Ochoa

ENSAYO 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 un 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, las personas, los animales y las 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.



Poco importa el espacio, en casa de Felisa hay sitio para todo.

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 los 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 y 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?

Bursztyn es un apellido judío que, al ser percibido en Colombia como extranjero (externo), 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 junto a los escultores Carlos Rojas, Eduardo Ramírez Villamizar y Manuel Hernández. *El Tiempo*, Bogotá, 7 de agosto de 1980, p. 1-B

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)

Al igual que la calidad visual de las fotografías de otras fotografías, los límites entre realidad y ficción e historia del arte y chisme son 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 asincrónica: el pasado en el presente. Esta visita a través del tiempo y el espacio no está destinada a ser cronológica. Mis interpretaciones surgen de mi papel de visitante del espacio y del archivo. Las elecciones que hago dentro delimitan una serie de luchas entre lo íntimo y lo público, la relación



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



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

invisible y determinante de los archivos y de la política, de los archivos y la memoria, además de 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)¹

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 acentuaba su figura y las hacía brillar. También producía sombras temblorosas. En la entrada del museo se proyectaba el cortometraje *Hoy Felisa* (sic) dirigido por el cineasta colombiano Luis Ernesto Arocha.



En la última escena de *Hoy Felisa (sic)*, Feliza y su primera *Histórica* (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 *histórica* 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. La 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.

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.



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



Revista Mujer, Bogotá, octubre de 1975.

«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 usaba pedazos de carros viejos y accidentados. En 1980 hizo una serie de esculturas exclusivamente con estos materiales, la llamó: *Color*



Feliza baja las escaleras.



Feliza sube las escaleras.

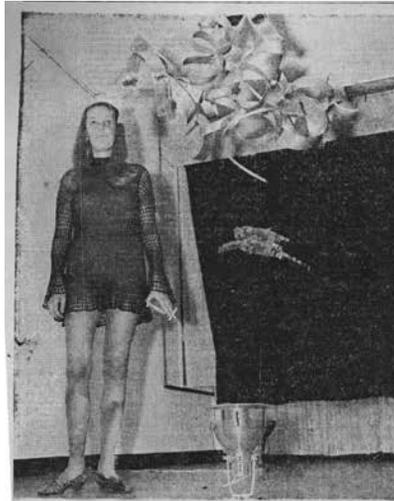
Feliza se cayó por la escalera y se rompió la espalda. Después del accidente, tuvo que usar un chaleco ortopédico metálico similar a una de sus esculturas.

«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)

*El director de teatro y amigo de Feliza, Santiago García, fue invitado a dar un discurso de apertura para Las históricas 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 históricas* se fusionan. A su lado se ve sensual, provocativa, como las figuras de acero inoxidable. Igual que una modelo, estilizadas y seductoras, 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)



Felisa Bursztyn Triunfa con sus "Histéricas"

"De la pulanca a la máquina, o la Vida Privada de Felisa Bursztyn" fue el título de la conferencia con que el director de teatro Santiago García inaugu-

ró la exposición de 7 esculturas "histéricas" con sentido y movimiento, de esta artista colombiana cuya obra se presenta en la Galería del Banco de la Repu-

blica, bajo patrocinio del Centro Artístico. Centenares de personas se congregaron en el recinto para admirar la discutida obra de Felisa Bursztyn, a quien vemos en la foto junto a una de sus obras. La película "Hoy Felisa", del director barranquillero Luis Ernesto Aracha, fue proyectada como parte del programa, arrancando aplausos del público. (Foto de Acuña).

El Tiempo, Bogotá, 11 de diciembre de 1968.



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

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 la mano: materiales industriales desechados por otras personas.

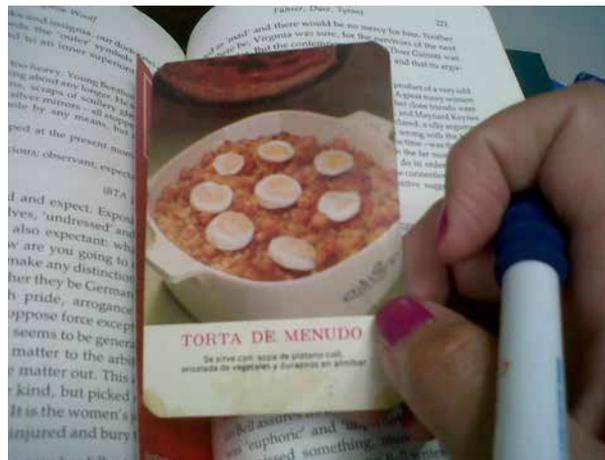
La casa de Feliza también está hecha de materiales de construcción desechados. Cuando se casó con Pablo Leyva compraron otro lote (el jardín) y la zona frente a éste: el taller, donde Feliza trabajaba con buena luz y mucho espacio. Compraron toda la planta de la fábrica y planearon dividir el mapa en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

A través de los recuerdos de sus invitados, la casa vuelve a verse 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, oír-la 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 revolvió 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).

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.



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



«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 Feliza (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. Feliza, 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 Reene 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.

«Reene Helga Howie es una mujer inteligente que se expresa eloquentemente 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 *Histérica* 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 histérica se destruyó. Por medidas de conservación y seguridad, la escultura estuvo desenchufada durante la exposición.

La *Histérica* 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.

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.



El taller en 1970.

«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)



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.

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, có-



Pablo organiza el archivo

modo, 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



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

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, 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.

Las ventanas generalmente son consideradas aperturas, intermedias 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, intrigan al 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.



La ventana de Feliza en el cortometraje de Arzuaga.



El archivo y sus ventanas, vistos desde afuera.

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)

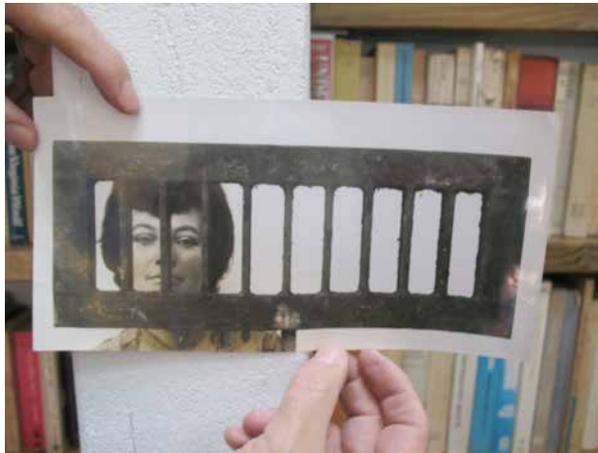


El jardín de la casa de Feliza se extiende desde la entrada y está delimitado por dos paredes blancas y un piso de cemento para parquear los carros. El área está cubierta por las sombras de cuatro árboles densos, verdes y oscuros, que han crecido durante los últimos treinta años. Estos

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 converti-



Feliza detrás de una de sus ventanas.

ble azul y polvoriento compartía el espacio con los motores rotos, algu-

nas puertas y ventanas trituradas.

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 al 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. Éstas 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.



El primer taller de Feliza, ca. 1965

to. 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 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 hecha 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.» (Buena-ventura 2007, 5)

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; destrozando 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 flash-back. 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



Homenaje a Gandhi, 1971.

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 y 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 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.

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 preguntarnos: ¿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.

Estamos nerosos

proyectos de gran contenido social deben gozar de condiciones preferenciales".

Los préstamos

De acuerdo con las listas entregadas por Planeación, el monto de los préstamos solicitados a los países miembros del Grupo de Consulta asciende a 789 6 millones de dólares y se discrimina así:

Canadá: cuatro solicitudes por 4 millones de dólares para 1971; 2.4 para 1972 y 20 millones 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



Cuatro toneladas de Gandhi

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

Muertos tres guerrilleros en el Caquetá

Fuentes militares confirmaron ayer que dos soldados de una patrulla del Batallón Tenerife, de Neiva, resultaron heridos y tres guerrilleros de las FARC fueron dados de baja, durante combates entre tropas del Ejército y uno de los grupos alzados en armas, en la zona de Guacamayas (Caquetá).

Los encuentros armados han ocurrido desde el martes hasta ayer y aunque en un principio las autoridades militares en Neiva habían mantenido absoluta reserva, posteriormente dieron a conocer un comunicado en que se da cuenta detallada de los hechos.

Los soldados heridos en el primero de los choques fueron identificados como Hebert Espinosa, Gutiérrez y Roberto Nestel 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 subordinado de las FARC está comandado por Hernando Reyes, alias

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

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.

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.

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.

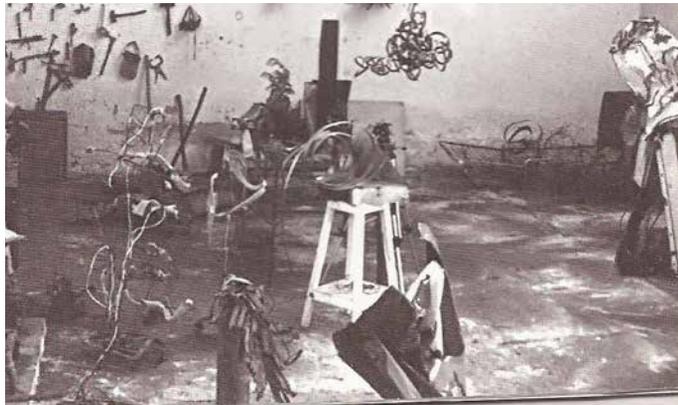
Encontré una escultura de barro en el taller de Feliza. Como una vasija, esta escultura es hueca por dentro. Pero para mi sorpresa, también es pesada y sólida. Como artista, ella era conocida por sus esculturas de chatarra: volúmenes de metal retorcido, soldados con clavos y residuos industriales. Estos 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. Con el tiempo, su color inicial se ha oscurecido. Éste podría ser descrito como un tono de piel humana, una



El taller de Feliza en el 2013



El taller de Feliza en 1981

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 y 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 último 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 desmem-

brada 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.

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 habló, 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.

NOTAS

1. Todas las traducciones han sido hechas por el autor de este texto.



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

OBRAS CONSULTADAS

- «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 Salpêtrière*. 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.

- GONZÁLES, 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. *Rethinking France: Les Lieux De Mémoire*. 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 Local!» *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.

9.4 ¿USAR O ABUSAR?

Tres casos de apropiación de la violencia y el trauma en el arte contemporáneo colombiano

Jairo Salazar

ENSAYO LARGO

El día que el arte contemporáneo se reconozca a sí mismo como una víctima de guerra, podremos retomar la conversación.

–Paul Virilio.¹

A menudo, las explosiones más brutales de violencia son admisiones de impotencia.

–Slavoj Žižek, Entrevista *Soft Targets Journal*, Marzo 2007.²

En repetidas ocasiones la reconocida artista Doris Salcedo ha dejado en claro que el componente central de sus obras no está sustentado en sus propias vivencias como colombiana sino que, por el contrario, es el producto de una apropiación y personificación de las experiencias y traumas de quienes han sido víctimas del conflicto en Colombia, país cuya cualidad histórica es la de haber sido construido –en términos de Salcedo– a partir de «ruinas». En cada entrevista que concede, Salcedo generalmente expone de manera crítica su perspectiva respecto a lo que para ella significa ser una artista contemporánea que ha vivido y trabajado temas asociados con la violencia y el conflicto armado colombiano. Cuando artistas como ella afirman que el arte puede abarcar en sí mismo las diversas experiencias violentas de víctimas de catástrofes se está sugiriendo, animosamente, que el resultado artístico no es producto de una recreación subjetiva e interpretativa por parte del artista, sino que la obra en sí encarna y refleja formal o simbólicamente toda la complejidad de la catástrofe vivida por víctimas de situaciones traumáticas.

Otros dos artistas bogotanos de menor exposición mediática que Salcedo, Edwin Sánchez y Carlos Castro, utilizaron como temática primaria en sus obras aspectos de la realidad local que bien podrían relacionarse de primera mano –aunque a nivel urbano– con lo que motiva a Salcedo a desarrollar su trabajo; es decir, la violencia colombiana y el trauma que se desprende de ésta. Sánchez, con su video-instalación *Clases de Cuchillo* (2007), presenta una sesión instructiva con un ex-ladrón de la ciudad en la que se describe e ilustra el proceso de fabricar, defenderse y atacar con un arma corto-punzante. Castro, por su parte, con su serie de esculturas *Legión*, redefine el uso de un juego de cuchillos incautados por la Policía Metropolitana de Bogotá, de los cuales se apropió luego de una visita a las bodegas de dicha institución para crear una serie de cajas musicales que reproducen el sonido de himnos de guerra milenarios.

Este ensayo explora hasta qué punto resulta factible y creíble el que las prácticas artísticas contemporáneas se nutran de las complejidades

del dolor y trauma ajenos, y sirvan como canal de expresión que las exprese y contenga. Asimismo, no sólo cuestiona el uso sino el abuso de elementos formales que indexan la experiencia de terceros como un recurso que está directamente referenciado en el discurso y es un componente central de la obra (en el caso de Salcedo) o cuyo producto final busca desligarse de su compleja proveniencia (en el caso de Sánchez y Castro) pero termina respondiendo, en cambio, a un creciente mercado que ha hecho de la violencia y el conflicto un producto de interés y consumo en los círculos del arte contemporáneo. ¿A qué nivel la interpretación del trauma que hacen artistas como Salcedo constituye, efectivamente, una visión directa de la experiencia de la víctima? ¿Hasta qué punto las propuestas visuales de Edwin Sánchez y de Carlos Castro se desligan del fenómeno de la violencia urbana y pueden ser aisladas de ese carácter afectivo y traumático que contienen, al menos desde lo estrictamente formal? ¿En qué grado el abanderarse y hacer uso de la experiencia del otro para producir un discurso artístico y estético desencadena en un abuso de poder y autoridad de parte del artista-documentador que busca reconocimiento y posicionamiento en los circuitos del arte contemporáneo?

A través de la observación de tres casos específicos de obras de los artistas colombianos anteriormente mencionados, este ensayo también cuestiona la efectividad de sus premisas artísticas dentro de sus respectivos discursos, teniendo en cuenta el impacto visual y afectivo que las mismas conllevan en los espectadores. Se sugiere que los tres artistas han encontrado en el fenómeno del trauma post-conflicto –tanto a nivel rural como urbano– algún tipo de inspiración para concebir y ejecutar sus obras. Si bien en cada uno la presencia de lo trágico, de lo traumático y de la violencia se manifiesta en distintos niveles que pueden resultar incluso disonantes, es probable que el tipo de recepción en los tres casos difiera notoriamente del discurso artístico propuesto por los artistas en un principio.

Por otra parte es evidente el riesgo de que la condición y el origen de las propuestas estéticas de estos tres artistas resulten en una distorsión, glorificación o desmoralización del trauma dejado por la violencia del conflicto. Hay un aparente deseo por parte de estos tres artistas de dotar con un carácter visualmente llamativo aquello que carece de todo lenguaje representativo posible pero que –no obstante– toca la fibra más intensa de la sociedad colombiana, como lo son la violencia y la catástrofe. Si bien este ensayo no pretende moralizar ni tomar partido sobre las conductas éticas de los artistas colombianos en la actualidad, sí busca propiciar una reflexión –tan válida como necesaria– acerca del tipo de relaciones que sostienen estos artistas con la historia y situación actual del país, pues en ese caso es importante considerar cuáles son los límites y las responsabilidades (si es que existen) de la producción artística cuando de representar la violencia, la catástrofe y el trauma se refiere.

DORIS SALCEDO – LA APROPIACIÓN DEL DOLOR AJENO

El origen de la obra de Doris Salcedo está justificado dentro del marco de lo político y de la experiencia de la catástrofe. Los acercamientos estéticos de Salcedo generalmente enfatizan repercusiones post-traumáticas personificadas por víctimas de desastres tanto naturales como causados por el hombre, así como de personas que han sido segregadas y desplazadas por sus creencias religiosas o por su condición social. En una de sus más recientes y aclamadas obras, *Shibboleth*, Salcedo epitomiza metafóricamente temáticas relacionadas con la guerra, la segregación, el desplazamiento forzado y el trauma con una ancha y extensa grieta que en apariencia resulta visualmente simple pero que en realidad contiene una destacada complejidad conceptual. Con esta instalación ubicada en el *Turbine Hall* de la Tate Modern Gallery en Londres, Inglaterra, Salcedo quiso materializar de modo simbólico cómo los diversos hechos relacionados con la historia violenta y conflictiva de Colombia han jugado un papel determinante en la concepción y producción de su obra artística.

En un episodio de la aclamada serie *ART21* de la cadena norteamericana PBS titulado «Compasión»,³ Doris Salcedo explica categóricamente que su obra:

...está basada no en mi experiencia, sino en la experiencia de alguien más (...) el verbo «experimentar» puede definirse como “cruzar el peligro” (...) en mi país natal, Colombia, no hay otra cosa excepto ruinas. Eso marca mi perspectiva. De eso se trata todo esto. Soy una artista tercermundista. Desde esa perspectiva, la de la víctima, la perspectiva del oprimido, es que yo veo el mundo ahora.»⁴

Dicha declaración de por sí muestra la insistencia de Salcedo en que su trabajo sea visto como la encarnación del dolor ajeno por parte de una artista del tercer mundo –tal y como ella misma se define–, de forma tal



Fig. 1. Doris Salcedo, *Shibboleth*. 2007. Tate Gallery London [United Kingdom]. Con licencia Creative Commons. Source: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shibboleth_-_Tate_Modern_2007.jpg#filelinks>. Author: Gdobon

que lo que ella expresa a nivel estético funciona también a nivel simbólico y simbiótico entre artista y víctima.

