



 **Universidad de los Andes**
Facultad de Artes y Humanidades



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

8



ensayos sobre arte contemporáneo en colombia

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2011 - 2012

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
VIII VERSIÓN

ensayo largo

La Sustracción.
Pablo Batelli,
el artista como
transcriptor
—la trastienda del
espacio del arte—
Claudia Díaz

Caligrafía de las sombras.
Sobre la serie
Silencios de Bojayá de
Juan Manuel Echavarría
Juan Diego Pérez Moreno

Monumento y registro
Julia Buenaventura

Contemplación radical.
Cuando una cosa es una
cosa y otra cosa
Mónica Gontovnik

Memo-ría de un viejo payaso
Guillermo Alfonso Forero

ensayo breve

Dos comentarios a la exposición
El Territorio no está en venta
de María Buenaventura
Julia Buenaventura

Figuritas en el suelo
Santiago Rueda

Los Pirañas:
vanguardia tropical
Germán Serventi

El vértigo numérico:
ruido y embriaguez en
la obra de Ryoji Ikeda
Elkin Rubiano

Carlos Motta:
entre el arte y el museo
Michael Andrés Forero Parra

Los textos que se publican en este libro fueron seleccionados entre un total de 38 escritos recibidos para concursar en la categoría de ensayo largo y un total de 18 escritos recibidos para la categoría de ensayo corto, en la séptima versión del Premio Nacional de Crítica convocado por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura. Los jurados que seleccionaron los cuatro textos para ensayo largo a publicar fueron Víctor Albarracín, Carlos Jiménez y Justo Pastor Mellado. Y para ensayo corto fueron Ana María Lozano, Miguel López y Luis Fernando Valencia. El Premio Nacional de Crítica es una iniciativa de carácter anual que está abierta a pensadores provenientes de todo tipo de disciplinas que, interesados por el arte contemporáneo en Colombia, estén en capacidad de darle forma a sus ideas a través de la escritura de un ensayo.

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2011-2012

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
VIII VERSIÓN

 Universidad de
los Andes
Facultad de Artes y Humanidades



MinCultura
Ministerio de Cultura

Fundación
artemio



ENSAYO LARGO

- 8.1 LA SUSTRACCIÓN
*PABLO BATELLI, EL ARTISTA COMO
TRANSCRIPTOR —LA TRASTIENDA DEL
ESPACIO DEL ARTE—*
CLAUDIA DÍAZ
- 8.2 CALIGRAFÍA DE LAS SOMBRAS
*SOBRE LA SERIE SILENCIOS DE BOJAYÁ
DE JUAN MANUEL ECHAVARRÍA
JUAN DIEGO PÉREZ MORENO*
- 8.3 MONUMENTO Y REGISTRO
JULIA BUENAVENTURA
- 8.4 CONTEMPLACIÓN RADICAL
MÓNICA GONTOVNIK
- 8.5 MEMO-RÍA DE UN VIEJO PAYASO
GUILLERMO ALFONSO FORERO
- ENSAYO BREVE**
- 8.6 DOS COMENTARIOS A LA EXPOSICIÓN
EL TERRITORIO NO ESTÁ EN VENTA, DE
*MARÍA BUENAVENTURA
JULIA BUENAVENTURA*
- 8.7 FIGURITAS EN EL SUELO
SANTIAGO RUEDA
- 8.8 LAS PIRAÑAS: VANGUARDIA TROPICAL
GERMÁN SERVENTI
- 8.9 EL VÉRTIGO NUMÉRICO
*RUIDO Y EMBRIAGUEZ
EN LA OBRA DE RYOJI IKEDA
ELKIN RUBIANO*
- 8.10 *CARLOS MOTTA: ENTRE EL ARTE
Y EL MUSEO*
MICHAEL ANDRÉS FORERO PARRA
- 8.11 ANEXO I

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 :

2013.

200 p. ; 17.9 x 21.6 cm.

ISSN 2145-5910

1. 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

Primera edición: octubre de 2013

© 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.



LA SUSTRACCIÓN
PABLO BATELLI, EL ARTISTA
COMO TRANSCRIPTOR
—LA TRASTIENDA DEL
ESPACIO DEL ARTE—

Claudia Díaz

ganador
ensayo largo

8.1



Recorridos 4023
Foto_Pablo
Batelli

Recorridos 4028
Foto_Pablo
Batelli





*Bogotá abril del año 2012;
en agradecimiento a
Margot y a Piedad, por
quienes he podido escribir
estas líneas.*



Una de dos cosas tendrán que ocurrir ahora. O usted hace algo o le harán algo a usted. ¿En qué clase de actividad querría desempeñarse? ¿Le gustaría revincularse como copista de alguien? Herman Melville **Bartleby**

PRÓLOGO

Las leyes parecen cubrir todo nuestro horizonte de comprensión. La transcripción aparece como desafío a la ley porque sitúa en primer plano, otra vez, la creación. Sin embargo el transcriptor no es quien decide que esto suceda, es su actuar mismo, el que sin poderse sustraer a los acontecimientos de la época, lo transforma en testigo. Tal vez un mártir en el sentido antiquísimo del vocablo testigo, aquél que da fe de lo que vio, de lo que oyó, y hace de ese oír su causa. He aquí un caso de ese devenir cuando la época de la institucionalización plena arroja al arte de su cauce natural.

INTRODUCCIÓN

El trabajo siguiente se detiene en un problema para el que no existen todavía razones suficientes que den cuenta de su irrupción. Tal problema apunta a la pérdida de toda consistencia del suceso artístico o práctica artística a la que dejaremos de llamar arte, provisionalmente. En otro espacio y en otro momento la inconsistencia de esas prácticas artísticas a las que la actualidad crítica ha dado en llamar arte contemporáneo, explorarían la pérdida irremediable de toda voluntad creadora trastocándose ésta en voluntad de gestión. La gestión abarcaría esas prácticas y sus manifestaciones e irradiaciones en el campo del arte, en la esfera cultural. La gestión artística o práctica artística sitúa al artista como punto de partida de una serie de procesos que ya no están a su alcance y que deben agenciarse por instancias superiores a su marco de creación y que por eso delimitan ese su actuar como siendo sólo un apéndice de gestión. El apéndice es apenas una irradiación de la nostalgia del arte y como nostalgia se cubre con el manto del artista. Esa nostalgia en cambio, ha devenido trabajo, práctica artística. A la posibilidad de decidir qué significa esa voluntad de arte le sucede un portafolio de decisiones en que esa voluntad habrá de inscribirse para que pueda iniciarse la gestión. Las facultades de arte, el aparato de la crítica, los museos, las instituciones de cultura, son los momentos de ese operar superior que pone en funcionamiento la maquinaria cultural. Una reflexión sobre el arte que nos ocupa no podrá situarse en el terreno puramente estético porque su reflexión apuntaría a un momento en que todavía podría el discurso consistir en su nombramiento y situación. La crítica, necesariamente, y la escritura crítica, devienen momentos de gestión que validan o invalidan el proceso pero no como una voluntad crítica descriptiva de ese proceso sino como resultados espectaculares de la gestión de obra.

Este trabajo, deslindándose de lo anterior o haciendo un esfuerzo por mantenerse a distancia, tramita una excepción, un momento excepcional en que una práctica artística se sustrae a la gestión o en alguna medida intenta minar ese juego de consistencias. Tal práctica se encuentra en el límite de lo que podría describirse como práctica. Arrojada al terreno baldío de la intrusión, de la extranjería (cf. *El Intruso*, Jean Luc Nancy), en tanto su operar es necesariamente la constatación de la ley editorial y sus procesos de gestión e institucionalización, la transcripción apunta hacia algo que parece denegar la necesidad de identidad, por eso siempre extranjera aparece como lo que está siempre fuera de lugar, fuera

de ley, como no obedeciendo a ninguna gestión. La transcripción no es una práctica artística todavía, aunque por momentos se la busque consolidar mediante una estilización, como una práctica más en proceso de gestión curatorial. Confiamos en cambio, en su fuerza de sustracción ante el aparato de la ley.

I. LA DESCRIPCIÓN DE LA TRANSCRIPCIÓN COMO RESULTADO DE OBSERVACIÓN DE LAS TRANSCRIPCIONES REALIZADAS POR PABLO BATELLI EN EL PERÍODO 2006-2012

El lenguaje de la transcripción es un ponerse a disposición de un lenguaje anterior. Consiste en hacer consistir, en verter tal como es ese lenguaje anterior. Un oír la voz, mecánicamente reproducida y regresarla a la letra sin omisión alguna. Es un corresponder sin corregir ni transponer, no es una lectura ni una traducción. Se trata de un corresponder con esa voz titubeante de la persona, desplegada en un tiempo y lugar específico. Es corresponder que por la reproductibilidad mecánica puede insertarse con la actualidad de su momento, desplazado en el tiempo y en el espacio pero reproduciendo cabalmente la voz por ese proceso artificial, así la voz puede oírse de nuevo. La transcripción como corresponder casi absoluto, está abocada a decir ante otros tal como se produce la reproducción de la voz. Sigue el discurrir del improvisar de un pensamiento o también aquellos eventos en que los pensamientos están ceñidos a un plan más riguroso que evitan lo eventual en el hilo del discurso en marcha. El transcriptor escucha la reproductibilidad y vierte lo dicho omitiendo cualquier interferencia personal, sin embargo sabemos de él por la presencia de algunos signos emergentes que se constituirán en marcas de su trabajo de escritura, también por la forma en que dispone tipográficamente el material transcrito, por su capacidad de discernir algunos giros de la voz, a veces transpuestos en otros por creer escuchar otra cosa que lo dicho, o también por pequeñas omisiones que saltan a la vista con el cotejamiento. El transcriptor se hace visible, o sabemos de él de alguna manera, aunque prácticamente pareciera no existir. Pero está ahí haciendo corresponder a otro con exactitud. Replicando un momento anterior que debió extinguirse y que se obtiene por la posibilidad de su reproducción mecánica. El transcriptor nace de este posible de la reproductibilidad, la reproductibilidad es quien crea el espacio del transcriptor, corresponde por lo tanto a una situación creada por la posibilidad de la máquina, es artificial.

Determinado tiempo de grabación corresponde en la transcripción a un número de páginas, el tiempo de grabación y los recursos tipográficos empleados determinan ese número. El tiempo deviene espacio. La voz se hace espacio en la hoja transcrita. Donde antes había un auditorio y un público ahora hay una página y un lector, y por supuesto, la presencia casi imperceptible del transcriptor.

Generalmente el transcriptor hace presencia en el ámbito donde alguien habrá de pronunciar algo. Es decir, donde habrá de pronunciarse sobre algo. Sentado entre el auditorio, el transcriptor no pretende tan sólo escuchar, su intención es capturar mecánicamente la voz del conferencista. Esta intención, lo lleva casi siempre a estar presente en el lugar donde se emitirá la charla que quizá en algunos casos corresponda a una conversación verdadera. Podríamos suponer que el público sigue atento o no a la conversación, pero es presumible que cuando la intención de transcribir ha sido tomada, el transcriptor se presente en la sala de conferencias con su medio de reproducción de la voz. La transcripción precisa entonces de ese evento anterior en que un medio registra la voz y esto supone la deliberación de registrar del transcriptor.

El conferencista podría presentir la presencia de ese medio y por momentos querer tener plena conciencia y dominio de su decir ante el medio que lo reproduce. A diferencia del público reunido, el medio es contundente en cuanto a su capacidad de almacenar esa voz, el público en cambio, atento o abstraído podría dejar pasar pasajes enteros de esa conversación que podrían ser, algunos irrelevantes, pero otros, contundentes y significativos. El medio mecánico en cambio es implacable en cuanto a la constitución de esa memoria, habrá de registrarlo todo aunque algún accidente imprevisto podría evitar que se queden sin registro algunos momentos. El conferencista pareciera atender a todos esos imprevistos que en un auditorio suceden subrepticamente. El espacio y el tiempo de la charla no son asépticos y están sujetos a las circunstancias.

La transcripción contempla entonces varios momentos, no es un momento único, primero precisa del momento de captura de la voz en que casi siempre el transcriptor se hace presente a menos que se omita del momento y encargue en otro esa captura. Luego está la transcripción, es decir, el momento en que letra a letra se trasvasa ese material sin sesgo alguno. El transcriptor vierte esa captura de la voz en un lenguaje, podríamos pensar que este verter es una interpretación de

aquello que escucha o por lo menos una aproximación, ya que en muchos pasajes la voz es indiscernible, también están los titubeos, las reiteraciones y los silencios. Luego vendrá el momento de lectura de un lector cualquiera que podría ser el conferencista mismo como sujeto de la charla ahora transformado en lector de su charla, su lectura como la lectura de otros lectores, se transforma en un cotejamiento que por momentos excede el sentido de un texto y se aproxima a lo abismal, en el sentido de toparse en el papel con un texto en que todas las fisuras que la edición corrige, aquí se encuentran a la vista. El transcriptor no omite nada y opera por sucesivos cotejamientos con la voz capturada. De suerte que todos los imprevistos de esa voz no siempre controlada, emergen en el lenguaje sin ninguna discriminación. La interpretación de esa voz por parte del transcriptor, como escucha fiel, pretende verter de la manera más precisa todo lo que ha quedado capturado mecánicamente. Así que además de ese texto implícito que es el que el conferencista ha pronunciado efectivamente, saltan a la vista las circunstancias mismas de ese evento, fisuras, titubeos, silencios, repeticiones, muletillas, chasquidos, la respiración misma, digresiones, ruidos ambiente. En ausencia de cualquier voluntad editorial la voz se vierte en esa su total desnudez circunstancial haciendo visible el hilo de la marcha. No hay segundos momentos en que las alteraciones al discurso pueden organizarse en protocolos estándar de corrección. Aquí pareciera no existir orden del discurso o por momentos ese orden pareciera trucado y diferido por las circunstancias mismas. La intención formal queda interpuesta por todas esas circunstancias que registradas también, se suman a lo dicho y lo constituyen. No hay retoque ni segundos momentos de revisión y asentamientos de lo que se quiso decir. No hay correcciones que omitan voces impropias subrepticamente deslizadas en la voz, no hay un texto por editar, sujeto a permutaciones sucesivas, y adecuaciones que permeen la experiencia del momento. Hay sí una instantánea casi mecánica de la situación original, una digitalización donde el humano se omite para dar paso al evento puro de la reproducción. Omitido como intérprete, su interpretación se reduce al límite de reconocer un sonido para verterlo en lenguaje, de la manera más exacta. La transcripción es un acto de fidelidad como registro mecánico de la voz. Puesto entre paréntesis, omitido, el transcriptor es todo oído a la voz para llevarla a la letra, al lenguaje. Para el lector ocurre un abismarse ante la reiterada sucesión de imprevistos y fisuras que ninguna razón editorial ha normalizado. Decimos que el texto está crudo porque parece necesitar del agenciamiento editorial que borrarán esas huellas inciertas e irracionales. A veces,

pensamos, no hablamos como escribimos. Estamos sujetos, casi sin saberlo, a las circunstancias mismas de ese pensamiento que por momentos no se deja sujetar. Sin ese orden posterior que suma el protocolo editorial, que admitimos sin reservas y que omitimos como presencia real del texto, nos encontramos con el evento puro de las circunstancias mismas, es decir un texto en que esa razón editorial ha sido omitida para dar paso a otra razón que ya no podemos llamar razón y que es el evento mismo de esa voz y sus circunstancias, esa voz factible en nuestra época por la reproductibilidad mecánica. Sin estilización retórica de ninguna clase, ni ajustes entre el decir y lo dicho (cf. Ducrot, Polifonía y Argumentación), salvo balbuceos, y tanteos continuos, ocurre la emergencia de esa voz desnuda casi en el límite de su nada qué decir, salvo la contingencia. No estamos preparados para esta desnudez no deliberada donde la razón editorial no ha producido ningún artefacto nuevo en total consentimiento de la supresión y alteración del original. Habremos de decir que el texto transcrito es auténtico en el sentido de transcribir la voz reproducida, además porque transcribir es ya un cotejamiento con la voz original punto por punto. El transcriptor por efectos de la reproductibilidad se remonta al origen y transcribiendo nos remite a ese original que la edición borra. Toda transcripción está sujeta a cotejamiento, punto por punto, tanteo a tanteo, a menos que ocurra una interferencia editorial que busque normalizar con su razón el original. Llevarlo hacia la legibilidad legal de su ley, de su imperio. Las cosas se dicen de una cierta manera y en ese decir el evento mismo se cancela. Ninguna huella del original, de la persona misma del acontecimiento discursivo, lo que tenemos es una suplantación que interpone un sujeto nuevo obediente a esa razón editorial. Estos protocolos a su vez son consentidos por el original. La transcripción es un interponerse sobre toda razón, un desobedecer la ley para regresar al original. El transcriptor cifra su desobediencia volviendo obstinadamente sobre el evento de la voz previo a todo proceso editorial, así su actuar es una contravención a la aplicación de esa ley al original. Como contravención, la transcripción niega la ley (cf. "Preferiría no hacerlo", *Bartleby*, Melville). La transcripción es una inercia de la ley, llevarla a su inoperancia en un punto cero en que se devela su impostura, el texto editado que cae bajo su imperio. El transcriptor vuelve sobre el momento del evento previo al proceso de edición, vuelve y saca a la luz ese momento que tuvo lugar y que se desdibuja con la corrección pasando a ser otra cosa, un texto fantasma que produce la suplantación. El transcriptor se apropia impunemente del evento porque existen mecanismos de reproductibilidad que

permiten su testimonio. Su apropiación salta las barreras editoriales que esta vez no podrán interceptar el original. El evento de la transcripción hará visible ese momento anterior al orden en que lo editorial historiza la voz. La transmisión de la voz a través de un texto editado tiene lugar como falseamiento, el transcriptor con su transcripción, con la constancia de la reproductibilidad, es testigo de la tergiversación producida sobre el original. Siempre el medio de reproductibilidad puede ser constancia de los hechos, además del testimonio del transcriptor. No hay ninguna evidencia falaz, la reproductibilidad con su contundente tecnicidad nos trae a la voz una vez más, pero al oírla también podríamos omitir deliberadamente las fisuras que la transcripción trae de nuevo. Todo tanteo es dejado al azar, a un olvido deliberado u omisión, que luego, en caso de sufrir edición, el editor borrará completamente. Ahora, por efecto de la transcripción todas esas omisiones se hacen presentes patentizando el evento original, como si a través del lenguaje en la página, leyéramos de manera inaudita lo que no debió suceder en tal evento.

El transcrito (el autor original) se asoma al texto de su voz, leyéndose como un extraño que por momentos reconoce pasajes suyos, sus palabras, pero al que tajantemente desconoce. El texto transcrito es un intruso que se abre camino en su nombre, como una enfermedad (cf. Jean Luc Nancy, *El Intruso*). Es una ajenidad total pero también es una prueba fehaciente de su fragilidad. De una experiencia que ya parecía irrecuperable. La reproductibilidad hace posible que la voz original nos toque en el lenguaje en la medida de toda su apertura, balbuceos, aciertos, silencios. Que nos toque en su ingente suceder, abandonada a las circunstancias. El lector es tocado por esa voz balbuceante y él mismo se siente extranjero ante lo abismal de ese lenguaje que irrumpe. Es abismal porque literalmente presenciamos un caer continuo del pensamiento en dilataciones imprevistas, porque la línea del discurrir del discurso se ve interrumpida y el abismo de lo que se dice impropriamente, emerge abismándonos y se hace presente sin ningún recato. El texto reproducido por la grabación y luego transcrito será otra vez el original y no un borrador sujeto al desmonte del aparato editorial.

La transcripción resulta también hilarante, no podemos sino reír ante tal despropósito en que el recto pensar y el recto decir pierde el hilo y tantean. Incluso por momentos el tanteo desaparece y quien habla prosigue la marcha como si fuera otro quien hablara. Ese otro que habla es quién emerge con la transcripción, es el habla misma hecha extrañeza. A ese otro va dirigida nuestra extrañeza, nuestra hilaridad, y por eso la calificamos de monstruosidad. Quizá porque parece

inaceptable que un habla así proceda del pensamiento (¿No es este quizá un sentido del Teatro de la Crueldad? cf. Antonin Artaud). Y sin embargo, es esa habla límite la que meticulosamente ostenta la transcripción. La transcripción la hace ostensible porque no intenta normalizarla a través de ningún mecanismo retórico que la haga reconocible para todos, en atención al orden del discurso, reconocimiento que haría plausible su legibilidad. La transcripción es ilegible desde los marcos del discurso, quizá es un habla en busca de otra historia de la lectura, quizá un habla para la pura contemplación.

Lo otro, ostensible por la transcripción, parece escapar a toda ley editorial, a todo mecanismo normalizador. Está por fuera de esa ley y por eso resulta inadmisiblemente e hilarante. Apunta en una dirección del pensamiento que parece prescindir de un orden recto, el del recto decir. En ausencia de todo azar que haga evidente la pérdida del hilo conductor de ese discurso que la ley sostiene, la transcripción parece hacer ver algo necesitado de ley, algo por fuera de un orden que antepone una ilegibilidad original y esencial. Fuera de la ley el decir parece abocado a esa monstruosidad hilarante que resistimos. Lo monstruoso de ese decir sin ley pone ante nuestros ojos ese otro que con la ley parece irreconocible. Lo otro de ese decir es el extranjero que queremos ocultar bajo el manto de la ley; un extranjero que en su vulnerabilidad encarna la impiedad de la ley normalizadora, la ley lo acoge cuando deja de ser extraño y reacomoda su procedencia, borrando toda huella original. Porque borrando toda alusión a ese origen impropio borra también nuestra extrañeza ante el origen del que partió también nuestra habla. Creemos que ese pensar tiene un orden que predetermina su curso siempre, pero ahora observamos ciertos deslices imprevistos que en la transcripción se hacen evidentes.

Invulnerables ante ese otro que no reconocemos como familiar, anteponemos la necesidad de una ley que regularice lo intrusivo. Ese texto otro que es la transcripción, que el transcriptor trae al transcribir, intruso para el recto decir, es la herida manifiesta del azar discursivo, un azar que de improviso nos asalta y que es esta hilaridad de quien se ve desdibujado, no puede sino reírse ante ese desdibujarse de sí en la transcripción. Ese sí mismo que borra la edición es la fragilidad de un pensar balbuciente en que lo inerte de su condición de hombre se hace presente. Quizá esa fragilidad necesite ser acallada por la ley. Entonces esa instantánea, la transcripción, en que la fragilidad ha sido sorprendida, sin previo arreglo a nada, salvo su propio devenir azaroso y titubeante, da lugar a lo sin norma. El otro en mi voz, el que precede a toda ley, es el otro que habla en lo transcrito, preso de sí en

su propia pantomima gestual, un borrador del que la tradición editorial no guarda ningún archivo. Habría un más allá de la ley editorial que la transcripción devela por efecto de la reproductibilidad de esa voz. Un más allá que en la fragilidad del suceso no puede ser tocada todavía por la ley. Acontece como tanteo obedeciendo a la familiaridad o extrañeza con que nos conectamos con lo que decimos. Una experiencia inabarcable por el ámbito de la ley, por lo que la ley prevé como experiencia, sólo así entendemos que la ley pareciera dar forma a la experiencia, dotarla de sentido pleno. Sin marco de ley esa voz de la transcripción se rebela, presenta otro extrañado de nosotros que nos hace irreconocibles e impensables. La rebeldía de la transcripción nos advierte de un texto en reposo. El rebelde normalizado en la ley, suprimido en la ley, desaparece sin dejar rastro, salvo lo fantasmal de un momento sin memoria, salvo por la deliberación de registro del testigo, el transcriptor. La ley editorial opera como mecanismos subsiguientes que se adhieren artificialmente al discurso, como prótesis cuyas interferencias nadie conoce. La movilización de la ley tiene lugar sin arreglo a la experiencia original del discurso, es un sustituto de esa experiencia, oculta al intruso hasta hacerlo desaparecer. Los mecanismos de esa ley aplazan la experiencia real de esa voz, que con arreglo a la ley será enmascarada. Encubierta por la ley la voz será acuñada en la ley como su propio decir, borrándose lo dicho en el lento proceso de normalizar la voz en que toda huella original se malogra. La voz se caricaturiza al adquirir un prototipo impropio. La transcripción retrotrae la voz a su experiencia original, pero sin el prototipo al que nos acostumbra la ley editorial no puede sino embargarnos la extrañeza.

Por momentos el extranjero me revela, hace patente en mí lo que la ley no puede incorporar en el discurso, hilaridad, monstruosidad, extrañamiento. El otro todavía inédito sobrevive y en la proximidad de los otros y en la pasión de un discurso insostenible, el de la transcripción, hace añicos la ley.

El otro del decir es como el loco, un reo, el perezoso que necesita ser normalizado (cf. Transcripción de José Ignacio Roca, Jornada de reflexión sobre lo pictórico, Auditorio del Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 15 de febrero de 2006 >> <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2006/02/jornada-de-reflexinsobre-lo-pictrico.html>). La desnudez insoportable que busca un ropaje con qué cubrir al rebelde quién con desdén ostenta las marcas de lo imprevisto y lo inconsistente, lo fuera de lugar.

Editorializado se retira lo imprevisto, lo provisional que es ese tanteo de la transcripción (cf. La transcripción no autorizada >> <http://transcripcionplastica>).

blogspot.com/2006/02/la-transcripcin-noautorizada.html) El recto discurso nos hace pensar en un lenguaje descartable e intercambiable, completamente separado de la experiencia de su comienzo. La edición pone fin al ejercicio de la transcripción, recompone el desorden, resitúa al extranjero a quién a oscuras oculta en la trastienda del arte.

II. NOTAS PREPARATORIAS AL MOMENTO DESCRIPTIVO DE LA TRANSCRIPCIÓN, TOMADAS A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN DE LAS TRANSCRIPCIONES REALIZADAS POR PABLO BATELLI ENTRE LOS AÑOS 2006-2012

1. La transcripción tiene el carácter de un texto póstumo; sellado a toda ley editorial habrá de seguir el curso de una voluntad testamentaria, la de una voz que guardada por efecto de la reproductibilidad para las instancias de la ley, es sustraída por un testigo al que llamaremos transcriptor. (cf. transcripción José Luis Brea, <http://teatrocritico.blogspot.com/2012/04/joseluis-brea-nonsite-dossier-1.html>)
2. La transcripción parte de una voz que previamente ha sido guardada para efectos de reproductibilidad y que luego ha de ser vertida en un cuerpo de escritura. El transcriptor incita el tránsito libre de esa voz, es su médium en tanto activa ese cuerpo de escritura, al margen de toda ley.
3. El transcriptor es el garante de una voz que no tendrá lugar ante las instancias de la ley.
4. Nadie que sabe de la transcripción es realmente transcribible. El ser testigo no es un acuerdo previo con los hechos.
5. Debemos creer al transcriptor en su fidelidad a la voz, en su omitirse ante la voz que acontece. Pero esa creencia es demostrable por efectos de la reproductibilidad. Se trata de un testigo nuevo, el de la reproductibilidad.
6. Nadie habla como escribe a menos que su voz acontezca ella misma como transcripción de un texto anterior. Toda habla parece remitir siempre a algo anterior. La transcripción es también un remitirse.

7. 7. El transcriptor transmite fielmente, literalmente, lo que ha escuchado. Es un amanuense de una ley previa a la ley. Recibe la palabra y la vierte en la letra. Anota lo que escucha. Es un copista.
8. 8. La transcripción testimonia una voz que tuvo lugar de una determinada manera, ella cobija la voz y sus circunstancias.
9. 9. La transcripción parece querer negar la traducción que es toda ley de escritura y de lectura. Parece querer detener toda transposición de la voz. Todo traslado. Todo derroche de escritura.
10. 10. El transcriptor es el tú de un diálogo que no tiene lugar, una conversación radical en que el tú se omite para ser la plenitud de la voz.
11. 11. La transcripción abre en la escritura todo el espacio de la palabra, y con la palabra el de la persona; sin lugar para sí, sin lugar a la ley, es un desafío a la historicización de lo dicho (cf. Heidegger, *¿Qué es metafísica?* y luego Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*), a cualquier estilización; el transcriptor desmonta de antemano cualquier retoque editorial, haciéndolo imposible. La transcripción destruye esa posibilidad de transformar el decir en imperio retórico (Cf. Perelman, *El Imperio Retórico*). El transcriptor vela lo dicho originalmente haciendo posible esa primera apertura del decir que a veces quizá es puro balbuceo. Esta vigilancia del transcriptor hace patente la irrupción editorial como sometimiento de lo original, que borra toda constancia de las procedencias. Originalmente la voz expuesta nos toca frágilmente (cf. Žižek, *El Frágil Absoluto*) en el instante, pero esas huellas del tocar de la voz, con la ley, se transforman en discurso, en recto decir.
12. 12. Como destrucción de la ley, la transcripción es un apropiarse de la voz, del origen. Lo que habría tenido lugar si a cambio de esta transcripción no se interpusiera el texto editado, esta sombra de texto que fantasmalmente transpone el texto original que creímos oír. Sin embargo el texto transpuesto es lo que queda, la transcripción es tan sólo una provisionalidad, algo de lo que podemos prescindir.

13. Toda crítica, como corrección editorial, elimina la posibilidad de una correspondencia con lo que oímos o creímos oír. También con lo que creemos ver y leer. Elimina nuestro diálogo con eso que oímos o leemos o vemos, e instituye un discurso. Ordena un sentido que prescinde del frágil darse de la contingencia de eso ante nosotros, quizá lo que llamamos “obra”. En ese discurso desaparece la persona ante el imponerse de un estereotipo de sentido que movilizará los clichés epocales de ese aparato editorial. La intermediación del lector parece necesitar borrarse por ser testimonio de esa fragilidad.
14. Al editorializarse perdemos el asombro de esa apertura y sin embargo sabemos de la transgresión que ocurre con ese acontecimiento, cuando podemos leer efectivamente lo que oímos pero que ya no recordamos. Como cuando vemos una fotografía y sucede el retrotraer de ese instante que creímos perdido. Decantada en el texto, la apertura todavía es anterior a mi necesidad de destrucción, de apropiación. Puedo todavía presenciar el asombro antes de la historización. Existen huellas de ese asombro, signos, que el transcriptor reproduce al interponerse al movimiento discursivo, haciendo registro de esos titubeos.
15. La transcripción se entendió siempre desde la idea de edición editorial y de montaje cinematográfico. Pablo Batelli hace una transcripción con la idea del Tribunal de justicia donde se impone al absurdo la literalidad. Ayer le dije a Pablo que transcribir esas conversaciones era una fuga consciente, una especie de suicidio creativo, como los cientos de escritos de Andrés Caicedo sobre películas que ya nadie recuerda, o es inútil recordar, escritas a cambio de novelas por escribir, pero que fue aplazando deliberadamente; en el casino del teclear, dejar pasar el tiempo para adormecerse en ese sopor del nada en qué pensar, soltando el automático mientras la página se llena de tinta. Un surrealismo salvaje del artista sin futuro, condenado a la apatía de un pueblo miserable.
16. En una película el proceso de escritura del guión termina con el final de la producción de la película y sólo puede leerse con la transcripción. La transcripción de la película es el guión verdadero y subsume al guión preexistente antes del rodaje. Sólo en un proceso de transcripción y cotejamiento aparece el guión verdadero. Lo que se tiene al comienzo del rodaje es tan sólo una aproximación, sólo con la transcripción de la película, emerge el texto definitivo, lo demás es como una

conversación editada. Es necesario por lo tanto el cotejamiento entre el guión inicial y la transcripción de la película. Lo que salta a la vista es lo que se ha suprimido en el rodaje. La transcripción de una conferencia, por ejemplo, también nos envía al texto real, y no a la ilusión creada por ese mismo texto luego del proceso de edición. “Puesto que estos guiones han sido preparados antes de comenzar las tomas, contienen secuencias y diálogos que no aparecen en las películas terminadas; Bergman ha suprimido parte del texto para que los argumentos publicados concuerden con las películas” (Bergman. Cuatro Obras. Simon and Schuster, N. York, 1960.)

Todo esto apunta al tema complejo de las revisiones y textos definitivos, quizá también a la negativa de un copista (cf. *Bartleby*, Herman Melville) a seguir los sucesivos cotejamientos que alterarían su transcripción, su escritura, en el sentido en que cualquier leve desliz en la transcripción sería detectado quedando suprimida toda posible huella de su paso por el texto. El cotejamiento borra al transcriptor, el desliz de un error, su huella cada vez más invisible por obra de los sucesivos cotejamientos impuestos a sus copias como corrección de pruebas. La transcripción y el cotejamiento son dos situaciones diferentes, cotejar la copia y el original borra toda evidencia del copista.

17. Hacer hablar a lo ya muerto, por ejemplo los textos de una sentencia de muerte. Literatura muerta.
18. Transcribo el Nocturno y revivo la emoción de Silva.
19. La manía del transcriptor, dejar de traducir y transponer y sin darse cuenta transcribir de un lenguaje a otro. Escritura en directo sin gesto interpretativo.
20. La transcripción corresponde al arte en la época de la Gran Esterilidad, presagiada por artistas e intelectuales de fines del S. XIX y comienzos del XX.
21. Podría pensarse en una obra que se niega a la edición, a la premiación, a la publicación, a la publicitación.
22. La transcripción de una entrevista por ejemplo, suscita el tiempo real en el sentido de no suprimir ningún elemento excesivo o que podría parecer superfluo. Se

parece más a la literatura. Editada, es como el escritor y su manual de estilo.

23. Acción silenciosa no visible, gestación absoluta. El nombre del copista desaparece. Entrega del cuerpo de escritura, Bartleby, dador de sí.
24. Toda escritura es un sistema provisional.
25. El copista revisa reiteradamente sin que por el momento quede ninguna huella suya.
26. El preferiría (cf. Bartleby) que encarna la transcripción ya no es optativo, subraya el acto de fe y la pérdida de libertad, eliminado lo optativo en un mundo sin libertad, sólo queda el registro invisible de un acto de fe, en el acto de transcripción de una experiencia anterior, donde la libertad es a su vez un acto de fe, en la medida en que remitiría a la cadena del tiempo, a todos los antecedentes de un alguien que se remite a la supuesta originalidad de la experiencia. Tener que dar prueba es anular el acto de fe y por lo tanto la respuesta negativa del copista. La prueba es la constatación de la cesación de la confianza en el copista.
27. La transcripción no es una obra, es el estadio límite en que se sitúa aquél que se ha puesto al margen, el copista. ¿Quién expropiaría esta no voz del copista que ya sólo habla por obra de otro?
28. Arte por correo, Paul Auster.
29. Lo que muestra la transcripción, posible sólo por la reproductibilidad es una escena monstruosa, lo inaudito de un discurso. La edición suprime al monstruo.
30. ¿Y si toda la experiencia de creación apareciera sólo mediada por la transcripción? El transcriptor sería el mediador de un autor imposible. Cuando el autor deja de ser necesario, hablar “de” se transforma en transcribir “a”. La voz del transcriptor es omitida por el ejercicio de transcribir otra voz. Es la omisión definitiva de las comillas porque toda su escritura es una cita. La época del citar de la cita, del imperativo de la cita, da lugar a la época de la transcripción. Del autor citador (así nace el ensayo en Montaigne) al autor trans-

criptor, el amanuense (Bartleby). Sólo el transcriptor puede dar prueba de su escritura en tanto el cotejamiento lo suprime. Con la cita doy prueba de otro.

31. Cotejar, confrontar una cosa con otra u otras, compararlas teniéndolas a la vista. Cotejo de letras, prueba pericial que se practica cuando no se reconoce o niega la autenticidad de un documento privado presentado en un juicio. (Diccionario de la Lengua española, RAE. Decimonovena edición, 1970). Bartleby insiste en querer quedarse detrás de su mampara.
32. Cotejar equivale a la ley, el amanuense se niega a cotejar, se queda en lo sin ley. Luego parece contra el muro de la cárcel luego de haberse negado al alimento.
33. Bartleby es prácticamente indiscernible en la cadena de cotejamientos sucesivos.
34. –Pablo, veo una interesante relación entre El Libro de Los Pasajes de W. Benjamin y las transcripciones. Un libro que ya no dice sino que muestra. Así la cita ya no es cita sino montaje. Entonces la transcripción termina siendo una forma de escritura. ¿De qué otra forma mostrar lo que en realidad sucede en una época a la que cada vez más le es esquivo pensar? Y al citar, dice Benjamin, esta nueva forma de citar no es una apropiación sino un empleo. Empleo del desecho, dice. Y sin embargo transcribiendo todos esos desechos de los que el proceso de edición prescinde es donde efectivamente vislumbramos ese imposible pensarse de nuestra época. Lo que la transcripción haría, en esa escena cuasi fantasmal que inaugura, es deshabitar -desnarcotizar, dice Benjamin, esa zona que creíamos nos decía algo (la edición) y plantarnos sin transición, sin cortinaje, en esa monstruosidad que efectivamente es el suceder. Quizá hemos llegado a una época en que no podemos sino mostrar con el dedo (del transcriptor) lo que acontece. Nada se dice. Nada se piensa (Es eso explícitamente, lo que nos horroriza de la transcripción). El transcriptor es el desencantador del mundo.
35. La transcripción es una versión, aclaramos que sin cotejamientos previos pueden existir errores de transcripción.
36. Me pierdo del texto por instantes, mi atención divaga en mundos paralelos que despiertan por el contacto con las letras. Rítmicamente del ojo al texto, del texto

al ojo; la cabeza de izquierda a derecha, el ojo, la mano; de izquierda a derecha recorreremos cada letra de transcripción en la hoja en blanco.

37. La transcripción editorial se escribe después de los hechos, es una corrección de estilo, así se llama el querer despejar esa maraña de los hechos en un discurso coherente y claro.
38. La transcripción es la época de un olvido; Nietzsche, "He olvidado mi paraguas". (cf., Derrida, Espolones y Heidegger, Sobre la cuestión del ser)
39. Pierre Menard (cf. Borges, Ficciones) se resiste a pensar que su Quijote sea una alegoría del Quijote real (Cf. Cervantes). ¿Puede ser que lo que creamos literal sea otra vez una alegoría? (cf. El transcriptor como Pierre Menard >> <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2007/07/pierremenard-autor-del-quijote.html>).
40. La pérdida del copista; en internet la interface borra el registro de la digitación, de momento los textos transcritos parecieran depender de su interface artificial, se suprime toda remisión a lo humano. Como en el cotejamiento. Aquí la interface es el equivalente de la ley.
41. Puerilmente, la transcripción parece remitir al amor. (cf. Bartleby y Zizek, El Frágil Absoluto)
42. ¿Y si ese ser consistiera únicamente en el trabajar? Así Bartleby antes de su caída.
43. Bartleby es inconsistente, a-relacional. Un no-nada. Abandonado como Job, sin espera posible, suplica no haber nacido.
44. Se constata al leer, al escribir. Pasajes, médiums de la ejecución del suceder.
45. Inconsistencia, un más allá del pensar substancial. Bartleby y la transcripción.
46. El trabajo es la relación en sí en nuestra época. Sin trabajo, desaparece la relación. Seres fantasmales como Bartleby.

47. La aventura del autor es equivalente en significado a la Historia de Dios, podría escribirse esa historia.
48. No hay Bartleby, sólo hay transcripción. Rota la transcripción, no hay nadie a quien invocar. En realidad nunca hubo nadie, el juego de Ulises.
49. Bartleby es un ser inconsistente, aquél que ha dado el paso a la liberación de la relación.
50. Bartleby fue llamado a retomarse en el cotejamiento, él que era un puro abandonarse a las fuerzas transcriptoras.
51. Hemos creado una Historia de nuestra ficcionaria consistencia. En esa historia la consistencia recibe varios nombres.
52. En la traducción debemos aceptar el tiempo introducido y hacer como si fuera el tiempo original.
53. La transcripción evita el análisis, en realidad se trata de ese tempo llevado a la escritura, y en el análisis de ninguna manera sobrevive. Porque si editamos la conversación nunca podríamos saber en realidad de qué se habló.
54. La transcripción, ser capaz de capturar toda la conversación. Para eso se requiere una notación precisa y la habilidad de hacerla corresponder.
55. El transcriptor ha encontrado su expresión, se inscribe sigilosamente en los signos que dispone de una cierta manera. Después se niega a corregirlos.
56. El pretendido orden editorial es el despedazamiento de la palabra.
57. Se ha hecho de la conversación una obra al transcribirla.
58. ¿Cuál es el límite del transcriptor? Su poder de desenmascaramiento del habla.
59. Teatralizar la charla, transcribirla, hacerse médium, vigilar cualquier intromisión editorial.

60. La transcripción es un poder que captura lo dicho, pero en la medida de esa captura revela un poder mayor, la edición.
61. Prescindir del hecho artístico.
62. La ley editorial es sólo una ley, no es la verdad.
63. La ciencia editorial nos hace pensar que la ley es la verdad.
64. No hay deliberación en el “preferiría” de Bartleby.

ENLACES A LAS TRANSCRIPCIONES

Índice de enlaces a las transcripciones en Teatro Crítico URL:<http://teatrocritico.blogspot.com>:

2006-08-31

La tradición de disenter (Gloria Zea).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2006/08/la-tradicin-de-disentir.html>.

Audio: internet.

2006-09-06

DIY: descripción de Juan Mejía por Juan Mejía (Juan Mejía).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2006/09/diy-descripcion-de-juan-meja-por-juan.html>

Audio: captura presencial delegada.

2006-10-13

Kuitca sin colchón (Guillermo Kuitca, Sonia Becce, José Roca).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2006/10/kuitca-sin-colchn-transcripcin.html>.

Audio: captura presencial directa.

2006-10-30

Lugar a Dudas: Oscar Muñoz (Oscar Muñoz).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2006/10/lugar-dudas-oscar-muoz.html>.

Audio: la red.

2006-11-08

Buenas tardes, soy Raimond Chaves (Raimond Chaves, Jaime Iregui).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2006/11/buenas-tardes-soy-raimond-chaves.html>.

Audio: la red.

2007-02-18

La institución por grados (Guillermo Vanegas).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2007/02/la-escuela-del-resentimiento.html>.

Audio: la red.

2007-05-24

Si la modernidad es nuestra antigüedad, el arte contemporáneo es nuestra modernidad (Jorge Luis Vaca, Natalia Sánchez, Gina Capella).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2007/05/transcripcion-del-texto-y-audio-lo.html>.

Audio: la red.

2007-09-14

¿Ciudadanos o artistas asociados a la curaduría del Estado? (Excusa2 Print System).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2007/09/libertad-de-expresin-o-la-ciudad-como.html>.

Audio: la red.

2007-09-17

Conversaciones entre Claudia Díaz y Pablo Batelli entre la cocina

II: Hilaridad y educación (Claudia Díaz-Pablo Batelli).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2007/10/conversaciones-entre-claudia-daz-y.html>.

Audio: captura presencial directa.

2007-11-20

Estado del arte (Carlos Medellín).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2007/11/el-estado-promueve-el-arte-que-le.html>.

Audio: la red.

2007-11-30

Transcripciones de Papel — transcripción de la sesión de preguntas (Luis Ospina).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2007/11/transcripciones-de-papel.html>.

Audio: captura presencial directa.

2007-12-13

La renuncia a la consistencia (Claudia Díaz).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2007/12/la-renuncia-la-consistencia.html>.

Audio: captura presencial directa.

2008-01-10

El rector tiene algo que contar:

El diablo y su diabólico opuesto 1/2 (Fernando Isaza).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2008/01/el-rector-tiene-algo-que-contar-el.html>.

Audio: captura presencial directa.

2008-01-10

De esfera pública a Doris Salcedo y viceversa (Jaime Iregui).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2008/01/de-esfera-pblica-doris-salcedo-y.html>.

Audio: la red.

2008-09-12

Sputnik (Pablo Batelli, Jorge Villacorta, Guillermo Vanegas, Víctor Albarracín, Carlos Salazar, Luis Hernando Giraldo, Víctor Laignelet).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2008/09/sputnik.html>.

Audio: la red.

2008-11-11

Doctor Godofredo Cínico Caspa (Jaime Garzón).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2008/11/godofredo-cinico-caspa-en-memoria.html>.

Audio: la red.

2010-02-23: Primera parte de la transcripción del foro del 2 de febrero en la ASAB sobre el caso de Nicolás Castro y la libertad de expresión (Víctor Laignelet).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2010/02/primera-parte-de-la-transcripcion-del.html>

Audio: captura presencial directa.

2010-03-02

Segunda parte de la transcripción del foro del 2 de febrero en la ASAB sobre el caso de Nicolás Castro y la libertad de expresión (Jorge Peñuela, Víctor Laignelet, Ricardo Lambuley, Marta Bustos, José Gregorio Hernández, Guillermo Hoyos).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2010/03/segunda-parte-de-la-transcripcion-del-2.html>

Audio: captura presencial directa.

2010-09-01

Sillon8: Jaime Cerón — Franklin Aguirre (Alien vs Predator)

(Jaime Cerón, Franklin Aguirre).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2010/08/sillon8-jaime-ceron-frankin-aguirre.html> .

Audio: la red.

2010-09-18

Carlos Salas: "... una alusión a, a un concepto de que la pintura se encuentra enferma..."

(Carlos Salas).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2010/09/carlos-salas-una-alusion-a-un-concepto.html> .

Audio: la red.

2011-02-24

Escribir lo que se oye y no hablar como se escribe (Jesús Martín Barbero).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2011/02/escribir-como-se-oye-y-no-hablar-como.html>

Audio: la red.

2011-06-13

Una conversación entre Carlos Salazar y Mauricio Cruz (Carlos Salazar, Mauricio Cruz).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2011/06/conversacion-entre-carlos-salazar-y.html> .

Audio: Captura directa por Mauricio Cruz.

2011-11-22

La obra no es el lugar del pensamiento sino del encuentro y del consenso social

(Danilo Dueñas).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2011/11/la-obra-no-es-el-lugar-del-pensamiento.html>

Audio: la red.

2012-04-09

José Luis Brea — Nonsite (Dossier 1/Crítica/2010-09-03) (José Luis Brea).

URL: <http://teatrocritico.blogspot.com/2012/04/jose-luis-brea-nonsite-dossier-1.html> .

Audio: la red.

Índice de enlaces a transcripciones, registros y comentarios en Transcripciones:

URL: <http://transcripcionplastica.blogspot.com>

2005-01-26

Conversaciones entre Claudia Díaz y Pablo Batelli entre la cocina.

(Pablo Batelli, Claudia Díaz).

URL: <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2005/01/conversaciones-entre-claudia-daz-y.html>.

Audio: captura presencial directa.

2006-02-19

Jornada de reflexión sobre lo pictórico — sesión de preguntas (José Roca, Carlos Salazar, Jaime Franco, Luis Luna).

URL: <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2006/02/jornada-de-reflexin-sobre-lo-pictorico.html>.

Audio: captura presencial directa.

2006-02-22

La transcripción no autorizada

(comentarios al asunto editorial, Pablo Batelli en réplica a José Roca).

URL: <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2006/02/la-transcripcin-no-autorizada.html>.

2006-02-21

De Carlos Salazar sobre el rigor de Batelli (réplica de Carlos Salazar a Pablo Batelli).

URL: <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2006/02/de-carlos-salazar-sobre-el-rigor-de.html>.

2006-02-24

Audios en archive.org (para cotejamiento texto/audio) vía Alejo Duque (por verificar).

URL: http://archive.org/details/lo_pictorico.

2006-03-19

El transcriptor como Pierre Menard

(video de registro del copista como autor duplicado de un texto de Jorge Luis Borges).

URL: http://transcripcionplastica.blogspot.com/2007/07/el-transcriptor-como-pierre-menard_29.html.

2007-03-08

Pasajes (comentario por Claudia Díaz).

URL: <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2007/03/transcribir-pasajes.html>.

2007-07-31

Transcripción y cotejamiento (observaciones por Pablo Batelli).

URL: <http://transcripcionplastica.blogspot.com/2007/07/transcripcin-y-cotejamiento.html>.

Índice de enlaces a transcripciones en Pantalla Scroll:

2005-11-02

Foro sobre “La Sierra” (Sergio Fajardo, Darío Fernando Patiño, Luis Eduardo Garzón, Alejandro Santos).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2005/11/1-foro-sobre-la-sierra-transcripcin.html> .

Audio: televisión.

2005-11-07

Foro sobre “Las Voces del Fuego” (Carlos Medellín, Darío Fernando Patiño, Gustavo Petro, Alejandro Santos).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2005/11/2-foro-sobre-las-vozes-del-fuego.html>.

Audio: televisión.

2006-03-09

Simulacro electoral CM& (Programa institucional CM&).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2006/03/3-simulacro-electoral-de-cm.html> .

Audio: televisión.

2006-04-18

El secuestro de Ingrid Betancourt (Ingrid Betancourt).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2006/04/4-el-secuestro-de-ingrid-betancourt.html> .

Audio: televisión.

2006-05-16

Foro presidencial Colombia 2006 (Antanas Mockus, Alvaro Leyva, Horacio Serpa, Carlos Gaviria, Darío Fernando Patiño, Angela Patricia Janiot).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2006/05/5-foro-presidencial-colombia-2006.html> .

Audio: televisión.

2007-08-07

Ferrán Adria / Anthony Bourdain: La memoria del gusto (Anthony Bourdain, Ferrán Adria).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2007/08/6-ferrn-adria-la-memoria-del-gusto.html> .

Audio: televisión.

2007-08-18

Cortázar: política, arte y profesionalización (Julio Cortázar).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2007/08/cortzar-politica-arte-y.html> .

Audio: televisión.

2008-08-28

Escenario (CNN) (CNN institucional).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2008/08/escenario.html> .

Audio: televisión.

2009-01-29

Verdaderos falsos positivos: Hollman Morris (Hollman Morris).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2009/01/hollman-morris.html> .

Audio: televisión.

2009-01-18

Tierra de Abundancia: Wim Wenders (Win Wenders).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2009/02/terra-de-abundancia-wim-wenders.html> .

Audio: televisión.

2009-04-22

Y con un click! (CNN institucional).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2009/04/11-y-con-un-click.html> . *Audio:* televisión.

2009-05-09

Equivocadas premisas equivocadas (Luis Guillermo Plata).

URL: <http://transcripcion.blogspot.com/2009/05/equivocadas-premisas-equivocadas.html> .

Audio: televisión.

SUSTRAERSE A LA CORRECCIÓN DE ESTILO

Toda revisión de estilo en tanto sobre escritura del texto original entra en contradicción con todo lo que el ensayo pretende ser, esto es, responder plenamente a la idea de creación, denegando todas las fuerzas que harían imposible ese devenir obra. Subsumiendo para sí la revisión del editor, el escritor artista se hace plenamente responsable de lo que está en juego, es decir, de su creación. La revisión de estilo como todas las prácticas que enmarcan una obra sería precisamente lo que aquí entra en crisis. Esta crisis de las prácticas de producción de las obras, en este caso de las prácticas editoriales, nos hacen plenamente conscientes de cómo es necesario que las obras comiencen a sustraerse de esas gestiones paralizantes en aras de reencontrar su plena identidad.

Claudia Díaz



CALIGRAFÍA DE LAS SOMBRAS
SOBRE LA SERIE *SILENCIOS DE BOJAYÁ*
DE JUAN MANUEL ECHAVARRÍA

Juan Diego Pérez Moreno

ensayo largo

8.2



*Caligrafía de las sombras
como legado.
Nelly Sachs'*

[*Advertencia sobre las notas al final.* Pese a que este texto pertenece y quiere pertenecer a la brevedad de un espacio delimitado —el del ensayo—, y pese a que su objeto de estudio es quizá lo más breve que podemos *ver* —qué más breve que el instante infinitesimal de lo fotográfico—, todo lo que aquí se dice intenta señalar un *exceso de sentido*, un desbordamiento, una imposibilidad de totalización. Exceso, tal vez, que explota en unas notas que no deben pensarse como complementos sino, mejor, como *suplementos* del sentido que aquí pretendo explorar, es decir como indicios del movimiento de un sentido siempre infinito, siempre *otro*.]



Serie
*Silencios de
Bojayá*
Silencio ciego
2010

101 x 152cm

Digital C-Print

I. CEGUERA

*Silencios de Bojayá:*² el silencio plural que habita este topónimo, esta palabra que designa un espacio forzosamente deshabitado y prohibido, un espacio que nos hiere con el mutismo ensordecedor de un sentido fracturado que nos es y será siempre ajeno, es el silencio de una fecha única y secreta. Una fecha de la que sólo resta la ceniza, la ruina huérfana, el índice la fotografía, quizá— como cifra de su partida definitiva. Una fecha que se conmemora como el sustrato no-memorable de toda narración mnemónica, como aquello que sólo conservamos bajo la forma de un silencio *ciego*, la marca o el trazo de lo inmemorial. Una fecha que reúne en ella a 119 muertes singulares, irrepetibles, insepultas; una fecha secreta y enmudecida que es una y es muchas, al menos 119. A las 10:43 de la mañana del 2 de mayo 2002, una pipeta de gas lanzada por guerrilleros de las FARC en medio de un combate con paramilitares de las AUC explota en una iglesia en la que se resguardan 119 civiles en la cabecera de Bojayá, un pequeño municipio en el Chocó. El estruendo se prolonga en un intervalo de silencio que llega hasta nosotros como la fuerza de una violencia que quiebra nuestro intento de elaborar una experiencia que nos hiere, que es siempre *otra*, que viene y retorna al *otro muerto* cuya alteridad entrecorta estas palabras.

Fecha, sin más, traumática:³ sentido invisible, no-apropiable, ubicado en la exterioridad de un exceso incomprensible, del más-allá-del-sentido de las víctimas que (no) se presenta en una representación que, como sugiere Cathy Caruth, “no sólo representa la violencia, sino que transmite también el impacto de su propia incomprensibilidad”.⁴ La superficie de la fotografía, registro prometedor de una visión *directa*, se superpone aquí con la de un tablero derruido, espacio de escritura, *para* la escritura. La metáfora de Echavarría es aguda: la superficie de la fotografía-tablero, una superficie captada en un primer plano que previene la profundidad del espacio fotográfico, es aquí el espacio de una extensión blanca, de una escritura que se borra a sí misma para exponer su sentido en su no-exposición: una *escritura de la no escritura*, una escritura ciega. Frente a la promesa de visión se impone el silencio ciego de la fotografía como *escritura del trauma*: superficie sin profundidad, signo ilegible de una literalidad prohibida, significativa en que el que se desplaza un significado —una(s) fecha(s)— que no es ni ha sido nunca inmanente, que siempre está *fuera de sí*. No hay nada que ver, no hay revelación ni encarnación de sentido; sólo queda, siguiendo a Blanchot, “la espera de una mirada

más amplia, de una posibilidad de ver sin las palabras mismas que significan la vista":⁵ la suspensión de la visión, la ceguera como una actitud de lectura que abre el espacio en el que nos (des)encontramos con el *otro muerto* -la fecha traumática, el sentido que habla sin hablar en la sordera de un silencio ciego.