Puede argumentarse que *Shibboleth*, aunque no haya sido del todo explorado bajo el ámbito de su relación con el conflicto colombiano, re-

sulte ser la figuración simbólica y no representativa de los fenómenos traumáticos producidos por la violencia en Colombia. La obra entonces se puede tomar como una continuación de las temáticas que Salcedo ha venido trabajando desde hace mucho tiempo en su recorrido artístico.⁵ Desde sus trabajos más remotos como *Atrabiliarios* (1990), *Sin Título* (1995), o *Acto De Memoria* (2002), pasando a los más recientes como *Shibboleth* (2007) o *Plegaria Muda* (2011), la artista enfatiza cuan cercano ha sido su contacto con víctimas y testigos de eventos violentos ocurridos en Colombia. No en vano parte del proceso creativo de Salcedo incluye entrevistas a las víctimas, recolección de objetos materiales de los entrevistados, entre otros.

Visto desde esa óptica, su obra puede ser leída como la encarnación personal del conflicto, en la que ella misma se ubica de manera simbólica como una testigo secundaria. La historiadora Jill Bennett define esta actitud como la de quien desea «darle un hogar al dolor», y sugiere que la manera como lo hace Salcedo es asumiendo el rol de la artista que puede darle voz a aquellos a quienes les ha sido negada. Salcedo quiere darle un cuerpo al dolor, aunque en el caso de las obras anteriormente mencionadas dicha corporeidad resulte ser más indicativa que figurativa.⁶ Incluso en casos específicos como el de *Shibboleth*, el cuerpo está completamente ausente de la obra y la presencia imponente de la escultura surge, paradójicamente, a partir de la ausencia de cuerpo y de monumentalidad. En esa medida, un espacio negativo revela de modo dialéctico la *presencia de la ausencia* al hacer visible lo invisible,⁷ y haciendo de la grieta la no-representación de lo que precisamente no puede ser representado, como lo es el dolor y el trauma, pues ambos conceptos carecen de un lenguaje visual que permita identificarlos plenamente.

Bennet sugiere que en el caso de las obras de Salcedo el proceso del dolor y el trauma es mucho más lento debido justamente a la ausencia implícita⁸ que en el caso de *Shibboleth* queda al descubierto por medio de la grieta. La grieta constituye el *aftermath*, la consecuencia de un even-

to de origen catastrófico. Pero dicho aspecto indexado de la obra no nos muestra ni el cómo ocurrió ni el por qué ocurrió. Sólo nos deja el vestigio de algo que pasó. La imposibilidad de ser espectadores (el poder de visualizar) del sentimiento propio⁹ es, pues, definida en Salcedo no mediante lo que aparece ante los ojos de quien está frente a la obra, sino precisamente bajo la premisa de lo que está ausente y no posee una existencia material.

Habría que preguntarse en este punto si los visitantes de la Tate Gallery podrían efectivamente relacionar los aspectos formales de la obra con la motivación y el discurso que le son otorgados por Salcedo. ¿Podría realmente una persona afectada por el conflicto y la catástrofe –tanto local como mundial– reconocerse en su condición de víctima al entrar en contacto con *Shibboleth*? Es evidente la presencia de una variedad de elementos formales de *Shibboleth* que evocaban en el espectador ciertas características propias de un desastre o de un campo de guerra. Pero dicha evocación no necesariamente hace que el argumento de Salcedo acerca de cómo su obra es «la voz de alguien más viviendo en Colombia» sea creíble o efectivo y, por el contrario, hace cuestionar el que Salcedo se autodefina como alguien con la capacidad de brindarle voz y lenguaje a quienes les ha sido negada dicha posibilidad. Al admitir el privilegio que trae consigo ser artista, Salcedo se está ubicando –quizá sin quererlo– en una posición jerárquica frente al otro.

En retrospectiva, se puede aseverar que lo que más asombró a los visitantes de la Tate Modern Gallery cuando se inauguró la instalación en 2007 no fue el hecho de estar frente a una obra que evocaba y personificaba sentimientos concernientes a la violencia, la segregación, la modernidad, la tragedia, la catástrofe o el conflicto colombiano. Lo que evidentemente los asombró –o podría decirse *cautivó*– de esta pieza fue la ausencia de un objeto material, por discreto que fuese, con un volumen y una envergadura que se distinguiera del resto de la estructura del Turbine Hall.

Uno de los primeros textos que discutía el aspecto inusual de la obra fue publicado por el periódico *The Times* en Octubre de 2007. En dicho artículo se mencionaba cómo luego de la ceremonia de apertura de la instalación cerca de quince personas fueron reportadas con heridas leves por haberse caído o tropezado en alguna sección de la extensa grieta¹⁰ mientras la recorrían, tocaban, o se tomaban fotos junto a ella. Muchos de estos visitantes luego reconocieron que les causaba curiosidad tanto la imponente extensión de la grieta como la profundidad a la que esta llegaba en algún punto del recorrido, y que por ello se quisieron arriesgar para cerciorarse, por ellos mismos, de sus dimensiones.

La experiencia y el dolor de ese *otro* que Salcedo buscaba rescatar mediante la directa intervención del piso del Turbine Hall, con un espacio negativo y ausente de materialidad, se transformó para los impávidos visitantes en un grandioso espectáculo y en una experiencia turística que les brindaba la posibilidad no sólo de tomarse fotos con la obra, sino de acercarse al límite de la grieta, brincándola de un lado a otro, hundiendo su cabeza o pies, o haciendo cualquier otro tipo de artilugio digno de ser fotografiado.



Fig. 3, 4, 5, 6. Edwin Sánchez, Clases De Cuchillo. 2006-2007. Fotogramas. Video Propiedad Galería Valenzuela & Klenner, Bogotá [Colombia].

EDWIN SÁNCHEZ – MORBO, ESPECTÁCULO Y EL DESPRENDIMIENTO DEL DOLOR

En *Clases de Cuchillo*, el artista Bogotano Edwin Sánchez presenta mediante el formato de video-documental el proceso por el cual un sujeto –presuntamente un ex-ladrón– a quien él se dirige como «Jimmy» le enseña bajo una premisa bastante pedagógica la manera correcta para fabricar un arma corto punzante, o «chuzo» como se le denomina en el argot popular. En el video nunca se logra ver la figura del artista aunque sí interviene con su voz en repetidas ocasiones con preguntas que lo hacen ver como un cronista; esto genera que el protagonista principal sea precisamente Jimmy, quien habla en primera persona y va explicándole mediante unos claros dibujos los distintos tipos de cuchillos que pueden llegar a fabricarse, cuya variación en el diseño determinará el uso específico que les será destinado. El video-documental se presenta en ocasiones a manera de tríptico, dividido en tres temáticas distintas: cómo fabricar un cuchillo, cómo defenderse con el arma y cómo atacar a la potencial víctima.¹¹

Si bien jamás se ve en un entorno real cómo se utiliza o los resultados que puede acarrear el uso de estas armas, sí hay varios niveles de impacto emocional a la hora de apreciar este video. Por una parte, el título «clases» ya le otorga una suerte de componente educativo en donde los espectadores resultan partícipes de lo que se podría calificar como una «pedagogía del crimen». El artista, en su posición de documentador –pero a su vez ubicado en algún punto como potencial víctima–, se encuentra al nivel del inocente estudiante (o en sus propios términos, del «voyerista morbosos»)¹² que, atento, oye cuidadosamente las indicaciones del maestro (en este caso el fabricante del cuchillo) quien le explica con lujo de detalles cada una de las diferencias entre los tipos de cuchillo y su respectivo uso. En algún momento Jimmy le aclara al artista que le está enseñando a fabricar el «15 pesos», un cuchillo que, al insertarlo en la víctima, «no le sale sangre» y que en breve le mostrará cómo fabricar

el «zapatero», cuchillo de características similares al mencionado anteriormente pero con un tipo de punta distinto.

Dicha «pedagogía del crimen» resulta aún más inquietante cuando vemos que Jimmy se toma el tiempo de dibujar el rústico diseño del cuchillo. Jimmy no vacila en detalles y explicaciones del por qué de los acabados y los materiales, así como de los resultados que se pueden llegar a concretar si se hace un uso correcto del artefacto. En este contexto el término *artefacto* resulta adecuado ya que el video evidentemente testimonia la presencia de un artesano fabricando su arma de defensa y ataque. La audacia de Jimmy que, con pocos medios logra un cometido de notables resultados, epitomiza de alguna manera la labor del hombre cavernario que con muy pocas herramientas (fuego, piedra, y madera) fabricaba sus propias armas para garantizar y preservar su supervivencia y la de sus compañeros de tribu.

Otro aspecto impactante del video se desprende de la dinámica de la conversación entre artista y entrevistado. El lenguaje consiste de términos bastante informales, pero sobretodo de una dosis de humor que contrasta notablemente con la visualización de la acción a la que el espectador queda expuesto: un presunto ladrón que le enseña a un ciudadano común cómo fabricar un cuchillo para atacar y –si es necesario– asesinar a su adversario. El filósofo francés Henri Bergson sugiere que el desprendimiento de la emoción, la pena y el dolor son los que permiten darle cabida al humor. Bergson define este fenómeno como *la ausencia del sentimiento*, y lo ilustra con el ejemplo de un sujeto que se encuentra sentado en una sala de baile que de repente deja de prestar atención a la música y a la seriedad de la danza para, una vez excluido el fondo musical, concentrarse y notar cuan ridículas se ven las parejas en el acto de bailar.¹³ El video de Sánchez cautiva de modo similar, ya que el lenguaje informal, soez y anecdótico tanto del artista como del entrevistado hace que, de la tragedia y el miedo, surja una amnesia temporal acompañada de una imperiosa necesidad por parte del espectador de integrarse a ese mundo

y no sentirse tan excluido. Dicha necesidad es temporalmente saciada mediante el humor como un canal para procesar el miedo y el dolor.

Incluso el artista, quizá para no sentirse tan ajeno a ese mundo, se integra dentro de la dinámica lingüística de Jimmy al soltar frases como «esa mierda es para bajarse a cualquiera (sic)», a lo cual Jimmy responde con una carcajada declarando «ieso es pa' cobrar cuentas! (sic)». El uso indiscriminado –y posiblemente inconsciente– del humor a partir de la violencia, al hacer uso de términos como «bajar», «quebrar», «hacer la vuelta» o «joder», constituye por una parte, un desprendimiento emocional con la crudeza de la realidad del crimen urbano; pero, por otra parte, se puede entender como un mecanismo para precisamente procesar a nivel emocional y físico ese trauma.¹⁴ Especialmente al no estar en presencia del acto como tal, sino de la documentación de un proceso estratégico mediante el cual se está fabricando un arma cuyo destino puede ser justamente la humanidad de otra persona, que podría bien ser el artista que documenta la fabricación de dicha arma o que podría ser el espectador mismo. La manera entonces de transformar el tormento de lo trágico y traumático para incorporarlo en la dinámica de lo cotidiano y aceptable es precisamente el humor. Un humor que no sólo está representado en el lenguaje hablado entre ellos dos, sino que además queda en evidencia con el uso sutil, casi inocente, con que se denominan los diferentes tipos de cuchillo: «El zapatero» o «El 15 pesos», entre otros. Por medio de la presencia de la cámara y del ámbito pedagógico con que se envuelve la conversación inusual entre víctima y potencial victimario, el evento traumático termina convirtiéndose en un espectáculo humorístico que ha sido en apariencia despojado de toda reacción traumática, ya que si bien puede que temporalmente exista un olvido y desprendimiento por parte del espectador de la naturaleza y connotación trágica del video, habría que cuestionarse si dicho desprendimiento no produce a largo plazo una represión y un trauma aun más severos ante lo trágico. La visualización del trauma de la violencia por medio del formato documental contado en primera persona contiene dos grandes problemas: el primero consiste en convencer al espectador de

que lo que ve no pertenece a la sección de crónica roja de cualquier noticiero o documental de género, sino que efectivamente el video contiene un discurso artístico de por medio; y, el segundo, en que no hay forma de recrear el evento real y todo queda sujeto a la interpretación y recreación psicológica del espectador que vive (o revive) la obra.

En la última parte del video aparece un Jimmy que mira la cámara y decide «enfrentarse» a ella. Asume el rol de quien precisamente va a atacar a su víctima, adquiere la pose, el lenguaje, los ademanes y movimientos propios de quien está en medio de una confrontación cuyo método de defensa y ataque es el cuchillo. Jimmy se emociona quizá ante la presencia de la cámara, pues la rutina y el *performance* propios del crimen serán ahora immortalizados, así sea de un modo simulado. Precisamente, esa necesidad de ser immortalizado genera que Jimmy no ataque a un sujeto imaginario que se encuentre lejos del camarógrafo ni que aleje su mirada y presencia de la cámara. Jimmy, por el contrario, ataca al camarógrafo y de paso ataca al espectador, porque la cámara en ese contexto es la ejemplificación del ente social opresor al que Jimmy quiere desafiar. De esa forma, el video ahora pasa de ser algo meramente documental a ser una subjetivación representativa y recreativa del acto violento hecho *show* mediático: Jimmy pretende estar apuñalando a alguien que tiene enfrente, y tanto entrevistador como espectador sienten que el ataque está dirigido a ellos. El espectador es su enemigo.

La manera como el camarógrafo mueve su cámara en la medida en que Jimmy mueve su brazo y arenga con el cuchillo demuestra una vez más que quien filma ha pasado de ser un simple espectador y documentador de la acción a ser un partícipe activo del evento performativo. El camarógrafo ha dejado de ser cómplice del victimario y ha mutado, de repente, en una víctima más. El clímax de esta transición ocurre cuando Jimmy imita con su voz el sonido de la incisión del puñal en la piel del adversario: «PA! PA! PA! (sic)»; acto seguido parece que la cámara fuese desvaneciéndose tanto en movimiento (como si quedase paralizada)

como en voz (el artista queda silenciado) a medida que Jimmy hace los ruidos con su boca, a lo que él agrega «ahí es donde uno se encarniza».

En una entrevista con Iván Ordoñez realizada para el blog *Privado*,¹⁵ Sánchez afirma:

...yo soy un poco voyerista, y me interesa qué hay afuera de mi burbuja (...) [T]rato de documentar lo que yo no he vivido (...) El arte me abrió la posibilidad de encontrar interés en un ladrón, en un puteadero, en un paraco (...) la violencia no motiva mi trabajo, lo que yo hago es morbosear (...) cuando yo hice clases de cuchillo no la hice en ningún contexto cerrado ni protegido.

Si la violencia no motiva su propuesta artística, ¿por qué Sánchez se ha dedicado a explorar estéticas visuales que se relacionan de manera directa e innegable con dichos fenómenos? ¿A qué se refiere con «su burbuja»? Quizá el hecho de ser «morbooso» o «voyerista», como él se autodefine, lo lleve a buscar aspectos contextuales en Bogotá que, sea por premeditación o por accidente, lo redirigen a terrenos que inevitablemente van a estar relacionados con la violencia¹⁶ y que además no le corresponden a su realidad inmediata –a la que, aparentemente, se refiere como una *burbuja* de la que tuvo que salir para conocer lo que sucedía con Jimmy y su modo de vida. Sánchez parece personificar al artista que vive en un microcosmos alejado de la realidad pero que, paradójicamente, desea encontrar en esa misma realidad ajena recursos que le sean útiles a la hora de concebir y elaborar sus obras.

Hay un hecho evidente que de una manera u otra pudo haber repercutido en la decisión de Sánchez de involucrarse de manera «voyerista y morbosa» con el mundo del atraco con arma blanca. Se lo cuenta a Iván Ordoñez de la siguiente manera: «tuve amigos que fueron apuñalados; uno murió antes de realizar la obra; eso creó un interés y un morbo frente a eso». Más adelante Sánchez le cuenta al entrevistador cómo entabla una relación con

Jimmy, definido como ex-atracador, para que le enseñe modos de defenderse y las formas de identificar toda la dinámica que involucra una pelea con puñal.¹⁷ Existe, pues, un aspecto algo confuso en el interés de Sánchez por contactar a Jimmy. ¿El motivo obedece realmente a un morbo y a una curiosidad desprendida del carácter violento y traumático que involucra un atraco con arma blanca? ¿O por el contrario existe evidentemente un deseo de canalizar un miedo interior por medio de la documentación anecdótica y jocosa del proceso mediante el cual se fabrica un arma contundente de la cual muchas personas han sido víctimas en la ciudad de Bogotá? Cuando Sánchez cuenta cómo uno de sus amigos fallece tiempo antes de realizar el video, él mismo reconoce que ese acontecimiento lo llevó a contactar al sujeto que a la postre sería el protagonista del video-documental. De alguna manera Sánchez está reconociendo, quizá de un modo muy sutil, que un evento de carácter traumático como lo fue el asesinato de su amigo lo llevó a sentir una curiosidad y un morbo que –no obstante– ha surgido del miedo compartido por gran parte de la sociedad colombiana a ser víctimas de lo mismo. Mediante la charla premeditada con el ex-atracador Jimmy, y la documentación en video de dicha «clase de cómo fabricar y utilizar un cuchillo», Sánchez siente la necesidad de adquirir poder, de tener control sobre la situación que teme,¹⁸ y a la que él no pertenece por estar dentro de una «burbuja», como él mismo lo define.

Así, por medio de la imagen, Sánchez logra controlar el impacto visual y presencial que genera Jimmy. En el contexto del video, Jimmy constituye el ícono de los miles y miles de personajes como él que pueda haber en las calles bogotanas; esos sujetos que utilizan el mismo tipo de herramientas, que están dotados del mismo conocimiento y estrategia de defensa y ataque, pero de quienes el artista Sánchez ahora sabe un poco más y teme menos. Al fin y al cabo, él pudo documentar ese material con un discurso visual cuyo objetivo era transformar lo violento y macabro en algo extrañamente pedagógico, lúdico e incluso humorístico.