II. SUFRIMIENTO, *PRAESENTIA IN ABSENTIA*

¿Cuál es la verdad —si es que se trata de algo así— que aparece en estas fotografías? ¿De qué se trata esta *posibilidad de ver* que sólo se abre con el reconocimiento de la ceguera, de esta interrupción hermenéutica? El tablero se resquebraja, su cuerpo se desmiembra en una superficie agrietada, fracturada que poco a poco se *cae*, se desnuda, desaparece del campo de la visión. El espacio de la escritura se hace fragmento, se expone en su absoluta vulnerabilidad, se retira o *vacía de sí mismo* no para descubrir una verdad oculta una fecha, un sentido —y así cumplir con la promesa de la visión, sino más bien para anunciar su carácter impenetrable, siempre *otro*, exterior y hermético, en la aparición muda de una frontera inquebrantable: un muro. No pasaremos, nunca podremos pasar, *No pasarán*: no hay contraseña que valga— esa es, quizá, la verdad ciega de estas imágenes que se oponen a la luminosidad prometedora de una verdad moderna, ilustrada y, en breve, redentora. No hay redención estética; la fecha impronunciable, el tiempo y el espacio de las 119 muertes, es y será siempre un tiempo y un espacio *otro* en su singularidad sin sepultura, un sentido *otro* que nunca podremos totalizar, que no está *aquí*—en una presencia inmanente al signo fotográfico— pero tampoco *allá*, en el *más allá* de una trascendencia redentora, de un centro de sentido originario, de una promesa de visión. Se trata de una verdad fragmentaria, un silencio caído, una referencia caída, traumática,⁶ que se presenta ausentándose, *in absentia*, o, diríamos con Nancy, en la auto-apertura de un “fragmento: ya no la pieza caída de un conjunto quebrado, sino el destello de lo que no es ni inmanente ni trascendente, la apertura y la fractura del acceso”.⁷ La apertura/fractura del umbral: estoy contigo adentro, afuera.

¿Y no es esta verdad ciega la verdad de toda fotografía, de todo índice, quizá de toda escritura? La contigüidad, la proximidad material del registro fotográfico es sólo la afirmación de la distancia insalvable de la pérdida, de una oscuridad desnuda en la que la lo único que aparece es la desaparición como la verdad

Serie
*Silencios de
Bojayá*
Silencio caído
2010

101 x 152cm

Digital C-Print



de todo aparecer. El *otro muerto* nunca está ni estará aquí: su tiempo es el de un pasado absolutamente pasado, el tiempo del diferimiento (espaciamiento, retraso y aplazamiento, *différance*) del sentido que se traza en la violencia de la huella. No, no hay *nada* que se revele ni que se releve, sólo el movimiento del vaciamiento, la salida de sí en la frontera, el destello del fragmento, la prohibición del paso, o, desde este lado, desde el lado del sobreviviente, el sufrimiento frente al muro, la superficie impenetrable de un duelo imposible, de un lamento sin fin: “estar delante de la oscuridad del sentido ni develado, ni producido, ni conquistado, sino sufrido [...] Sufrir el sentido: sufrir su estar-ausente”⁸, reconocer su presencia como una alteridad que vive *con nosotros*: una ausencia dolorosa que jamás podremos interiorizar, la violencia indecible que se cifra en una herida —nuestra herida— que sólo cicatriza (sin hacerlo nunca) cuando nos comprometemos a cuidar su abertura.

Præsentia in absentia: no tenemos palabras (ni silencios) para nombrar la muerte.⁹

III. VER EL ROSTRO DE LA MEDUSA —SOPLO ENTRECORTADO

Silencio con gotas, silencio de lágrimas. La fotografía llora sobre un muro —una puerta prohibida, un paso interrumpido— cubierto por la humedad cuya ruina y abandono invita a unos espectadores vegetales: el musgo crece con cuidado sobre la superficie, acaricia las heridas de un pasado violento que resuenan en las grietas y la cubre, las *borra* como se borra el dolor en una cicatriz: oculta para anunciar la hendidura pasada, olvida para recordar. Un par de helechos asisten a esta ceremonia de *velación* (sepultar, pero también ocultar), testigos mudos que, en poco tiempo, custodiarán por completo el tablero, lo cobijarán con su sombra.¹⁰ La escena es la de un cuerpo desgarrado que exhibe sus llagas, su dolor, apelando a la fuerza de una belleza sutil. Es innegable: Echavarría le apuesta aquí a una arriesgada estetización de la violencia que, no por eso, deja pasar la advertencia e Benjamin sobre la estetización de la política y, en particular, de los desastres de la guerra.¹¹ “La transformación que se logra en el arte es lo que nos permite ver el horror sin paralizarnos”,¹² afirma el artista: el gesto estético no supone aquí una neutralización o dialectización del dolor ajeno, pues consiste una estrategia que abre una visión-ciega, una posibilidad de ver lo invisible, de *despertar* al dolor ilegible del *otro muerto*.¹³ En efecto, la operación estética que subyace en las fotografías de los tableros huérfanos de Bojayá no es la de una *totalización* del sentido que permite la

Serie
*Silencios de
Bojayá*
*Silencio con
gotas*
2010

101 x 152cm

Digital C-Print



interiorización de la alteridad y la singularidad de las víctimas en la obra de arte; por el contrario, las imágenes suspenden todo intento de totalización en la medida en que su belleza es la huella de un exceso de sentido no-apropiable, de una alteridad que nos agrede con su fuerza incontenible: una mirada que nos desborda.

“El arte es como el escudo de Perseo en el cual *sí* podemos mirar el rostro de la Medusa”,¹⁴ escudo que se protege de una verdad aterradora que *no puede ni debe* verse *directamente*. La apuesta aquí es la del testimonio entendido como una visión *indirecta* que se encarna en la acción sorda del musgo. *Niemand zeugt für den Zeugen*, escribe Celan:¹⁵ las fotografías conmemoran la fecha traumática, la fecha secreta del silencio plural que recorre todos los tableros, confesando su impotencia para hospedar un sentido *otro* que sólo las habita des-habitándolas. Echavarría escribe borrando, *recuerda olvidando*: su poética es la de una visión alegórica de mundo que encuentra su forma en la exposición estetizada de un *desobramiento*:¹⁶ el ausentido (*absens*)¹⁷ de la muerte nos sobrepasa, el duelo nunca termina. La sombra de la Shoah —el nombre de lo sin nombre, de una violencia inapelable— llega a nosotros en estas fotografías no como un discurso que habla *sobre algo*, “sino como un soplo que en verdad no habla, [...] una larga síncope de sentido”,¹⁸ una renuncia a la narración. Un soplo anterior a la palabra en el que resuena el silencio como imperativo ético: la plegaria muda,¹⁹ el llamado incontestable del *otro muerto*, la interrupción que nos despierta. Soplo: raíz de la comunicabilidad pero no-comunicación en sí mismo: palabra entrecortada, quizá tartamudeo, palabra-silencio.

Sólo viene hacia nosotros un —tu— aliento indecible, “nuestro soplo entrecortado”.²⁰

IV. CALIGRAFÍA DE LAS SOMBRAS

Como si se tratara de los trazos que las líneas que anuncian un punto *de fuga*, los cuatro vértices que marcan los bordes entre los muros y el suelo y entre éstos y el cielo abierto convergen en un punto de encuentro prometido pero invisible: un punto ciego. Un muro con un tablero abandonado interrumpe esta proyección de la visión y posa nuestra mirada sobre el espacio de esta habitación cerrada, del encierro de este silencio atrapado. La fotografía protege un secreto, lo encierra en una cripta que guarda la singularidad de 119 muertes, la alteridad absoluta de una fecha traumática, herida, plural. Al anteponer la superficie

Serie
*Silencios de
Bojayá*
*Silencio
atrapado*
2010

101 x 152cm

Digital C-Print



del tablero vacío, *vaciándose*, la fotografía consagra el sustrato inmemorial de la muerte previniendo su dialectización. Atrapa el secreto, pero no lo ahoga; antes bien, lo presenta en su no-presentación, en su ausentarse, en su resistencia a la interiorización. Se cierra sobre él *abriéndolo* a la extensión infinita del cielo. No hay muerte que dialogue el *nosotros* de los testigos, los espectadores de este lado del muro; su fuerza inapelable punza la fantasía de una comunidad *total* en la que incluso los muertos se recuperan como presencias. Quizá sea ese el *punctum* de estas fotografías,²¹ la advertencia de una ‘muerte indialéctica’: su verdad es la de una interrupción, de la fractura que hace la idea de un *nosotros* completo y que, más bien, lo revela como una unidad necesariamente quebrada, desobrada.

“No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás”²² dice Sontag: todo intento de totalización de la comunidad en un *nosotros* que observa y se observa en el relato de la Historia —un *nosotros* moderno, iluminador— oculta el silencio de los vencidos,²³ la opacidad siempre ilegible que antecede a toda visión: la oscuridad en la que se abre nuestra posibilidad de ver. La *escritura del trauma* de Echavarría es una escritura caligráfica que se resiste a la codificación, a la apropiación o incorporación de un sentido *otro* que la excede. Forma que consigue hablar en silencio, vaciándose de la voz en un soplo; significante cuyo significado (des)aparece en una superficie sin profundidad; silueta que es sólo sombra. Caligrafía de las sombras como legado: es sobre esta conciencia del desobramiento que se erige el *nos-otros* herido, frágil, de la comunidad quebrada que se anuncia en estas fotografías: una comunidad fundada sobre la interrupción de la muerte, una comunidad cosida a partir de la fractura.

(Punzante legado: escribir con sombras o quizá des-escribir todo lo escrito. Escribir sobre la línea de tu sombra que me acompaña como lo *otro* que se anuncia en la negrura de la mía, circundar tu voz silente en el trazo infinito de la huella, la caricia tangencial que demarca tu habitación prohibida, un soplo entrecortado, un ojo —mío, tuyo, nuestro— ciego; *velarte*, sin más, en el centro sin centro de una tumba *abierta*, de esta escritura opaca y suspendida: el abismo caligráfico de nuestra *o*. Sí: (des)encontrarte en el eco, tocarte en la estela de tu fuga sin retorno).

NOTAS

1. “Der Schatten Kalligraphie / als Nachla”. Versos 14 y 15 del poema “La silueta” (“Der Umriß”) del quinto poemario publicado por Sachs en 1961, *Viaje a la transparencia (Fahrt ins Staublose)*. Ver Nelly Sachs, *Viaje a la transparencia, obra poética completa*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Trotta, 2009).
2. La serie de cuatro fotografías de gran formato con este nombre forma parte de la serie mayor *La o* que Juan Manuel Echavarría expuso en la Galería Sextante (octubre a noviembre de 2011) y en la Universidad de los Andes (febrero a marzo de 2012). El artista tomó las fotografías en los Montes de María (Bolívar, Colombia) en marzo de 2010, cuando fue invitado por la comunidad a la conmemoración de los diez años de su destierro por grupos paramilitares de la zona. La mayoría de las fotografías de *La o* son de las ruinas Escuela Rural Mixta de Mampuján, y consisten en una suerte de retratos cercanos de sus tableros destruidos, cubiertos por la vegetación y enmarcados en muros agrietados por la intemperie, la violencia y el paso del tiempo. También hay algunas tomas interiores de los salones que, después de la ocupación paramilitar, se transformarían en viviendas provisionales e incluso en refugios militares. Las cuatro fotografías de *Silencios de Bojayá* continúan con esta línea temática —el retrato de los tableros vacíos, de sus ‘silencios’— en una locación distinta: el municipio de Bojayá que fue escenario en mayo de 2002 de una de las masacres más sangrientas de la historia reciente del país. El artista se refiere a esta catástrofe a través de los relatos de sus sobrevivientes y testigos en su videoinstalación *Bocas de Ceniza* (2003) y de las tumbas anónimas y los rituales de duelo de la comunidad de Puerto Berrío registrados en la serie de fotografías *Réquiem NN* (2006-2012). Las fotografías de *Silencios de Bojayá* que aquí se presentan fueron tomadas de la página web www.jmechavarría.com.
3. En *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996), texto fundacional en los estudios post-estructuralistas sobre el trauma, Cathy Caruth sugiere una definición psicoanalítica del término cuyo eje es el estudio de la narrativa sobre estas experiencias que Freud inaugura en *Más allá del principio del placer* (1920). Según la autora, el trauma consiste en una herida psicológica que un evento catastrófico impone sobre la psiquis del sujeto que lo experimenta, evento que se repite compulsivamente y retorna al traumatizado recordándole una ‘verdad’ que no ha elaborado en su conciencia. El trauma está, pues, íntimamente vinculado con una dificultad lingüística y epistemológica, en tanto que la repetición del evento en las representaciones

que agobian y atormentan al traumatizado indica que éstas son insuficientes para *elaborar conscientemente* la herida psicológica. Esto porque, como dice la autora, “aquello que regresa a atormentar a la víctima no es sólo la realidad del evento violento, sino también la realidad del modo en que su violencia no ha sido conocida [elaborada, representada] del todo” (6, trad. mía). De acuerdo con esto, el trauma es la marca de una referencia perdida, irrecuperable y no-presentable que escapa a la elaboración puesto que sus efectos son siempre ‘tardíos’ o, si se quiere, operan como un significado diferido en sus posteriores representaciones metafóricas. La experiencia traumática desborda al signo lingüístico, excede sus fronteras y se impone como una exterioridad impenetrable que retorna para recordar al traumatizado —una suerte de ‘lector’ de sí mismo— la violencia de lo incomprensible. En este orden de ideas, la *escritura del trauma* es la de una representación tardía, distanciada inevitablemente de un referente perdido que siempre la sobrepasa. Se trata de una escritura cuyo sistema referencial es *opaco* en la medida en que su condición de posibilidad es la oblicuidad, la referencia indirecta, la distancia insalvable del centro discursivo disperso y diseminado en la representación. Lejos de la búsqueda de un significado que por su misma naturaleza excede la visión que ofrecen las palabras, la *escritura del trauma* exige una mirada *más amplia*, una *posibilidad de ver* fundada sobre la aceptación de la impotencia de toda escritura para recuperar, dada su inherente cualidad metafórica, una literalidad siempre exterior y siempre *excesiva*.

4. Caruth, *Unclaimed Experience*, 4, trad. mía.
5. Maurice Blanchot. “El ultimo en hablar” en *La bestia de Lascaux y El último en hablar*, trad. Alberto Ruiz de Samaniego (Madrid: Tecnos, 2001), 44.
6. La *escritura del trauma* es la de una representación tardía, distanciada inevitablemente de un referente perdido que siempre la sobrepasa; como bien apunta Dominick LaCapra en *Escribir la historia, escribir el trauma* (trad. Elena Marengo, Buenos Aires: Nueva Visión, 2005), “hablar de *escribir el trauma* es hacer una metáfora, pues escribir implica una distancia y es imposible escribir el trauma mismo; el trauma señala una demoledora ruptura” (191-192). Se trata de una escritura que pone en escena hasta el exceso el carácter metafórico de toda escritura, en la medida en que su condición de posibilidad es la oblicuidad, la referencia indirecta, la distancia insalvable del centro discursivo disperso y diseminado en la cadena de sus representaciones suplementarias. Esta idea resuena en el capítulo dedicado al problema de la referencia de *Unclaimed Experience*, capítulo en el que Caruth confirma radicalmente

esta imperiosa oblicuidad de las representaciones traumáticas cuando dice que “el impacto de la referencia se siente no en la búsqueda de un referente externo, sino en la necesidad, y el fracaso, de la teoría; [...] al *caer*, [la teoría] refiere” (90). Si las representaciones interpelan al traumatizado exigiéndole una explicación racional y consciente (una teoría) del evento traumático, este último sólo aparece en la conciencia bajo la forma de su incomprendibilidad fundamental, poniendo de manifiesto los límites (y fisuras) del *yo*. La referencia —la experiencia traumática que se anuncia en la repetición compulsiva— es producto entonces de la *caída* de la ‘teoría’ que la conciencia edifica para explicar el contenido esquivo y resistente que está en los márgenes de sus representaciones. De ahí que antes que ser externa o anterior al sistema o discurso ‘teórico’ que pretende elaborarla, la referencia *traumática* sea siempre el producto de esta caída abismal: un silencio caído.

7. Jean-Luc Nancy, “El arte, fragmento” en *El sentido del mundo*, trad. Jorge Manuel Casas (Buenos Aires: La marca, 2003), 195.
8. Jean-Luc Nancy, “Pena. Sufrimiento. Desgracia.” en *El sentido del mundo*, 217.
9. La suspensión del sentido como presencia o significado inmanente se desprende del carácter incodificable del signo fotográfico o, diríamos como C. S. Peirce, del signo indécico. Como bien señala Rosalind Krauss en sus “Notas sobre el Índice” (*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Alfonso Gómez Cedillo, Madrid: Alianza, 1996) remitiéndose a uno de los argumentos que Benjamin ya había planteado en su *Pequeña historia de la fotografía* (1931), “al no estar codificado —o al ser incodificable— [el mensaje sin código] debe ser complementado por un discurso que reitera el mensaje de la pura presencia en un leguaje articulado” (226), discursos como el ‘pie de foto’ que establecen una convención de lectura o que, si se quiere, reducen la apertura del sentido de la fotografía a un encuadre hermenéutico específico. En efecto, una foto puede tener significados diferentes (incluso opuestos) si es leída o enmarcada a partir de discursos distintos. Sin embargo, las operaciones discursivas que instauran los nombres de las fotos de Echavarría parecen más bien acentuar esta imposibilidad de la codificación, en tanto que aquello que designan como su ‘encuadre hermenéutico’ es justamente la opacidad de un sentido nunca apropiable que sólo se expone como un *silencio* hermético. Los cuatro nombres, los cuatros *silencios*, se personifican a través de un adjetivo o una fórmula (ciego, caído, con gotas, encerrado) que produce un efecto sinestésico al adjudicarles características que son ajenas al campo semántico de lo sonoro. Esta conjunción entre el silencio y lo visual (ciego), lo táctil (con gotas) y lo espacial (caído,

encerrado) en la prosopopeya de estos nombres provoca un desplazamiento de su sentido que, antes que imponer un sistema de codificación cerrado como el descrito por Krauss, recalcan la apertura del sentido de la imagen fotográfica que ‘complementan’. Los nombres aquí no son descripciones que reiteran la ‘pura presencia en un lenguaje articulado’ sino que anuncian una ausencia pura o un *silencio* incodificable, esto es la imposibilidad de llevar a cabo dicha operación, esto es la visión *total* deseada.

10. Como sucede en las fotografías “Silencio mustio” y “Silencio naranja” de la serie *La o*, en las que los tableros son apenas visibles detrás de una vegetación densa.
11. En el epílogo de su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (“The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility” en *Selected Writings Vol. 4*, eds. Howard Eiland y Michael W Jennings, Cambridge MA: Belknap Press, 2003), Benjamin advierte el peligro de la estetización de la vida política como instancia de autoalienación del sujeto que le permite encontrar un placer estético en las escenas de su propia autodestrucción, refiriéndose en particular a la estetización de la guerra y de la máquina en el futurismo y su relación con el silencioso surgimiento de los movimientos fascistas. “La humanidad [...] se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma,” dice Benjamin, “su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna” (282, trad. mía). Después del genocidio nazi, las estéticas negativas derivadas de la sentencia de Adorno según la cual ‘después de Auschwitz no puede haber poesía’ aparecen en cierto sentido como una reafirmación de la advertencia benjaminiana que busca prevenir la dialectización o neutralización en la representación artística de la experiencia del Holocausto que inaugura lo que Nancy llama en *La representación prohibida* (trad. Margarita Martínez, Buenos Aires: Amorrortu, 2007) una “cultura de Auschwitz” (74): una serie de discursos que buscan alternativas de representación ubicadas en la aporía entre lo presentable y lo no presentable, el deber de la memoria y la necesidad del olvido, la compasión y el sentimentalismo. Podemos pensar que en la obra de Echavarría la elaboración sobre los eventos violentos de la historia reciente colombiana se inscribe en esa pregunta por la representación de la catástrofe y de la violencia que, sin embargo, aboga por la función no neutralizadora de su estetización que, más bien, es una estrategia de activación ética y política. Esta estrategia recorre las obras de artistas colombianos contemporáneos como Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Rodrigo Facundo, en cuyos trabajos la belleza nunca aparece como un fin en sí mismo sino, podríamos decir, como una operación casi retórica destinada a involucrar —y activar— la subjetividad de un espectador que, por lo tanto, sólo puede

participar en la obra cuando renuncia a la posición moderna del ‘observador desinteresado’. Para una exploración cuidadosa del tema en el ensayo de Benjamin, véase María Mercedes Andrade, “Los peligros de la estética en ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’”, *Revista de Estudios Sociales* 34 (2009): 72-80.

12. Matthieu De Nanteuil, “La política de lo visible. Arte y violencia, diálogo con Juan Manuel Echavarría”, *Institute of Analysis of Change in Contemporary and Historical Societies. Université Catholique de Louvain* [citada el 26 de abril de 2012]: disponible en <http://www.ucl.be/397590.html>.
13. La definición del trauma de Caruth desemboca en la idea de un ‘despertar traumático’ de los testigos secundarios, los oyentes o lectores de los relatos de los sobrevivientes, como el efecto ético de la ilegibilidad de la *escritura del trauma*. Este despertar no se posa tanto en la recuperación de la experiencia de las víctimas como la relación del lector de la escritura ilegible que no consigue referirla o, lo que es lo mismo, que lo hace a partir de la caída, de la oblicuidad. Esta ilegibilidad se asienta sobre el hecho de que es *en* nuestra incomprendibilidad y *en* nuestra partida del sentido y del entendimiento que nuestro *ser testigos* puede darse (*Unclaimed Experience*, 56), que nuestra respuesta (siempre tardía) al imperativo ético antes mencionado puede iniciarse. “El despertar no consiste en ver”, concluye Caruth, “sino en entregar la visión que no contiene y no puede contener nada al otro” (*Unclaimed Experience*, 111), entregar la *posibilidad de una visión*, es decir el señalamiento de la distancia ética que separa al *otro muerto* de los vivos—los espectadores, en nuestro caso, de las fotografías. Distancia, por lo demás, en la que se anuncia una responsabilidad infinita, una deuda insuperable con las víctimas.
14. De Nanteuil, “La política de lo visible”.
15. “Nadie / testimonia / por el testigo”, escribe Celan en los versos 24-26 del poema “Aschenglorie” (“Aureola de cenizas”) del poemario *Atemwende (Cambio de aliento, 1967)*. Nadie puede ver por el *otro muerto* lo que él o ella ha visto. No podemos comunicar aquello que el testigo ha visto, aquello que el caballo blanco, la vaca sufriente o el ternero huérfano que aparecen mirando a la cámara de frente en las tres fotos tituladas “El testigo” de Echavarría (1998, 2000 y 2010) tienen para decir sobre lo que han visto. Antes bien, su mirada parece imprecarnos con el imperativo de una renuncia: no digas nada, no puedes decir nada, sólo, quizá, que nada puedes decir. La comunicación de una verdad vaciándose

que aparece desvaneciéndose en las fotografías Echavarría, la verdad del trauma, revela la estructura del testimonio como la de una visión que tiene lugar en la ceguera. *Leer la escritura del trauma* (observar la fotografía en nuestro caso) consiste en dar testimonio de una experiencia que nos es siempre ajena, es decir en comunicar una verdad a través del señalamiento de la incapacidad para hacerlo o, si se quiere, en *presentar* una verdad en una representación que renuncia a sí misma (como sucede en los tableros de Echavarría), de una narración que se niega a la comunicabilidad y que, así, ofrece una *posibilidad de visión* de lo no-comunicable a quien la acepta, a quien está dispuesto a recibirla aceptando su ceguera. Véase el trabajo de Derrida sobre la poesía de Celan en *Schibboleth, para Paul Celan* (1986), para explorar el paralelismo entre las estructuras del testimonio y el duelo. Para la traducción del poema de Celan, ver Paul Celan, *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Trotta, 2009).

16. En *El origen del drama barroco alemán* (1925) Benjamin sugiere que la alegoría es una ‘manera de ver’, una visión de mundo caracterizada por la disolución de la idea del significado como una entidad estable y unitaria que presupone la concepción tradicional de la alegoría y de los tropos retóricos. La alegoría sería la revelación entonces de un significado *caída* que se disuelve (o disemina) en una pluralidad de significados incontenible, es decir en la explosión polisémica del lenguaje que previene toda totalización del sentido. Esta idea está relacionada con aquella del *desobramiento* planteada por Nancy en *La comunidad desobrada* (1983), esto es la concepción del fundamento de la comunidad no en el sentido del vínculo político como *obra* totalizada y totalizadora, como la identidad de la razón universal de los proyectos modernos que comparten todos los individuos y que es superior a ellos en la medida en que incorpora sus diferencias, sino como la situación compartida de un sentido no-totalizable en el que las diferencias se afirman, un sentido *desobrado* que se erige en la interrupción, en la fractura.
17. En *La representación prohibida*, Nancy introduce el concepto de au-sentido para referirse al sentido *abierto* de la imagen “que no entrega su verdad más que en la retirada de su presencia; una presencia cuyo sentido es un au-sentido [*absens*]” (28) o, en otras palabras, cuyo sentido sólo se presenta saliendo de sí mismo, retirándose en un proceso de auto-apertura o auto-distinción que le otorga su fuerza. La homofonía entre las palabras francesas *absence* (ausencia) y *absens* (au-sentido) señala que toda ausencia o, si se quiere, todo pensamiento sobre la ausencia —cuya manifestación extrema es la no-presentación del sentido *otro* de la muerte— no debe asentarse en su oposición a una presencia entendida como plenitud esencial, absoluta, totalizada y cerrada sobre sí misma. Por el contrario, la fuerza de la

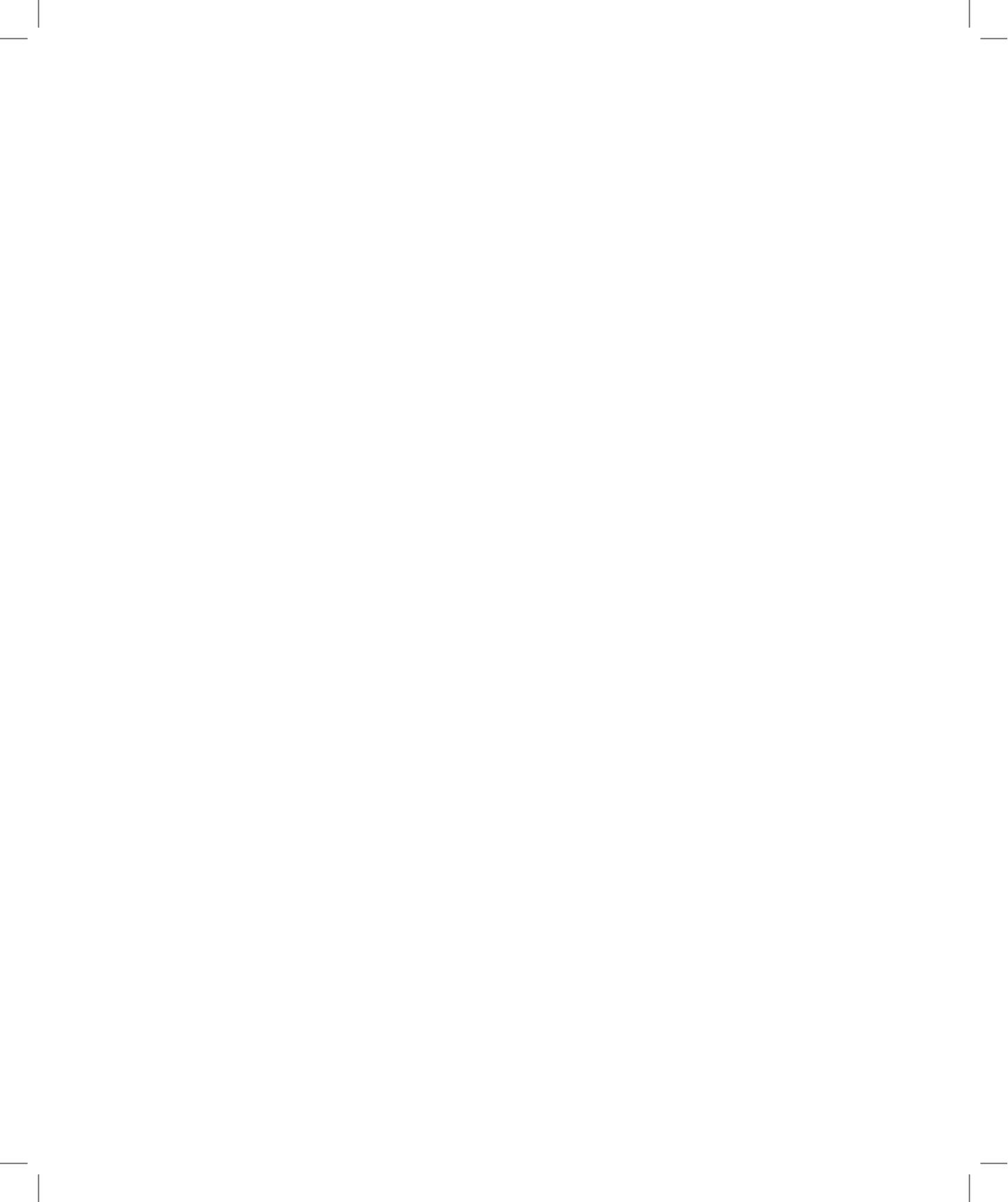
ausencia que se presenta en la imagen —particularmente en aquellas imágenes que, como las fotografías de Echavarría, buscan aproximarse a la violencia de la muerte sin caer en su estetización totalizadora— está dada por el movimiento de retirada o vaciamiento de una presencia que sólo se expone de tal forma, *vaciándose* —siempre en gerundio, pues la acción del repliegue nunca termina y, más aún, nunca *debe* terminar. Solo en la suspensión de esta retirada infinita el *otro* muerto se nos presenta como una alteridad con la que dialogamos a partir de la distancia o la interrupción que nos separa de él, la distancia del sentido como au-sentido que prueba nuestro respeto de su singularidad y que, en última instancia, nos previene de cualquier intento de totalización que terminaría por condenarlo al más absoluto y violento mutismo o, lo que es lo mismo, que neutralizaría la alteridad de su movimiento de retirada, de su auto vaciamiento, de su modo de estar-en-la-muerte.