Otro factor para analizar es la decisión que implica contactarse con un ex-atracador para «aprender e instruirse» con sus enseñanzas y, de paso, documentar la experiencia bajo una estética que luego será llevada al terreno de lo artístico. Por parte del artista, el documentar a Jimmy explicando paso a paso el proceso mediante el cual se fabrica y se hace uso de un arma corto-punzante genera una cercanía con el crimen, y el formato de video hace que el crimen adquiera un carácter divino y poético. Esto podría denominarse como la «poética del crimen», o en términos de Slavoj Žižek: la violencia divina.¹⁹ Žižek la define como una manifestación violenta que se genera a partir de la impotencia y la debilidad de pertenecer a una clase marginal, que, paradójicamente, hace que el espectador (quizá de manera inconsciente) sienta un poco de cercanía y simpatía por el ex-delincuente. La impresión que el documental le deja a muchos espectadores, irónicamente, consiste en que las acciones de Jimmy como delincuente no fueron producto de una elección consciente y premeditada sino que constituyen la respuesta desesperada a una necesidad por sobrevivir en un medio que no le dio las oportunidades de desenvolverse ni adaptarse a un sistema de valores en que fuera catalogado como un ciudadano común y corriente. La violencia en este caso se justificaría como una respuesta a la impotencia.

Esta visualización documentada de la violencia, no obstante, difiere notablemente con la de Doris Salcedo. Si con Salcedo existe un nivel de indexicalidad²⁰ casi abstracta de relación con el conflicto, en Sánchez aparece de frente el victimario que, de manera animosa y dinámica, muestra orgulloso ante la cámara el *modus operandi* del crimen callejero. Paradójicamente, cuando Sánchez sostiene que su obra no está sustentada ni motivada por la violencia, el espectador seguramente –por asociación directa entre imagen y evento– se siente más vulnerado, más violentado, y mucho más identificado a nivel traumático que con la obra de Salcedo. Si bien la misma artista argumenta y sustenta el componente y nacimiento de sus obras a partir del fenómeno de la violencia y las consecuencias traumáticas que esta acarrea, *Shibboleth* no deja de ser leída por las audiencias desde lo llamativo y espectacular de sus cualidades formales.



Figs. 6 y 7. Carlos Castro, Cruzada Parti di mali (arriba); Legión (abajo).
Maquinas sonoras con cuchillos incautados por la Policia en Bogotá. Madera,
Aluminio y Motor. 130 x 80 x 70. 2011 [LA Galería].

CARLOS CASTRO — SUBVIRTIENDO EL SIGNIFICADO DEL DOLOR

La obra de Carlos Castro consiste en una pieza escultórica que es ensamblada a partir de una serie de cuchillos de todo tipo –rudimentarios, de fabricación industrial o reconstruidos. Estos cuchillos fueron recolectados por el mismo artista después de visitar la bodega de la Policía Metropolitana de Bogotá, en donde estos artefactos estaban acumulados tras haber sido incautados tanto en operativos de inteligencia, en requisas o, incluso, en el mismo acto de flagrancia.

Castro seleccionó algunos de los cuchillos que más le llamaron la atención y los ensambló de forma tal que se transformaran en una extraña caja musical. Esta, al ser activada, gira de manera ininterrumpida y golpea las teclas de lo que en apariencia se asemeja a una marimba o vibráfono para así producir una melodía suave y lenta que va haciendo *loop*, repite continuamente la melodía a medida en que giran los artefactos. Dicha melodía, según palabras de Castro, se desprende del tipo de canciones utilizadas por legionarios romanos y de otras culturas milenarias como canto de batalla antes de enfrentarse al enemigo. De ahí se desprende justamente el título de las obras, en este caso específico, *Legión*.

Causa curiosidad, a pesar de la explicación de Castro,²¹ que la descripción de su obra se aleje por completo tanto del origen como de la misma presencia material de los cuchillos, que sigue intacta, amén del ensamblaje artístico. Contrario a lo que se pudiera pensar, la procedencia y la función para la que fueron hechos los cuchillos terminan siendo relegadas a la simple anécdota de haberlos acumulado luego de haber ido a una bodega de la Policía. Incluso en textos curatoriales como los de Santiago Rueda Fajardo se advierte que Castro no es un artista que se involucre o se interese mucho en la tragedia,²² lo cual lo distancia del interés persistente en el arte colombiano por tomar como referente temático los problemas de violencia del país. Si bien Castro hace alguna alusión al uso pasado que se le pudo haber dado a los cuchillos, su mención es más

bien breve y no recala en el impacto visual que su obra pueda generar al asociar el aspecto tanto formal como simbólico de dichas armas con experiencias que pueden llegar a estar directamente relacionadas incluso con los mismos espectadores que son testigos de su obra. En efecto, cuando el espectador reconoce el origen de dichos artefactos, casi de inmediato establece una relación mimética y traumática con el objeto que, de manera similar a lo que ocurre con la video instalación de Sánchez, lo lleva a asociarlo con atracos, con violencia, con muerte, con riña callejera.²³ Sin embargo, la intención que busca Castro con esta obra parece ser justamente la de volver invisible de manera simbólica algo que a nivel material sigue estando presente en la obra y seguramente se reactiva afectivamente en la mente y memoria de quien la observa.

Lo que más llama la atención de las obras tanto de Sánchez como de Castro es que en ambas –e incluso se podría sumar la de Salcedo– existe una exploración de lo indécico a partir del reconocimiento y la evaluación de lo que estas contienen.²⁴ Son rostros (de victimario) o rastros (artefactos o narraciones orales) de lo que fue y resulta inaccesible, porque ya sucedió y lo único que se puede rescatar de ello, aparte de la presencia material de un artefacto-secuela, es la memoria fragmentada del evento vivido, imaginado o recreado a partir de testimonios orales. Pero dicha indexación funciona de manera distinta, ya que en algunos casos el efecto traumático en el espectador podría tomarse como *instantáneo* o inmediato, mientras que en otros casos ocurre de manera lenta y prolongada.²⁵ En Salcedo no hay un ataque directo. Por el contrario, la tragedia ya ha sucedido y el espectador se ve enfrentado a lo que quedó de la catástrofe (la grieta). En Sánchez el cuchillo es el actor principal, junto a Jimmy, de todo el video-documental; y lo que mantiene la tensión es el lenguaje audiovisual, cercano a lo cinematográfico, contenido en la pieza. En Castro los cuchillos se mueven, quizá no amenazantes, pero sí de una manera afectiva que alude a la memoria de un evento –un ataque de puñal en Bogotá.

Tanto Sánchez como Castro se distancian de Salcedo en el aparente deseo de evitar el marco violento y afectivo con el cual se pueden relacionar e interpretar elementos formales en sus obras que evidentemente referencian e indican una naturaleza de tipo traumática. Por el contrario, ambos artistas esperan que la lectura que se reciba de sus obras se libere totalmente de dicha problemática social, acercándolas más hacia el terreno de la sátira, de la parodia e, incluso, del humor. No obstante, las obras de los tres artistas expuestos a lo largo de este ensayo impactan a niveles insospechados y conmueven a múltiples audiencias –no precisamente por lo que muestran, sino por aquellos elementos que no pueden mostrar. Es allí donde reside la condición del trauma: en que resulta imposible, sea por medio visual, representativo o simbólico, directo o indexado, objetivo o subjetivo, presentar lo que constituye lo «impresionable»²⁶ sin que esto implique una afronta personal, sublime e incluso glorificada de parte de los artistas en cuestión.

Al parecer, Edwin Sánchez es consciente de dicha paradoja cuando le declara a Iván Ordoñez:

Después si hubo un problema: el sentido moral de Jimmy es muy diferente. Jimmy se enteró que yo había expuesto el trabajo. Yo siempre lo tenía informado sobre las cosas referentes a la obra. Nos dejamos de ver un buen tiempo y en esas yo expuse; le dijeron al man que yo había vendido el video por 20 millones de pesos. Yo le dije: «i(...) usted cómo se va a creer ese cuento, yo por eso trabajo en diseño y yo no necesito vender ni mierda! Y pues si vendo el video yo le doy plata a usted». Y pues el man me empezó a extorsionar. Ahí comenzó lo rayado. Ya la amistad se volvió prevención. Al final ya la vaina se puso pasiva y ya como que nos dijimos que no nos hiciéramos daño, que no nos pisáramos las mangueras. Esas son vainas que usted nunca prevé. Usted como artista ni por el putas va a decir que cuando trabaja con gente marginal va a tener una relación estable porque eso es mentira; esas vainas son muy inestables (...) Con Jimmy al final pues hubo esa timbradita y la obra terminó

ahí. Yo creo que eso es natural. Yo dejo que las cosas pasen así, pero es el tipo de riesgo que uno tiene cuando hace este tipo de cosas

Ese *tipo de riesgo* y *sentido moral* al que Sánchez se refiere es precisamente la reflexión que propone este ensayo. Al parecer es innegable que todo tipo de práctica artística que involucra la experiencia ajena, sea de víctima o de victimario, conlleva un grado de responsabilidad y moralidad que a veces puede resultar contraproducente para el artista y problemático para el espectador. En Salcedo, el problema al parecer deriva de la abstracción extrema e indexación conceptual de su mensaje, que no permite que el espectador incauto de la Tate Modern Gallery –ni que un hipotético espectador cuya condición sea la de víctima de la violencia de la que Salcedo tanto insiste y sustenta como componente de su obra– se reconozca en la grieta instalada en el piso del Hall principal de la galería. En Sánchez, la imposibilidad de desligar el video con el carácter violento y agresivo del sujeto-victimario genera en el espectador una incomodidad derivada en carcajada, producto de la temática pero también del marco espectacular-mediático-humorístico bajo el cual está montado, así como de la condición de inferioridad y vulnerabilidad a la que queda expuesta no sólo la audiencia sino el entrevistado en su condición de ex-ladrón. Por último, en la obra de Castro resulta inefectivo el intento por despojar la reapropiación y modificación simbólica de los cuchillo de su función original que fue, hasta cierto momento, la de agredir e incluso llegar a asesinar a un grupo anónimo de individuos.

Estos tres artistas producen obras cuya proveniencia estética y discursiva nace de los traumas sociales generados por los distintos tipos de violencia –en el caso de estos artistas violencia rural y urbana– que se han dado durante casi toda la historia de Colombia hasta el día de hoy. El carácter conflictivo que se discute en las obras aquí exploradas consiste en el riesgo inminente de producir un arte que haga uso de estos temas para beneficio propio y de los artistas, ignorando precisamente el alto conteni-

do e impacto social, psicológico y afectivo de sus prácticas. No se puede desconocer la importancia y el valor de que estos artistas se involucren con temáticas tan complejas como las aquí expuestas. Sin embargo, es más importante aún reflexionar en que dicho emprendimiento puede llegar a tener un precio social y moral tan o más alto que el que se le otorgue a sus obras una vez puestas en el demandante mercado del arte.

NOTAS

1. Cita traducida del inglés al español por el autor del presente ensayo. Ver Sylvère Lotringer and Paul Virilio. *The Accident of Art*. New York, N.Y: Semiotext; Cambridge: MIT Press, 2005.
2. Entrevista completa disponible en <<http://www.softtargetjournal.com/web/zizek.php>>. Consultado mayo 30 de 2013. La cita aquí incluida fue traducida del inglés al español por el autor del presente ensayo.
3. Serie Art21. Episodio 1, Temporada 5. Compassion en <<http://video.pbs.org/video/1281748949/program/1217143847/topic/1217148149>>. Consultado enero 30 de 2013.
4. Traducción de las declaraciones de Salcedo hecha por el autor del presente ensayo.
5. Tate Modern website, «Current Exhibitions: Doris Salcedo: *Shibboleth*» en <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm>. Consultado enero 30 de 2013.
6. Jill Bennet. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005, 54. Bennet comprende la presencia humana en la obra de Salcedo como un ente cuya corporeidad es *fugitiva* más que *figurativa*. Salcedo, en la opinión de Bennet, busca servir como un canal mediante el cual la víctima puede expresar su dolor no a partir de presencias sino de trazos que evocan y recuerdan la tragedia.
7. Maria Margarita Malagón-Kurka. «Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano: Nueva Figuración e Indexicalidad, en el Contexto de la Problemática Sociopolítica de las Décadas de 1960 y 1980» en *Revista de Estudios Sociales*, no.31. Diciembre 2008: 17.
8. Bennet, *Empathic Vision*, 61.
9. *Ibid*, 22.
10. «Crowds Are Suffering for Their Art at the Tate Modern.» en The Times Online. Noviembre 26, 2007, Visual Arts section, <http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article2943217.ece>. Consultado Febrero 4 de 2008. Otros artículos de prensa que discuten la recepción del público ante la instalación luego de su inauguración incluyen Sarah Lyall, «Caution: Art Foot» en The New York Times. Diciembre 11, 2007, Art and Design Section, <<http://www.nytimes.com/2007/12/11/arts/design/11crac.html>>. Consultado marzo 10 de 2008; «A Glimpse Into the Abyss» en Telegraph, UK, Arts Section, Septiembre 9, 2007, <<http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2007/10/09/basalcedo109.xml>>. Consultado noviembre 9 de 2008).
11. Para ver el video completo dirigirse a la página web de la Galería Valenzuela Klenner, <http://vkgaleria.com/>. Consultado Junio 3 de 2013.
12. «Entrevista a Edwin Sánchez,» Blog Privado, <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>. Consultado Junio 23 de 2012. Si bien la entrada del

- Blog tiene como fecha el 24 de Enero de 2012, resulta difícil determinar si esta es la fecha que corresponde al día en que se elaboró la entrevista original.
13. Henri Bergson. trans. Cloudesley Brereton y Fred Rothwell. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan and Co., 1999. 8-9.
 14. Sigmund Freud cita a Theodor Vischer al dar una de las tantas definiciones del verbo bromear. Vischer define el bromear como la habilidad de encontrar similitudes entre cosas disímiles (traducción del inglés al español hecha por el autor de este texto). En esa medida, podría decirse que el humor en el video de Sánchez obedece a lo disímiles, a lo particularmente diferentes que resultan ser el artista y Jimmy, el entrevistado. Ver Sigmund Freud. «Jokes and Their Relation to the Unconscious» en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol. VIII. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis. 1960 9-10.
 15. Entrevista completa disponible en el Blog Privado en <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/>. Consultado junio 23 de 2012.
 16. Unos años más tarde, en 2009, Sánchez presentaría el proyecto Desapariciones, una video-animación basada en entrevistas que el artista realizó a ex-guerrilleros y ex-paramilitares reinsertados. En dichos relatos los entrevistados narraban de manera muy detallada cómo era que procedían con sus víctimas a la hora de torturarlas o ejecutarlas. Más información sobre esta exposición en «Lugar a Dudas» en http://www.lugaradudas.org/publicaciones/la_vitrina/edwin_sanchez.pdf. Consultado Mayo 23 de 2013.
 17. La manera como Sánchez encara y define la procedencia de su obra en esta declaración remite un poco a la famosa escena de la película Surrealista *Perro Andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En un segmento de este film aparece el hombre que –también de manera «voyeurista y morbosa»– ha sido testigo de una imagen trágica: una mujer acaba de ser atropellada por un automóvil. Al observar esto, el hombre ve cómo su libido y desenfreno sexual son estimulados para sentir un fuerte deseo carnal por la muchacha que lo acompaña en su apartamento, acosándola hasta el cansancio.
 18. La adquisición de poder y control sobre un miedo o trauma mediante la construcción de la imagen y el uso del humor remite a relatos como el «Intervalo de Cinco Minutos» de Francis Picabia. Allí narra la historia de su amigo Jacques Dingue quien fue víctima de un hechizo de amor por parte de una india –con ese término se refiere Picabia a los indígenas– durante su estadía en Perú. Luego de una terrible epidemia de gripa que acabó con la vida de cientos de indios, incluyendo a la muchacha de la que Dingue se había enamorado, los perros de cada uno de los indios de la tribu no tuvieron otra opción para sobrevivir que la de comerse los restos de sus amos. Cuando uno de los perros le llevó a Dingue la cabeza de la india en cuestión, Dingue reaccionó conmocionado al identificar que pertenecía a la india de quien se había enamorado desesperadamente; acto seguido, se curó de sus males y utilizó la cabeza de la india como pelota de juego con la cual se entretuvo con el perro, lanzándosela

- una y otra vez hasta destrozarla por completo. Leer Francis Picabia, «Five-Minute Intermission» en Mark Polizzotti (trans.) *Anthology of Black Humor*. San Francisco: City Lights, 1997. 239-40. Disponible en español como «Intervalo de Cinco Minutos» en Eduardo Stilman, *El Humor Negro* vol. 1. Ediciones Siglo XX, 1977. 129.
19. Slavoj Žižek. *Violence*. London: Picador. 2008.
 20. Malagón-Kurka. «Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano» 27-28.
 21. Charla brindada por el artista en el marco de la inauguración de la exposición *Buscando lo que no se ha perdido*. Mayo 26 de 2011. LA Galería, Bogotá Colombia.
 22. Afirma Rueda: «A diferencia de gran parte del arte colombiano obsesionado con la tragedia, Carlos Castro percibe que en Colombia no hay Génesis ni Apocalipsis sino ciclos que se repiten». Comunicado y texto curatorial disponible en <[http://www.la-galeria.com.co/exposiciones/buscando lo que no se ha perdido/comunicado.htm](http://www.la-galeria.com.co/exposiciones/buscando-lo-que-no-se-ha-perdido/comunicado.htm)>. Consultado junio 3 de 2011.
 23. La bloguera y asistente a la exposición, Nathalie Piñeros, da cuenta de ello en el *Blog El Clip*. Como asistente a la exposición de Castro, Piñeros sostiene que: «Son más las cosas que me gustan, pero debo decir que no me gusta la inexistencia de una historia para que las personas tengan claro el contexto y quizá así valoren un poco más la obra, pues son pocos los que se toman la molestia de saber un poco más y simplemente se quedan con lo que ven en un salón de exposiciones (...) La combinación de un instrumento, marimba, con objetos que muchas veces podemos considerar basura, al igual que la reproducción de una tonada de guerra y la historia de la proveniencia de los cuchillos, tienen una relación demasiado estrecha que quizá no se entiende a simple vista. Los cuchillos decomisados de cárceles junto con la melodía de guerra, son la relación de muerte, sangre, injusticia y desaparición» en <<http://elclip2011.blogspot.com/2011/03/legion-carlos-castro.html>>. Consultado junio 8 de 2013.
 24. Malagón-Kurka. «Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano». 31.
 25. Bennet, 60-61.
 26. Jean-Francois Lyotard. «Representación, presentación, impresentable» en *Lo Inhumano: Charlas Sobre el Tiempo*. traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998. 125.

OBRAS CONSULTADAS

- BERGSON, Henri. trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan and Co., 1999. 7-13.
- BENNET, Jill. «Art, Affect, and the 'Bad Death': Strategies for Communicating the Sense of Memory Loss» en *Signs*, Vol. 28 no.1, 2002. 333-351.
- , *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- FREUD, Sigmund. «Jokes and Their Relation to the Unconscious» en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol. VIII. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis., 1960. 9-15.
- GUERIN, Frances and Roger Hallas, trans. *The Image and The Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture*. London: Wallflower Press, 2007.
- HERNANDEZ, Pilar. «Trauma in War and Political Persecution: Expanding the Concept» en *American Journal of Orthopsychiatry*. Vol. 72 no.1, 2002. 16-25.
- LACAPRA, Dominick. «Trauma, Absence, Loss» en *Critical Inquiry*. Vol. 25 no.4, Summer, 1999. 696-727.
- LEIGHTEN, Patricia. «Artists in Time of War» en *Response to Ariel Dorfman's Picasso's Closet*. The Art Bulletin. Vol. 91 no. 1, Marzo 2009. 35-44.
- LOTRINGER, Sylvère, and Paul Virilio. *The Accident of Art*. New York, N.Y: Semiotext; Cambridge: MIT Press, 2005.
- MALAGÓN-KURKA, María Margarita. «Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano: Nueva Figuración e Indexicalidad, en el Contexto de la Problemática Sociopolítica de las Décadas de 1960 y 1980» en *Revista de Estudios Sociales*, no.31, Diciembre 2008. 16-33.

- MCNALLY, Richard J. «Recovering Memories of Trauma: A View From the Laboratory» en *Current Directions in Psychological Science*. vol. 12, no. 1, Febrero 2003. 32-35.
- MONDZAIN, Marie-José. «Can Images Kill?» en *Critical Inquiry*. vol 36. no. 1. Autumn, 2009. 20-51.
- MORIN, Francis, Apinan Poshyananda, Mari Carmen Ramirez, Caroline Turner, Igor Zabel, Valerie Cassel. «Beyond Boundaries: Rethinking Contemporary Art Exhibitions» en *Art Journal*. Vol. 59 no.1. Spring, 2000. 4-21.
- PICABIA, Francis. «Five-Minute Intermision» en Mark Polizzotti (trans.) *Anthology of Black Humor*. San Francisco: City Lights, 1997. 239-40.
- SAFFORD, Frank and Marco Palacio. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*. New York: Oxford University Press, 2002.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violence*. London: Picador, 2008.

9.5 CONOCIMIENTO Y ROBO

Imágenes para una cleptoestética
del arte

Silvana Santacruz Burbano

ENSAYO LARGO

Así que la Ninfa parió un niño versátil, de sutil ingenio, saqueador, ladrón de vacas, caudillo de sueños, espía de la noche, vigilante de las puertas, que rápidamente iba a realizar gloriosas gestas ante los ojos de los dioses inmortales

–Homero, Himno IV a Hermes.

*Dead cats, dead rats
Can't see what they were at, all right
Dead cat in a top hat, wow
Sucking on the young man's blood
Wishing he could come, yeah
Sucking on the soldier's brain
Wishing it would be the same*

–The Doors.

Asaltaré con un texto, ni tan delincuencial ni tan policivo, compuesto por diversas imágenes cuyo sustento es una cleptoestética del arte. Empero, se aclara que no es una arqueología del crimen; es una relación con la acción de robar y su resistencia a los elementos policivos que surgen cuando la palabra «robo» aparece. En la relación arte y conocimiento salta y asalta el robo, surge como una condición del artista y también como quiebre al poder de su acción, su *idios*, su perspectiva.

En el museo Louvre, un anuncio de advertencia resalta como si fuese un cuadro más: cuidarse de los carteristas. Extrañamente, cuando la soledad de la Victoria de Samotracia nos hace entender la concepción de la *nike* y su descorporeidad monstruosa, queda en la memoria tal anuncio de advertencia que se ubica a algunos metros de esta escultura. El anuncio es bien claro, el lugar del conocimiento del arte también es del ladrón, y la cultura— en su puesta en escena grandilocuente— también convoca al ladronzuelo de cuyas anécdotas había hecho alarde la literatura del siglo XIX y que Foucault exaltaría como las primeras formas de «escapatoria de la legalidad» (Foucault, 2001: 53). No es una crítica a tal anuncio, no faltaba más, es la imagen en sí que desborda el asunto policivo y se dimensiona más allá de la admiración de las obras maestras en directo. La maestranza está advertida como una prevención ante el robo al que puede someterse quien acude a ver en vivo a la historia del arte.

Entre estar pendiente de la cartera aferrada al cuerpo como recomienda la presentadora de Caracol Noticias y la cauterización de los ojos dados por la imagen retiniana de las pinturas renacentistas y barrocas del Louvre, algo se ha robado ante mí. Algo parece quedarse en esos lugares, algún asalto ha sucedido, algo ha sido hurtado en nuestras narices y no se trata precisamente de los billetes y papeles guardados acuciosamente en la cartera. La mirada se asalta, se roba de tajo cierta focalización, pero ante el azote de cromatismo y materia se somete a una tensión de fuerzas que *me* impide, desde aquella experiencia, percibir los movimientos. *Han* robado la capacidad de la ralentización de la imagen (muy propia

de nuestra época cinematográfica) y también la inocencia frente a toda imagen, a todo lienzo, a toda obra. Pero nadie ha ejercido este robo. Se ha dado por una condición de extrañamiento, pues el museo nos asalta en forma de encantamiento.

«Miedo burgués», se podría decir al creer perder algo que es de su propiedad y que, como Foucault ya había aclarado en la arqueología del delito en *Vigilar y Castigar*, va más allá de una moral y se sitúa como modo de control de lo que no es productivo. Sin *idiotieia*, sin el sustento primario de la propiedad privada o pública, el robo ejercido es legítimo, pues se ha ejercido bajo una forma de exposición y de aceptación. Si la mirada nunca (me) ha pertenecido no hay una pérdida bajo los ojos. No es un bien ni está limitada por el Bien. No hay un mal que asigne tal desprendimiento de lo que nunca ha sido mío. Algo he dejado atrás, que ni en forma de *nostos* se prefigura; pues he perdido algo y jamás sabré que es. Tampoco es la potestad del amo que puede por compasión perdonar a su propio empleado por el robo ejercido; es algo más parecido a una misericordia del gasto, de lo que queda atrás porque hace parte del conocimiento en arte.

Conocer en arte es perder lo que nunca se ha poseído, sobre lo que nunca se puede ejercer poder ni posesión (ni siquiera bajo la forma más clásica de relación artística que es la hipóstasis). Se trata de lo que posiblemente ha sugerido Artaud al hablarnos sobre el robo-vuelo: una concepción de la «destrucción de las normas de la propiedad» (Derrida, 2005: 62) que implicaría, también, que la teoría sobre el arte o su escritura en particular apelaría a este robo-vuelo como parte de una ética que socavaría el nombre propio, la firma, la propiedad y lo que se guarda. Sin celador que proteja tal impropiedad, el artista hace arte sobre esta impiadosa forma de concebir su propia obra, que siendo de él ya no le pertenece y que podría ser parte de un gasto. El museo ha hecho de esta donación del artista su constitutivo cultural y, a la vez, el basamento de una cartografía de poder que sustenta los nacionalismos. Sin embargo,

en el fondo de esta estructura arquitectónica y arqueológica del museo yace también la posibilidad del *ἔρμαιον*, del *hermaion*, de un hallazgo afortunado.

Hermes reside en los museos. Tan poco confiable guachimán, abre el museo a su experiencia como dios de los artesanos, de la medicina, de la comunicación (como el heraldo de los dioses), pero sobre todo como dios ladrón. Si al nacer tuvo la necesidad de robar el ganado del dios Apolo, también le fue fácil realizar el instrumento musical que podría encantar a dioses y humanos. Pero no es la astucia, tal vez, la que lo relaciona con el artista sino el que su cuerpo sea un umbral. Dios de las puertas, su cuerpo está abierto a la desmesura de lo otro, y es precisamente esta cualidad la que le permite viajar a cualquier lugar del universo y llevar el umbral a todas partes, como lo hace todo artista. Hermes representa el *herma*, el cruce. Si se le permite esta escritura esquizoide, la relación con Hermes va más allá de su residencia museológica, está en ser *ἑρμηνεύς*, *el hermeneus*, quien tiene la posibilidad de cruzar el mundo con extraños.

Si el museo ha concebido su celaduría a tal ladrón, precisamente lo hace por ser poliformo y porque en el fondo, pese a sus comienzos como niño ladrón y flatulento (al ser agarrado por Apolo, se libró del castigo de la deidad solar gracias a una flatulencia), es el dios que sustenta el comercio y, como tal, es un eficaz celador, como asintieron los romanos al conferirle el papel de celaduría al viejo ladrón. Si hay encantamiento en este sitio del robo divinizado es porque tiene los umbrales abiertos en cada obra y desborda la política económica de lo museológico. Es tal vez por eso que en el Louvre resalta tanto este anuncio de cuidarse de los carteristas, pues hay una economía que se defiende y se legaliza. Además, un museo también es el sustento de diversos robos, saqueos a pueblos y el resultado de botines de guerra que tenían en el curador el papel de su conservación. De ahí también su relación con lo policivo: mientras alguien intenta acercarse a mirar la técnica de Caravaggio, por ejemplo, existe el celador que impide tal proximidad y que utiliza el inglés para su

eficaz sentencia. O en otros casos, el sonido de un pitido nos hace entender, cual perros de acondicionamiento clásico, la advertencia a tal cercanía. En todo caso, el sobreponerse al robo hace parte de la virtud del museo y se exalta igual que la característica de una obra. Así sucede en el museo Negret de Popayán, donde al lado del grabado de Pablo Picasso, «Homme nu avec Femme ivre et Jeune Flûtiste», se resalta la narrativa de su hurto el 21 de octubre de 2011 y su posterior recuperación. Esto se realiza con una ficha de igual importancia a la ficha técnica de la obra. En la página oficial del museo, bajo la tutela de las cámaras en escorzo (que a vuelo de pájaro parecen armas de fuego), la fotografía da cuenta de esta relación inequívoca con lo policivo (los guantes asépticos en azul del funcionario vuelven más impecable la eficaz imagen). Por otro lado, la cápsula de cristal en la cual se encierra *La Monalisa* le confiere un aspecto contemporáneo a la obra, ora como si fuese un objeto de venta (pues la vitrina es evidente), ora como una obra sacra donde se expone la conservación del cuerpo del santo u ora como una instalación artística que pone en duda su originalidad; en todo caso, y gracias a la romería de turistas frente a la muy lejana obra, esta adquiere una nueva naturaleza que Duchamp ya había ironizado a partir de sus obras.

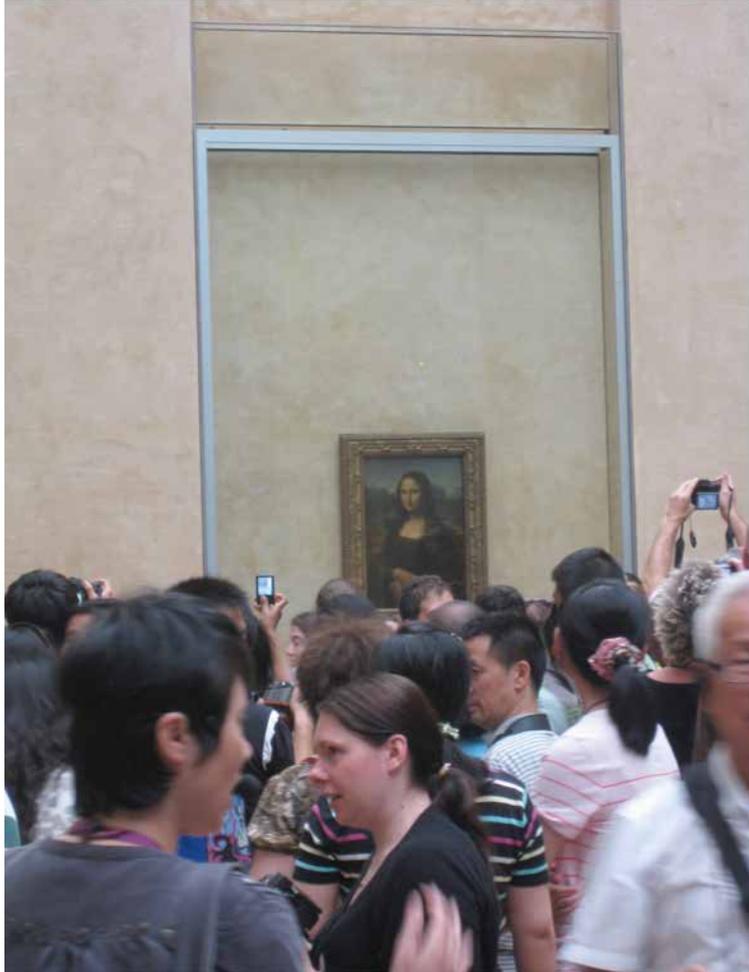
No obstante, el robo de Hermes es realizado desde el cobijo de Iris. Esa es el Herma del museo, es el umbral, también su *hermaion*. Asaltado en una falsa inocencia, quien contempla las obras del museo no sabe que se está afectando su mirada. El robo sucede ahí, en el robo-vuelo de la mirada, de la focalización, del movimiento de continuidad muy propio de la televisión y del cine; una destrucción de la perspectiva como propiedad privada. Conocimiento irisado que es parte del robo hermético del museo, pues Hermes le debe a Iris su existencia pero también toda su concepción e inteligencia para hacer de la técnica una manera de sanación. Si construir la jeringa le permitió la hermandad con el dios Apolo (pese al abigeato que es un delito mayor inclusive entre dioses) fue precisamente por la epifanía dada por su relación y protección de la diosa Iris. El arco iris es el otro cuerpo de Hermes, pero también la otra corporeidad del artista.



Escenas sobre la recuperación del grabado de Picasso. En: <http://museonegret.wordpress.com/2012/03/01/comunicado-recuperacion-grabado-picasso/>

El Iris es afectado al enfrentarse al arte como conocimiento. No sólo es la política de civilización la que sustenta la museología en occidente, ni la dependencia del pensamiento como ejercicio cerebral o el lenguaje (léase Eric Alliez, 2009); es el cromatismo el que hace que el ojo se des-focalice y, por tanto, que se desfocalicen las estructuras que sustenta la perspectiva personal. Si la mirada toca, como sugiere Barthes, es precisamente porque su afectación es física y su existencia está dada por afectos y no leyes positivistas que reducen, por ejemplo, el aporte cromático y visionario del Impresionismo. La *physis* de Iris nos somete a fuerzas incomparables y cuyo conocimiento nos enfrenta a nuestra agotada mirada.

Si el color acoge a Hermes como si fuese su hijo es porque en el cromatismo reside el conocimiento del arte y no su eficacia. Si el color tiene todas las cualidades de la deidad consagrada, éste se vuelve la arealidad de la cleptoestética propuesta para el arte. El color no sólo sería parte de la técnica visualizada del artista, sería la materia encarnada del proceso de robo-vuelo, de ubicarse en los umbrales, de musicalización, de medicina, de comunicación sin lenguaje, de acoger al extranjero. Por esta exposición compleja a la naturaleza del artista, el arte obedece su razón al robo hermético, mucho más apropiada que la justificación contemporánea de la apropiación.¹ Empero, la apropiación ha sido parte del arte y, sin que parezca una justificación de la delincuencia, es parte del conocimiento y del ejercicio de poder. Hay quienes tienen la posibilidad de apropiarse de lo otro porque hay una ley moral que lo justifica. Lo contemporáneo ha dado licencia para hacer del robo una literalidad que en el fondo no se distancia del concepto de autonomía y de su defensa, y que determinó el ejercicio de poder de unos imperios sobre otros, sobre los considerados salvajes, que debían ser estudiados y acoplados a la taxonomía del civilizado. Es por eso que el arte del Siglo XX y XXI ha acogido la apropiación como parte inherente de su potestad sobre el otro, y que a razón de la distorsión de la *costruzione legittima* puede convertir lo cultural en arte gracias a este robo, inclusive sobre obras que se consagran a partir del museo y que a razón de lo contemporáneo son meras manifestaciones



Turistas alrededor de La Monalisa. museo Louvre, 2012.

culturales. Auto-exotismo de parte del europeo e ironía y fascinación por parte del artista de la ciudad de Pasto, cuyo robo se justifica porque su introducción en el museo se hace de manera violenta, a bravuconadas, como si fuese la forma más eficaz para acceder a él.