18. Nancy, *La representación*, 77.
19. Este es el título de una de las instalaciones más recientes de Doris Salcedo, en la cual la vida vegetal aparece también como una garantía de que la vida persiste en el testigo que acompaña y borra a la vez los rastros de las víctimas, que recuerda y olvida, que *recuerda olvidando* sin olvidar nunca el llamado incontestable e irrepresentable (plegaria muda) de los *otros muertos*. La relación entre Echavarría y Salcedo no se ha explorado en la crítica colombiana, y tal vez ambos comparten una idea sobre la activación política del espectador que sería preciso observar en otro ensayo. Sobre el lugar de la vida vegetal en la instalación de Salcedo y su relación con el sentido político de la obra, véase el artículo “Waiting for the Political Moment” de Mieke Bal publicado en el catálogo (*Doris Salcedo: Plegaria muda*, Prestel Publishing, 2011).
20. Nancy, *La representación*, 78.
21. “[E]l *punctum* es, va a morir. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte [...] En la fotografía siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir” (165). Estas palabras de Roland Barthes en *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía* (trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990) describen el *punctum* como una suerte de pulsión de muerte inevitable, una herida que punza las fantasías de completitud del sentido del *yo* en tanto que es anuncio premonitorio de la muerte del sujeto en aquello que aparece congelado en la fotografía y cuyo congelamiento es la promesa de su futura desaparición. El *punctum* es aquello que la

fotografía comunica en silencio como resto, huella o índice, esto es la desaparición posterior de su referente; se trata, pues, de un *futuro anterior*, una advertencia de la muerte futura en el registro de los restos de un pasado siempre anterior, siempre exterior al signo fotográfico.

22. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major (Bogotá: Alfaguara, 2004), 15.
23. Como dice Benjamin en la séptima de sus “Tesis de filosofía de la historia” (*Ensayos escogidos*, ed. y trad. Suhrkamp Verlag, México: Coyoacán, 2001), “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (47). De esta afirmación podemos deducir que en todo registro o encarnación de la cultura, y en especial en el discurso de la Historia con mayúscula, esto es de la narración del pasado *escrita* por los vencedores de la que se desprende la tradición, permanecen siempre las huellas del silencio memorable, inefable y traumático de los vencidos. Las huellas rojas —tal vez de sangre, alegóricamente— que aparecen en el suelo de esta fotografía pueden interpretarse como la presencia silenciosa del dolor de los muertos, como la escritura de unas historias en minúsculas, de una historia desobrada y plural.





MONUMENTO Y REGISTRO

Julia Buenaventura

ensayo largo

8.3



I.

La instalación *In Memoriam* hecha por María Elvira Escallón en el 2001 se sostiene sobre una regla básica: lo menos denso flota sobre lo más denso. Y el hielo es menos denso que el agua. Una columna hecha de hielo o un bloque de hielo en forma de columna se encuentra en un cubo de vidrio, alargado, vertical y lleno de agua, de modo tal que, en primera instancia, su capitel queda en constante contacto con la tapa del recipiente, mientras su base permanece alejada de la cara inferior del receptáculo. Y he dicho “en primera instancia” pues el asunto es de hielo, y el hielo se disuelve en el agua, así que la columna irá desapareciendo a lo largo de un periodo de tiempo: 20 horas.

300 kilogramos en 20 horas, 20 horas por 300 kilogramos. El tiempo de este sólido está previamente estipulado en virtud de su masa. El tiempo de este sólido es —tal como acostumbra ser el tiempo— irreversible: todo lo que va perdiendo la columna es irreparable, no hay modo de añadirle a la pieza el diámetro perdido, el diámetro pasado. De esta forma, los 300 kilogramos de agua permanecen en el mismo lugar y, sin embargo, se mueven: avanzan hacia el futuro, se disuelven haciendo del tiempo y su carácter irreversible algo tangible, a la par que hacen

In Memoriam

María Elvira
Escallón, In
Memoriam,
2001

Columna
dórica de hielo
que se disuelve
en una urna
llena de agua
(proceso)

Fotografía:
Clemencia
Poveda





tangible su falta de diana, de coordenada y de ‘hacia dónde’, en tanto que su mismo y permanente transcurrir no lleva a ningún destino. El presente de este bloque congelado se arma, entonces, como pasado de un futuro previamente estipulado, el pasado de una ruina que se convertirá en nada; todo el andamiaje funciona para formar un recuerdo. Ahora bien, no de cualquier ruina ni de cualquier recuerdo, sino justamente del recuerdo de la columna y de todo lo que ella conlleva.

In Memoriam es un trabajo alegórico. La obra está construida sobre un entramado artificial y arbitrario en el que la cosa no es la cosa sino sólo una apariencia engañosa: la columna no es columna, es un pedazo de hielo. De hecho, de la columna sólo tenemos la forma del molde en donde fue ya no fundida, sino congelada. Y es esta forma, esta apariencia, la que constituye a la obra y a su abanico de relaciones posibles; unas relaciones que se dan como tensiones, como profundas contradicciones alrededor de todo lo que implica una columna en nuestra cultura.

Cualquier columna —dórica, jónica, corintia— nos lleva hacia la antigüedad grecolatina, una antigüedad que en América durante el siglo XIX y la primera mitad del XX se constituyó como el Pasado— esto es como un pasado único, verdadero y común a todos los habitantes de estas tierras. El continente tenía varios pasados —africano, indígena, bárbaro— y, sin embargo, para dibujar la línea recta de una Historia que condujera hacia un futuro también único, verdadero y colectivo, fue necesario escoger un origen y asignarnos un pasado: el de la democracia grecolatina que se daba, a su vez, como fuente del Renacimiento y de la Ilustración. No es casual que en América, una vez constituidas las repúblicas, se levantara un arsenal de obras, edificios públicos y monumentos cargado de columnas. Desde el Lincoln Memoriam hasta la Catedral de Buenos Aires, y desde el Capitolio Nacional de Colombia hasta el Hospicio Cabañas de Guadalajara o el Teatro Municipal de São Paulo, las columnas se encargarían de soportar el peso de las construcciones públicas, a la vez que se propondrían, en sí mismas, como el peso de una historia profundamente antagonica en cuanto era tan antigua como reciente.

Cada una de las columnas levantadas en este suelo tenía que proyectar entonces la apariencia de una solidez indestructible; el peso de la base le asignaría una apariencia inamovible en cuanto camino hacia lo alto, hacia la meta. Capiitel o frontispicio, la columna estaría signada por la levedad propia de una ruta cuyo derrotero está previsto, cosa que los arquitectos conseguían de una manera sencilla: haciendo el diámetro inferior un poco mayor que el diámetro superior, afirmando así la planta al mismo tiempo que le otorgaban una levedad a la meta.

Porque toda columna va de abajo hacia arriba, de la tierra hacia el cielo; toda columna se levanta, se erige, se alza y se prolonga, tal como lo querían hacer las nuevas naciones que comenzaron a trazar sus memorias incluso antes de haber dibujado sus fronteras.

Las columnas tenían dos características fundamentales: la primera, el material que —mármol, bronce, granito— le asignaba la inmovilidad propia de lo eterno; la segunda, su carácter vertical que marcaba el camino hacia lo alto, y lo alto se entendía como progreso, y el progreso como victoria. Es decir, se erigían en un tiempo que, si bien era perpetuo, tenía derrotero: un transcurso que se empeñaba en considerar al futuro como meta. Las columnas trazaban una historia general en la que la antigüedad y el futuro se daban la mano y así la ruta se hacía tan inmodificable como verdadera.

La columna de María Elvira Escallón es, por el contrario, de mentiras. Y más aún, se encuentra al revés por la regla ya mencionada: lo menos denso flota sobre lo más denso. Una regla física y no una regla histórica es la que la mantiene sin soporte: su extremo superior está en permanente contacto con el límite de la urna que la contiene mientras su extremo inferior permanece flotando. En suma, se trata de una columna sin base, de una *anti-columna*. Entonces, los ojos de uno, como espectador incapaz de renunciar por completo a la tradición columna, la recorren de abajo hacia arriba para chocarse de inmediato con su parte superior y devolverse en una especie de acción que señala que hay un error en la disposición del objeto.

El deseo es básico: agarrarla entre las manos y asentarla de una vez por todas sobre el piso, hacer que en su aparente carácter de columna, se comporte *como columna* y no como un pedazo de hielo que tiene las horas contadas. Darle estabilidad, hacerla un pilote capaz de soportar un peso y no un peso que es soportado por todos los flancos; más aún, parar el tiempo de este hielo y su constante progresión hacia la nada. Se trata de dos deseos —otorgarle una base y parar el tiempo que se lo está comiendo— que no sólo se dan frente a este objeto, sino frente a todo lo que este objeto, en su carácter alegórico, se encarga de recordar. El deseo es reconstituir, volver sobre aquella Historia erigida por esas otras columnas que se dieron como pilotes de proyectos colectivos, aquellas que se erigieron como una antigüedad adquirida capaz de soportar un futuro previamente estipulado. Lo que se está desintegrando en *In Memoriam* no es un bloque de hielo, es justamente esa Historia que tenía alguna ruta, alguna tarea en este mundo. Dicho de otro modo, lo que se hace permanentemente presente en *In Memoriam* es el recuerdo del futuro.

La estrategia que construye la obra, la alegoría, no es bajo ninguna circunstancia casual. Que *In Memoriam* se levante como apariencia y no como objeto va a estar, a su vez, profundamente enlazado con su referente “columna”. Me explico: la obra se da como un teatro cuya duración se encarga de exponer su carácter de ficción, la pieza se revela en cuanto se disuelve. Ahora bien, el punto radica en que esta estrategia: parecer columna, es la misma estrategia utilizada por las columnas en nuestros territorios: parecer antiguas y más aún parecer útiles.

Las columnas levantadas en estas coordenadas durante el XIX y la primera mitad del XX hacían todo lo posible por parecer estructuras, pero no lo eran; por el contrario, se exponían como telón ya no de fondo sino frontal. Vuelvo sobre mis ejemplos: las columnas de la Catedral de Buenos Aires o del Capitolio Nacional de Colombia en Bogotá son meras fachadas encargadas de sostener un frontispicio y no un techo. No forman parte de la estructura sino que se dan como teatro que anuncia la construcción de lo público, de la *res publica*, de la República. De hecho, muchas veces ni siquiera son columnas sino que sencillamente son dibujos de columnas dispuestos sobre paredes capaces de soportarse a sí mismas; basta recorrer el centro de las ciudades americanas para asistir a este espectáculo.

El punto se encuentra, entonces, en que *In Memoriam* es tan alegórica como su referente; la diferencia está en que *In Memoriam* se levanta sobre una duración de 20 horas, mientras las otras columnas se proponían durar por lo menos unos 20 siglos tanto para adelante como para atrás, tanto en su pasado como en su futuro. En un apartado de un diálogo de la artista con el historiador Gonzalo Sánchez sobre esta obra, afirman:

Gonzalo Sánchez: Hay una especie de renuncia a la trascendencia y a la duración. En efecto, antaño se consideraba intrínseco de la labor del artista crear para la contemplación de los contemporáneos, pero también para la posteridad. ¿Era entonces eso tomarse demasiado en serio?

M. E. Escallón: Quizás es más difícil hoy en día mantener la ficción de que las obras duran. Pero, de algún modo, todo trabajo de arte es perenne y es efímero a la vez. Es cierto que existen obras que han sido diseñadas para desafiar el tiempo y perdurar, y por eso son plasmadas en materiales que

tienen estas propiedades. Sin embargo, hay otras que han sido concebidas más como procesos y acogen dentro de sí mismas la dimensión tiempo; no se resisten a la impermanencia sino que por el contrario, la incluyen. Saben que desaparecerán y esa desaparición es parte de su propio cuerpo. Puede durar una fracción de segundo, un minuto, una hora, etc.¹

Quizás es más difícil hoy en día mantener la ficción de que las obras duran, quizás es más difícil hoy mantener la ficción de que nuestro camino es hacia el futuro y de que sus bases están bien sustentadas en un pasado único, firme, verdadero. En cuanto se fue diluyendo el futuro se fue diluyendo también el pasado, pues tanto el uno como el otro fueron erigidos como apariencia, como acuerdo colectivo y, como todos los acuerdos, arbitrario. La columna de María Elvira comparte el tiempo de las columnas que soportaron nuestras repúblicas, un tiempo —el tiempo— cuyo carácter eterno hace, en cualquier caso, que 20 siglos no sean demasiado diferentes a 20 horas.

En *Un paseo por los monumentos de Passaic*, texto-obra escrito por Robert Smithson en 1967, se propone un experimento encargado de demostrar la irreversibilidad propia de lo eterno.

Ahora me gustaría demostrar la irreversibilidad de la eternidad usando un experimento ingenuo para la verificación de la entropía. Imagínese una caja de arena dividida por la mitad, con arena negra de un lado y arena blanca del otro. Tomemos un niño y hagamos que corra por la caja cien veces en sentido horario hasta que la arena se mezcle y comience a quedar gris: después hagamos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj y el resultado no será la restauración de la división original, sino un gris todavía mayor y un incremento de la entropía. Está claro que si filmáramos ese experimento podríamos probar la reversibilidad de la eternidad mostrando la película de atrás para adelante, pero entonces, tarde o temprano, la propia película se destruiría o se perdería, y entraría en un estado de irreversibilidad. De algún modo esto sugiere que el cine ofrece

*una fuga temporaria o temporal de la disolución física. La falsa inmortalidad de la película da al espectador una ilusión de control sobre la eternidad: pero las superstars se están extinguiendo.*²

Cuando el bloque de hielo de *In Memoriam* se desvanece, otro bloque sacado del mismo molde toma su lugar; una vez el periodo de la exposición se acaba, quedan las fotos. Sin embargo, las fotografías también habrán de disolverse, tal como las columnas tal como las columnas, sean de piedra o de hielo, y esto en un periodo cuya extensión —larga o corta— sólo es dada por el punto de vista desde el cual se juzgue el evento. Ambas columnas son igualmente efímeras, igualmente artificiales. Ahora bien, si para la primera y para los que la construyeron, el futuro era la meta, y la meta se prolongaba *ad infinitum*, para nosotros el futuro es justamente toda la proyección de una ruina. Vuelvo a Smithson: “En vez de llevarnos a recordar el pasado como los antiguos monumentos, los nuevos nos llevan a olvidar el futuro”.³ Y es que el futuro en nuestros días se caracteriza por haberse comido al presente, pero no en forma de expectativa sino en forma de desecho.

El tiempo de vida de los objetos que dominan nuestro entorno, de una botella plástica por ejemplo, es extremadamente breve: pasa de nueva a vieja sin ningún tipo de transformación ni de mudanza. Su tarea en este mundo es instantánea y su futuro es inmediato. Esta condición propia de los objetos sacados de moldes, de las copias y copias que abarcan nuestro panorama, está en continua tensión con los milenios que supuso la formación de su material mismo: el petróleo. El recuerdo de los dinosaurios se transforma en un futuro que no necesita de tiempo para ser alcanzado. De igual forma, tal condición de instantaneidad está en tensión con su post-futuro: la botella plástica necesita de un instante para transformarse en ruina, pero esta ruina necesita 100 años para convertirse en nada. Y no ha pasado más de un siglo desde que hicimos la primera de estas ruinas. Su inmediatez está en contradicción con la extensión de su pasado y de su post-futuro, dos ámbitos que le son completamente ajenos, como si el objeto sólo fuera un lapso de su historia, de su recorrido en esta tierra. El objeto es únicamente una fracción de su ruta. Pero, en cualquier caso, su ruta continúa, se prolonga de manera, repito, irreversible. Y es esta ruta, o la suma de todas estas rutas, de todos estos des-hechos —cosas que han perdido su condición de hechos, su actualidad— la que ha generado un nuevo continente en el Pacífico Norte, un nuevo continente de deshecho que tiene dos

In Memoriam

María Elvira
Escallón, In
Memoriam,
2001

Columna
dórica de hielo
que se disuelve
en una urna
llena de agua
(proceso)

Fotografía:
Clemencia
Poveda



veces el tamaño de Estados Unidos y cuyo millón de toneladas de peso se mantiene a flote porque, en cualquier caso, lo menos denso flota sobre lo más denso, y en este caso, el plástico es menos denso que el agua.

II.

Los monumentos levantados sobre los suelos de las repúblicas americanas durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX tenían una condición: ser tan pesados como lo permitiera el presupuesto y, en efecto, varios tuvieron que ser trasladados en razón de su peso: las 12 toneladas del Washington-Zeus hecho por Horatio Greenough en 1841 terminaron por agrietar el suelo de mármol del capitolio de Washington, de forma tal que sólo dos años más tarde tuvo que ser llevado al patio oriental de la construcción, para después seguir una ruta que finalmente lo dejaría en lo que es hoy el National Museum of American History. En São Paulo, el monumento a Ramos de Azevedo dispuesto sobre la avenida Tiradentes al frente de la actual Pinacoteca tuvo que ser retirado y almacenado durante unos años para ser luego reinstalado nuevamente en la USP —Universidad de São Paulo—, pues sus 36 toneladas impedían por completo la construcción del metro que atravesaría su suelo.

El peso, justamente, intentaba hacer a los monumentos intransferibles al establecerlos como pilotes que sostenían la ruta de las respectivas naciones. No es casual que las nuevas repúblicas destinaran buena parte de sus fondos para construirlos. Así, estos monumentos, tal como las columnas, intentaban levantar una historia tan antigua como moderna: el Washinton-Zeus es nada más ni nada menos que una comparación entre el héroe norteamericano y el antiguo dios grecolatino, mientras los monumentos ecuestres típicos de una Independencia puesta en escena varios lustros después de su victoria seguían la imagen de Marco Aurelio —de la estatua del siglo II d. C. que, así, se convertía en el modelo de este tipo de esculturas. En estos monumentos de los héroes independentistas vuelven a combinarse los tres momentos: la antigüedad grecolatina, el Renacimiento —no hay que olvidar que fue el mismo Miguel Ángel el que hizo trasladar la escultura de Marco Aurelio, para reasignarle su importancia— y la Revolución Francesa, ya que muchos de estos héroes siempre están vestidos con uniformes napoleónicos. En suma, volvemos sobre los tres pasados que habían sido adquiridos y configurados como el Pasado.

Las esculturas nacionales marcaban el mapa de las ciudades, las coordenadas de los centros urbanos que crecerían de una manera arrolladora durante el siglo XX y que en su crecimiento fueron borrando esas mismas coordenadas y abandonando esos pilotes, tanto en el medio urbano como en la escritura de las historias del arte de la segunda mitad del XX. Sólo es necesario advertir como ni Rosalind Krauss ni Marta Traba las mencionan; de hecho, para hablar de escultura-monumento en un texto ya *clásico* como lo es “La escultura en el campo expandido”, Krauss vuelve sobre el Marco Aurelio del siglo II y nunca, jamás de los jamases, menciona los monumentos ubicados en el Central Park de Nueva York en las décadas del cambio de siglo: el Bolívar ecuestre de 1919 de Sally James Farnham o el monumento a Colón que fue instalado en 1892 en el cuarto centenario del *descubrimiento*, cuya estatua se encuentra sobre una columna de enormes proporciones. Ese pasado como invención del pasado, una vez construido fue archivado, suspendido de nuestras respectivas historias del arte.

Lo anterior sucedió porque los monumentos no entraban en la cronología organizada del XX, no casaban en modo alguno con el desarrollo de una escultura que tenía que ir desde Rodin y Brancusi hasta la propuesta del Minimalismo, es decir un arte que pasaba del paulatino abandono de la representación, y con esto el alcance de una autonomía de la forma, a su liberación de la Historia. Un arte que, en suma, debía dejar de ser monumento Si yo comienzo mi relato de la escultura moderna con el Washington-Zeus o con el monumento ecuestre a Artigas de la plaza de Montevideo de 1902, para acabar en el Minimalismo o en el Neconcreto, o en la escultura de Bursztyn, Obregón o Ramírez-Villamizar, el origen se me vuelve pantano, y de los pantanos no se consigue salir fácilmente. Toda ruta -bien sea la del monumento o la de la escultura no-representativa- es básicamente un artificio hecho desde el punto de llegada, desde el presente.

Ahora volvemos sobre el monumento porque se acabó la ruta, porque se acabó por completo su propuesta de futuro, y entonces esta vuelta se convierte en juego: la particularización de su carácter general, la posibilidad de convertir la Historia en una simple anécdota fortuita. En María Elvira Escallón, particularizando el tiempo de una columna que dibuja su transcurso siguiendo formas aleatorias, durante un lapso tan específico como tangible; en Miguel Ángel Rojas, convirtiendo al *David* de Miguel Ángel Buonarroti en el David de Miguel Ángel Rojas.

La instalación *David* de Miguel Ángel Rojas, hecha en el año 2005 y presentada en las ruinas de lo que alguna vez fue el hotel Hilton de Bogotá y hoy es un local



Miguel Ángel
Rojas, David, 2005.
Fotografía

Miguel Ángel
Rojas, David, 2005.
Fotografía





Miguel Ángel
Rojas, David, 2005.
Fotografía

Miguel Ángel
Rojas, David, 2005.
Fotografía





David Instalación:
Miguel Ángel
Rojas,

Campos
Latinoamericanos,
Galería
Alcuadrado, 2005.

de la cadena de supermercados Éxito, consiste en una serie de 12 fotografías de formato rectangular vertical de 1x2 m, en color sepia, del fotógrafo Fernando Cruz. El modelo de tales fotografías es José Alejandro, un soldado del ejército colombiano mutilado por una mina antipersonal. En la toma siempre frontal, el cuerpo del modelo se dispone tal como el de la escultura de Miguel Ángel Buonarroti, completamente desnudo, la mano izquierda a la altura del hombro, la mano derecha relajada a la altura del muslo.

La obra de Rojas se construye entonces a través de la alegoría entendida como la relación que se teje sobre un par de cosas distantes en la que una de ellas es la apariencia de la otra. La primera relación es el nombre de los autores: Miguel Ángel: Miguel Ángel, paralelo que revela una agudeza que, una vez es captada, despierta la sonrisa propia de la broma. Toda broma consiste en establecer una relación impropia, una suerte de absurdo en el que dos extremos se encuentran a la vez que se rechazan. Este juego entre los nombres es elemental, llano, tanto así que parece una característica adherida, fortuita, incluso impropia: los dos nos llamamos Miguel Ángel. Sin embargo, es justamente ese carácter propio de lo impropio aquello que teje el abanico de relaciones establecido por la pieza, pues el asunto consiste en proponer una *coincidencia*—y bajo ninguna circunstancia un *deber ser*— como base de la obra.

Los monumentos de nuestras naciones nunca consideraron la posibilidad de levantarse sobre coincidencias. Su semejanza con la escultura clásica, con la renacentista especialmente, se presentaba como la única de las rutas. En suma, sus alegorías hacían lo posible por escapar de lo fortuito y parecer *necesarias*, es decir, simbólicas⁴; en su base había un mandato, un deber ser que, más aún, era el único deber ser considerado como posible. En este momento, con la ruta deshilvanada y con un montón de pasados, de retazos y de historias, estos monumentos—el Washington-Zeus, el Bolívar a caballo, sus trajes, sus posiciones, sus pedestales enormes— no pueden dejar de resultarnos levemente risibles; su constante esfuerzo por hacer de piedra una apariencia, por hacer imperecedera la invención de una historia que se diera como Historia, es casi ridículo ante nuestros ojos.

Miguel Ángel Rojas, ubicado al otro extremo de esa historia, establece su *David* sobre una coincidencia sin el menor de los problemas, y sin el menor de los temores a resultar simple: resultar ridículo ya es mucho menos ridículo que cualquier intento por parecer solemne. Ahora, las 12 fotografías que construye y dispone sobre ese terreno en ruinas de un Hilton abandonado son, paradójicamente,

solemnes. En efecto: uno se eriza cada vez que pasa los ojos sobre ellas. Vuelvo sobre la alegoría. Arriba afirmé que la primera relación entre los dos *David* es el nombre de los autores; bien, la segunda radica en la posición del personaje. Gracias a la posición uno identifica el referente, y una vez lo identifica procede a advertir las diferencias, en este caso, los elementos que faltan: la honda, la piedra y la pierna. La pierna izquierda. Mientras el *David* de Miguel Ángel Buonarroti tiene el cuerpo completo y los elementos de batalla en la mano, el *David* de Rojas está sin armas y sin pierna. Está, si se quiere, en un momento que no es el Momento/Monumento, sino que por el contrario se encuentra en un instante que no hace parte de ninguna Historia, y que no se proyecta como Victoria.

Este antagonismo marca una tensión: este *David* evoca al *David* y, a la vez que lo evoca, lo quiebra pues se erige como una completa contradicción de aquello a lo que refiere. La escultura de Buonarroti se da como la cumbre de una historia llevada a cabo por un héroe: *David*, un muchacho, le ganó a Goliat y con su triunfo salvó a todo su pueblo. Por su parte, la obra de Rojas está en los extramuros de cualquier historia; no se da como la encarnación de una línea capaz de conseguir el triunfo y, con el triunfo, un sentido, un 'hacia dónde'. Por el contrario, se dispone como un anti-tiempo: toma la apariencia del héroe que se encuentra en la cumbre de esa narrativa para poner en su lugar a un muchacho que no tiene cumbre, que no tiene historia, que no tiene arma, que no tiene pierna. No se abre, entonces, como la posibilidad de futuro, tal como solía imponerse la escultura monumental sino, justamente, como el anuncio de la imposibilidad de un mañana.

Rojas, además, particulariza el *David*, lo convierte en José Alejandro. Y entonces otro nombre aparece en la red de tensiones de la obra que invierte el juego anterior, pues de Miguel Ángel: Miguel Ángel pasamos a *David*: José Alejandro. Poner el nombre de José Alejandro en la ficha técnica no es, bajo ninguna circunstancia, gratuito; es un motor encargado de quebrar la apariencia del modelo ideal, pues ahora ese modelo es un muchacho determinado, con un pasado específico.

Y es a través de esta estrategia que se consigue el objeto de la obra: la particularización del monumento. Un monumento que siempre quiso ser general, siempre quiso narrar la historia de todos a través de una persona constituida como personaje, como héroe. Es por eso que sus héroes siempre siguen una posición dada, es por eso que todos terminan pareciéndose y es por eso que siempre tenemos que ir a la placa, en mármol o en bronce y dispuesta sobre su pedestal, para confirmar su referente: éste es San Martín, éste es Bolívar. Aquí no voy a la placa; voy a la

ficha técnica y su texto se encarga, tal como sucede con el monumento, de completar la obra, pero invirtiéndolo. Pues la persona que aparece, José Alejandro, es un perfecto desconocido y, sin embargo, es alguien específico. Poner el nombre especifica la pieza: de una parte, la aleja por completo de la posibilidad de resultar en un 'homenaje al soldado herido en combate'; de otra, este nombre convierte la obra en simple y sencillamente una serie de doce fotografías de José Alejandro, un muchacho al que le falta una pierna a causa de una historia que no tiene el más mínimo de los sentidos. Miguel Ángel Rojas construye así la imagen de la guerra actual. Hija del siglo XX, la guerra de nuestros días —en Colombia, en Oriente Medio—, tiene como única tarea el darle valor a una determinada mercancía —la droga, el petróleo—. José Alejandro se presenta entonces bajo la apariencia de lo épico, con la belleza de lo épico, para quebrar lo épico precisamente, para hacer polvo el monumento que daba sentido a un devenir histórico basado en una guerra. Se trata de quebrar una historia que no se da como Historia pero que tampoco se da como experiencia. La afirmación de Benjamin no ha variado:

Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano.⁵

No hay nada que decir, no hay nada que contar. Las fotos de Miguel Ángel Rojas están lejos de crear, de referir cualquier leyenda. El monumento se empeñaba y disponía todas sus herramientas para narrar una historia —inventada, manipulada, absurda, pero historia—, de ahí la proliferación de sus elementos, la proliferación de unos signos que hoy no encuentran ningún referente, que continúan allí en nuestros centros urbanos pero sin diana y sin memoria. Pasamos frente a ellos sin mirarlos y cuando los miramos sólo conseguimos darnos cuenta de nuestra propia amnesia. Ahora bien, este nuevo *David* no refiere, no da 'cuenta de', y entonces se erige como anti-monumento: no tiene absolutamente nada que contar, no tiene ni siquiera el sueño de inventar un pasado, de organizar

hacia el futuro aquello que ha acontecido, y es por esto que sólo le queda la posibilidad de proponerse como registro. *David* de Miguel Ángel Rojas no es nada más que una serie de registros: *unos* registrosos, no un único registro, no una única fotografía. El hecho de no ser único es otra clave en la maraña de claves, en la maraña de referencias sin destino. Bien podría ser una única fotografía de cinco metros de alto y tomar así la altura de su referente, pero la instalación consiste en doce fotografías de tamaño natural: la imagen de José Alejandro está a una escala 1:1. El *David* de Miguel Ángel Rojas se remite a una escultura que, tallada en mármol, es esencialmente única, pero su modo de hacerlo contradice esta unicidad por todos los flancos dado que se propone en múltiples versiones.

Aquí la fotografía, el registro, toma el lugar del monumento: si el monumento consistía en hacer permanentemente presente un momento del pasado para asignarle a ese presente un futuro tangible y preestablecido, la fotografía hace permanentemente pasado un instante acontecido. No hay rastro de futuro. Haber levantado este *David* como fotografía y no como sólido vuelve a darse como una contradicción en los términos: un *David* registro, un *David* sin peso, un *David* que sólo aparece como múltiples instantes de un pasado irreversible pero sin diana. Un *David* sin honda y sin piedra para ser tirada, porque lo que falta aquí es el destino de esa piedra. Y un *David* ubicado sobre ruinas, las ruinas del antiguo hotel Hilton. La primera muestra de este trabajo, llevada a cabo por Al Cuadrado —galería cuya propuesta consiste en no tener espacio y así disponer sus exposiciones en lugares escogidos y transitorios—, fue un montaje que logró un encuentro por lo general difícil entre la obra y el lugar donde ésta se expone. Aquí, obra y lugar consiguieron establecer un contacto, pues una ruina era dispuesta sobre otra ruina. El juego con el tiempo de este *David* que se presenta como apariencia de un monumento encargado de contradecir justamente el tiempo propio del monumento, se daba la mano con el lugar de la muestra: un sitio que tenía una historia, un pasado, del cual sólo quedaban vestigios.

Volver en este momento a ese espacio restaurado, modificado, *nuevo*, convertido en sucursal de la cadena de supermercados Éxito, parece hacer parte de la obra. Parece cerrar la obra. Ahora bien, por el camino de lo fortuito y no de lo necesario. Por el camino de la coincidencia y no del destino.

Entro al almacén Éxito y entro al futuro acuñado en nuestros días donde los modelos de las mercancías parecen ser lo único que se transforma, lo único que va hacia alguna parte. ¿Hacia dónde? ¿Hacia el futuro? Los carros del 2010 ya están

en el 2009. Antes tuvimos que levantar toda la apariencia de un pasado pues estábamos cargados de n futuro y de un proyecto; ahora tenemos que erigir toda la apariencia de futuro, pues estamos completamente desprovistos de un proyecto: una apariencia del futuro construida a través de la alegoría propia de la mercancía, no la del monumento. Sin embargo y en cualquier caso, monumento y mercancía son igualmente alegóricos en tanto que fingen ser algo que no son: la mercancía en su constante lucha por parecer nueva, los monumentos en su constante lucha por parecer antiguos. La caja de detergente siempre intentando ser algo acabadito de inventar, el Bolívar intentando ser Marco Aurelio, el Washington intentando ser Zeus, y yo intentando seguir hacia adelante, aunque bien sé —como la columna de Escallón, como el *David* de Rojas— que no voy hacia ninguna parte. Y entonces salgo de ese Éxito, con todo lo que he comprado, y me voy por el Parque Nacional hasta la Javeriana. De allí subo a la carrera quinta y llego a mi casa —o a la que era mi casa porque, total, ya no vivo en Colombia— y, una vez allí, me voy a la ventana en donde me quedo mis buenos cinco minutos mirando hacia ninguna parte.

NOTAS

1. Ver: <http://www.scielo.org.co/pdf/anpol/v2on6o/v2on6oao4.pdf> Última consulta: 19 de abril de 2009.
2. Robert Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, em Espaço & Debates, São Paulo, 2003. Traducción Agnaldo Farias.
3. Idem.
4. A propósito, vale la pena recordar que “mientras el símbolo atrae hacia sí al hombre, lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta la intención de su camino descendente y lo golpea en el rostro”. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 177.
5. Ver: Walter Benjamin, Experiencia y pobreza, en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjamoo05.pdf Última consulta: 19 de abril de 2009. Lima.





CONTEMPLACIÓN RADICAL CUANDO UNA COSA ES UNA COSA Y OTRA COSA

Mónica Gontovnik

ensayo largo

8.4



INTRODUCCIÓN

En 1990, la artista colombiana, María Teresa Hincapié ganó el primer premio en el XXXIII Salón Nacional de Artistas con su obra denominada *Una Cosa es Una Cosa*. En esta obra, con intención marcada, la artista se dedicaba durante horas a sacar cosas de su propia vida cotidiana que llevaba en bolsas y maletas, para colocarlas parsimoniosamente y en cierto orden, ante la vista de los espectadores asistentes al espacio en donde se ejecutaba el performance. Viniendo del mundo del teatro, Hincapié cuestionaba con este performance, la naturaleza de aquello que llamamos espectáculo. La artista performaba la vida cotidiana ante los ojos de los demás, usando simples movimientos corporales, imponiendo a esas cosas que sólo eran cosas, un orden tan sencillo como deliberado, que al mismo tiempo las separaba forzosamente de la esfera privada y las convertía en otras cosas.

Una Cosa es Una Cosa era un gesto, una acción que podía durar hasta doce horas mientras Hincapié cuestionaba la separación que creemos necesaria entre la vida y el arte. Cada objeto de su casa que aparentemente no tenían el significado suficiente para ser considerados elementos escenográficos, en ese nuevo espacio

creado con los mismos, creaba una ambivalencia dada por un significado que no podía ir mas allá de aquello tan íntimo, que solo cada uno de nosotros sabe existe en cada elemento de nuestras propias casas. Al traer los objetos de la cotidianidad de su propio hogar a un espacio público, donde la gente podía observar un acto que hacía visibles estos objetos, se hacía evidente la ritualidad impresa en cada cotidianidad expectante que presenciaba la cotidianidad ajena, aquella que ahora estaba “en escena”. La artista que sacaba su vida privada y la ponía fuera de contexto, armaba una obra que no era una obra que sí era obra, malparafraseando a Gertrude Stein.

Al ser testigo de su acto de larga duración, el público asistente se enfrentaba a una vida donde todo está espectacularizado y de-sacralizado. El observador era interpelado si soportaba el no-espectáculo y no se resistía a ver cuestionadas todas aquellas pequeñas cosas que a su vida le dan sentido. El tiempo y el espacio ordinarios recibían durante *Una Cosa es Una Cosa*, un nuevo orden y se situaban en ese sitio liminal que Turner (2004) describía muy bien en su estudio seminal que está en la base de los estudios performativos: “*Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial*” (79)¹. Es precisamente ese estado liminal, en ese espacio o tiempo cuando y donde nos encontramos entre mundos, lo que nos permite pensar la obra de arte junto con Arthur Danto (1981): como una convención que nos dice que algo es arte porque se nombra como obra de arte por determinadas instituciones (31), y por el artista mismo, quien claro está, la determina con su intención.

Durante una obra de arte hay, debido a la intención, una transformación permanente de unas cosas en otras cosas. Las metáforas se desplazan en este reino de la ilusión que tanto ha preocupado a los filósofos, ejecutando transformaciones que no han hecho más que develar el sentido de las pretendidas verdades universales. Como artista que jugaba con estas ilusiones de verdad, al desplazar las cosas de su casa y ordenarlas en otro espacio, Hincapié hacía visible – especular, la posibilidad de la metáfora que cambia el sentido de las cosas con simples desplazamientos semánticos. En este caso, el desplazamiento era de cosas aparentemente simples, no de palabras. Con ese simple gesto-acto la artista complicaba una contemplación de lo cotidiano en sus observadores-espectadores. Igualmente hacía visible la carga emocional y la posible historia con los que ella y cada uno de nosotros llena aquellas “simples cosas” que son unos vacíos esperando la significación aleatoria de cada ser que las tiene o cree poseer.

Al hacer de estas acciones, que por cotidianas se convierten en invisibles, un objeto de la intención e investigación artística, Hincapié utilizó una estrategia de disrupción de los sistemas de representación dominados por la cultura patriarcal (Forte, 1990 251), permitiendo así una radical contemplación que cuestiona lo asumido en una sociedad como “lo normal”. La repetición que convierte la cotidianidad en garante de verdades no cuestionadas, se interrumpe por un momento, se rompe, esperando ser suficiente. Aunque la intención de Hincapié no es teatral (Aguilar 2010) su acción performática convierte la vida privada en un espectáculo que al mismo tiempo no lo es, para un público que paradójicamente parece no serlo mientras es borrado de la atención de la artista quien le dedica todo su presente a cada objeto que toca, a cada objeto al que ella intenta devolver la sacralidad perdida en ese día a día de la manipulación mecanizada. Como parte del largo ritual de Hincapié, el público se convierte en espectador de lo rutinario-ordinario de su propia vida cotidiana, llena de objetos similares. Se radicaliza así la percepción de la propia realidad como algo lleno de ideales y propósitos grandiosos e inalcanzables que trae consigo insoportables expectativas de una trascendencia ubicada mas allá del presente ordinario y tenaz.

El ordenamiento intencional y pausado de cosas simples que Hincapié hace sin recurrir a movimientos corporales por fuera de lo común, nos dice que una vida en un hogar, cuidando de las cosas, debe ser tenida seriamente en cuenta por nosotros, si la existencia ha de hacerse soportable. Una existencia soportable ha de tomar conciencia de cada cosa sencilla y singular que hace parte de nuestro entorno diario. En el performance *Una Cosa es Una Cosa*, el tiempo pareciera detenerse o durar lo innecesario. Hincapié pareciera querer que pensemos en lo que Nietzsche planteaba: debemos privilegiar cada instante de la vida en su singularidad pues la vida es una fuerza radical y violenta con la que solo pueden encontrarse los grandes espíritus ya que el eterno retorno consiste en poder pensar la destrucción de todos los valores para que cada momento de la vida sea privilegiado como se merece (Colebrook 2002 694). María Teresa Hincapié no narra ni actúa cuando performa cuidadosa y pausadamente, ante nuestra vista, ese acto ritual público-privado donde su cuerpo transforma las mas simples cosas sin realmente decir nada mas allá de la manipulación de las mismas con intención concentrada. De ese modo, Hincapié permite lo que Deleuze (1989) llama una *imagen-tiempo*.

PERFORMANDO UNA IMAGEN DIRECTA DEL TIEMPO

Cuando Gilles Deleuze se dispone a explicar en un capítulo titulado “Mas allá de la imagen-movimiento” lo que él llama una *imagen-tiempo* como la característica más sobresaliente del cine que se hace a partir de la Segunda Guerra Mundial, se refiere al crítico Barthelemy Amengual como aquel que produce una fórmula para entender el trabajo de Fellini: si se logran entender las películas de Fellini como *imágenes-tiempo*, ver una película puede convertirse en algo aún más real que lo que aparentemente se está representando. Una película puede ser más real que nuestra propia vida y, a la vez, la vida cotidiana se puede identificar con lo espectacular porque “sin distinción mirantes-mirados, sin espectadores, sin salida, sin bastidores ni escenario...el cristal de Fellini no tiene fisura por la cual se podría o se debería salir para alcanzar la vida” (Deleuze 2004 123-4)

Como nos explica Deleuze (1989), en el cine de la *imagen-tiempo*, las historias son narradas por los objetos y los paisajes que son vistos no solo por el público, sino por los actores. *La imagen-tiempo* se hace porque no hay línea temática a seguir y así todo puede convertirse, transformarse en algo más. Esto se logra a través de lo que Deleuze denomina los “falsos movimientos”, de la dis-narrativa². Al igual que a través de signos ópticos y sonoros, los *signos-tiempo* llegan a reemplazar a los signos *sensorio-motores* que dominaban el sistema clásico en el cine. En ese nuevo cine, Deleuze encuentra una señal de los tiempos-signos, una señal que nos ayudan a entender qué sucede en una obra/performance como *Una cosa en una cosa*, de María Teresa Hincapié. Este performance nos lleva a la realización de que estamos ante una *imagen-tiempo*: una imagen que se crea cuando no se narra. Su acto señala, a los observadores de una vida cotidiana que se ha separado de lo ordinario, que el tiempo puede ser contundentemente, otra cosa.

En general, para Deleuze (1989), el cine es tiempo, la duración misma, ese momento en movimiento que no es tanto capturado como experimentado de lleno. Es como si hubiese surgido una tecnología capaz de expresar la percepción misma. Mas no una percepción natural, aquella humana, hecha de instantes enmarcados y privilegiados, sino una percepción fluida, que cambia constantemente: “*The model would be rather a state of things which would constantly change, a flowing matter in which no point of anchorage nor centre of reference would be assignable*” (Cinema 1 57)³. Deleuze piensa que el cine des-centra el sujeto de la percepción y demuestra lo que Bergson creía que era la duración: una conciencia en sí que

ya es algo. Es decir que uno no es consciente *de* algo, sino que ese algo es *conciencia* misma. El movimiento del cuerpo de Hincapié es una línea como esas que traza en el piso con sus objetos. Esta línea de su cuerpo al mismo tiempo la une y divide de sus observadores, nosotros, los que estamos en ese espacio liminal donde ni ella es ya artista ni los otros son espectadores. Se percibe entonces, de un modo directo, un eterno retorno de lo cotidiano. Somos duración que se entera de serlo.

Mirando el cuerpo, los movimientos y los objetos de la artista, vivimos nuestro propio tiempo a través de una *imagen-tiempo* que no se disuelve con la mirada, sino que se afianza en un instante que ya no parece tener fin. Con Hincapié nos convertimos en observadores de nuestros propios cuerpos en el tiempo, Ya no es tanto en el espacio donde nos encontramos ella y nosotros, porque estamos en un limbo. El espacio que ella nos proporcionó se ha abierto a la duración⁴. Somos ya conciencia, somos duración, sin intermediarios, aunque a través de su performance hayamos accedido a ese estado. En su accionar, nos muestra una imagen directa del tiempo: no hay narración sino acción, en ella no se actúa (en el sentido teatral) sino que se *hace* y se forma una imagen (se *per-forma*) que nos desestabiliza, porque no entretiene. Es lo mismo que sucede en el cine de la *imagen-tiempo* donde ya no se producen movimientos que son acciones en un tiempo y que se desenvuelven en una línea narrativa. Se producen sonidos y visiones donde los actores no reaccionan a situaciones dadas, sino que simplemente estando en ese mundo fílmico, permiten a los espectadores ser testigos de las diversas posibilidades del devenir de las imágenes.

En Cinema 1, Deleuze (1989) dice que las imágenes mentales no se contentan con hacer redes de relaciones, sino que forman nuevas sustancias, es decir, que el cine produce pensamiento. Para Deleuze, las imágenes cinemáticas que aparecen después de la Segunda Guerra Mundial, son dispersas pues no están ligadas a la percepción sensorio-motora. La narrativa se interrumpe, los héroes desaparecen, los espacios no son continuos y las acciones son difíciles de comprender. Es entonces cuando para Deleuze, el universo puede ser visto como cine: un todo abierto donde las cosas no son definitivas, expresadas en tomas no secuenciales, con actores no activos, con edición no lógica. Este cine está lleno de flashbacks que se revierten en nuestras propias memorias, en situaciones parecidas a las nuestras, en líneas interrumpidas que no permiten interpretaciones sólidas y unificadas, imágenes no discernibles, nada claras, imágenes del tiempo mismo: *imagen-cristal*.

Lo que se ve a través del vidrio o en el cristal es el tiempo, en su doble movimiento de hacer pasar los presentes, de reemplazar el uno por el otro en dirección al futuro, pero también de conservar todo en el pasado, de sumirse en una profundidad oscura.
(Deleuze 2004 121)

En este cine de la imagen-tiempo, el actor y el espectador juntos escuchan los sonidos y así mismo ven las imágenes directas de tiempo que dan pie a las asociaciones libres. Igualmente, en el performance de María Teresa Hincapié, ella y nosotros, los espectadores, podemos reflexionar acerca de cómo el presente, el pasado y el futuro, no tienen una lógica casual mientras percibimos el tiempo directamente a través de la imagen de su performance que se convierte en una experiencia profunda de la duración. Las *imágenes-tiempo* son para Deleuze como sueños (*onirosignos*) y memorias (*mnemosignos*), son una paradoja donde pasado, presente y futuro se confunden en la diferencia entre tiempo virtual y real. En las *imágenes-tiempo* del cine somos espectadores en desazón que observan junto con actores que no hacen nada más allá de estar. Lo real y lo imaginario se persiguen mutuamente intercambiando roles donde los espectadores se convierten en posibles actores de lo que se está viendo. Del mismo modo, la *imagen-tiempo* del performance *Una Cosa es Una Cosa* hace el tiempo visible, vivible. En este performance no hay que ligar diferentes acciones, la acción es una sola, continua y eternamente retornante que produce un perpetuo intercambio entre lo virtual y lo actual. No seguimos una historia. Las interminables secuencias de colocación de objetos nos mueven más allá de la percepción sensorio-motora. Simplemente vemos y la conciencia toma su forma de duración a través de nuestra sensación:

Lo que vemos en el cristal ya no es el curso empírico del tiempo como sucesión de presentes, ni su representación indirecta como intervalo o como todo... Es el tiempo en persona lo que surge en el cristal, y no cesa de reiniciar su desdoblamiento, sin culminación, ya que el intercambio indiscernible se prorroga y reproduce perpetuamente" (Deleuze 2004 363)

ABURRIMIENTO RADICAL

Como espectadores de la pieza performática *Una Cosa es una Cosa*, probablemente estamos sentados en una esquina del salón. Luego nos levantamos, caminamos, nos ponemos a observar desde diversos puntos. El tiempo pasa y no pasa nada, aparentemente. María Teresa Hincapié sigue enfilando sus objetos personales en el salón. Sabemos que esto durará horas, que es parte del programa. Aunque la pieza funciona como un ritual - o tal vez por eso mismo- la artista no está expresándose, no dice nada en particular. Su acción repetitiva y constante en la que cada objeto recibe especial atención mientras es sacado y colocado, dice siempre lo mismo: nada en particular. No hay una narrativa, aunque intuimos que detrás o debajo o por encima de cada uno de esos objetos, que tanto se parecen a los que tenemos en nuestras propias casa, hay una historia, una memoria que nos llama a otra cosa. Podemos entrar y salir del recinto donde se ejecuta la acción y volver en varias horas. La artista aún estará allí, haciendo lo mismo que también es diferente. Si podemos soportar esa nada aparente, ante nosotros se puede abrir la intuición directa del tiempo como duración. El entretenimiento esperado cede y el aburrimiento nos obliga a otra cosa que nos produce, nos per-forma.

Si *Una cosa es una Cosa* se trata de la presencia de la propia artista; si en apariencia ella lo hace para sí misma como una meditación acerca de la vida cotidiana; si con su atención centrada en sí misma, en los objetos y en sus movimientos rituales, ella nos borra como espectadores, al mismo tiempo que nos presta su cuerpo. Este préstamo actualiza nuestra presencia en el recinto donde se ejecuta la acción. No podemos soportar lo único que tenemos: tiempo. El aburrimiento nos lleva al límite, al espacio liminal donde tampoco estamos. Entonces, de la mano de Krakauer (2008) entendemos la productividad de haber sobrepasado este límite:

But what if one refuses to allow oneself to be chased away? Then boredom becomes the only proper occupation; since it provides a kind of guarantee that one is, so to speak, still in control of one's own existence. If one were never bored, one would presumably not really be present at all and would thus be merely one more object of boredom...But if indeed one is present, one would have no choice but to be bored by the ubiquitous abstract racket that does not allow one to exist, and, at the same time, to find oneself boring for existing in it. (304)⁵

Aunque el performance no tenga la especificidad técnica del cine, por más que su técnica no sea la indexación de las imágenes que se editan y montan en celuloide o se manipulan digitalmente, el cuerpo de la *performista* hace algo similar a la imagen-espejo que nos provee el cine: no solamente estamos siendo capaces de estar presentes por medio de ese cuerpo, sino que producimos pensamiento mientras hacemos parte del devenir⁶. Somos, con los movimientos ejecutados por la artista. Si dejamos que nos atraviese ese cuerpo que ya es una línea junto con sus objetos, existimos para el mismo performance.

Como Peggy Phelan (1993 167) muy bien nos explica, el arte performático ocurre en esa suspensión entre la realidad física del cuerpo que *per-forma* y la experiencia síquica de lo que se incorpora. Lo performático declara un ser que deviene suspendido entre lo que se hace visible temporalmente y lo que no aparece. Hincapié trazó la línea y nosotros bailamos entre observar y ser como ella, con ella. Nos quedamos en el puesto, separados y suspendidos por su cuerpo, como cada objeto que ella manipula, acarrea, acaricia y coloca en orden. Pero si cruzamos el límite impuesto por ella, si perdemos la liminalidad, corremos el riesgo de perder la ilusión y entonces aquellos no serán nuestros objetos y su cuerpo ya no sería el nuestro. Su cuerpo ya no es suyo, se ha borrado, como ella nos ha borrado a los observadores con esa centrada atención en los objetos que coloca pausada, incesantemente. Al igual que los objetos que lejos de su cercanía cotidiana se han convertido en otra cosa, ese cuerpo se ha convertido en todos los otros cuerpos que la observan. Nuestras horas de observación han hecho insoportables nuestras propias horas cotidianas. Somos los testigos aburridos y aterrados del tiempo, que no dice nada, si no se encuentra en un espacio determinado y medido. Estamos en una casa, estamos en un en un no-espacio, estamos en cualquier parte. Nos hemos aburrido de nosotros mismos y de todo lo que acontece sin que nos demos cuenta de qué está aconteciendo, de todo lo que se encuentra dentro de las cuatro paredes que habitamos. Nos enfrentamos a un asombro que nos obliga a reconocer que nuestras vidas están estructuradas de acuerdo con reglas que nos encuadran. Nuestros actos diarios también son “performance”(Carlson 2004 70). Sentados o de pie, somos los *performistas* de su performance o del performance que actuamos

a diario. Nuestros rituales privados saltan a la memoria y a la presencia que hemos perdido con la repetición de nuestros actos cotidianos como si el tiempo no fuera una intuición, ni una ilusión de ordenamiento. El rectángulo que ella ha construido durante horas es ahora nuestra propia casa.

CONCLUSIÓN CONTEMPLADA

La materialidad de las cosas que Hincapié dispone en el piso del salón, la materialidad de su cuerpo y la de los nuestros, las formas, los espacios creados por las formas, nos han llevado hacia una imagen directa del tiempo. Somos entonces capaces de dar el salto imaginativo necesario para darnos cuenta del montaje de imágenes que hemos hecho una y otra vez en nuestra vida diaria para soportar el paso del tiempo, la inminencia de nuestro camino hacia la muerte, de la rápida pérdida de significación que nos acecha. Hay un tiempo que se ha vuelto automático y que funciona por fuera de la conciencia y hay otro al que le prestamos atención, que está lleno de intención. Pero todos igualmente son parte del tiempo, de la duración que intuimos tiene un límite, como todo acto ritual, como toda obra de arte, que como la vida, finalizará. La radical contemplación que propone la pieza de María Teresa Hincapié, no nos di-vierte, más bien nos aburre y así nos de-vuelve a la centellante intuición de que la vida diaria es una fuerza poderosa que desperdiciamos si no la observamos con la misma intención con la que la artista observa cada objeto que se dispone a colocar, así le tome lo interminable. El aburrimiento en la contemplación re-mueve nuestro sentido de seguridad en la vida diaria, esa que necesita estar llena de cosas que nos dan la sensación de plenitud ante el vacío que viene. Se han transformado en otras cosas aquellas que nos proporcionaban, al poseerlas, una tranquilidad pasajera. La vida diaria se ha convertido, viendo el performance de María Teresa Hincapié, en otra cosa.

NOTAS

1. "Entidades liminales no están ni aquí ni allá; se encuentran atrapadas en medio de las posiciones asignadas y dictadas por la ley, las costumbres, convenciones y ceremonias". (Traducción de la autora de este ensayo)
2. Referencia a la Obra de Alain Robbe-Grillet quien creía en una función narrativa en el cine y la literatura que no cumplía las supuestas reglas de cada género. Se intentaba negar y destruir la ilusión de que el cine o la novela creaban y reflejaban una realidad.
3. "El modelo sería como un estado de cosas en constante cambio, una materia fluida donde no hay punto de anclaje ni centro de referencia asignable." (Traducción por la autora de este ensayo)
4. Esta es una idea fundamental de la filosofía de Henri Bergson según la cual percibimos a nosotros mismos y a la realidad como *duración*. Simplificando, en esta idea de duración el tiempo no es matemático, lineal, secuencia, determinado por un idea espacial. La conciencia en este sistema filosófico de Bergson es múltiple y armónica, sin pasado o presentes determinados.
5. *"Pero qué puede suceder si uno se rehúsa a salir corriendo? Entonces el aburrimiento se convierte en la única ocupación correcta, porque provee la única garantía de que uno está en control de su propia existencia. Si uno nunca se aburriera, presumiblemente no podría estar presente y sería tan solo un objeto del aburrimiento.....Pero si ciertamente uno se encuentra presente, no tendría mas escogencia que aburrirse con los difícilmente reconocibles ruidos que no nos dejan existir y al mismo tiempo encontrarnos existiendo dentro de ellos."*(Traducción de la autora de este ensayo)
6. La filosofía de Deleuze es inmanente. Por medio del devenir Deleuze supera la idea de historia y de ideas fijas en el tiempo. Lo que es, deviene constantemente: no hay algo original de donde surgen otras cosas. El cambio, la diferencia son las creadoras del devenir constante que es la existencia.

OBRAS CONSULTADAS

AGUILAR, Jose Hernan. Biblioteca Luis Angel Arango, (blaavirtual): <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam21a.htm>

CARLSON, Marvin. "What is Performance". *The Performance Reader*. Ed. Henry Bial. New York: Routledge, 2004. (68-73).

COLEBROOK, Claire. "The Politics and Potentials of Everyday Life". *New Literary History* 33 (2002): 687-706. Web. 5. Jan. 2010.