Asaltados en su pundonor, los pastusos suelen quedar callados ante las obras de los artistas contemporáneos. Mauricio Genoy llevaría al Salón Palatino, ubicado en el centro de la ciudad de Pasto, la obra *Sensaciones urbanas en la ciudad de Pasto* (Noviembre, 2012), que en principio relaciona al arte con lo ecológico a partir de una etnografía del reciclaje y del Río Pasto. Pero lo que llama mi atención –además de la buena factura de sus objetos estéticos– es traer una señal de tránsito y llevarla al salón. A diferencia del orinal de Duchamp (que tenía connotaciones alquímicas, pues transformaba la orina en un elemento que posibilitaba la ruptura de lo maternal, el museo y la obra), el robo de Mauricio Genoy se sustenta en un trabajo de reciclaje. Así, da a entender que todo en la ciudad se puede robar bajo la idea del reciclaje y bajo los mitos acogidos bajo su obra: Narciso y Caronte. Su concepción abre lo mítico a su propia fragilidad. Si la ciudad de Pasto está atravesada por una melancolía griega, también es afectada por diversos mitos y sus apropiaciones. Mauricio no es inmune a esta afectación, que lo lleva a convertir su puesta en escena en transmutación. La basura es un ser de la ciudad y llevarlo fuera de su lugar es parte de un robo. Si la señal de tránsito se puede robar es porque la etnografía que realizó Genoy le permitía esta licencia. Trasladar el agua del mismo río a este salón es otra forma de hurtar una propiedad comunitaria de la ciudad. El robo está ahí, en la «descontextualización del objeto y sujeto» (White, 2012)

El desvío del agua, si se puede sugerir esta alteración, se hace para producir un cuestionamiento de la propiedad colectiva. Pero si Narciso y Caronte parecen representar la negación del otro en lo griego, no es esta la naturaleza que sustenta esta etnografía visual y plástica; más bien, al ser los personajes de una mítica foránea, se vuelven excesivamente vi-

vibles en la ciudad. A manera de comentario, compararía a Caronte con el conductor de bus, ya que nunca siente el peso de quienes lleva al considerarlos espectros. Sin embargo, en muchas ocasiones, lo que percibo de estas obras múltiples es el asalto en la oscuridad del artista. Tal cual hampón citadino, el creador contemporáneo parece surgir de la nada, de una oscuridad que se alimenta de la excesiva visualidad de la ciudad. Así sea con su mirada siempre focalizada o con la operación quirúrgica de los aparatos cinemato-fotográficos, el otro se convierte en parte de la obra. «Ladrón que reniega del robo», esa sería la forma más preclara de darle un oficio al artista contemporáneo; pues, pese al robo, aún apela a la originalidad de su acto, por esto a veces se queja cuando la apropiación afecta directamente su obra.

No para INNITA, un dibujante de Bogotá, denunciaría en su muro de facebook el plagio ejercido sobre uno de sus dibujos al que el otro, apelando a una estética muy *light*, solamente añadiría unas letras para simular tal acción. Tal descaro sería un espejo puesto ante los ojos del ejercitador del robo-vuelo. Si la apropiación hace parte del ejercicio contemporáneo, ¿por qué nos afecta tanto cuando éste se realiza sobre nuestras obras? El robo-vuelo sólo es posible en el momento de la acción de la creación; sin embargo, en su postrimería aún son posibles los viejos principios de la autenticidad, de la autentificación, del aura. Al exponer la obra, sea desde el salón de arte o las redes sociales, la obra se vuelve parte del sistema del museo, de su comercio, del autor y el conocedor (así sea distraído, como decía Walter Benjamin), del ejercicio de la crítica. Hermes retoma su forma de *διέμπορος*, dios del comercio y de la riqueza que surge de tal azar. No obstante, al exponerse, el ladrón hermético también se enfrenta al extranjero, a lo que se sale de su control y busca en el arte su psicopompo a tal viaje infernal. A eso se refiere No para INNITA al exponer su denuncia al impostor, pero, ¿qué sería del arte sin esta posibilidad de lo doloso, del engaño, de la artimaña?

Genoy conoce tal viaje. No sólo ha expuesto literalmente la basura

como naturalización de la ciudad, sino que también ha entendido esta experiencia como un viaje al inframundo. Lejos de contemplar en el otro el propio infierno, como Sartre asumiría la otredad, él asume una laboriosidad muy difícil de visualizar en el robo hermético que él –afín a su dedicación– volvería parte de su naturaleza de albañil (recuérdese la relación de Artaud con la mierda, y el hecho de que la figura del albañil es la que se hace parte de su teatro de la crueldad. (Derrida, 1989)), hasta tal punto que reacondicionaría el salón Palatino a favor de su obra. Qué imagen más acertada del ladrón que la del arquitecto, pues hace del lugar algo propio. Si el *habitus* realizado por Genoy para sus seres es parte de una obra de reciclaje y arquitectura es porque lo hermético lo atraviesa, pues elabora puertas como si fueran formas múltiples de acceder al infierno ciudadano. Y pese a su amable sonrisa –que me explica con devoción el proceso de su opus magnum– ha colocado los *cave canem* para que protejan estos múltiples accesos a lo ciudadano, pues un buen ladrón tiene los perros guardianes a su favor.

La siringa (o pincel, batuta, lápiz, skarifo en el caso del artista) no sólo encanta a Apolo sino a Cancerbero, y vuelve inmunitario el veneno de su saliva. No obstante, tiene el riesgo de inmunizar al artista sobre el fármaco, sobre la posibilidad de curarse a partir del veneno propio e impropio. Si conocer es acceder, entonces esta artimaña delincencial de lo hermético permite al artista volcar diversos lugares en su obra. Operar sobre la muerte, la oscuridad de lo otro y la ciudad hace que el artista disponga todo como un dispositivo de conocimiento que se acondiciona a su plástica. *Sus* perros transparentes dejan ver su interior lleno de basura, se parecen a los peces abisales cuyo cuerpo se acondiciona a la ausencia de luz solar. En su caso, o protegen un arcano o son perros vigilantes de la propiedad, pues la basura le pertenece a alguien (Gustavo Petro es el ejemplo de esta apropiación, que ha sido parte para su enjuiciamiento massmediático). En cualquier caso, los perros callejeros y abisales son el signo de su creación; son la visibilidad del encuentro afortunado con la materia.

No obstante, la materia también nos roba algo. Graziela Magherini habría descrito esta sensación de abdicación frente a las obras como un síndrome psicológico al enfrentar cosas de extrema belleza. Al analizar la afectación sobre los turistas al visitar la galería Uffizi en Florencia, ella contempló diversos síntomas que suponían tal afectación. Le llamaría Síndrome de Sthendal precisamente por la afectación de la obra florentina sobre el escritor. Los síntomas corporales de tal enfrentamiento a la obra florentina son constantes en quien se ha dejado afectar o apropiarse por la materia. Insisto, esa afectación de la galería Uffizi es consecuencia de la exposición en demasía al cromatismo medieval y renacentista que tenían como sustento la impresión retiniana. Si los síntomas de tal Síndrome son evidentes: afectación en la visión, la focalización, el ritmo cardíaco, el equilibrio y el manejo espacial, lo son precisamente por la sensación de estar siendo cauterizado por dentro. Si lo matérico tiene la posibilidad de robar en vuelo (como diría Derrida) cierta mirada focalizada y situada, permitiría a la vez llevar la obra fuera de sus marcos y de la historia de la pintura (como se dice en términos clásicos, de la anécdota pictórica). El parergon de la obra del arte sería un espacio de robo donde la materia es la que determina esta acción.

La ruptura del artista contemporáneo con respecto al clásico se halla precisamente en la pérdida de la inocencia de este robo de la materia. Duchamp dirigió toda su acción artística hacia la apropiación entendida como la sistematización de la no-obra del arte y como sustento de lo cerebral en la naturaleza del conocimiento del arte contemporáneo. Al negarse la impresión retiniana como conocimiento, todo el peso recae en el concepto, en la proyección politizada de la obra y en cómo ésta es afectada por una reacción-acción del espectador. Queda la sensación – aún en estos tiempos – de que lo contemporáneo no asalta de forma directa como lo haría una obra pictórica, sino de manera subrepticia, virulenta, forzada entre la materia y el aura cultural de lo museológico. Si las cámaras del turista de primer mundo parecen asaltar sin mediar ni respirar sobre la obra, el concepto vuelto puesta en escena de lo contem-

poráneo opera sobre lo otro a manera de cirugía. Si lo clásico es un asalto de una fiera, por ejemplo, El David de Miguel Ángel en La Galería de la Academia de Florencia, lo contemporáneo sofisticó esto a partir de la máquina, de lo político, de una veladura intelectual y neuroestética. En el mismo museo, donde el espíritu de Miguel Ángel ronda sus socavones, diversos artistas contemporáneos se reúnen a partir de la exposición Arte torna Arte, 2012 (curaduría basada en la expresión de Luciano Fabro), cuya temática es precisamente la apropiación. Si toda esta curaduría parte del L.H.O.O.Q de Duchamp (cuya sigla se leería Elle a chaud au cul y provocaría tal reacción negativa equiparable al robo efectuado sobre la *Monalisa*), es porque la ironía del dadaísmo abre todas las posibilidades de intervención sobre las obras. Empero, la materia arrastra todo cuanto se expone. Las esculturas a medio acabar de Miguel Ángel son insoportables por la hondura del trazo que hace imposible el sostenimiento de las demás que intentan operar la luz, la distribución, la fijación del museo, la planimetría museológica y la relación aséptica entre espectador y obra; pero pese a sus posibilidades relacionales y táctiles, no pueden resistir ante la materia y el cromatismo de lo medieval y del Renacimiento. Al lado de estas obras, Artur Gormley coloca dos esculturas en cemento con huellas de cabeza, manos y pies, simulando lo inacabado de la obra del maestro renacentista; Miguel Ángel, no obstante, abre la espacialidad y la luz, pues vuelve el mármol un material tan simple, tan anecdótico, tan frágil, muy diferente a la imposición citadina y fundacional del cemento de Gormley. En otro espacio del mismo museo, Yves Klein acondiciona a una cruz invertida sobre los tablones medievales, como si proyectase una perspectiva renacentista. Bill Viola, por su parte, presenta un video de ahogamiento muy característico de su estética. En todo caso, sofistican a partir de las herramientas y los materiales actuales la abdicación a lo clásico.

No sorprende que Genoy, ante las exigencias de la Academia (su obra es el trabajo final de la maestría en Artes Visuales de la Universidad de Nariño), sugiera un video que emula las intervenciones con agua de Bill

Viola. Pero a diferencia de los ahogamientos, el suyo simula las apelaciones pedagógicas de la televisión en la revisión de los movimientos del agua. De este modo, la repetición hipnótica del video me hace entender que en el arte contemporáneo la presencia de la pantalla se vuelve impositiva, tal vez porque los dispositivos con los que cuenta son parte de una tele-visión, atravesados por la cromatografía y conceptualización del video. El reflejo de Narciso, que hace parte de su escenografía, no se hace en un río traído al salón de arte sino en la pantalla encendida y deslumbrante del televisor. Entonces, *su* Hermes heraldo es también un cronista televisivo que intenta reunir la información sobre un entorno específico, atravesado por la operación quirúrgica de la cámara. Hermes etnógrafo con la posibilidad de imponer la mirada sobre él y lo otro. No obstante, también obedece a lo poliformo de lo hermético, que en caso de Genoy es pura alfarería, pues el barro y el agua le confieren una cromatografía específica a la polis que ha atravesado con su serenidad. A diferencia de la imposición citadina e ingenua de Gormley, esta es pura arquitectura demencial, ya que no satisface el *genius loci* museológico ni citadino.

El locus del arte es un ladrón, opera con la sevicia del malandro. De repente, después de contemplar el entrecejo del púber sobredimensionado por Miguel Angel en la Galería de la Academia, en el ala donde se encuentra la cafetería, aparece un David cómico asaltando el lugar y la memoria. El David pop de Feldmann –como ha querido llamar su autor a este David en rosa y con pelo rubio– ironiza el estatismo del museo y, también, de la canonización de obras gracias al nacionalismo. Si se parece a una caricatura no es solamente por los colores empleados y que sobredimensionan el cromatismo de Warhol, sino por estar ubicado precisamente en el lugar final del museo: la venta. He ahí el asalto del artista contemporáneo, literal como el atraco de la caja de un supermercado, pues la vigilancia siempre está sobredimensionada en el museo. De ahí que en diferentes lugares de Florencia Heracles sea el personaje principal que se dimensiona hasta cánones extrahumanos. Si Hermes abre las puertas del museo al exceso, a lo impensable y a la ensoñación, existe la

presencia policiva de Heracles, dispuesto a castigar cualquier robo. No es gratuito, tal vez, que aparezca una escultura de él triunfando sobre Caco –el gigante y mítico cuatrero– a las afueras de la galería de los Uffizzi. Sin embargo, pese a esta vigilancia mítica, a este hiperpolicía del Olimpo y del Renacimiento, lo contemporáneo tiene sus tretas para acceder a estos lugares por el lado más evidente y frágil: su comercio. De ahí el que los *ready-mades* sean precisamente objetos de la industria; son los objetos de culto de una sociedad del dinero que, a razón del aura especial del museo, se vuelven obras para ser contempladas. Los museos, sin perderse de la economización de lo cultural, terminan por dirigir todas sus muestras al lugar de la venta. Libros, catálogos, muñecos, camisetas, *pubs* souvenirs se disponen como si fuesen otras obras, pero por el aval museológico estas se exhiben solas, no necesitan curadores ni guías turísticos. Feldmann –vía el arte pop– hace evidente esta economía, por eso molesta el David caricaturizado, por eso el recuerdo del entrecejo del David de Miguel Ángel se vuelve insistente, ayuda a soportar este travestismo. Esa es la forma de conocer-ser de lo contemporáneo, esa es su estrategia.

De tal modo, si «el conocimiento está incorporado» (Jairo Tocancipá, Seminario Conocimiento-Poder-Territorialidad, Doctorado en Antropología, 2012), habría un cuerpo que soportaría tal encarnación. Sin divinizar la corporeidad del artista, debería entenderse que soportar esta condición le provocaría una dislocación dada en y fuera de la obra. Aún así, la condición hermética del robo le daría licencia sobre las otras obras, sobre la posibilidad de ironizar a partir de su propio cuerpo expuesto. Y tal cual el Hermes Crióforo que lleva el carnero de sacrificio en hombros, el artista contemporáneo lleva su propio cuerpo. En el caso de Mauricio Genoy, su propia corporeidad se vuelve política de ciudad. Es por eso que Jorge White, asesor de tesis, afirmaría de esta obra: «El ser-artista se expone como actor y autor de fenómenos culturales, sociales y de una política de ciudad». Se trata de una afirmación sobre su propia experiencia, pues White habría de concebir su obra como una etnografía de la imagen que, entre otras cosas, también apela a diversos elementos que Genoy utiliza



Hans- Peter Feldmann. David Pop . Arte torna Arte, Galería Nacional de Florencia. 2012.

en su puesta en escena. La política del artista le confiere una potestad y un ejercicio de ciudadanía que por un lado le asignaría un papel de urbanista y, por otro, la inestabilidad de la propiedad colectiva. Si la ciudad colectiviza y vuelve espectral el idios, la impropiedad de Genoy le confiere múltiples puertas a esta obra como forma de creación y política.

Como apertura a su propio asalto e igual que Hermes, Genoy inventaría su propio sacrificio, de ahí la presencia de la animalidad conjurada, del cuerpo, de lo abyecto, de la basura. Al asaltar las estructuras culturales y mediáticas de lo moderno, ha establecido el lugar del sacrificio a beneficio de la fertilidad. De ahí que bajo el conocimiento hermético de la obra y de la materia en putrefacción surja una florescencia: la incitación a des-conocerse bajo la forma de una invitación cotidiana.

NOTAS

1. Si hubiese una condición postmoderna que fuese parte del Arte, tal cual sugiere Lyotard esta cuestionaría la modernidad estética y las prácticas que la sustentan: la institucionalización del arte, los sistemas de exposición y comercio y la dependencia histórica en la creación. Las vanguardias del siglo XX fueron las que propusieron esa ruptura con la idealidad del arte como práctica cultural. Esas reflexiones las expone muy bien Juan Martín Prada (2001) al hacer entender las complejas relaciones entre el apropiacionismo y el papel del artista con respecto a un contexto dado. Sin sintonizar con la intención de este texto, esto es muy claro en los ejemplos dados y que abundan en la estética del siglo XX y XXI hasta concluir con la crítica norteamericana de los ochenta que sobrevaloraba esta acción y que en el fondo sustentaba una nueva relación del arte y el conocimiento a partir del poder apropiarse de lo otro, inclusive sobre la idea del plagio.

OBRAS CONSULTADAS

- ALLIEZ, Eric. «El ojo cerebro. Nuevas historias de la pintura moderna». *Euphorion* No5 Julio – Diciembre 2009. Medellín Colombia. Pp. 22-24.
- BARTHES, R. *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, Madrid, 2009.
- DERRIDA, Jacques. «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación». *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- , *Forcenar al subjectil*. Traducción de Bruno Mazzoldi. Rafael Alejandro Castellanos. Inédito.
- , Stiegler, Bernard, 1998. *Ecografías de la televisión*. Editorial universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. 2 ed. Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1979.
- , *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. S.XXI, México, 2001.
- MAZZOLDI, Bruno y Tellez, Freddy. *La entrevista de bolsillo. Jacques Derrida responde a Freddy Téllez y Bruno Mazzoldi*. Siglo del Hombre Editores Pontificia Universidad Javeriana – Universidad del Cauca, 2005.
- PRADA, Juan Martín. *La Apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la post-modernidad*. Fundamentos, Madrid, 2001
- WHITE, Jorge. Texto de presentación de la obra Sensaciones urbanas en la ciudad de San Juan de Pasto de Mauricio Genoy. 15 de noviembre, Centro Cultural Palatino, Pasto, 2012.

9.6 EL RASTRO DE UNAS MANOS

Heidegger en la nostalgia de *Una cosa es una cosa*

Néstor Guillermo Laverde

GANADOR
ENSAYO BREVE

Pero donde hay peligro crece lo que salva

–Hölderlin

Las manos, ajenas en esta superficie, extrañan el frío de la piedra, ese que parecía heredado del frío Primero del Universo. Este nuevo lavadero resulta liviano, monótono, aséptico, pequeño, rompible... Pero estas cosas, simples percepciones, se niegan y se hace que las manos las olviden. Se les convence de las virtudes funcionales del nuevo lavadero, y aunque la abuela diga que encuentra inútil fregar la ropa en él, querremos hacerles creer que se trata de un capricho de anciana, una necedad ante este artefacto suficiente y ligero que, por lo demás, se nos antoja sumiso a los limitados espacios de nuestra época. «¡No como aquel viejo esperpento de piedra, asentado como si fuese el rey del patio, pesado, inamovible y feo!» Ardides persuasivas contra el antiguo lavadero que las manos terminan asintiendo. Sin embargo, secretamente convocan días de antaño en los que, siendo aún manos infantiles, palpaban la aspereza húmeda de la roca o el frío glacial del agua en la que se sumergían entumecidas, mientras pequeños recipientes o barcos de papel flotaban en la superficie. ¡Y lo más fascinante! aquellos musgos diminutos que crecían en los rincones, ¡cómo olvidarlos! A veces presentes en las ranuras de las ventanas donde se guardaba la lluvia, pero nunca tan palpables y a la vez tan misteriosos como se les veía crecer en la coraza de aquel monstruo gris, como evocando un origen mítico, como si la Naturaleza dormida se hubiese colado entre el artificio de los hombres.

Precisamente, en medio de la inminente «polimerización», donde todo se comprime en superficies, como la del nuevo lavadero de poli-

propileno, muchas manos intentan seguir el rastro en espiral de aquellas manos que hicieron brotar «lo que salva» como un musgo beatífico y secreto que crece. Manos consagradas, casi chamánicas, envolvían los objetos con aires y posturas que los descubrían de nuevo como cosas que guardan en sí lo que «son». Ellas, las manos de María Teresa Hincapié, impregnadas de anhelos, trazaron, en *Una cosa es una cosa*,² un camino de retorno a la poética de lo sacro en la experiencia cotidiana de los seres humanos, empobrecida y secularizada por la brutalidad del régimen industrial. Un performance perdurable por la nostalgia contenida de distinguir entre lo mortal y lo eterno, entre lo visible y lo oculto.

Cuando Heidegger [como era habitual frente a los abismos del pensamiento, sujeto a las alas de la poesía] invocaba los versos de Hölderlin para ilustrar la germinación de «lo que salva» en el terreno mismo del «peligro» de la técnica moderna, re-abría una puerta olvidada hacia el retorno del hombre y sus cosas a la esencia de «ser». Concretamente, un umbral tras el cual el hombre se encuentra de nuevo en la «suprema dignidad de su esencia», la cual según palabras del filósofo, reside en «cobijar sobre esta tierra el estado de desocultamiento –y con él, antes que nada, el estado de ocultamiento- de toda esencia».³ Esto, en otras palabras, es un llamado a retrotraer, desde la amenaza misma de la técnica, un sentido más originario de lo que entendemos como «salir de lo oculto» (salir a la luz: aparecer, emerger, brotar...). Si ahondamos en ello, veremos que propiamente lo que Heidegger señala peligroso de la técnica moderna, es la representación que esta hace del «desocultamiento» como algo sistemático en el que la Naturaleza, y por ende también el hombre, se ven forzados a emerger esencialmente como «existencias»; es decir, como recursos materiales o humanos, susceptibles de ser almacenados, comerciados, utilizados y desechados. En este lugar, el filósofo se propone despertarnos para el simple suceso de mirar y reconocer, tras de aquel modo de hacer «salir a la luz» que le es propio a la técnica, un «salir

de lo oculto» más originario: el proceso creador de la Naturaleza [modelo por antonomasia de lo que los griegos nombraran *poiesis*]. Acontecido de manera secreta y espléndida [in situ], resguardando lo que en sí mismo viene oculto en potencia (como el árbol en la semilla o la mariposa en la crisálida). Un desocultamiento que se presenta de una índole superior porque guarda en secreto el instante previo al primer movimiento de su creación, momento en que lo creado viene a la presencia desde la «no-existencia», lo que rememora de cierta manera el misterio anterior a la génesis Universal, que para el hombre con su pensamiento técnico-científico permanece insondable. De tal manera que la aproximación [metafísica] hacia ello, no pudiendo encontrar una forma distinta, ha optado por denominarle: “la nada”.

«Lo que salva» es un regreso esencial, un retorno a la ocultación, a lo velado del misterio del que, en realidad, ni el hombre ni sus cosas han salido; así lo salvaguarda la Naturaleza. Pero el hombre, lejano de antiguos espíritus y dioses, ha querido creerse un epílogo en el que la oscuridad de la que todo proviene ha sido desvelada en su totalidad por la técnica y las ciencias naturales exactas, con su capacidad de forzar el salir a la luz de muchas cosas (extracción minera, energía eléctrica, alimentos, petróleo...) luego transformadas en existencias.

Hablar de «existencias» es hablar de una masa indefinida donde se anula la singularidad de sus componentes. Cada mañana, cuando alguien para sus afeites emplea una cuchilla desechable, está haciendo uso, no de un objeto particular sino de un imaginario arquetípico inagotable de existencias; así, la presencia de las cosas no es perceptible más que como un servicio. Cada objeto que María Teresa Hincapié tomaba en sus manos era arrancado de esa masa y cargado de un sentido que lo individualizaba como «ente» (algo que «es») libre de funcionalismos. Luego, ya redimido, el objeto era puesto en el suelo [como devuelto a la Tierra] dentro de una espiral rectilínea o dentro de alguna formación concéntrica; embarcado en un viaje semántico de connotación sagrada que lo

ligaba a un final y, por ende, a un principio: un regreso a su origen oculto.

Con la carga simbólica de sus cosas, la artista lograba llevar al salón de arte su habitar cotidiano y, con él, el habitar común a todos. «Habitar», según la inferencia de Heidegger, es la forma como los mortales somos en el mundo, cobijando la unidad de la tierra, el cielo, los divinos y los mortales.⁴ Postulado ontológico que luego el filósofo sublimaba apelando a otro verso de Hölderlin:

(...) poéticamente habita el hombre en esta tierra⁵

Según ello, y a razón del firme sentimiento de ruptura con el consumo insaciable que profana lo cotidiano –patente en María Teresa–, vemos manifiesto para el hombre un ámbito superior de «ser en su hábitat», un ámbito espiritual. A saber, la experimentación de lo trascendente sugerida en la puesta en escena de la performer quien, con la consagración de sus movimientos atípicos y opuestos al frenesí de la sociedad moderna, protegía y aislaba su acción al rodearla de un aura ritual. De esa manera, frente a lo trascendente entendido como algo que se escapa de nuestro raciocinio de hombres mortales por hallarse en el terreno de lo misterioso, la artista iba asumiendo sus límites humanos a través de lo poético:

Cada objeto es un ser en su totalidad, entiendo que sólo si conocemos nuestros límites podemos conocer la eternidad... por eso en “Una cosa es una cosa”, después de contemplar las líneas con las que conformaba la espiral me devolvía y empezaba a jugar con el objeto que encontraba, si era una bolsita de azúcar la abría, ponía el contenido en un montoncito y con las letras del empaque empezaba a formar alrededor un poema...⁶

Va emergiendo así «lo que salva» entre las manos de María Teresa, brota de los objetos devueltos al misterio de su origen y a la realidad espiritual de nuestro habitar. Pero, ¿en qué condiciones logra esto?, ¿bajo

qué facultades logra ser una redentora que hace brotar lo que salva en el «peligro» mismo de la era técnica? Las respuestas subyacen en las preguntas mismas y, al igual que estas, son simples y nos llegan de la poesía. Veamos: si lo que salva es de una naturaleza tal, que se enraíza y crece en el peligro, entonces los elementos de su trabajo y la performer misma han de estar arraigados en ese peligro. Efectivamente, María Teresa actuaba como una mujer en riesgo de ser tomada como un «recurso humano» más dentro de un sistema de consumo; así mismo, los objetos que la acompañan, son en su mayoría salidos a la luz por los canales de producción técnico industrial. Son esos los objetos que más interesaban a la artista, los de supermercado, los que podía envolver en poesía y espiritualidad para transformarlos:

(...) Podía sacarlo de allí y entender su propio mundo, tomar todas las cosas que tiene un objeto y empezar a transformarlo con amor. Con todo tengo ese principio.⁷

Transformación que no es un capricho sensiblero hacia los objetos, sino la sobria disposición de asombro ante la venida de lo temprano, de su esencia como cosas, y de la nuestra como mortales que residimos entre ellas. Las cosas son entre nuestras manos y nuestras manos son entre las cosas, ahí habitan. Y si la nostalgia nos dice ahora que solo podremos «ser lo que hagamos con lo que han hecho de nosotros»⁸, es menester de nuestras manos recoger el musgo del viejo lavadero de piedra y, con lentitud y cuidado, plantarlo invisible en el plástico, tal como aquellas manos de mujer intentarían hacer palpable lo impalpable. Una dimensión intangible, siempre oculta, solo audible en lo poético. Por eso, mejor nos viene escuchar a Rilke y dejar la razón a la poesía:

*(...) Y estas cosas, que viven
en el camino de salida, entienden que las alabas;*

*pasajeras, nos creen algo que salva, a nosotros, los más
pasajeros. Quieren que las transformemos por completo,
dentro del corazón invisible, ien -infinitamente-
nosotros!, quienesquiera que finalmente seamos.⁹*

NOTAS

1. Estos versos de Hölderlin, del himno Patmos, fueron para Heidegger la senda de su andar filosófico en torno a lo amenazante de la técnica moderna. En: *¿Y para que poetas?* (1946), *La vuelta* (1949) y *La pregunta por la técnica* (1953).
2. Una cosa es una cosa, performance de María Teresa Hincapié, presentado en 1990 en el XXXIII Salón Nacional de Artistas donde obtuvo el primer premio; ha sido ampliamente abordado histórica, descriptiva y analíticamente por varios autores, razón por la cual este escrito no pretende ser un repaso iterativo de dichos documentos. Se recomienda al lector consultar trabajos como el de Magda Bernal de Herrera (2004) o Álvaro Robayo (2001) (Ver: Referencias).
3. Heidegger en *La pregunta por la técnica* (1953).
4. Concepto de «Cuaternidad» descrito como: la tierra (que germina), el cielo (con sus ciclos), los divinos (que salvan) y los mortales (seres conscientes de su muerte). En: *Construir habitar pensar* (1951).
5. Versos de un poema tardío de Hölderlin, donde según Heidegger el poeta alberga para el hombre la melancólica esperanza de un existir más próximo a una «imagen de la divinidad». En: «...Poéticamente habita el hombre...» (1951).
6. María Teresa Hincapié en conversación con Magda Bernal de Herrera en 2004.
7. María Teresa Hincapié en entrevista con Magda Bernal de Herrera en 2001.
8. Parfraseo del aforismo de Sartre que reza: «Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros». En: *Saint Genet comédien et martyr* (1952).
9. Versos de la Novena elegía de Duino de Rilke, uno de los tres poetas fundamentales (junto a Hölderlin y Trakl) en la filosofía de Heidegger.

OBRAS CITADAS

- BERNAL DE HERRERA, Magda. Un anzuelo y el salmón, María Teresa Hincapié caminar hacia lo sagrado. Tesis (Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad) Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Escuela Interdisciplinaria de Posgrados. Bogotá, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. «La pregunta por la técnica» en Conferencias y Artículos. Traducción de Eustaquio Barjau. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- , «Construir, Habitar, Pensar» en Conferencias y Artículos. Traducción de Eustaquio Barjau. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- , «...Poéticamente habita el hombre...» en Conferencias y Artículos. Traducción de Eustaquio Barjau. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- HÖLDERLIN, Friederich. «Patmos» en Poesía Completa. Edición Bilingüe. Traducción de Federico Gorbea. Ediciones 29. Barcelona, 1995.
- RILKE, Rainer Maria. «Novena elegía» en Elegías del Duino. Traducción de José Joaquín Blanco, en La iguana del ojete. Ciudad de México, 1993, disponible en: <http://duinojib.blogspot.com/>
- ROBAYO ALONSO, Álvaro. «María Teresa Hincapié» en Los valores hegemónicos del arte. Ediciones Uniandes. Bogotá, 2001.

Juan Manuel Echavarría. Réquiem N.N. (2009) Lenticular mural. 2.58 x 8.30 Vista de la exposición Artists and War II. North Dakota Museum of Art, Grand Forks, North Dakota.

9.7 ESCENARIOS EN EL TIEMPO: de *Grano* a *Territorio de decepción*

Ximena Gama

ENSAYO BREVE

Escribir sobre un artista como Miguel Ángel Rojas es establecer una relación directa con el conflicto colombiano. La violencia, el tráfico de drogas y la historia de la coca que va de la tradición indígena hasta el día hoy son temas que siempre han sido catalogados como las primeras y a veces únicas capas de su trabajo. Sin embargo, hacer énfasis una y otra vez en ello es perder de vista una exploración que ha realizado a lo largo de toda su carrera. Algunas de sus obras han sobrepasado esa representación de la violencia como quebradora de sentido, y se han convertido en imágenes que despliegan una consciencia o una suerte de sentimiento sobre nosotros mismos y nuestro lugar en el mundo. Por ello, en ellas siempre rondan sus lugares y sus espacios. En últimas, es un trabajo sobre su territorio íntimo y también uno público y político, sobre su casa, las ciudades en las que ha vivido y sus antepasados pero, especialmente, sobre su experiencia en el recuerdo y la memoria. En su trabajo hay imágenes que abren espacios para que la historia aparezca de otras formas en el tiempo.

Miguel Ángel Rojas ha creado toda su obra en una casa ubicada en Chapinero casi al borde de la carrera séptima. Fue allí, en esas calles, donde hace unos años encontró un rastro de sangre producto de una riña callejera de la noche anterior y que detonó el video que hoy se conoce como Borde de pánico: siete minutos de un trazo hecho con lápiz blanco que une las gotas de sangre dejadas por una persona que escapaba herida. Fue allí el lugar en el que armó, a finales de los setenta, su primer laboratorio de fotografía y reveló imágenes que tomaba escondido en las salas de cine de los teatros Faenza y Mogador. Una casa a la que sus padres se fueron a vivir en los años cuarenta, y que con afán y deseo por conservar y amarrarse a los recuerdos, ha convertido durante los últimos treinta



Grano. Instalación de tierras minerales sobre piso. 40 m² 1981

en el epicentro de una serie de transformaciones: el techo, los cuartos, el piso, la fachada y el jardín. Sobre todo el jardín. Un jardín que sobrevive como si fuera una obra de arte en medio de esa mole de concreto que ahora es Chapinero. Un jardín producto de sus paseos por la sabana y los páramos alrededor de Bogotá, donde ha brotado una clara consciencia sobre el territorio pero también de la relación casi íntima con la naturaleza. Un jardín que ha plantado con orquídeas, piedras y ramas salvajes, y cuya tarea de mantenerlo, cuidarlo y reinventarlo ha permanecido como una nota al pie de página de su obra. Una línea transversal que a veces surge en su trabajo con hojas de coca o en las fotografías de esta última etapa y que ahora emerge mucho más fuerte como eco a la pieza principal de Camino Corto –exposición que se presentó en Colombia en el museo de la Universidad Nacional de Colombia y en Cuernavaca en la Sala de arte público Siqueiros: La Tallera, y que él mismo ha llamado Territorio de decepción.

Sin embargo, no es la primera vez que Rojas crea escenarios. El primero fue en 1981 con una obra in situ en el Museo de Arte Moderno de Bogotá llamada Grano. Un dibujo sobre el piso hecho con tierras calizas que el mismo artista recogió cerca de Girardot y que evocaba el primer piso de esa otra casa, la de tierra caliente, la de sus abuelos. Las baldosas y las celosías típicas de las construcciones populares de una Colombia de la primera mitad del siglo XX, y de la que tampoco escapa la terraza de la 47 –la misma en la que se paraba cuando pequeño para que su padre lo fotografiara. Rojas dibujó cada una de ellas a escala real, una instalación que en ese momento no sólo marcó un punto de quiebre sobre lo que sería en el país el arte experimental de las décadas por venir, sino también una obra premonitory y, en este sentido altamente política, sobre el desplazamiento de los campesinos a las ciudades, fenómeno que se intensificaría en los años siguientes.

Esta obra es la imagen viva, y por lo tanto cargada de nostalgia, que trae de regreso un pasado ya imposible; una huella, un espectro de esa



Vista General de *Territorio de decepción*
Instalación: icopor, hojas de coca y pigmentos naturales.
«Camino Corto», Museo Universidad Nacional de Colombia
2012

Colombia que ya no es y que, en ese sentido, se excede a sí misma. Una imagen que no se deja aprehender o atrapar en el tiempo y que por la misma naturaleza de la obra se tiene que reconfigurar continuamente. El dibujo se deshace y las tierras desaparecen, no hay un tiempo fijo de la imagen; en consecuencia, el recuerdo deambula entre aquello que ya fue pero también en lo que está por venir..., en este caso, se trata de un pasado en el futuro mismo.

Hoy, treinta años después, Rojas va mucho más lejos: Territorio de decepción es un segundo escenario que ya no habla de ese lugar melancólico y nostálgico sino que presenta territorios frágiles y agrestes. Esas tierras de hoy, de nadie y como él mismo dice: «sin ley alguna», donde abunda lo ilícito que al parecer se ha convertido en el estado o la regla natural. Es la catástrofe. Un escenario totalmente artificial donde lo único que se escucha es un falso croar de ranas debajo de unas piedras hechas con icopor, y donde lo verdadero se restringe al olor de la hoja de coca, en este caso hecha de polvo y pigmento y que le otorga la sensación de lo natural a todo lo que fue fabricado.

Todo el trabajo de Camino Corto gira alrededor de él. Ésta, su primera exposición individual en el país después de que el museo del Banco de la República realizara seis años antes la retrospectiva de toda su carrera, hace parte de un proceso largo que, debido a algunas interpretaciones, la han reducido a una reflexión donde la constante ha sido la cruda violencia que azota a Colombia. Sin embargo, esta muestra desfasa este pensamiento y, más allá de hablar sobre los territorios periféricos (esas zonas selváticas donde abunda el cultivo de coca y que son los centros de todo el conflicto), representa la tensión que ya estaba latente en 1981 donde la imagen de Grano se cargaba de memoria y de tiempo convirtiéndose en ese lugar donde aparece la tensión irresuelta entre el recuerdo y el olvido. Una tensión marcada también por la paradoja entre la latencia y la muerte, la revelación y el ocultamiento de la historia.