DANTO, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 and 2*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

DELEUZE, Gilles. *La Imagen-Tiempo: Estudios Sobre Cine 2*. Trans. Irene Argoff. Barcelona: Paidós, 2004.

FORTE, Jeannie. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism". *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Sue Ellen Case, Ed.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN UN LUGAR DE LA PLÁSTICA, *Elemental: Vida y Obra de Maria Teresa Hincapié*. Ed. Serna, Julián; Nicolás Gomez y Felipe Gonzales. Laguna Libros: Bogotá, 2010.

HINCAPIE, Maria Teresa. Entrevista: *Plastica*. <http://www.youtube.com/watch?v=Z1vc9nm27VA>

KRACAUER, Siegfried. "Boredom". *The Everyday Life Reader*, Ed. Ben Highmore. New York: Routledge, 2008. 301-304.

PHELAN, Peggy. Unmarked: *The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

Roca, Jose .“Los espacios y las cosas: El mundo interior de Maria Teresa Hincapie”. *Columna de Arena*, No. 23. Blog: Reflexiones Críticas desde Colombia, 12 abril, 2000.

TURNER, Victor. “Liminality and Communitas”. *The Performance Reader*. Ed. Henry Bial. New York: Routledge, 2004. 79-87.





MEMO—RÍA DE UN VIEJO PAYASO

Guillermo Alfonso Forero

ensayo largo

8.5



INTRODUCCIÓN

Desde hace algún tiempo he trabajado en la tarea de rescatar la trayectoria del circo tradicional colombiano, de escribir sobre el arte circense en Colombia, sus antecedentes y su historia, e inicié con una recopilación del repertorio tradicional en lo que he denominado “El arte del payaso y la técnica del clown, 100 años de repertorio de los payasos de la TV Colombiana”, un manual práctico para cómicos y clown. Pero al remitirme a esos 100 años, indudablemente debo referirme también a la historia, en primera instancia a la historia del arte, a las manifestaciones circenses en la antigüedad y en las diferentes épocas de la cultura occidental, pero a la vez debo aproximarme a las culturas ancestrales de América, en donde encontramos también vestigios de manifestaciones, habilidades y destrezas de características circenses. Por otra parte, partiendo de esa mirada universal, debo hacer referencia a la historia del circo colombiano, a sus épocas, sus protagonistas, su decadencia y, como el ave fénix, a su resurgimiento en la actualidad.

No existe un archivo oficial de la historia del circo colombiano, ni una teoría, ni una aproximación; sólo la memoria de aquellos que hemos sido protagonistas de esa historia, de nuestra historia, de mi historia, porque tengo el gran honor de

ser descendiente de una estirpe de artistas colombianos que entre músicos, compositores, ilusionistas, ventrílocuos, fono mímicos, payasos y hasta directores de cine, gerentes, gestores culturales y trabajadores sociales, en cinco generaciones hemos logrado pasaportar al nuevo milenio esta expresión auténtica y popular: el arte del circo y del payaso. Doy testimonio de esa historia con mis casi 60 años de edad, de los cuales 55 han estado ligados a este quehacer, al oficio del artista circense, ya que con tan sólo cinco años acompañaba a mi padre en sus actos de ventriloquia dialogando con *Requeñeque*, el muñeco impertinente, corrigiéndolo y enseñándole —acción escénica a la que hoy se le llama ‘caracterizar el rol del Carablanca o Picador’ según la técnica de clown. Esta experiencia, aunada a las historias y relatos de mi padre que a su vez se remiten a las aventuras y peripecias de mi abuelo Chipilo, los tíos abuelos Blas y José María y a la memoria de sus más entrañables compañeros, me permiten presentar una aproximación de exactamente 113 años de historia no sólo del circo sino también de las artes populares, aproximación respaldada por el fruto de una incansable búsqueda de libros, documentos, fotos, recortes de prensa, carteles y discos L. P. que fundamentan documentalmente todo lo aquí expuesto, hasta llegar a los inicios del tercer milenio y del mundo contemporáneo.

Debo echar mano de los recuerdos, de las anécdotas, de todo aquello que me ha quedado consignado en el alma y me ha forjado en las lides del arte y la cultura popular. Debo remitirme a todo aquello que ha dejado una huella en la televisión colombiana, seguramente a muchas risas y sonrisas de las generaciones de colombianos que se extasiaron con la música de los abuelos y con la imponente voz del tío Luis María, que se sorprendieron con la habilidades mágicas del señor Piloacán, que gozaron con los diálogos de *Anacleto y doña tecla*, muñecos de ventriloquia, y se divertieron con las imitaciones y fono mímicas de los grandes del cine mexicano. Debo remitirme, sin más, a mis niños, ahora de 25 años, que cantaron nuestras canciones, se asombraron con nuestras ilusiones y que recuerdan con nostalgia que aún llevan en el corazón un *Bullicioso* que ríe, canta y juega.

¿Cuál es la versión contemporánea del circo colombiano? ¿Cuáles son sus características? ¿Circo o artes circenses colombianos? ¿Circo tradicional o nuevo circo? Estos son algunos de los interrogantes de los que daremos cuenta en este trabajo, además de dar un somero vistazo de los vestigios históricos de lo que denominamos ‘circo’, tanto en términos generales como en el caso particular de la historia de nuestro circo colombiano. El método autobiográfico es el que guiará

Guillermo
Forero Algarra
PILOCHAN
y Guillermo
Alfonso
Forero Neira
Tío
Memo.
1957.



el desarrollo de este ensayo, ya que hablar del circo contemporáneo colombiano obligatoriamente me remite a dar un testimonio de vida que, a su vez, refleja las diferentes épocas y momentos de su historia en nuestro país.

De mis primeros recuerdos al lado de mi padre, esta la visita al circo: su espectáculo, sus muñecos —era gran ventrílocuo mi padre— Pepito, el payaso ecuatoriano, que también era *Flecha Roja*, el sufrido técnico de lucha libre. Esa visita al circo de papá era el premio por ir juicioso a estudiar. En ese entonces yo cursaba el segundo año de primaria en el Liceo Sagrado Corazón de Jesús y, teniendo como maestra a la señorita María de Jesús, hice mi debut como payaso a escondidas de la casa usando una pijama decorada de recortes de papel silueta y mis medias de fútbol con cartón adentro que simulaban unas *Chalupas chilenas*. Estábamos en clase de Geografía. Tarea: ¿cuál el diámetro del planeta tierra? Vaya lío, en aquellas épocas no contábamos con el permanente acompañamiento del profesor sabelotodo Dr. Google. Mi padre, el señor Guillermo Forero Algarra Pilochán, decidió entonces ampliar la biblioteca familiar. Un día cualquiera llegó a casa con una gran caja de cartón, nos reunió en la sala y nos entregó cuatro grandes libros, gordos y con muchos colores e ilustraciones: una enciclopedia, *Nuestro mundo maravilloso* de la editorial argentina Códex S. A. bajo la dirección literaria del maestro Ernesto Sábato.

La enciclopedia contaba con una sección llamada “El rincón de los niños”, y allí encontré el mundo apasionante de los títeres, de cómo construirlos con pasta de papel y *papier mâché*. Aprendí todo de la mano del maestro Oscar Villafaña. En la enciclopedia encontré también la historia de la muralla china y, en ese artículo, la historia del bufón Yu-Sze, un payaso al servicio del rey. Entendí así que el arte de hacer reír ha tenido exponentes a lo largo de miles de años de la humanidad: los portadores de la risa. Hoy en día es mucho más fácil conseguir fuentes de información, libros digitales, enciclopedias virtuales, imágenes y videos que nos permiten remitirnos a un referente histórico, a ciertas habilidades y destrezas humanas que se podrían catalogar como los pilares de esa manifestación artística que hoy conocemos como el maravilloso mundo del circo.

Etimológicamente, y según la Real Academia de la Lengua, la palabra *circo*, del latín *circus*, se define como:

**Edificio o recinto cubierto por una carpa, con gradería para los espectadores, que tiene en medio una o varias pistas donde ac-túan malabaristas, payasos, equilibristas, animales amaestrados*

** Conjunto de artistas, animales y objetos que forman parte de este espectáculo.*

** Conjunto de asientos puestos en cierto orden para los que van de oficio o convidados a asistir a alguna función.*

** Conjunto de las personas que ocupan estos asientos.*

** Lugar destinado entre los antiguos romanos para algunos espectáculos, especialmente para la carrera de carros o caballos.*

**Confusión, desorden, caos.*

Si bien históricamente no existe una relación directa entre algunas manifestaciones circenses en la antigüedad y el espectáculo del circo moderno —siendo el espacio para la diversión y el entretenimiento del circo romano el antecedente histórico o punto de partida de varios estudiosos de las artes circenses—, son cinco las actividades humanas que fundamentan lo que hoy conocemos como el espectáculo del circo. Éstas son: los malabaristas, los acróbatas, los contorsionistas, los magos y los payasos. Todas estas destrezas y habilidades físicas y humanas, pilares del arte del circo, cuentan con el registro de pictogramas y de arte rupestre que evidencian su ejecución en las épocas más remotas de la humanidad.

LAS ARTES CIRCENSES EN LA ANTIGÜEDAD

En Egipto ya se conocían mujeres que hacían malabarismo. De hecho, hay varias pinturas de egipcios haciendo malabarismo de pie, como lo es el caso de las figuras halladas en los tiempos del príncipe Beni Hassan (1794 a 1781 a. C.). Otra imagen de la antigüedad, encontrada en Tebas y pintada sobre roca caliza, es la que se conoce como la contorsionista del Museo Egipcio de Turín, imagen que corresponde al imperio nuevo (1570-1070 a. C.). Lo que más llama la atención de



La danzarina
de Turín

la mujer representada es su postura contorsionada: la figura se sostiene con las puntas de los pies y las manos mientras su espalda se curva hacia atrás y su cabellera cae suavemente, ejercicio básico del arte de las contorsiones que se mantiene actualmente en las artes circenses. Sin querer hacer alusión a la polémica actual sobre lo taurino, existe en la memoria de la humanidad un registro acrobático sobre un toro que data del 2.400 a. C. y que muestra la habilidad de un salto mortal en la antigua Grecia. Aparece así la acrobacia, arte fundamental en el espectáculo del circo en todas las épocas.

Continuando con este recuento de los antecedentes históricos del circo, debemos referirnos al circo romano, una de las instalaciones lúdicas más importantes de las ciudades romanas. Junto con el teatro y el anfiteatro, el circo forma la trilogía de grandes instalaciones destinadas a divertir al pueblo. Inspirado en los hipódromos y estadios griegos, pero de medidas mucho mayores a las de éstos, el circo romano estaba destinado a las carreras, los espectáculos y las representaciones que conmemoraban los acontecimientos del Imperio y que, en épocas de Nerón, incorpora el uso de animales salvajes en cautiverio como parte de la acción.

Este breve recuento de las imágenes que registran habilidades acrobáticas que son la base del espectáculo de circo y que datan de miles de años de existencia las podríamos llamar ‘manifestaciones de las artes circenses en la Antigüedad’ Todas estas definiciones están enmarcadas en una visión eminentemente centrada en la cultura occidental, pero existen también algunos indicios y referentes de actividades acrobáticas y cómicas en las culturas prehispánicas que evocan técnicas actuales del circo como los acróbatas aéreos, el clown y los payasos.

LOS ANTECEDENTES PREHISPÁNICOS DEL CIRCO

El Circo cuenta con su propio espacio escénico que conocemos como la pista, círculo central en el que se realiza el espectáculo que, desde una mirada Muisca, lo podemos asociar al cerco, la figura que trazan en el suelo los taitas y chamanes, ese círculo ritual que evoca la magia y sus misterios. Para nuestros antepasados, en el centro de ese cerco (circo) se hace honor al taita Gata (Fuego) y se evoca así a Fo: es precisamente con una *fogata*, un pequeño fuego, con el podemos recordar a Fo —Fu, deidad de la alegría, patrono de artesanos y tejedores— y al Taita Gata —el fuego, el padre de la energía.

Las crónicas de la conquista documentan la celebración más importante para la gran comunidad Muisca, el *correr la tierra*. Nuestros antepasados manejaban máscaras, unas con semblanza de alegría y otras con expresión de tristeza, como las caretas de Tespis de la antigua Grecia, aunque no eran precisamente los símbolos de la tragedia y la comedia sino que aludían al tiempo anterior y posterior a la intervención del maestro Bochica para sanar la inundación de la sabana. Esas catervas de actores con máscaras alegres y tristes hacían así referencia a la gran inundación de la sabana causada por la ira de Chibchacun. Desde esa mirada, y definiéndonos como cómicos andariegos, nos deberíamos proclamar como Foguagua, los hijos de Fo —Fu, Fomagata, en el Zipazgo y Nemcatacoa en el Zacazgo—, los caminantes alegres del correr la tierra. Esta sería una nueva propuesta para pensar el circo contemporáneo colombiano partiendo del rescate y el fortalecimiento de la identidad cultural: ‘el circo de los hijos del sol’.

Pero, además, encontramos en nuestra América Central una ceremonia religiosa que por sus características podría definirse como un antecedente amerindio de la acrobacia aérea: los ‘voladores de Paplantla’. Los orígenes de la ceremonia de los voladores se remontan a la época prehispánica. Aunque no se tiene una fecha exacta, se sabe que a la llegada de los invasores sus principales cronistas consideraron esta danza como un juego, quizás porque originalmente el atuendo estaba confeccionado con plumas de aves que representaban águilas, búhos y guacamayas. Reconocida por la UNESCO como patrimonio cultural intangible de la humanidad, la danza de los pájaros, como le dicen a los voladores, es practicada en varias comunidades de los estados de Veracruz y Puebla. Encontramos aquí el eterno sueño del hombre de volar, el sueño de los hombres-pájaro como Ícaro, la fantasía que se hace realidad en una de las manifestaciones artísticas más características del circo moderno: el trapecio y sus múltiples variedades.

Estos antecedentes anteriores a la Conquista, sumados a las teorías de algunos estudiosos de la historia del clown que rescatan la importancia de los payasos sagrados de Centroamérica, nos aproximan a lo que podríamos llamar ‘antecedentes circenses prehispánicos’.

DE LA EDAD MEDIA A LA COMEDIA DEL ARTE

Continuando este recorrido por la historia, el contexto de la Edad Media europea es un referente obligado para el circo y los payasos. La influencia de la jerarquía eclesiástica para que las artes corporales recobraran su espacio y volvieran poco a poco a la realidad ciudadana fue definitiva. Frente a la cultura hegemónica de la época en la que surge el teatro religioso cuya expresión característica son los autos sacramentales, se fortalecen otros tipos de manifestaciones artísticas populares. El auge de los carnavales y sus personajes caricaturescos, así como la aparición de juglares y cómicos andariegos, trovadores, malabaristas, acróbatas, poetas y titiriteros, dan origen a dos características importantes del arte del circo: artistas polifacéticos e itinerantes.

Pero fue en el Renacimiento cuando los artistas andariegos volvieron a tomar los pueblos y las calles de muchos países europeos, ampliando así el estatus social de dicha cultura popular. De acuerdo con Soares (1998) el circo en el Renacimiento “deslocava os habitantes das vilas e cidades das rotinas binárias do trabalho e do descanso”, consolidándose entonces como una práctica que rompía con el orden institucional, divergía del concepto utilitario de la vida y visaba sobre todo “a diversão”. —la risa descomprometida de la función educativa— buscando entantar y entretener al público. Era un arte del entretenimiento. En este período las «troupe de saltimbanquis» ya incluían en sus espectáculos la música, el baile, los cuentos populares, las narraciones épicas y los títeres, además de las habilidades clásicas como la acrobacia y los malabares (De Blas y Matéu, 2000). Imperaba en ese momento una forma «'ibre' de exploración de las posibilidades corporales (Annie Fratellini en UNESCO, 1988: 27). En muchos pueblos se llegaba a acoger a los artistas itinerantes, ofreciéndoles un lugar para presentar sus espectáculos como atracción en los acontecimientos públicos importantes. Poco a poco, de forma lenta pero sólida se pudieron formalizar itinerarios, caminos por los que miles de artistas solían pasar durante todo el año.

Debo hacer aquí un alto en el camino, para detenerme en unos personajes (para mí los más importantes) de los que conforman el andamiaje del circo: los payasos y los clowns. Al igual que el circo no existe una relación directa entre sus portadores en diferentes épocas, pero sí existen referentes de personajes portadores de la risa a lo largo del desarrollo de la humanidad. El arte de hacer reír existe desde hace miles de años. Un enano actuaba ya como bufón, en la corte del

Faraón Dadkeri-Assi durante la quinta dinastía egipcia alrededor del año 2500 a.C. Así mismo, cuando Cortés conquistó el imperio Azteca, descubrió que en la corte de Moctezuma había bufones parecidos a los europeos, 'fools aztecas', clowns enanos y bufones jorobados. Por su parte, los bufones de la corte han actuado en China desde 1818 a.C. A lo largo de la historia la mayoría de las culturas han tenido clowns. Hacia el año 300 a.C., el emperador chino Shih Huang-Ti revisó la construcción de la Gran Muralla China. Miles de trabajadores eran asesinados o morían de cansancio durante su construcción. El emperador planeaba también pintar el muro, lo que hubiera provocado la muerte de otros muchos miles. El bufón, Yu-Sze, fue el único que se atrevió a criticar su plan. Los Prang u hombres frívolos, los Lubiets, son también otro antecedente en tiempos antiguos de los portadores de la risa. Para algunos autores, el origen del arte del payaso y del género de la risa —la comedia— tiene lugar en la antigua Grecia a través de sus grandes exponentes Aristófanes y Menandro, quienes junto con los romanos Plauto, Terencio, Ciccirio y Estúpido dan testimonio de estos primeros protadores de la risa clásicos. Ya nos referimos, aunque no sobra repetirlo, a la importancia de juglares y saltimbanquis, a en la edad media y a los personajes de carnaval como antecedentes de personajes cómicos populares.

Y es que de la permanente historia de manifestaciones contestatarias a la cultura hegemónica, han surgido antecedentes muy importantes que ponen en escena esa respuesta: frente al arte puritano del Medioevo, el carnaval y la fiesta pagana; frente a la comedia erudita la comedia de la improvisación, que deja un gran aporte a un hecho histórico y artístico sin precedentes en la época, la famosa *Comedia del arte* que reivindica el arte del actor. Este movimiento empezó en Italia en el siglo XVI y rápidamente dominó el panorama teatral europeo. Era un tipo de teatro fundamentado en la improvisación, basado en personajes y máscaras fijas y escenarios arquetípicos de la época. La *Comedia* estaba conformada por muchos personajes cómicos divididos en amos y sirvientes —estos últimos denominados *Zanny* o tontos— cuyos parlamentos no se basaban en libretos o textos escritos para ser representados. Por el contrario, los *Cannovaccios* o guiones de acciones quedaron como legado para el payaso contemporáneo, se han conservado gracias al circo tradicional y establecen el método y la técnica de actuación de los payasos de circo tradicional. Estos personajes evolucionan y se transforman y, gracias a la renovación generacional, de padres a hijos llega el espectáculo del circo bajo la forma de payasos de cara blanca. Fue precisamente Joseph Grimaldi (1778 - 1837),

quien es considerado el padre del clown moderno porque fue él el artista que elevó al clown de cara blanca al papel de protagonista reemplazando al arlequín.

Continuando con la reseña histórica del circo, se reconoce a Philip Astley, como el creador de lo que se ha considerado el primer circo, y fue gracias al acto de ecuestres y caballos amaestrados que aparece la pista o círculo central. Este último sirve de espacio escénico en la estructura del circo moderno, asociado al escenario que aún se conserva en algunos espectáculos actuales que tienen en el ilusionismo su eje central —los ‘circos mágicos’, como el más contemporáneo de los circos de América, el circo mágico de *Tihany*.

LOS ORÍGENES DEL CIRCO EN COLOMBIA

Ya aterrizando en Colombia, a finales de 1890 e inicios del 1900, el recuerdo más lejano que asoma en mi memoria es la broma permanente que en casa hacían de mis primeros años. *La muchica de chu aguelo* en mi media lengua quería decir *la música de su abuelo*; me refería entonces a los momentos en que papá se sentaba frente a su tocadiscos a escuchar los larga-duración de Garzón y Collazos y del maestro Jaime Llano González, que incluían en su repertorio temas como la danza “La Negrita” y el pasillo “El Silbido”, entre otros, cuyo autor era Luis María ‘Chipilo’ Forero, mi abuelo.

Comentaban los abuelos, decía mi padre, de sus ‘giras’ a lomo de mula; los abuelos cargaban ‘el cuadro’ y ‘los baúles’, hacían sus funciones en los patios y cercados de las grandes casas con acrobacias, acrobacia aérea, equilibrios y, sin falta, las presentaciones de los magos y los payasos que a inicios del siglo además interpretaban música como excéntricos musicales. De estos precursores surgen las familias circenses Los Cacerolos, Los Salpicones, los Farolitos, los Domínguez, los Suarez, Pitillo, Sancocho, los Pompeyo y los Forero (Chipilos), entre otros.

De las pocas evidencias escritas de los finales de los años de 1800 e inicios de los 1900, se encuentra el libro *Canciones y recuerdos* del maestro Jorge Añez y *Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes* de Jorge Enrique Gaitán (que tiene una segunda edición de Ediciones Mundial de 1968). La obra del maestro Añez, quien nació el 23 de abril de 1892 y falleció el 22

de julio de 1952, tiene un prólogo de Enrique Otero D'Costa, miembro de la Academia Colombiana de Historia, y su dedicatoria data del mes de junio de 1950. En el tercer capítulo de la segunda parte, "Llega Morales Pino a Bogotá — Las 'posaderas' del Trió Mefistófeles", el autor señala la importancia de la obra del maestro Morales Pino y nos presenta una fotografía de la primera estudiantina, la 'Lira Colombiana', que contó con la participación de Blas Forero, una segunda fotografía de la misma estudiantina pero del año de 1912 en donde figura nuevamente Forero y su hermano José María y, por último, en la página 170, una fotografía del menor de los Forero, Luis María *Chipilo*, con su respectiva reseña.

Antes de continuar con la referencia de la obra en mención, es necesario hacer un paréntesis, para resaltar tres aspectos puntuales. Primero, el árbol genealógico de los Forero, dinastía artística de la que soy descendiente en una tercera generación. Los artistas reseñados por el maestro Añez son mi abuelo, *Chipilo*, remoquete que da origen al nombre artístico de mi padre. Invertido, *Chipilo* sería *Pilochi*; mi padre decidió reemplazar *chi* por el nombre de su maestro en el ilusionismo, el mago *chang*, y de ahí surgió su seudónimo *Pilochang*. Segundo, que si bien la reseña histórica nos cuenta de la música colombiana, en el relato que traigo a referencia escrito por el maestro Añez se hace clara referencia a las giras artísticas de 1899, y se presenta una modalidad artística de clown: los excéntricos musicales, el trío 'Los Mefistófeles'. Por último, si se hace una lectura detenida de las anécdotas de sus giras, al maestro Mockus no fue el primero al que se le vio el trasero en público sino a los integrantes de esta agrupación.

Continuando con la reseña del libro del maestro Añez, en la página 61 el autor se refiere a la estudiantina "Lira Colombiana" de la siguiente manera:

Los primeros conciertos los dieron en la población de la Mesa, de Juan Díaz. Hasta allí los acompañó el maestro Ricardo Acevedo Bernal, uno de los mejores pintores de que pueda ufanarse el país, y a quien los artistas lo nombraron su representante.

Entrevistóse Acevedo con un señor de apellido Martínez, propietario de un local en donde pocos días antes habían actuado Los Tres Bemoles, excéntricos musicales que tocaban cascabeles, botellas, jarras, triángulos, etc. Y nuestro pintor, al oír las alabanzas de Martínez sobre Los Tres Bemoles y la buena impresión que habían dejado en el público, comprendió

La "LIRA
COLOMBIANA"
1899"



que los conciertos de la Lira, reforzados con un trío similar, no sólo darían variedad al espectáculo sino que el éxito pecuniario podría considerarse seguro; conocedor, además, de la pericia musical de los jóvenes que componían la estudiantina y que con tres de ellos podría formar un conjunto semejante, en un golpe de audacia y de talento díjole a Martínez:

—Es que... mi distinguido señor, con la Lira Colombiana viajan los rivales de Los Tres Bemoles: ¡el Trío Mefistófeles!

—¡Oh...!

Y deshaciéndose en elogios por la manera como sus diablos tocaban sus jarras y cascabeles, dulzainas y botellas, firmóse el contrato.

Con grande entusiasmo comenzaron los preparativos para el concierto: los músicos se dedicaron por completo al estudio de sus partituras, mientras Acevedo se encargaba de la publicidad: pintó un telón para el destartado teatro y unos cartelones, en los que se anunciaba el debut de la Lira y del Trío Mefistófeles, rival de los Tres Bemoles, avisos que fueron paseados por todo el vecindario acompañados por una murga de cuatro músicos de viento, quienes espontáneamente ofrecieron su colaboración a sus colegas capitalinos. Luego el mismo Acevedo confeccionó el atuendo para el mefistofélico trío con percalina roja, sin omitir un gorro con los consabidos cuernos y el tan característico rabo...”

La cita anterior hace alusión a una de las estrategias publicitarias que aun hoy en día, algo más de un siglo después, se conserva en los circos familiares que recorren los municipios y la provincia colombiana, estrategia que conocemos como ‘el paseo’ o ‘el convite’, esto es una pequeña comparsa con la participación de personajes del circo —especialmente la caravana de payasos— acompañada de los zanqueros, la música y el carro de perifoneo que invita a la función: “Llegó el circo... Vamos todos a ver el circo...”. Continuemos con la reseña del debut del Trío Mefistófeles en la Mesa:

...y llegó el día de la función: en las horas de la tarde las localidades quedaron agotadas y todo el mundo estaba ansioso de oír a los artistas.

El programa se dividió en dos partes, que finalizaban con la presentación del Trío.

Al terminar la Lira la primera actuación, que fue muy aplaudida, hubo un pequeño intermedio debido a que tres de los artistas debían ponerse encima del frac el disfraz que Acevedo les había confeccionado. Pero como el improvisado sastre hubiera tomado mal las medidas, los jóvenes tuvieron que desvestirse y ponerse en pellejo limpio el diabólico vestido.

Con un nutrido y prolongado aplauso y unos cuantos ibra-vos!, recibió el respetable la aparición de los Mefistófeles, cuyo arte supero toda ponderación pues Silva con las botellas, Forero con las jarras y Wordsworthy con los cascabeles y la dulzaina se lucieron en la ejecución de melodías populares, reforzadas con efectos maravillosos por el resto de la estudiantina, que se había situado detrás del telón de Boca.

Finalizada la primera parte del programa, el Trío, con risa un tanto nerviosa, agradecía las ovaciones pero no se movía de sus puestos. Los artistas parecían como atornillados a los bancos en donde estaban sentados. Ello obedecía a que como los vestidos les habían quedado estrechísimos, al sentarse se descocieron en la parte trasera.

Al fin sus compañeros se dieron cuenta de los ocurrido y levantaron el telón, momento que el trío aprovecho para hacer el mutis de espaldas, el cual fue coreado por una no muy bien reprimida carcajada proveniente de los que presenciaban el espectáculo entre bastidores, pues los artistas al caminar para atrás, exhibían al natural sus robustas posaderas...

Vale la pena destacar de esta reseña el alto nivel cultural de los artistas de la época, integrantes de la élite de la santaferña, y la importancia de los personajes cómicos y de las destrezas musicales de sus ejecutantes. Hoy en día, en algunas emisoras que cultivan la música colombiana tradicional, o en las emisoras de provincia, todavía escucho en ocasiones ese ‘dulce negrita de mi corazón, tienes un algo que no se que decir’. y entonces viene a mi memoria la infancia —*la muchica de chu aguelo*, la música de mi abuelo, *Chipilo*.