Es por ello que estas dos instalaciones tienen que hablar juntas. Dos territorios, el primero urbano y el segundo rural, ambos ficticios, traen de regreso una representación de Colombia. Ambos son la ruina y el testimonio de aquello en lo que se convirtieron. El primero representa el fantasma del desplazamiento no sólo como consecuencia de una violencia de más de cien años sino también por un impulso y deseo de desarrollo encarnado en la nueva vida de la ciudad. El segundo, Territorio de decepción, treinta años más tarde y tal como su nombre lo indica, representa de manera caótica y, en ese sentido, profética, el conflicto de estas tierras que fueron despobladas y que encarnan hoy en día una la lucha no sólo por el cultivo y la erradicación de la droga, sino también por un país cuya idea o sentido sobre lo rural está más que fragmentado.

En últimas, más allá de trabajar sobre la visión trágica de un país, Rojas es un artista cuya exploración ha girado sobre la memoria y sobre la historia. Él, desde la representación visual y plástica y, en particular, desde estas dos instalaciones, ha hecho que su obra quede cubierta en ese velo sobre el recuerdo y el olvido. Imágenes que van más allá de ser el testimonio de su vida, de las calles y casas de Girardot donde creció, de esa Bogotá un poco deshecha y del jardín que ha construido en la mitad de Chapinero. Sus lugares, en una jugada metonímica, se han convertido en testimonio de la memoria devastada, del país que fue y llegó a ser; finalmente, es el testimonio de la posibilidad misma de una narración de la historia. Por ello es tan importante desplazar poco a poco esa reflexión literal sobre la violencia y el conflicto específico del tráfico de drogas y, quizá, ahondar un poco más en la potencia que la misma imagen tiene de hablar por sí sola. Tal vez ahora resuenan más que nunca las palabras que Jean-Luc Nancy mencionó en algunos de sus últimos ensayos: la violencia no está por fuera y no se desprende del contenido, ésta se concentra en la imagen misma, en últimas, es huella e indicio. Grano y Territorio de decepción son eso. Tal y como lo señalamos en momentos anteriores, son lugares que irrumpen y al mismo tiempo revelan el rastro de un pasado y ofrecen señales de un futuro.

NOTAS

1. Idea mucho más desarrollada en el libro *The Ground of the Image*, especialmente al inicio del capítulo «Image and Violence». Nancy, Jean-Luc. 2005.

9.8 SOBRE UN MUEBLE

Nicolás Gómez

ENSAYO BREVE

Días previos a la inauguración de la Feria de Arte de Bogotá de 2012, en los medios de comunicación circulaba, a través de alarmantes títulos, la noticia del retiro de la galería Nueveochenta del evento, y la posibilidad de que el artista Juan Fernando Herrán (Bogotá, 1963), quien había invertido tiempo y dinero en un proyecto individual, también debiera retirarse por su vínculo con dicha entidad («Polémica por ‘conflicto de intereses’ en ArtBo», «Indignación en el medio artístico nacional»², «ArtBo en la mira de la polémica»³, «ArtBo: la feria sin fiesta»). Al final de la historia, Nueveochenta no participó, pero el proyecto del artista fue admitido en representación de una galería española. En el marco de esta feria vimos Posición horizontal entre la selección de proyectos individuales reunidos bajo el título Apuntes sobre la ciudad, curaduría de María Inés Rodríguez (Jefe de Museo Universitario de Arte Contemporáneo en México D.F.).

En una conversación ficticia que Denis Diderot sostuvo con su amigo Friedrich Melchior, barón von Grimm, respecto a la pintura Coreso y Calirroo hecha en 1755 por Jean-Honoré Fragonard, este expresa:

En otra ocasión le diré lo que les ocurría a los que ignoraban el consejo de la voz, los peligros que corrían, las persecuciones que tenían que sufrir; pero será cuando hagamos filosofía. Hoy tratamos de cuadros...⁵

El comentario de Diderot recuerda la atención que reclaman las obras, muchas veces no correspondida por la distracción que genera el discurso noticioso. Las obras de arte son para ser vistas y merecen serlo. La excesiva atención sobre los hechos mediáticos nubla las rutas que acercan sensiblemente al arte para enaltecer la cansada e infértil retórica

INICIO / ARTE

Enviar | Imprimir | Aumentar texto | Disminuir texto

Twitter 44 | Recomendar | Compartir | 8+1 | 5 | Compartir | Puz 1

Indignación en el medio artístico nacional



María Paz Gaviria, directora de Arto, y Juan Fernando Henao

Polémica

Sin recibir explicación alguna, la galería Nueveochenta fue retirada del listado de galerías que harán parte de la Feria Internacional de Arte de Bogotá, a pesar de que hace varios meses fue elegida por el comité seleccionador.

Por: Revista Arcadia.com

Publicado el: 2012-09-27

El mundo del arte se encuentra

indignado. Tan solo veinte días antes de que empiece la Feria Internacional de Arte de Bogotá (Arto), que organiza la Cámara de Comercio, la galería Nueveochenta recibió la noticia de que fue retirada del listado de galerías que harán parte del evento. Nadie de la Cámara de Comercio ha dado información oficial sobre el retiro, pero la galería ya no aparece en la página de Internet de la Feria y los insistentes rumores del medio han indicado que la decisión se debe a un supuesto conflicto de intereses entre Nueveochenta y María Paz Gaviria, directora de la Feria e hija del ex presidente César Gaviria, quien es socio de la galería en cuestión.

Hace varios meses, Nueveochenta participó en la convocatoria de Arto y fue aceptada por el comité seleccionador, conformado por los galeristas Catalina Casas (Colombia), Elba Benítez (España), María Eugenia Niño (Colombia), Inés Sicardi (Estados Unidos) y Eduardo Brandao (Brasil). En ese proceso de selección no participa la directora de la Feria, así que en ese sentido ni la galería ni Gaviria están inhabilitadas para hacer parte del evento.

Después de ser aceptada, la galería empezó a programar a sus artistas y a comisionarles los proyectos que exhibirán durante la feria. Ya todo estaba listo para el evento, que se llevará a cabo entre el 19 y el 22 de octubre, por eso Nueveochenta recibió con sorpresa la noticia de que había sido eliminada de la lista de galerías seleccionadas.

“No sentimos sorprendidos, tristes y frustrados –le dijo a Arcadia Carlos Hurtado, director de Nueveochenta–. No entendemos cómo, después de haber sido elegidos por un comité de selección oficial, la Cámara de Comercio decidió retirarnos de la lista sin siquiera comunicárnoslo. Nadie nos ha dado explicaciones, a pesar de que es un atropello y una arbitrariedad pues en la Feria no tienen los argumentos necesarios para haber tomado estas medidas”.

Hurtado además aclara que en el momento en que María Paz Gaviria fue elegida para ser la directora de la Feria nunca se le notificó que habría inconvenientes con la galería por su parentesco con uno de sus socios. En Nueveochenta aseguran que nunca tuvieron conocimiento acerca de ese supuesto conflicto de intereses que incomoda a los organizadores del evento.

Ante esta inquietante situación, la galería decidió mandar una carta a Consuelo Caldas, presidenta de la Cámara de Comercio, anunciando su retiro y pidiendo explicaciones. Hasta ahora no han recibido respuesta. Nueveochenta decidió evitar incomodidades y hacerse a un lado de manera prudente, para no afectar el funcionamiento de un espacio que considera que es de gran importancia para el medio artístico colombiano y que siempre apoyó de manera entusiasta. La galería había estado en casi todas las ediciones de Arto realizadas hasta la fecha y debido a la situación actual mantendrá su programación pero la exhibición se hará en sus instalaciones.

Publicado

COCINA

La nueva forma de hablar de gastronomía

Por solo \$81.000
Aplican condiciones y restricciones

▶ **Suscríbese aquí**

SONDEO

La película Her está en las salas de cine ¿cuál cree que es el mejor papel de su protagonista Joaquin Phoenix?

- Cómodo - Gladiador
- Freddie Quell - The Master
- Johnny Cash - Johnny y June: pasión y locura
- Merrill Hess - Señales
- Joaquin Phoenix - I'm Still here

Ver resultados | Votar

Los más vistos | Los más comentados

1. Un castillo, un secuestro y una ciudad
2. La montaña de oro de Colombia
3. Se cierra la venta de Ataguara a Penguin Random House
4. ¿Se puede enseñar a escribir?
5. Los cronopios llegan al cine como dibujos animados

Reciba el newsletter de Arcadia

Fanáticos de Arcadia en Facebook

Siga a Arcadia en Twitter

Suscríbese al RSS de Arcadia

Pauta Fácil

Enlaces relacionados

AMARILO

Bodegas con Ubicación Estratégica a las afueras De Bogotá. Infórmate aquí

Amarilo.com

ACOLAP

VI Encuentro Acolap
Ideas innovadoras para el negocio de la diversión

www.acolap.org.co

«Indignación en el medio artístico nacional» en:
<http://www.revistaarcadia.com/artes/articulo/indignacion-medio-artistico-nacional/29741>.

de la crítica institucional por encima de la inmanencia de aquello que los artistas hacen, y sin lo cual el arte no existiría.

Hoy tratamos de escultura. Posición horizontal está realizada con varias camas de diferente dimensión, material y diseño. Estos muebles están articulados entre sí de forma concéntrica. Es decir, se destaca un núcleo central, que en este caso es una pequeña colchoneta extendida en el suelo, rellena de algodón y forrada por una tela de rayas azules. Sobre ésta se erige un humilde y raquítrico catre metálico. A su alrededor se modulan cerca de diez estructuras de camas ensambladas entre sí; se contienen unas en otras, haciéndose cada vez más robustas, ostentosas y sofisticadas, con maderas pulidas y cuero. La más grande, aquella que delimita el perímetro externo de la obra, es una cama king size de vitrina de exclusivo almacén de decoración, con prominente cabezal capitoneado.

La cama está ahí, en la habitación, siempre. Es nuestra aliada íntima, es fiel testigo de nuestra existencia: allí somos concebidos, a lo largo de nuestras vidas nos acoge para el descanso y nos recibe desprejuiciadamente para saciar placeres. Al final nos ve morir. La idea pareciera ser vana e intrascendente por su misma condición cotidiana. Pero los artistas tan solo acuden a estas relaciones para perpetuar el potencial simbólico de aquello habitual que ignoramos. En 1841, el pintor neogranadino Luis García Hevia pintó la muerte del General Santander, quien agonizaba en las horas de la tarde del seis de mayo del mismo año entre limpias sábanas blancas alrededor de las cuales amigos y respetados colegas en solemne luto se despedían de él reverentemente. En 1944, Miguel Díaz Vargas pintó Estudio en gris, premio del V Salón Nacional de Artistas, en el que una mujer desnuda, hecha propiamente a partir de todas las lecciones de la academia, reposa despreocupada entre un sugerente lecho destendido. Alfonso Quijano presentó un cultivo de camillas de muerte en la obra Cosecha de los violentos de 1968, como reflexión en torno a la estrecha dependencia de territorio y cuerpo en la violenta historia de Colombia. En Naturaleza casi muerta de 1970, Beatriz González quiso darle



Posición horizontal. Juan Fernando Herrán, 2012.

reposo y una digna muerte al Señor caído de Monserrate, al enmarcar una reelaboración de una estampa religiosa popular con un mueble metálico adornado con vistosos patrones; esta estrategia la repitió para La muerte del justo y La muerte del pecador, ambas de 1973, en las que cama se presenta como el lugar del juicio final que designará, según los actos en vida, nuestro merecido destino al cielo o al infierno. Por su parte, las Camas ensambladas por Feliza Burzstyn en 1974 sugerían, con medios mecánicos escondidos bajo satines, los escandalosos vaivenes del acto sexual. También del 2012, Urgencias de María Elvira Escallón presenta una cama de hospital sobre la cual cae arena desde un agujero del techo, una cama vacía que se entierra en el olvido y deja, así, de ser un lugar de atención a la vida.

Posición horizontal de Juan Fernando Herrán se inscribe en esta genealogía iconográfica. El ejercicio de elaboración de la pieza evidencia destreza en la manipulación de las partes de cada mueble, los compone de tal manera que el conjunto parece una sola entidad. Este reto tiene un sentido metafórico poderoso en cuanto el artista propone un sistema integrado de relaciones humanas mediadas por estratificaciones sociales. La colchoneta y el catre central son formas básicas del mismo mueble, concebidas como un recurso mínimo para el sueño a un bajo costo. Cada cama que va rodeando este núcleo testimonia, alegóricamente, a través de su tamaño, material y diseño, una posición social cada vez más alta. Este interés ya lo había explorado en la obra Progresión de 2011, en la cual simula la conformación de una pirámide a partir de tabloncillos de diferente calidad de madera, para corroborar la asociación entre el diseño y material de escalas arquitectónicas y el estrato social que las usa. Las maderas más rústicas conforman escalones empinados que requieren muchísimo esfuerzo físico –como aquellos que se encuentran en los barrios de invasión entre los cerros de ciudades como Medellín o Bogotá–, en tanto que los tabloncillos de maderas finas conforman escalones cómodos de uso ornamental en hogares de alto estrato. De acuerdo con Jean Baudrillard:



Posición horizontal (detalle). Juan Fernando Herrán, 2012.

*...los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar. Tienen tan poca autonomía en este espacio como los diversos miembros de la familia tienen en la sociedad.*⁶

Es así como en Posición horizontal, el artista también pone al descubierto un sistema de estratificación que domina los actos más naturales como los son recostarse a descansar y dormir. Incluso en estos momentos íntimos en los que supuestamente intentamos librarnos del exterior, no estamos exentos de unas estructuras artificiales que determinan la experiencia de nuestro cuerpo con relación a valoraciones sociales dadas por ambiguas nociones de estilo.

En la cama, nuestro cuerpo está condicionado a la horizontalidad, a una direccionalidad despojada de lugares jerárquicos —arriba, abajo. El título concedido a la obra: Posición horizontal, se plantea como un contrario a las estructuras verticales que perfilan las jerarquías sociales. El conjunto de camas se presenta como una forma de democratización a partir de una corporalidad que adquiere una misma posición para saciar las mismas necesidades. En palabras de George Perec:

*La cama es pues el espacio individual por excelencia, el espacio elemental del cuerpo (la cama-mónada), que incluso el hombre más acribillado de deudas tiene derecho a conservar: los del juzgado no pueden llevarse vuestra cama; esto también quiere decir —y se puede verificar perfectamente en la práctica— que sólo tenemos una cama, que es nuestra cama.*⁷

La cama es imagen de toda nuestra vida, sea breve o extensa. En ella nuestros cuerpos, que son atributo fundamental para relacionarnos sensorial y afectivamente con las otras personas, las cosas, la naturaleza y los



Progresión. Juan Fernando Herrán, 2011.

espacios, se definen todos por igual: horizontalmente. Sin embargo, no escapan a los falsos esquemas de valoración, lujo y esplendor.

En Posición horizontal la colchoneta de rayas es el único elemento flácido visible en la obra. Sus bultos y hendiduras recuerdan la carnosidad del cuerpo, sus fibras blandas. El catre que la rodea por encima es estructural y esquelético. Ambas partes se presentan como una anatomía integral, un conjunto orgánico que es la entraña de un sistema firme y estable. Este núcleo es pequeño y frágil y se acoge entre un armazón de maderas duras y afinadas. No obstante, en su mutua integración, todas las camas permanecen deshabitadas y en potencia de un acto: un coito, un sueño, una defunción. Las camas pertenecen a un cuerpo que no está. ¿Por qué no está? Así pues, la escultura no se distinguía en el Project's Room de ArtBo por su tamaño o complejidad constructiva, sino por la tensión del vacío, de un silencio que en escritura se transcribe con tres puntos suspensivos. La escultura no es sobresaliente porque haya sido mencionada en una polémica mediática; lo es en tanto que nos permite polemizar nuestras propias vidas.

NOTAS

1. El Tiempo. Bogotá, 26 de septiembre de 2012.
2. Revista Arcadia. Bogotá, 27 de septiembre de 2012.
3. El Espectador. Bogotá, 28 de septiembre de 2012.
4. Semana. Bogotá, 29 de septiembre de 2012.
5. diderot, Denis. «Jean-Honoré Fragonard» (1765), Escritos sobre arte. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
6. baudrillard, Jean. El sistema de los objetos. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2010 (1ª ed. 1968). P. 14.
7. perec, Georges. Especies de espacios. Barcelona: Montesinos, 2003 (1ª ed. 1974). P. 38.

OBRAS CONSULTADAS

- BACHELARD, Gaston, 1975. La poética del espacio. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, Georges, 1986. «Formless» en *Visions of Excess, selected writings 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUDRILLARD, Jean, 2010. El sistema de los objetos. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- DIDEROT, Denis, 1994. «Jean-Honoré Fragonard» (1765), *Escritos sobre arte*. Madrid: Ediciones Siruela.
- PEREC, Georges, 2003. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

9.9 SEÑALES Y PALABRAS

Adolfo Bernal (1954-2008)

Gloria Posada

ENSAYO BREVE

SEÑALES Y PALABRAS¹

ADOLFO BERNAL (1954-2008)

«Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo».

–Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus

Tal vez ningún artista antioqueño se ha apropiado de Medellín en su amplia extensión territorial como Adolfo Bernal (1954-2008). Sus señales lingüísticas, gráficas, lumínicas y sonoras han estado en muros de distintos sectores de la ciudad, en los cerros El Volador y Nutibara, la cancha de fútbol del barrio Castilla, el espacio aéreo y el suelo, emisoras de radio, celulares, pantallas electrónicas, el tren y su carrilera a lo largo del río Medellín, el metro, e incluso, en el subsuelo. Algunas de estas acciones urbanas tuvieron unas coordenadas y una duración específica en su realización entre 1974 y 2007; otras constituyeron series en las que el artista reiteró, a lo largo de tres décadas, sus intereses fundamentales. Las intervenciones en el espacio público se diferencian, complementan o interrelacionan en la concepción de la ciudad como signo y pulsación.

Bernal asumió a Medellín como texto, y al pensar sus acciones como señales aludió directamente a un proceso de comunicación, de emisión-recepción de mensajes y desciframiento de signos. En esa instancia de construcción de sentidos, la escritura como labor fue también una acción

plástica, plena de trazos, huellas y dibujos en el espacio. Sin embargo, el vínculo de Adolfo Bernal con la palabra -que se convirtió en una característica de todo su trabajo- es anterior a sus intervenciones urbanas.

Los inicios de la serie Obra impresa/urbana. Carteles y volantes pueden rastrearse en su poesía editada cuando tenía 22 años. Desde ahí su relación con este lenguaje se expandió al diseño, formación profesional que fundamentó su búsqueda artística. En su libro *Antes del día*, Bernal reflexionó sobre la existencia y el universo:

*y los espacios
se han hecho uno
dimensión eterna del tiempo
pueblan
la infinita extensión
del universo*

*las cosas no terminan
somos su continuación*

En estos dos poemas y en todos los textos que él mismo publicó de una manera casi artesanal, hay una vocación por la claridad y concisión de los enunciados, que elude la retórica. En ese hecho de volver lenguaje el mundo, el diseñador-artista hizo una abstracción de toda frase y narración, para centrarse, en sus carteles y volantes, en palabras-conceptos y significantes-significados, cuyos vínculos arbitrarios son consonancia rítmica, gramática visual, dimensión estética como marca territorial en la urbe.

Por ello es necesario resaltar que la señal no sustituye a la palabra escrita; por el contrario, el sustantivo o verbo es señal transmitida en un contexto lingüístico y articulada en un contexto social que se convirtió en eje de creación de la obra de Adolfo Bernal a lo largo de 34 años:

Habermé inmiscuído tempranamente en el asunto del significado/significante me llevó a producir manualmente un cartel de pequeño formato; 25 ejemplares fueron fijados en el centro de la ciudad [...] hay apenas un registro precario. Fue un reto personal el proceso de entender el problema de la imagen sin imagen, al igual que el asunto cognitivo, funcional, al considerarlo tímida y riesgosamente «obra» de arte. Datan quizás de 1974. (Roca José, 2007)

En los carteles el artista sintetizó sus poemas, trascendió el soporte del libro y puso a la palabra en otras superficies de inscripción, en muros de ciudades distantes entre sí como Medellín y Nueva York. En ellos insertó mensajes en paisajes de textos, los sometió a las temporalidades urbanas, los convirtió en acontecimiento. Sin embargo, sus signos no instrumentalizaron una información o indujeron a un consumo, fueron señales diferenciales en un entorno colonizado por los lugares comunes de la publicidad y sus retóricas conductistas. En este sentido, las asociaciones de pares de palabras en cada cartel como Neón/Plomo, Bar/Open, Rana/Jinete, Camisa/Bicicleta, Ojo/Araña, Seda/Beatle, Labio/Lagarto, Luna/Papel, Amante/Chicago, entre muchas otras, no tenían una función utilitaria ni participaron de un circuito mercantil; su situación efímera en el espacio público creó eficacia simbólica.

Los carteles y volantes, desde sus inicios hasta sus últimas inserciones en la ciudad, evocan su origen lírico, pero transforman el verso y la estrofa tradicional para incursionar de una manera propia, singular y casi minimalista en el terreno de la experimentación visual y sonora de la poesía concreta. Este género, creado de manera simultánea en la década de 1950 por Eugen Gomringer en Europa y por el Grupo Noigandres en Brasil, amplió referentes históricos a partir del estudio de la obra de Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé y Ezra Pound, entre otros, para redefinir los límites del lenguaje escrito desde una conciencia cercana a las artes visuales en su reflexión sobre el espacio, la gestualidad gráfica y la cadencia sonora.

La poesía concreta buscó síntesis, cantidad mínima de palabras, reiteración, juegos de sentido, al igual que tensión entre forma y significado para abrir posibilidades de interpretación entre la distancia de la representación pictórica y la representación lingüística. Por lo tanto, aunque la serie *Obra impresa/urbana*. Carteles y volantes de Adolfo Bernal tiene dimensiones y escalas contundentes en el espacio público que la hacen más cercana a las artes plásticas que a la poesía concreta, posee muchos de sus atributos y reitera los orígenes de Bernal como poeta:

La poesía –decía el poeta Paul Celan–, la poesía no se impone, se expone. No conozco otra afirmación que describa de forma tan correcta y ambiciosa lo que es el hecho de la literatura. Y esta afirmación se revela correcta, sobre todo, porque relaciona el lenguaje de la poesía con un determinado tipo de gesto que se aventura. (Sloterdijk 2006, 13)

La palabra en Adolfo Bernal es riesgo, asociación libre de sentidos, resonancia con la que el transeúnte construye vínculos, juegos de significación, nexos u oposiciones entre una señal y otra. Su trabajo no está aislado de otras búsquedas similares en el arte, y algunos de los antecedentes más importantes son las acciones urbanas realizadas por el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, en Argentina. Los carteles pegados en el portón de una fábrica con la palabra Tucumán, impresa como reiteración gráfica, constituyen la primera fase de la campaña de Rosario, que se complementa con la serie *Graffiti* en las calles correspondiente a la segunda fase de la campaña en la misma ciudad. Aunque un poco desconocidas en sus inicios, estas intervenciones de 1968 han sido analizadas desde hace algunos años en el contexto de la historia del arte latinoamericano de la época. Aun así, el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario tuvo por mucho tiempo una presencia marginal, tanto en las posibilidades de materialización de sus propuestas como en su difusión, dada la censura impuesta por la dictadura militar padecida en Argentina entre 1976 y 1983.

Para el caso de Adolfo Bernal, es incierto su conocimiento sobre la plástica en el sur del continente, a excepción de las conferencias dictadas por Luis Camnitzer en Colombia, a las cuales asistió.² Pero no solo la labor pedagógica, teórica y crítica de Camnitzer ha tenido una incidencia en la formación de algunos artistas, su propio proceso plástico se ha enfocado en la expansión de los límites del arte, en su incidencia política en la sociedad y, finalmente, en la exploración de las heterogéneas articulaciones entre palabras, imágenes, espacios y objetos. Todas estas dimensiones están presentes en obras como *Esto es un espejo, usted es una frase escrita* (1966-73), *Cuatro exposiciones por correo* (1969), *Serie de los papelitos* (1969-2007), *Fragmentos de firma para vender por centímetro* (1972), *Últimas palabras (ajusticiados en textos)* (1982-2006), entre otras. Por todo ello es importante dilucidar en un futuro la influencia de Luis Camnitzer en el arte latinoamericano, para definir todas las implicaciones conceptuales e históricas de su obra.

En Colombia, un referente fundamental de los nexos entre palabra-arte es Bernardo Salcedo, cuyas grafías en *Primera Lección (Desaparición del Escudo)* (1970) y *Bodegón* (1972) plantean agudas críticas que van de los símbolos patrios como grandes relatos de la desintegración del país, al cuestionamiento de la historia del arte como espacio narrado. Por otro lado, Antonio Caro presenta un trabajo paralelo en el tiempo que también tiene una gran singularidad y significación para el desarrollo del arte conceptual en Colombia. Sus obras *Aquí no cabe el arte* (1972), *Colombia* (1976), *Todo está muy caro* (1978) y *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (1979) muestran la estética del afiche como híbrido entre la tradición política y el diseño publicitario, lenguajes que asume el artista para hacer enfáticos y contundentes señalamientos sobre las relaciones del arte en la sociedad, las problemáticas del consumo y las luchas desde la marginalidad.

Pero si se analiza detenidamente el proceso de Adolfo Bernal, la afinidad más cercana puede ser, tal vez, con la primera obra de la artista

norteamericana Jenny Holzer. Las frases cortas, incisivas y directas de Truism (1977-1979), estampadas en camisetas y carteles a la manera de aforismos, fueron creadas por Holzer como un bricolaje con los textos de otros escritores. Truism, además de toda su obra posterior, mucho más compleja en su escala y tecnología, configura un retrato social y psicológico de la contemporaneidad de la sociedad occidental, de sus conflictos entre lo público y lo privado, atravesados por tensiones políticas en la era del consumo global. En contraste con ello, las intervenciones de Bernal se ramifican en un concepto amplio de señal que implica signos, grafías, arte sonoro e intervención de la calle con medios mucho más precarios, sin pretensiones de aludir a los conflictos y grandes relatos de la política. Aun así, es necesario recordar que en la entrevista de José Roca al artista –un año antes de su muerte–, él data sus primeros carteles en 1974 y el trabajo de Holzer empieza en 1977.

En el Encuentro Internacional MDE 07/Prácticas Artísticas Contemporáneas realizado por el Museo de Antioquia, se reunió por primera vez, en una exposición retrospectiva curada por José Roca, la obra de Adolfo Bernal con el registro de todas sus acciones urbanas (1974-2007). Se exhibieron carteles, objetos e instalaciones y, como aporte a la relación con las obras del pasado, ya desaparecidas, algunas fueron reelaboradas por el artista en nuevas tecnologías que ampliaron el espectro de lo sonoro, como ringtone para celulares; y de la señal emitida como palabra a gran escala en pantallas electrónicas en el espacio público. En esta dimensión de los sustantivos como expresión digital en movimiento, los vínculos con otras obras de Holzer son evidentes al compartir un paisaje cultural pleno de lenguajes virtuales:

El libro ha dejado de ser la metáfora raíz de la época; la pantalla lo ha reemplazado. El texto alfabético se ha convertido en una más de las múltiples formas de codificar algo, que ahora se denomina «el mensaje». (Illich 2002, 9)

En los carteles y volantes o en la resignificación en vallas electrónicas y en el metro de Medellín, la palabra marcó fragmentos de ciudad, formó parte de itinerarios y rutas. De esta manera, Adolfo Bernal tomó distancia respecto al arte del pasado en Antioquia porque el carácter efímero de su propuesta se expuso a los avatares y contingencias de la intemperie, al paso de las gentes y sus huellas, a los cambios que transforman las urbes, a la presencia de nuevos afiches y signos que día a día, estrato sobre estrato, convierten el espacio público en palimpsesto.

Finalmente, después de toda una vida dedicada al arte como lenguaje, asombra el escepticismo en su juventud cuando en el libro *Antes del día* escribe con una exactitud conmovedora: «Ninguna Palabra / Define / Mi Existencia». Este poema revela la conciencia sobre la dimensión inefable del arte y la separación irremediable entre lenguaje y mundo, vida y representación. Tal vez, la indagación sobre el universo descifra un sentido, indica una ruta en «[l]as maneras de ‘habitar’ (una casa o una lengua)...» (De Certeau 2007, 36). En esta frase encontramos resonancias del precepto «El lenguaje es la casa del ser» (Heidegger 1970, 7), con el cual el autor desvela lo que nos preexiste y nos funda en el construir, habitar, pensar como mortales.

En el lenguaje se erige una gramática de la existencia, se busca un arraigo, un discernimiento ante la vastedad del entorno y la fugacidad de la vida. Se lucha por la apropiación de lo que cada día se transfigura y por ello escapa a toda definición. Situados allí, formulamos la pregunta sobre la posibilidad de la creación y asumimos que «el artista o la artista no llegarían “a sí mismos” si no se encontraran “fuera” de sí mismos con sus emociones lingüísticas» (Sloterdijk 2006, 16). En ese itinerario, Adolfo Bernal expuso su poesía y su arte como una aventura que a través de los años, dejó una huella en Medellín y el país.

NOTAS

1. Publicado inicialmente bajo el título La señal de la palabra, Adolfo Bernal (1954-2008), Revista Errata #, La escritura del arte, No. 2, agosto de 2010, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá. Ese número fue sobre arte y palabra, y por ello el ensayo se enfoca en esa relación en la obra de Bernal. Sin embargo, por las limitaciones del espacio de la revista, en el presente texto se hicieron algunas complementaciones. Otros artículos donde se asumen sus acciones urbanas y su incidencia en Medellín son: Posada, Gloria, «Señales Efímeras. Adolfo Bernal (1954-2008)». Revista Arcadia, Publicaciones Semana, Bogotá, marzo 2008. Posada, Gloria, «Arte participativo y espacio público en Medellín», Do-it, Banco de la República, Bogotá, 1996. Este último también apareció en el Imaginario del periódico El Mundo de Medellín, con unos anexos sobre la no selección de Bernal para el Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín. Finalmente, el capítulo «Pulsiones» sobre Adolfo Bernal amplía estas aproximaciones a su obra, en el libro sobre artistas antioqueños Confluencias. Arte-Ciudad 1974-2012 de Gloria Posada, que esta en proceso de edición. Todas estas aclaraciones no fueron incluidas en el trabajo postulado con seudónimo al Premio Nacional de Crítica 2013.
2. Desde una perspectiva mucho más compleja, las bienales de arte Medellín, Colombia, realizadas por la empresa de textiles Coltejer entre 1968 y 1981, fueron eventos de gran envergadura para la difusión del arte contemporáneo de diferentes países del mundo, y por lo tanto, situaron a los artistas colombianos frente a diversos lenguajes y tendencias plásticas. Adolfo Bernal participó en la IV bienal y en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano, eventos que se presentaron de manera simultánea en 1981. Luis Camnitzer fue ponente-artista del coloquio.

REFERENCIAS

- URIBE, Conrado y Luz Astrid Giraldo, 2007. "Entrevista a Adolfo Bernal", en: El citófono (programa de radio del Museo de Antioquia), 21 de enero.
- DE CERTEAU, Michel, 2007. La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana.
- HEIDEGGER, Martin, 1970. Carta sobre el humanismo. Madrid: Taurus.
- ILLICH, Iván, 2002. En el viñedo del texto. México: Fondo de Cultura Económica.
- SLOTERDIJK, Peter, 2006. Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt. Valencia: Pre-Textos.
- ROCA, José, "Adolfo Bernal: arte fuera de molde," periódico El Colombiano, Medellín, 12 de febrero de 2007, p. 11 A.

ANEXO I
ACTAS

 (Banco de Sellos) Ministerio de Cultura República de Colombia	PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS ACTA VEREDICTO DEL JURADO	Pág. 1 / 2
		Código: F-GPE-005 Versión: 1 Fecha: 09-05-2011

**PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA.
 MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-2013**

Reunidos el día veintitrés (23) de agosto de 2013, y después de haber realizado de manera independiente la evaluación diez y ocho (18) proyectos participantes en la convocatoria: “Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad De Los Andes-2013” Categoría 2 texto Breve los jurados recomiendan por unanimidad, otorgar el premio al siguiente proyecto:

CATEGORÍA 2- TEXTO BREVE:
GANADOR 1

Rad. No.: 20130214050003703
Tipo de Participante: Persona Natural
Título del Proyecto: El rastro de una manos".
Seudónimo: "La Coneja".
Cuantía: Categoría 2- Texto breve: Nueve millones de pesos (\$9.000.000) y la publicación del ensayo

CONCEPTO

Se trata de un texto que, desde un aparato crítico claro e innovador, indaga sobre su caso de estudio, la obra de María Teresa Hincapié, una de las artistas más importantes de la década de 1990 en Colombia. Abordando el amplio tema de la memoria desde imágenes particulares, el (la) autor(a) consigue introducir cuestiones de orden poético y simbólico. Finalmente, el texto, que se enmarca en un género de ensayo, está dotado de una carga de complejidad y punto de vista personal que conforma su tono.

1 FINALISTA/MENCIÓN/SUPLENTE

Rad. No.: 201302140519703718
Tipo de Participante: Persona Natural
Título del Proyecto: Sobre un Mueble.
Seudónimo: José.

CONCEPTO

Desde una perspectiva contemporánea, actual y fresca, el texto hace una pertinente (y a veces urgente) revisión formal de la pieza que conforma su objeto de estudio, Posición Horizontal de Juan Fernando Herrán. Asimismo, enmarca históricamente los elementos compositivos y las diferentes maneras en que estos han sido significados en la historia del arte colombiano, lo que crea un aporte en este campo de estudio.

Certificado 0206/0211

Certificado 0206/0210

 (Banco de Datos) Ministerio de Cultura República de Colombia	PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS ACTA VEREDICTO DEL JURADO	Pág. 1 / 2
		Código: F-GPE-005 Versión: 1 Fecha: 09-05-2011

**PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA.
 MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-2013**

Reunidos el día veinte tres (23) de agosto de 2013, y después de haber realizado de manera independiente la evaluación treinta y ocho (38) proyectos participantes en la convocatoria: “Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad De Los Andes-2013”, los jurados recomiendan por unanimidad, otorgar el premio al siguiente proyecto:

CATEGORÍA 1- TEXTO LARGO:
GANADOR

Rad. No.: 201302140519703714
Tipo de Participante: Persona Natural
Título del Proyecto: Mediaciones y Lucha de Sensibilidades en el Arte Contemporáneo
Seudónimo: Asclepio
Cuántía: Categoría 1- Texto largo: Dieciséis millones de pesos (\$16.000.000) y la publicación del ensayo

CONCEPTO

El autor/a hace una apuesta conceptual y teorica con la cual pone a dialogar obras, artistas y autores de una manera arriesgada, refrescante y propositiva. Plantea algunas relaciones y comparaciones que otorgan gran interes al texto. La argumentación está solidamente fundamentada y muy bien equilibrada entre el análisis y la aportación personal de ideas.

1 FINALISTA/MENCIÓN/SUPLENTE

Rad. No.: 201302140519703639
Tipo de Participante: Persona Natural
Título del Proyecto: "Los Escenarios Inhabitados".
Seudónimo: Bárbara.

CONCEPTO

La jurado Carolina Ponce de León se declara impedida para la evaluación de este proyecto

El jurado destaca la apuesta intelectual y etica para experimentar otras formas de escritura y de pensar las obras, y por haber abordado una artista de la cual la historia del arte colombiano no se ha ocupado suficientemente.

2 FINALISTA/MENCIÓN

Rad. No.: 201302140519703654
Tipo de Participante: Persona Natural

Certificado C009/0211

Certificado C009/0220