De esta época, la primera mitad del siglo pasado, otro tipo de actividad artística itinerante relacionada con la acrobacia y la maroma aparece en escena con los artistas populares, culebreros, teguas, curanderos y faquires que, con efectos de ilusionismo, mentalismo y humor, realizaban sus ruedos en las plazas públicas y los mercados. Entre otros, vale la pena recordar a ‘el artista colombiano’ y su ayudante ‘Joselito’, así como la aparición de los ‘indios’ acróbatas, bufos y faquires: el indio Vulcanito, el indio Comanche y el indio Apache. Estos personajes incurcionan en la celebración de ferias, fiestas populares y eventos taurinos, y estructuran incluso una modalidad cómico-acrobática de carácter taurino: los ‘bufos’, mejor conocidos en el mundo de los gitanos como la ‘bufay’, el arte sin montera de ‘los quites y los quiebres’. Sea este el momento de rendir un homenaje a los cómicos taurinos: Carlos Ojeda ‘Cebollita’, fundador del SINARCIRCOL, Carlos Chicha ‘Pomponio’, ‘Don Panchito’, el más célebre y valiente ‘Don Rodrigo’, la familia de don James Valencia con su espectáculo Superlandia, ahora protagonizado por sus hijos y nietos, Alberto Urrea ‘el gran Beto’, los ‘Terribles Pinilla’ Emilio y Gabriel, el cura Ramiro y el también descendiente de un cómico bufo Curro Valencia, ‘el gran Tintín’.

LAS FAMILIAS EXTRANJERAS Y LOS PRIMEROS CIRCOS COLOMBIANOS

En los múltiples esfuerzos de mi padre, por conservar su empresa, su circo, entre otros intentos recuerdo los nombres de la ‘Carpa teatro Portátil’, el ‘Circo Mágico Chipilo’, el ‘Fantastic Circus’, el ‘Teatro del Terror’ —abanderado de la llegada de la famosa luz negra, la luz fluorescente. Debo relacionar también los diferentes socios que tuvo mi padre en diferentes oportunidades que me permiten referenciar la importante influencia de las familias circenses extranjeras en el desarrollo del circo colombiano —entre otras, la familia Liescosky y los Mitrovich, llegados de Europa, el señor Cri-Cri, los Olave y los Noya de Chile, Los Ayala y el señor Yacopy de México. Sólo recientemente se habla de la terrible influencia de los Fuentes Gasca de México.

Poco se sabe de la llegada del señor Liescosky y su familia a Colombia. Durante muchos años se conocieron como los Nicosky. Ser compañero de gira de algunos de sus hijos es lo que me permite saber su verdadero apellido. Recuerdo al padre de Miguel, más conocido como ‘Indio Jerónimo’, y al gran payaso ‘Miguelito’, uno de

Guillermo Forero Algarra "PILOCHAN" con su tradicional Fono mímica de "Ay Chávela" en la Plaza de Toros de Santamaría 1964



los máximos exponentes del arte del lanzamiento de puñales sobre blanco humano, así como a Héctor, su hermano llamado también 'Niko' ambos ya fallecidos y a quienes rendimos homenaje por la maestría, tan solo alcanzada por ellos, en el peligroso acto de los cuchillos. Niño, su otro hermano, trapecista de vuelos; Tito, cómico y acróbata; Alfonso, técnico artista, y la Nena conformaban esta familia. Nietos del señor Liescosky el payaso Piolín, Jean Paúl como herederos en una tercera generación de esta estirpe de maromeros colombianos.

Otros socios de mi padre fueron los Ayala, llegados a Colombia con el circo Ataire. Recordamos a don Ricardo Ayala, excéntrico musical, ilusionista, y director artístico, de quien conocí el rigor de los ensayos en la parte cómica con entreactos como el 'Juicio'; a su hermano, don Hernán Ayala, malabarista que hoy en día dirige una de las mejores empresas de confección de carpas en la ciudad de Cúcuta, y junto con sus hijos, conserva la tradición circense; y a René Ayala, el payaso 'Tetoco' y sus trucos con pelucas. Discípulo de esta familia es Juan Joya Monsalve, el payaso 'Juanito' con quien compartimos el elenco del programa de televisión Animalandia, hombre dotado con una voz prodigiosa y a quien siempre presente como 'Juanito el payaso cantor de América, su voz y su guitarra.' También puedo recordar otro socio de papá fue el payaso Cri- Cri y su familia de origen chileno, como también lo fueron los integrantes de la familia Olave Maturana.

La tradición circense de Chile ha tenido una notable influencia en el desarrollo del circo colombiano, sobre todo la de los payasos chilenos que llegaron a Colombia con los Olave: Pípilo y Cocoliche, Don Carlos Olave Pipiolo, casado con la señora Luisa Maturana, emparentados con el señor Fischer, otrora de los mejores confeccionistas de carpas que introdujo la elaboración de carpas plásticas y vulcanizadas para reemplazar las lonas y manilas relingadas, y sus hijos, Carlos Jr. Conocido como 'El gran Pirrincho' en otras épocas, el excelente Tony, cómico acróbata polifacético y cantante, Emiliano, trapecista, la Olga, Emma y Jakeline, Ovel Olave (q.e.p.d.). Todos ellos dejaron una huella imborrable en la década de los 70, época que reseño como la de 'los circos urbanos'. Ahora residentes en México, continúan con una tradición centenaria de una familia colombo-chilena de circo.

Es invaluable el aporte del señor Carlos Olave cuando, en los años 80, lanzó una propuesta de vanguardia para la modernidad del circo colombiano: 'El circo Espacial'. Influenciado por el furor la película *La guerra de las galaxias*, su carpa tipo platillo volador, sus luces y sus vestuarios son un referente obligado a la hora de hablar de las tendencias modernas del circo en Colombia. Hermano del gran

Pipiolo y no menos importante, recuerdo también el tío Sigilfredo Olave, Cocoliche, maestro de cómicos y técnico de carpas y de circos de gran tamaño, antiguo dirigente sindical en su país, de quien aprendí la elaboración de muñecos en polígoma y la responsabilidad de ser director de cómicos. De grata recordación por sus perritos comediantes, aparece en mi memoria también el señor Yacopi, quien ocupó un sitio importante en el proceso de formación artística circense en Colombia por el manejo que tenía de la troupe y el número de básculas acrobáticas. La gran mayoría de estos artistas circenses venidos de otros países fueron socios de mi padre, quien siempre tuvo el sueño de contar con un gran circo. Fueron muchos los intentos y pocos los resultados, pero ante todo me dejó una gran herencia, el arte. Gracias papá.

Siempre guardo en mi *memoria* los recuerdos de los grandes circos, nacionales y extranjeros, que visitábamos junto a la compañía de mi padre, ya fuera en misión sindical o por una simple visita social. Siempre el señor Pilochán fue muy bienvenido por artistas y empresarios, eso me permite referir una época importante del circo colombiano: la época de oro de los 60. Recuerdo las grandes carpas multicolores y la importancia del circo acrobático nacional: el *Royal Dumber Circus* de la familia Correa, el *Nueva Ola Circus* de don Miguel Castaño, su hijo Miguelito Castaño y el señor Charles, su director artístico, que desde esa década proponían un modelo de Escuela Nacional de Circo; *Los hermanos Domínguez*, la famosa troupe de trapecistas de vuelos colombianos, conocidos mundialmente como las ‘águilas humanas’; el *Continental Circus*; el *Circo del bebé* de Miguel Noya (q.e.p.d.), el gordito consentido de Colombia, que gracias a la televisión nos brindó la oportunidad de apreciar un excelente circo colombiano. De épocas más recientes, cabe rescatar el *Americna Circus* y el *Las Vegas Circus* del señor Bruno Felipe Acero, aguerrido empresario colombiano que ha sabido soportar durante muchos años la carga y la presión de las multinacionales mexicanas de circo. De grata recordación para mí son el *Circo de Miky* o el *Circo de los bulliciosos*, a los que asistí acompañando a mi compadre Manuel Olivares ‘Miky’, así como otras empresas que a través de muchos años han continuado con la tradición familiar circense en Colombia: *El circo de los hermanos Daza* y sus tres generaciones de maromeros colombianos, el *El circo de los hermanos Suárez*, pioneros del circo en la costa norte de mi país, y el recordado *Circo de los hermanos Pompeyo*. Son muchas las familias de artistas colombianos que han logrado mantener vivo este patrimonio intangible. Para todos ellos mis sentimientos de



Pipolo
y Cocoliche

gratitud y respeto. A continuación presento una reseña de Juan Carlos Insignares de la reaparición del *Circo Egred Hermanos* en el año de 1993, publicada en el periódico *El Tiempo*:

Hace 20 años el Circo Egred Hermanos bajó su carpa. Su director, José Egred, y uno de los fundadores se dedicó desde entonces a educar a sus hijos y a montar granjas avícolas. Durante dos décadas José Egred se dedicó a las fincas de día y a soñar con el circo en las noches. No pasó una sola semana durante las dos últimas décadas en que el mundo del circo no regresara en medio del sueño a la vida de Egred.

Ahora regresa, pero en la vida real, con su carpa multicolor, los malabaristas mágicos, los arriesgados trapecistas, los animales amaestrados y los payasos. La carpa del circo Egred vuelve a levantarse en Colombia; regresa por el camino de éxitos que obtuvo desde 1948, año de su fundación, hasta 1973, cuando cerró sus puertas en Cali.

En sus inicios, cuando lo fundó Santos Egred (el padre), era una pequeña y vieja carpa con capacidad para seiscientas personas que recibió público por primera vez en un lote de Sogamoso. Hoy, para su segunda función, el Egred cuenta con una gran carpa con todos los lujos y adelantos necesarios del espectáculo moderno. En aquella época, se les unió un burro cualquiera que apareció de no se sabe dónde, y que, en un principio, no sabía hacer otra cosa que rebuznar. Al poco tiempo, Toribio —así lo bautizaron— aprendió por su propia cuenta a tirar besos a diestra y siniestra. Al cabo de unos meses Toribio se convirtió en una de las atracciones del circo Egred, que se paseaba ya con soltura acompañado de los aplausos del público. Con el tiempo el circo se convirtió prácticamente en un zoológico repleto de animales que entretenían al público con sus gracias. Hubo camellos y dromedarios, caballos árabes de paso, tigres, leones, chimpancés, orangutanes, perros, elefantes y hasta una tortuga galápagos.

En ese ambiente de familia circense vivieron los Egred por 25 años. El Santos Egred y sus hijos José, Nelly, Margarita,

Jimmy y Maritza, fueron recorriendo los caminos de Colombia primero y los de América Latina después, mientras la humilde carpa animada por un burro se convertía en el circo más grande del Cono Sur. Los premios sobraron y las palmas nunca faltaron. Pero con la jubilación del Santos Egred, sus hijos empezaron a pensar en una posible retirada, en 1972.

A José Egred, el mayor de la familia y quien está al frente del circo, le preocupaba que sus cuatro hijos vivieran de un pueblo a otro, sin escuelas definidas y sin otros amigos que los del circo. José quería retirarse para educar a sus hijos, y a ese acuerdo había llegado con uno de los socios, Ricardo Roca. Pero la fortuna, además, adelantó en algo la decisión: primero fueron los suicidios de los hermanos Jimmy y Maritza, sucedidos con veinte días de diferencia. También el incendio del circo, semanas después. Esos hechos no tuvieron nada que ver con la decisión de cerrar el circo, dice José Egred. En junio de 1973, el circo cerró sus puertas. Los camellos y los dromedarios, los elefantes, las cebras, los rinocerontes, los hipopótamos, las jirafas, los 18 caballos amaestrados y los chimpancés fueron vendidos a otros circos y a algunos zoológicos. La carpa, también.

Durante 20 años, el circo Egred siguió viviendo en los sueños de José y en la mente de Ricardo Roca, que por largo tiempo se dedicó a convencer al mayor de la familia que montaran otra vez la carpa. “Un día, en junio del año pasado, me llamó desde Dallas a Mérida —cuenta José Egred— y yo, por tercera vez, le dije que sí. Sólo que esta vez sí fue en serio. Mis hijos ya eran todos profesionales, trabajaban y estaban casados Ese día se inició la segunda función del circo. Empezaron los contactos internacionales, los viajes por todo el mundo buscando artistas, la compra de las costosas carpas brasileñas, los equipos de luces y rayos láser en el mercado de Las Vegas... Contratamos cinco actos rusos, entre ellos dos liliputienses de ochenta centímetros que son esposos; también de Brasil traemos unos trapezistas que hacen el triple y medio salto mortal; hay un acto de México que es con focas; en Las Vegas conseguimos un artista que maneja una

bicicleta de 15 centímetros; de Taiwán nos trajimos un acto de unos campeones ninjas”. También repatriaron a muchos artistas nacionales que se destacaban en el mundo del espectáculo de otros países. Por ejemplo, viene uno de Las Vegas, otro de París, uno llega de Argentina, un payaso de Venezuela.

Para José Egred, lo más importante es que el circo conserve su esencia, que conserve la banda militar de los circos de antaño, que los payasos sigan siendo el eje central del espectáculo. Ayer fue su debut en Bogotá, en donde se presentará por una temporada, antes de iniciar su gira nacional. El circo Egred quiere recorrer los mismos caminos que lo llevó a la gloria, sólo que ahora lo hace con toda la tecnología de la década de los noventas. Todo el espectáculo es completamente nuevo, hasta la carpa. El nombre y el fundador son las dos únicas cosas viejas del circo.

Hablar de esta época gloriosa del Circo Colombiano, es evocar a grandes payasos, ‘Pelotica’ y ‘Pipiripi’; ‘Los Piolines’; ‘Caluga’, ‘Borolas’ y ‘Charrin’ y muchos tantos que dejaron su huella en la historia del circo colombiano.

El año inmediatamente anterior, el ministerio de cultura rindió un homenaje por su trayectoria y vida, al gran payaso ‘Tongorito’ quien conformo las caravanas de payasos de la época de oro, la era de los Grandes Circos Colombianos.

Concluido mi bachillerato, en el año 1972, decido ‘partir con un beso y un adiós’ teniendo ‘serena la mirada y firme la voz’ de la vera de mi padre, e inicio un duro caminar por los llamados circos pequeños, que a diferencia de los Grandes circos de la época de Oro, eran pequeñas carpas, con una compañía de origen familiar, de esa época y en reñida competencia, se disputaban los Lotes, espacios para armar las carpas los circos en lo que entonces eran BUENAS PLAZAS, Suba (Rincón) sectores del Kennedy, la Florida, el Garcés Navas, barrios nuevos en la ciudad y que acogían con gran entusiasmo la llegada de los Circos al Barrio, siendo sus principales atractivos, la caravana de payasos, que todas las noches cambiaban el repertorio y que finalizaban la función con el sketch, pequeña pieza teatral, con la participación de todo el lenco artístico.

Se destacaban entre otros: El CIRCO DE LOS HERMANOS ESPITA. Propiedad de mi padrino, Gustavo Espitia, conocido como el payaso ‘Lechuga’ y pionero de la publicidad comercial, actividad que en esa época fue un gran negocio, pero que

con el paso de los años, arrastro al personaje del circo el PAYASO a su prohibición en las calles por ser contaminante auditivo y visualmente.

Competían con los Lechugas, el CIRCO DE LOS HERMANOS OLAVE, de origen chileno, don Carlos Olave y su familia, que del pequeño circo familiar en 1979 en asocio con el señor Miguel Castaño (Hijo) emprenden un gran circo, EL CIRCO ESPACIAL, con el cual hice mi ascenso de los circos pequeños a un gran circo, en una gira nacional.

El tercero en discordia, fue el CIRCO INTERNACIONAL OLÍMPICO, propiedad del señor Antonio Angulo, 'ANKOR' la señora Alicia, y sus hijos Pedrito, Flor Beyby, el Chiqui, el gordo, la Giovanna y la Brianda, con esta familia viví grandes momentos y guardo entrañables recuerdos tanto artísticos como personales. Con esta empresa inicié mis primeros pasos como 'Representante' del circo, en lo que hoy en día equivale a la función de 'Gestor' rol que asumí, como respuesta, ante el chantaje de un siniestro personaje, que quiso aprovecharse de una caída del trapecio que tuvo el señor Ankor, al exigirle una cuantiosa suma de dinero, por el permiso de otro lote, para el traslado del circo. Con unas cuantas instrucciones no solo conseguí el terreno para armar el circo, sino que además logré el permiso de la alcaldía mayor de Bogotá, hecho que para la época fue muy importante para nuestro pequeño circo.

Por esta época surgen nuevos movimientos teatrales que se aproximan al circo, como el Teatro Callejero, surge también con gran fuerza los grupos de títeres y que me permiten avanzar en una propuesta creativa frente al arte del circo, y es en esa caminar es que nos declaramos Cómicos Andariegos.

La gira con el CIRCO ESPACIAL me separa de las pequeñas carpas barrio que durante esa década fueron un factor importante para el desarrollo del circo Colombiano. Sigue mi caminar...

Transcurría el año de 1982, y a mediados de ese año, recibí una llamada que cambió el curso de mi camino, al otro lado de la línea estaba don GERMAN GARCIA, propietario de GEGAR TV que gracias a una recomendación del maestro Alberto Noya, mas conocido como el payaso 'PERNITO' me convocaba a una audición como VENTRILOCUO para conformar el elenco del programa ANIMALANDIA, así muy rápidamente, de la noche a la mañana pase a ser parte del grupo de los PAYASOS DE LA TELEVISIÓN COLOMBIANA.

Fue al arte de la ventriloquia, heredado de mi padre, el que me llevo a la televisión, el nombre del personaje fue 'Don Rafa' dado al parecido del muñeco a

Miguel
Noya
"BEBE"



un hermano del gerente de la programadora, tras una audición y la respectiva negociación, hago parte del elenco a este prestigioso programa de la Televisión Colombiana, que conto entre sus presentadores al señor Fernando Gonzales 'Pacheco' Álvaro Ruiz 'El Hombre Feliz, Franklin Linero entre otros.

El elenco, o mejor la *caravana de los payasos de la Tele* la dirigía el maestro Alberto Noya, 'Pernito' (q.e.p.d.) su hijo Miguel Noya 'Bebe' (q.e.p.d.), su otro hijo Alberto Noya 'Tuerquita', el santandereano Juan Joya Monsalve 'Juanito', Luis Silva el payaso 'Tribilin' mas conocido como 'Ojo Pelao' y el autor de estas líneas PI-LO-CHANG que además oficio en el programa como libretista de entreactos cómicos, Ilusionista, Ventrílocuo, Titiritero y el rol de carablanca o picador de la troupe de payasos.

Fue en Diciembre de 1989 cuando se grabo el piloto de un programa de televisión, que marco un HIT en la televisión de Colombia y Puerto Rico, al lado del maestro Alberto Noya, 'Pernito' (q.e.p.d.) y del gran payaso chileno Manuel Olivares 'Miky' hoy en día mi compadre, que lanzamos al aire 'El Club de los Bulliciosos' con un nuevo concepto de los payasos en Colombia, lo tierno y lo pedagógico.

El gran payaso 'Pernito' Alberto, (q.e.p.d.) llegó a Colombia a finales de los 50, procedente de su natal Chile, Músico profesional, y un ser humano de calidades extraordinarias, de quien siempre me precie de ser su discípulo favorito.

Hijo del gran 'Pernito' y junto con su hermano Tuerquita, Miguel Noya 'Bebe' conformó el trío de payasos más famosos del país entre las décadas del sesenta y el ochenta, cuando la televisión emitía los domingos Animalandia, espacio de variedades que desapareció pocos años después de la llegada del color a la televisión. 'BEBE' siempre será recordado como el 'Gordito' consentido de Colombia.

Es este país del sagrado corazón, donde lo inaudito suele suceder, es lamentable que para la celebración de los 50 años de la televisión colombiana, los 17 años del programa ANIMALANDIA, los algo mas de cuatro años de los BULLICIOSOS, no le hallan merecido el estado, ni a los productores de Televisión, tan siquiera un minuto, para reseñar la labor de tantos años para los únicos que fueron, han sido y serán los payasos de la Televisión Colombiana.

Es una lastima que este mal ejemplo, el de desconocer, la historia del circo y de los payasos en Colombia, sea seguido por las nuevas corrientes de cómicos y payasos, que venidos del teatro y la academia rescatan la técnica del Clown, pero que por desconocimiento, tal vez, niegan protagonistas tan importantes, que

marcaron la época de los payasos modernos de en el desarrollo del arte del Payaso y del circo Colombiano.

Transcurre el tiempo y las tres ultimas décadas del siglo XX, surge en Colombia un fenómeno que marca el desarrollo del Circo Acrobático Nacional, es la llegada de las multinacionales de circo mexicanas.

En el año de 1970 arriba a Colombia la primera empresa mexicana de circos de gran formato, carpas gigantescas, con un parque automotor de mas de 40 vehículos, y con una gran zoológico de fieras salvajes en cautiverio, familia de trapecistas de vuelos los Bell's, Jorge, Ricardo, entre otros, ubican sus carpas en pleno centro de Bogotá carrera séptima con calle 24, abajo de la televisora nacional en aquella época, su gran atracción el gran Tony acróbata y cantante, que causo furor en Colombia, Jesús Medrano, 'Chuchin', el vagabundo cantante...

Posterior a los Bell's, llegan al país los Fuentes Gasca, con el gran formato de circo de entretenimiento, grandes parque automotores, inmensos zoológicos quienes en pocos años nos implantan, el circo, como una cultura zoológico, en donde prima la exhibición de animales salvajes de todas partes del mundo y que en pocos años, con artimañas y engaños, logran aniquilar el circo acrobático colombiano, esta multinacional de circo, se adueña del país y recorren la geografía nacional, arrasando con lo que quedo de las familias tradicionales de circos pequeños, y relegando a los artistas colombianos, pisoteando sus mas elementales derechos, vendiendo una falsa imagen de cariño por los animales, que hoy en día la sociedad condena y el estado sanciona.

A finales del siglo pasado e inicios de este milenio, surge un nuevo movimiento en el circo colombiano, que coincide con la aparición del Circo del Sol, esta nueva mirada del espectáculo circense, que recoge entre otras propuestas innovadoras como el de la Producción y ensamble de cuadros, venida del la escuela de circo Ruso, convoca a una nueva mirada del circo y da los primeros pasos que fundamentan el circo contemporáneo y rescatan el arte del payaso con la difusión de lo que conocemos como la técnica de Clown.

Surge entonces en los noventas el CIRCO TEATRO MÁGICO 'LA CARPA DE LA CULTURA' en la localidad séptima de bosa, con un carácter de ECOCIRCO. El circo ecológico del Tío Memo, estrategia de educación POR el arte en medio ambiente y ecología, que arriba ya a sus 22 años.

En la ciudad de Cali, la propuesta 'CIRCO PARA TODOS' como la Escuela de Circo mas importante de Colombia, el proyecto pedagógico social CIRCO

CIUDAD en la ciudad de Bogotá y muchos otros grupos que se declaran como el Nuevo Circo Colombiano.

En mi largo caminar he podido vivenciar, las dos caras de la moneda, he sentido tanto los GOZOSOS como los DOLOROSOS del Circo y del Payaso, por una parte he podido disfrutar el hecho de ser de los 'Famosos Payasos de la TELE', el de haber alcanzado un status en el mundo de la farándula y el entretenimiento, gracias a los programas 'Animalandia' t el 'Club de los Bulliciosos' y por otra parte el de ver derrumbarse, un oficio tan noble como el del arte del payaso, al verlo condenado a las puertas del gran comercio, al grado de ser prohibido en las calles de la ciudad y ver los actos tradicionales del circo en esquinas y semáforos.

Entonces debo hablar de la *Decadencia* y referirme a los Pregoneros, los rebuscadores de los semáforos y los payasitos de piñata.

Dado al acelerado desarrollo de las ciudades, que en sus ordenamientos territoriales, no contemplaron espacios para los espectáculos ambulantes, aunado a la llegada de la Televisión, el cine, los videos, y más recientemente la WEB y el arribo de multinacionales de Circo al país, estos factores conllevaron a una crisis de los espectáculos de Circo. Los artistas circenses pierden una de sus principales características, LA ITINERANCIA, esto los obliga a radicarse, en un solo sitio, y allí surgen tres alternativas económicas:

- 1) la realización de sus espectáculos en eventos sociales, principalmente las Fiestas Infantiles
- 2) la promoción Publicitaria, el Pregón en las puertas del gran comercio,
- 3) la Enseñanza del arte y el oficio a través de la modalidad de educación NO FORMAL hoy Educación para el trabajo y desarrollo humano. Esta transformación trajo terribles consecuencias para el circo pero especialmente para su personaje principal...El PAYASO.

El evento Social, que permite la fusión de algunas expresiones artísticas circenses (Magos, payasos, perritos comediantes) y la actividad recreativa es sin lugar a dudas la FIESTA INFANTIL.

En una primera instancia la animación de estos eventos sociales, cumpleaños, primeras comuniones, era con la presentación de SHOWS espectáculos

artísticos, en donde se conjugan la Magia, la ventriloquia, el arte del payaso, Malabarismo, Musicales entre otros, en la década de los Sesenta, surge desde la Educación Física, una nueva actividad denominada Recreación Dirigida, que empieza a conjugarse con los eventos artísticos. De Esta fusión Entonces emerge, un fenómeno de características comerciales, de entretenimiento, que podría identificar como el PIÑATISMO.

Esta posibilidad concluye con la proliferación de un sin número de empresas de RECREACION, que incluyen en su portafolio de servicios, una velada de recreación dirigida, combinada con la presentación de magos, payasos, títeres, y que hoy en día se han especializado en la realización de eventos sociales; que ahora incluyen en sus servicios inflables, ferias, juegos, fiestas temáticas replicas de personajes, hasta servicios de Comidas rápidas 'Menús Infantiles', buffet, y que se conocen comercialmente como COMPAÑÍAS DE RECREACIÓN.

La difusión de las técnicas de las artes circenses que se involucran en este episodio, son fácilmente asimiladas y copiadas por estas empresas emergentes, ya que en el medio formativo técnico, ni laboral, no existían centros especializados, en ese entonces de EDUCACION NO FORMAL, de artes y oficios, a donde acudir, la ausencia de formación técnica y el afán mercantilista trajo como consecuencia un modelo, que considero, conllevo funestos resultados para las Artes circenses, principalmente el arte del payaso.

Considero que es tan solo con una formación técnica profesional, que se puede salir del abismo en que cayó el Circo y los payasos colombianos, con el surgimiento de un nuevo concepto de Industrias creativas del Esparcimiento, solo así podemos sacar adelante en tiempos contemporáneos el arte del circo y del payaso. Debemos dar un salto cualitativo *De la Tradición Familiar a la Formación Técnica Profesional.*

En el campo de lo pedagógico, nuestra trayectoria pedagógica, es el resultado de mas de 20 años de experiencia, como EDUCADORES INFORMALES, incursionando en diferentes campos de la educación, pero siempre a través del Arte, la lúdica y la fiesta popular, gran parte de nuestro camino se ha dedicado a la educación artística y ambiental para niñas y niños, las y los jóvenes con una amplia trayectoria en el proyecto de ESCUELAS DE FORMACION ARTISTICA Y CULTURAL del departamento de Cundinamarca, además de intervenciones en diferentes sectores sociales, Desvinculación de menores trabajadores en la minería del carbón, Ejecución de

Proyectos Ciudadanos de educación Ambiental PROCEDAS, proyectos ambientales escolares PRAES, sistemas municipales de reciclaje en ciudades como Zipaquirá, Sesquilé, Villapinzón entre otras, proyectos de fortalecimiento de identidad cultural con las comunidades indígenas Muiscas de Cota, Chía Y Sesquilé, pero siempre dedicados en forma permanente con una gran preocupación por un proyecto de formación técnica profesional en el arte del payaso y el circo enmarcado en la ESCUELA NACIONAL DE COMICOS PI-LO-CHANG como una respuesta a la Educación para el trabajo y el desarrollo humano.

En este caminar en la búsqueda de la formación técnica y profesional de los Trabajadores del arte del payaso y de las técnicas circenses, existen algunos antecedentes de vital importancia en este proceso, destacando que el mismo es el resultado de luchas permanentes, desde lo gremial, a través de la organización sindical, como de esfuerzo conjunto, de familias de tradición circense en Colombia, y de convenios interadministrativos con entidades de estado y Escuelas de arte, entre otras. Por los años 70 con el arribo del CIRCO DE LOS CHAVALES bajo la dirección del Padre SILVA, con un modelo de Escuela Artística pero fundamentalmente de carácter social, como una intervención en población de Calle, primer modelo a replicar por la organización gremial SINARCIRCOL en cabeza de su presidente GUILLERMO FORERO ALGARRA 'PILOCHAN' (Q.E.P.D.)

En el mes de Julio del año 1981, con la realización de la gran **marcha de los artistas Colombianos**, por la LEY DEL ARTISTA, bajo la dirección de la federación UNION DE TRABAJADORES COLOMBIANOS DEL ESPECTACULO Y LA COMUNICACIÓN, se consolida un gran movimiento Artístico gremial, que en el año de 1986 da su fruto con la promulgación de Decreto Ley 2186, por medio del cual se reglamenta la profesionalización del artista colombiano, creando la TARJETA PROFESIONAL DEL ARTISTA COLOMBIANO, aun vigente, como el resultado de mayor importancia reivindicativa, en el proceso de profesionalización de los artistas colombianos.

Si bien este hecho histórico no ha sido reconocido en su verdadera dimensión, ni por el gremio, ni por el estado, aun habiéndose creado la TARJETA PROFESIONAL DE ARTISTA, la brecha entre los ARTISTAS PROFESIONALIZADOS y la EDUCACION SUPERIOR, se ha mantenido hasta el año de 2008, con el programa de COLOMBIA CREATIVA del Ministerio de Cultura, que por primera vez permitió la HOMOLOGACION del título académico.

La lucha
gremial
marcha de los
artistas, por la
Ley del Artista
1980



el Bogotano

Otro antecedente importante, se dio en el año de 1986 en donde a través de un convenio de apoyo mutuo y colaboración recíproca, suscrito entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el Circo Internacional Olímpico, permitió desarrollar las actividades académicas de la Escuela Superior de Artes Luis Enrique Osorio, bajo la dirección en ese entonces del Maestro JAIRO ANIBAL NIÑO (Q.E.P.D.) permitió la realización de actividades formativas en artes circenses a los alumnos del Sexto semestre de la escuela, en las carpas de una Familia de Circo Tradicional.

A partir del año 2001, se gestó un movimiento importante, de educación artística con énfasis en niñas y niños, en el departamento de Cundinamarca, la implementación de las ESCUELAS DE FORMACION ARTISTICA Y CULTURAL que en poco tiempo se consolidó en experiencia piloto con presencia en 115 municipios del departamento y la formulación de un Proyecto Artístico pedagógico, en el área de teatro. De este movimiento surge la ESCUELA NACIONAL DE COMICOS PI-LO-CHANG en el municipio de Tausa, con la intención de consolidar un programa de formación Técnica, en la modalidad de EDUCACION NO FORMAL ahora FORMACION PARA EL TRABAJO Y EL DESARROLLO HUMANO.

El proceso está en construcción, el pasado 17 de Noviembre de 2011, justo en la celebración de los 40 años de vida jurídica del Sindicato Nacional de artistas circenses y variedades de Colombia 'SINARCIRCOL' del cual fue presidente mi padre, (único caído en la lucha gremial del Circo), la mesa de artes escénicas aprobó la competencia laboral para este sector del arte, ahora viene el proceso de redacción de los lineamientos curriculares y muy pronto se hablará de la formación profesional, con la incorporación de la primera promoción del curso TECNICOS EN ARTES CIRCENSES, gracias al Servicio Nacional de aprendizaje SENA.

En la actualidad el circo contemporáneo en Colombia, presenta dos grandes corrientes o movimientos, por un lado se encuentra lo que se denomina el CIRCO TRADICIONAL conformado por los descendientes de familias de tradición circense y por el otro el autoproclamado Nuevo Circo Colombiano, pueda ser que el interés del estado, a través del Ministerio de Cultura, que a su vez trae consigo la posibilidad de un apoyo económico, no sea el motivo para agudizar esta división.

Mi llamado para todos, tanto los descendientes de familias tradicionales circenses, como para los grupos emergentes o nuevas compañías de circo, es que Circo Tradicional o Nuevo circo, en esencia es uno solo, compartimos un solo arte, un solo sueño, el del MARAVILLOSO MUNDO DEL CIRCO.

Que tan oportuno es hablar del Circo contemporáneo en Colombia, o de un movimiento de circo Colombiano, cuando transcurridos 202 años de conformada la república, recién el año pasado, el estado empieza a reconocer y visibilizar esta manifestación artística. A pesar de este desconocimiento pudimos evidenciar antecedentes, de lo que se podría catalogar como una aproximación a la reseña histórica del circo Colombiano. Entonces:

¿Cuál es la versión contemporánea del circo Colombiano?

De este arte milenario que llamamos circo, el de los malabaristas, acróbatas, contorsionistas, magos y los payasos y no de ese a que hacen referencia en la retórica politiquera, que alude a tinterillos y manzanillos, debemos referenciar, que el circo se fundamenta en los maromeros caminantes, con una estructura viajera antes de lonas y manilas, hoy plásticas y vulcanizadas, y cuya esencia es la carpa, la acrobacia y los payasos.

En este sentido debemos hacer una reflexión de lo que verdaderamente es el circo, cuya definición es *Edificio o recinto cubierto por una carpa, con gradería para los espectadores, que tiene en medio una o varias pistas donde actúan malabaristas, payasos, equilibristas...*

El CIRCO es inherente a la carpa, a ese mágico mundo ondeante y multicolor, y en esta época contemporánea, el mismo ha adquirido los avances propios de la época, sistematización de su estructura, luces y sonidos computarizados, y estructura móviles, giratorias con sistemas neumáticos y automáticos. Muestra de este avance es el circo del sol, propuesta contemporánea por excelencia, esta compañía transformo la tradicional Cangreja (Estructura mecánica para aparatos de altura) en un sistema giratorio, que se desplaza verticalmente, hemos visto surgir pistas desde abajo, luces robotizadas, adaptando a las nuevas tecnología, algo inherente al circo, sus estructuras, mecánicas y aparatos.

Nuestros circos, generalmente de empresas familiares se quedaron atrás, en el milenio pasado, no han actualizado sus estructuras, con los nuevos avances tecnológicos, ni siquiera, me atrevo a decirlo, nos hemos modernizado, los mas avanzados solo llegaron al GLOBO de la muerte, acto con motocicletas, que estuvo a la vanguardia de los grandes circos del siglo pasado.

Se ha abierto espacio a un nuevo concepto, el de las ARTES CIRCENSES, que si bien recoge los pilares fundamentales del CIRCO, malabares, contorsiones, acrobacia, magos y payasos, ha dejado de lado, el nicho que le dio origen, la carpa del Circo, estas artes circenses se ejecutan en las calles, parques, espacios

no convencionales, abandonando la querencia natural del circo, las carpas, que albergaron durante siglos estas manifestaciones artísticas. Caso distinto al de Europa, o el del mismo CIRQUE DU SOLEY, que cuenta con las técnicas más sofisticadas, para el arme y desarme de sus carpas y la innovación tecnológica de sus estructuras y mecánicas.

Entonces nos encontramos frente a dos posibilidades contemporáneas: ¿Hacemos Circo o hacemos artes circenses?

El llamado Circo Tradicional, sigue dando la pelea, para preservar el mágico mundo del Circo, el de las carpas y por otro lado el nuevo circo nos propone un espectáculo, que incluye algunas artes circenses, mucho más cómodo, portátil, comercial porque abandona las carpas, recogiendo una parte tan solo del gran legado de los 80 actos o números circenses,

El repertorio del nuevo circo, olvida números y actos de circo, que solo son posible gracias a las mecánicas y aparatos que ofrece el circo, reduciéndolo a algunos tipos de malabares, equilibrios y monociclos...y que ahora seguramente por el facilismo de la época, redujimos a una maleta, para denominarnos ejecutantes de artes circenses.

Sera que verdaderamente existe una contradicción entre las corrientes que se pretenden dar en el circo por un lado y las artes circenses, por el otro. El llamado circo tradicional, heredado de abuelos a hijos y nietos que ha logrado pasaportar al nuevo milenio esta forma artística popular, con sus carpas y andamiajes, quizás alejados de la academia y de las elites culturales y por el otro el llamado Nuevo circo con una significancia desde lo pedagógico y lo cultural, pero que desconoce la tradición y la esencia de circo acrobático colombiano.

¿Cual de estas dos corrientes se aproxima al concepto de arte contemporáneo? o si ¿acaso podemos hablar de la contemporaneidad en el circo colombiano?

Desconozco la respuesta, pero si estoy convencido, que es solo con un proceso de formación técnica profesional, que lograremos rescatar y proyectar el CIRCO y las ARTES CIRCENSES de ese marginado espacio a que lo reduce el rebusque y la lucha por la supervivencia.

Se hace necesaria una gran reforma en las leyes que reglamentan la presentación de espectáculos públicos, que día tras día ahogan a la Fami-empresas de Circo, con altos impuestos y falta de oportunidades.

Recientemente veía con preocupación que desde instancias gubernamentales, se hablaba de que Colombia es potencia mundial de circo, pero en la reciente

versión del iberoamericano de teatro, el único circo, que estuvo en corferias, fue EL CIRCO DE ITALIA de un empresario extranjero...

Y que decir del personaje que en otros tiempos fuera la insignia emblemática del circo, *los payasos*, aquellos portadores de la risa y herederos de un método y una forma que se remota trescientos años atrás, los señores payasos del circo tradicional, que se han visto relegados a pregonar mercancías en las puertas del gran comercio o a la animación de eventos sociales infantiles en las mal llamadas compañías de recreación. Manifestación artística que por su particularidad atraviesa también un proceso de actualización y adaptación a la contemporaneidad, Clown o payasos, pareciera ser el dilema; en el fondo la esencia es la misma, los payasos herederos del método y la técnica de los personajes de la comedia del arte, portadores de la risa, y que desarrollan una Técnica, la *técnica de clown*, movimiento que marca el resurgir de estos personajes emblemáticos del circo.

Contemporaneidad, que nos obliga a referirnos a la CIBERCULTURA, a la *sociedad en red* según Castell, y que nos refiere a otro aspecto fundamental de las artes vivas frente a la WEB, del arte escénico que a pesar de la oleada globalizante y la amplia difusión de las TIC sobreviven a finales de la primera década del tercer milenio. Como salvaguardar, no solo el circo, sino las demás artes escénicas vivas, aquellas donde ese fenómeno comunicativo: interprete, ejecutante y/o creador se interrelaciona un publico, un espectador, o cómplice de un sueño, en un aquí y en un ahora como lo son las artes en vivo.

¿Industrias Culturales?

¿Industrias creativas del esparcimiento?

¿Manifestaciones artísticas populares de resistencia cultural?

¿Arte o Entretenimiento?

¿Manifestaciones culturales?

Son algunos de los múltiples interrogantes que vienen a mi cabeza al concluir este ensayo.

Si, es posible hablar del Circo contemporáneo en Colombia, si todos los que conformamos parte del maravilloso mundo del circo, del arte del payaso o de

las artes circenses, dejamos de lado los intereses personales y con convicción de que el *arte del circo es patrimonio intangible de la humanidad*, buscamos caminos de UNIDAD para hacer un solo frente, a la cultura globalizante del capital internacional, que cada día nos arrastra mas y mas a convertirnos en un simple consumidor de medios masivos de comunicación, en seres automatizados y funcionalistas, que han perdido la capacidad del asombro, del poder de la fantasía, de la ilusión y la magia de nuevos mundos posibles y realizables, elementos todos que se conjugan el espectáculo mas grande del mundo...

SU MAJESTAD EL CIRCO.

Su amigo de siempre

GUILLERMO ALFONSO FORERO NEIRA

PI-LO-CHANG

'TIO MEMO, ECOCLOWN'





**DOS COMENTARIOS A LA
EXPOSICIÓN EL TERRITORIO
NO ESTÁ EN VENTA DE MARÍA
BUENAVENTURA**

Julia Buenaventura

ganador
ensayo breve

8.6



I.

Un retoño de maíz se levanta entre papeles que, apilados en columnas en formato rectangular, se han convertido en materas. Receptáculos capaces de contener tierra y, entre esa tierra, plantas que, en su condición de plantas, nunca permanecen estables —esto es, jamás terminan su forma, pues es la proliferación constante lo que las hace estar vivas.

Un encuentro dado por la contradicción en los términos, “agudeza por oposición”, como la describiría Gracián, y que radica en que un papel, en vez de abrigar palabras, es recinto de una planta. La hoja de papel y la hoja de la planta comparten aquí un espacio inusitado en tanto que se escapa de la representación: la planta no aparece en el papel como dibujo o descripción. Muy por el contrario, el choque es inmediato pues ninguna de las hojas está representando a otra: sencillamente presentan su materia.

Y es justamente ese encuentro, el que desmonta las ficciones que nuestros papeles planos, rectangulares y blancos suelen tener. Primero, porque muestra que el papel no es bidimensional, y segundo, porque revela que el papel no es permanente: la tierra y las plantas habrán de acabar con él (incluso sin tierra ni plantas,



Decretos,
El territorio no
está en venta,
2012.
copyleft.

después de ser amarillo, pasará a volverse polvo). Y tercero, porque antes de ser papel ese papel fue una planta, fue un árbol que se levantó tal como la enredadera que ahora crece en su interior. Es decir, alguna vez esa hoja ahora blanca y pulida fue verde y se alimentó de tierra o, es decir, del territorio.

El Territorio no está en venta de María Buenaventura es una exposición en la que el papel pierde su condición de receptáculo de mensajes para volverse materia y, así, revelar su peso. De hecho, el papel es más pesado que la tierra contenida, razón por la que pierde esa ilusión de bidimensionalidad, de ser recinto de ideas, para convertirse en objeto. Y sin embargo, las ideas, los planes y los proyectos no han desaparecido.

Me explico: los papeles apilados no están exentos de texto sino que contienen los decretos de expropiación de la tierra de los campesinos de Usme, región colindante con Bogotá que dejó de ser rural para convertirse en parte de la ciudad. Los habitantes tendrán que vender sus lotes, el Estado los comprará y una empresa privada realizará el negocio. Los precios asignados de manera oficial son ridículos, del orden de dos dólares por metro cuadrado. Los campesinos no quieren vender: de un lado, porque no quieren dejar de ser campesinos para convertirse en ciudadanos, transformación que bajo la apariencia de la libertad, suele ser una imposición de dominio; de otro, porque sería imposible convertirse en ciudadanos saludables con los precios ofrecidos de compra. Serían más de los 'sin tierra' que recorren las ciudades modernas que ciudadanos propiamente.

La transformación de un territorio rural en uno urbano se encuentra en esos papeles apilados en la muestra. Además de revelar su peso por ser materia, estos papeles revelan ese peso tan propio de la idea: de las leyes que, sin saber nada de tierra, siempre consiguen consumirla. En suma, los dos tipos de peso operan como yugos. La exposición de María Buenaventura se encarga de revelarlos, de explorarlos, de convertirlos en presencias tangibles. Ahora bien, en vez de quedarse en ellos, la artista avanza sobre las luchas: la de la planta que se alza sobre la tierra y la de los campesinos que se alzan sobre el decreto, para afirmar que su territorio, ese territorio, no está a la venta.

2.

Bajo la apariencia de un libre cambio entre los hombres, la venta de la tierra es el resultado de una imposición legislativa. Avalada por el Rey o por el Estado, siempre

EL TERRITORIO
NO ESTA
EN VENTA

Decretos,
El territorio no
está en venta,
2012.
copyleft.



llega como una ordenanza o como un decreto que transfiere aquello que era de varios a manos de un solo individuo que, en nuestros días, suele llevar el título de Corporación o de Persona Jurídica: un nuevo dueño que obtendrá un lucro por el terreno. Pero como los terrenos no producen lucro por sí mismos -no se levantan a trabajar bien temprano- lo que sucede en realidad es que el comprador se convierte en el dueño del tiempo de los que fueron expropiados.

Lo único que llevan consigo aquellos que salen de sus tierras es su tiempo; tiempo de trabajo futuro a cambio de un salario; así, es el tiempo aquello que expropia la Ley. En las ciudades, esto sucede a una escala enorme, los que salen de un extremo acaban en otro y así sucesivamente¹, de forma que el fenómeno parece no suceder o, mejor, parece suceder espontáneamente, como si los campesinos que llegaron y siguen llegando a la ciudad realizaran su desplazamiento por *motu proprio* y no a causa de un mecanismo de expropiación, que es lo en realidad que causa la avalancha.

Este mecanismo crea el caos urbano, la parcelación infinita y arbitraria de los territorios, las cuadras dislocadas, el paisaje fracturado. Vielle, retomado por Henri Lefebvre, explica este caos cotidiano, en los siguientes términos: “A pesar de la inmensidad del desorden —que todos presentimos— provocado por las apropiación privada del territorio urbano, el proceso de urbanización en ella implícito continúa siendo un terreno prohibido (...) estudiar el origen de la renta de la tierra es encarar el crecimiento urbano de una manera concreta, en una situación definida”.² En suma, en la expropiación legal del territorio está el origen de ese sospechoso y espontáneo caos urbano que arremete hoy contra las ciudades actuales con una superinflación inmobiliaria y una dinámica de expulsión que no ha cesado. No es por nada que el Lefebvre de 1970 ha sido fuertemente retomado por Harvey y Jameson en los años 1990 y 2000 al respecto de este tema. “El espacio se desborona, cambiado (vendido) en destrozos, fragmentariamente conocido a través de las ciencias de parcelamiento, cuando él forma una totalidad mundial y hasta interplanetaria”³, relata Lefebvre, explicando lo que él llama de “producción del espacio” en la que parece que cada parcela o cada cuadra es autónoma, es ‘ella en sí misma’ y no, como en realidad sucede, el resto de una totalidad que ha sido arbitrariamente despedazada, picada.

La exposición *El territorio no está en venta* recorre estos asuntos: su punto consiste en partir de un problema concreto para abrir una problemática a gran escala, a una escala general y humana. María Buenaventura se va a Usme, a un conflicto



Decretos,
El territorio no
está en venta,
2012.
copyleft.

específico, al relato de los campesinos, para contar una vieja historia haciendo uso de caminos nuevos. Si la ciencia congrega en lo general cada fenómeno particular, la obra de arte ve en lo particular el todo.

En una de las entrevistas hechas por la artista, el líder de la comunidad de Usme, Jaime Beltrán, cuenta que cuando le ofrecieron dos dólares por metro cuadrado de tierra él respondió que bien, que se podían llevar todos los metros cuadrados que quisieran en un camión. La respuesta es brillante pues encierra el problema de convertir en abstracción lo real, y devela cómo ese metro cuadrado (la medida) no existe en el mundo de los vivos y sólo existe en las escrituras. En efecto, la tierra, el territorio, no está hecho de metros cuadrados, como hemos terminado por creer a través de siglos y siglos de impronta cartesiana.

De seguro, la respuesta de Jaime Beltrán le hubiera encantado a Gordon Matta-Clark, quien 1973 y 1974 se la pasó buscando terrenos inexistentes en la realidad, pero existentes en la ley, para después de comprarlos y conocerlos.⁴ Y es en esa respuesta que se condensa el eje de la exposición: la confrontación entre la ley y el hecho, entre la ficción de una escritura y la realidad de un terreno sobre el cual pones tus pies y sacas tu alimento. Las obras dan cuenta de este choque: las páginas y páginas de decretos con las cuales abrí este ensayo arman un paisaje como topografía, como un conjunto de montañas rectangulares; el letrero verde con letras negras, pieza de la muestra y que María se encontró cuando fue a Usme —a buscar, como todo artista, lo que no se le había perdido—, enuncia que “El territorio no está en venta”, advertencia para unos compradores que decretan el valor del territorio con antelación a la compra. Y, entre todo esto, un metro cuadrado de tierra.

Hijo de la respuesta de Jaime Beltrán, este metro cuadrado es un recipiente de metal de 1 x 1 m, con el menor espesor posible para conseguir contener un plano de tierra. Tierra negra, tierra de Usme. Ese metro cuadrado que sólo se hace concreto cuando se decide que hay que intercambiarlo pues, si no fuera así, la tierra continuaría siendo tierra y no la suma de unos metros. Esta pieza específica es, pues, *un metro abstracto de tierra*. Sin embargo, su condición de idea no bastó para que, durante el transcurso de la muestra, dejaran de brotar retoños que proyectaron un verdadero cuadro de carácter suprematista: puntos verdes sobre un plano.



Decretos,
El territorio no
está en venta,
2012.
copyleft.

NOTAS

1. Siempre es bueno revolver a las personas para disolver el peligro que una comunidad implica.
2. P. Vieille, *Marche des Terrains e Societé*, Edit. Anthropos, París, 1970. En Henri Lefebvre, *O pensamento marxista e a cidade*, Ulissea, Casterman, 1972.
3. Henri Lefebvre, *O pensamento marxista e a cidade*, Ulissea, Casterman, 1972.
4. La obra de Matta-Clark *Propiedades Reales: Bienes Ficticios* consiste en la compra de quince lotes de tierra a la Ciudad de Nueva York, lotes cuya característica común es ser deformaciones en el parcelamiento urbano, sobrantes de terreno que se deben a las fallas en la repartición de las cuadras, algunos de ellos inaccesibles por estar localizados entre un conjunto de casas, otros cuyas proporciones o tamaños los tornaban completamente inútiles (70cm x 10m o 70cm x 70 cm, por ejemplo).



FIGURITAS EN EL SUELO

Santiago Rueda

ensayo breve

8.7



*They don't walk,
They just glide in and out of life
They never die,
They just go to sleep one day*
David Bowie, **The Sons of the Silent Age**

I

En diciembre de 1933, *Minotaure*¹ publicó el foto ensayo de Brassai *Esculturas involuntarias*, seis fotografías de objetos y situaciones encontradas casualmente en la calle, seis capturas de actos inconscientes anónimos, seis tajadas de realidad; objeto surrealista, documento etnográfico e imagen fotográfica en todo caso. Cruce entre tridimensionalidad, temporalidad y representación fotográfica; diálogo entre lo buscado, lo encontrado y lo incontrolado.²

II

En 1957, en su conferencia *El acto creativo*, Marcel Duchamp declara:

Todo parece indicar que el artista actúa como un ser-médium que, metido en el laberinto mas allá del tiempo y del espacio, intenta desembocar en un claro (...) Sé que esta afirmación no contará con la aprobación de muchos artistas que niegan ese papel de médium e insisten en la vigencia de su conciencia en el acto creativo, aún cuando la historia del arte haya establecido sistemáticamente las virtudes de una obra de arte partiendo de consideraciones completamente ajenas a las explicaciones racionalizadas del artista.

III

En 1963, Duchamp es invitado por Walter Hopps a realizar una retrospectiva en el Museo de Arte de Pasadena.³ Una semana después de la inauguración, el fotógrafo de Los Ángeles Julian Wasser organiza una sesión fotográfica con el artista. Wasser tuvo la idea de montar una partida de ajedrez frente a *El gran vidrio* para ser jugada por el artista y una mujer desnuda, Eve Babitz. La imagen daría pie a un sinfín de interpretaciones sobre su significado.⁴ Como telón de fondo, *El gran vidrio* —que, en palabras del propio artista, es un no-cuadro, un “retard”, “una manifestación inconclusa”, la representación de una serie de acciones maquínicas inservibles que giran alrededor del deseo sexual, donde la novia es el motor que funciona con el combustible del amor de los novios, amor alimentado por el gas y el agua.

IV

Entre 1974 y 1975, Martha Rosler hace el foto ensayo *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*: 45 parejas de fotografías acompañadas de 45 páginas mecanografiadas de idénticas dimensiones dedicadas a cubrir lo que sucedía en esta marginal área de Manhattan donde vivían unos mendigos alcohólicos. Rosler no fotografía a ninguno de ellos; simplemente registra las calles, las esquinas, los rastros y los rasgos de una arquitectura desolada. Cada página mecanografiada contiene

palabras que usan estas personas. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* es un cuestionamiento a la imposibilidad que tiene la fotografía para captar las verdaderas dimensiones de la miseria, la imposibilidad de la representación frente a la magnitud de lo real.

En una de ellas se lee “Dead soldiers, dead marines” y la imagen es un acumulamiento de botellas vacías.⁵

v

*An alien nation in therapy
Sliding naked, anew
Like a bad tempered child
On the rain slicked streets*

David Bowie, **Dead Man Walking**

En el año 2008 Camilo Restrepo empezó a recolectar y a fotografiar en Medellín las pipas hechizas que usan los adictos al bazuco. Dice Restrepo:

Durante varios meses recolecté en tres de las más grandes “ollas” de Medellín alrededor de un centenar de pipas utilizadas para fumar bazuco: pipas construidas con objetos disímiles que fueron fabricados para realizar funciones que nada tienen que ver con el acto de fumar: lapiceros, marcadores, jeringas, ampollitas, tubos de PVC, pequeños contenedores plásticos, cauchos, bolsas, etc...; pipas de diferentes estilos y tamaños que elaboran los mismos drogadictos o que compran en las “ollas” y a las que el uso y el abuso han terminado por personalizar y diferenciar aun más.⁶

La serie titulada *Esto es una pipa*⁷ hace explícita referencia a la obra de Magritte *La traición de las imágenes (esto no es una pipa)* de 1928-1929 y al ensayo *Esto no es una pipa* que a ella dedicara Michel Foucault⁸ en el que el filósofo francés señala relaciones entre imágenes, palabras y objetos. Las imágenes de Restrepo despiertan interrogantes sobre los usos, las funciones, la artificialidad, el drama, la tragedia y la belleza que se mueven en el universo de estas pipas e indican, quizá, que el

problema de las drogas —legales e ilegales— ha sido poco entendido más allá de los esquemas prohibicionistas. ¿Qué colectividad, qué deseos y qué fuerzas representa quien usa drogas?⁹

El usuario despliega una subjetividad que no se deja alcanzar, un piloto de prueba que se sumerge en experiencias inéditas y que está en claro contraste con el esquema moralizante en el que prima el respeto a la individualidad. Todo esto para presentar una imagen última, tan abstracta como la droga misma, pues como afirma Derrida,

No hay droga “en la naturaleza”. Pueden darse venenos “naturales” y también venenos naturalmente mortales, pero no lo son en cuanto drogas. Como el de toxicomanía, el concepto de droga supone una definición instituida, institucional: necesita una historia, una cultura, unas convenciones, evaluaciones, normas, todo un retículo de discursos entrecruzados, una retórica explícita o elíptica. Ciertamente regresaremos alrededor de esta dimensión retórica. Para la droga no se da una definición objetiva, científica, física (fiscalista), “naturalista” (o más bien esta definición puede ser “naturalista”, si con eso se entiende).¹⁰

VI

El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo.

Jean-Luc Nancy, **58 indicios sobre el cuerpo**

En 2009, el alcalde de Medellín, Alonso Salazar prohíbe a las ferreterías y a otros negocios vender pegante a los menores e indigentes -en muchos casos ambas cosas- en un intento de frenar el uso y el abuso de este producto utilizado como paliativo del hambre. Se empieza entonces a regular su venta. Ante esta medida, que intentó vigilar la venta de adhesivos como si fuesen un medicamento bajo control, los vendedores de drogas ilegales captan un enorme

mercado y empiezan a vender en bolsas de plástico de 15x19 cm pequeñas dosis de pegante a 500 pesos.

Ante el drama de ver niños caminando por la calle inhalando estas bolsas como respiradores artificiales, Camilo Restrepo recopila más de 700 bolsas encontradas en la calle y empieza un meticuloso proceso de registro fotográfico de cada uno de estos residuos plásticos. El artista se mueve entre lo buscado, lo encontrado y lo incontrolado. Colocándoles sobre un fondo blanco a la misma distancia y con una iluminación idéntica, Restrepo construye un álbum taxonómico minimalista de fotografías de una serie de cuadrados negros arrugados que parecen mapas con todas sus irregularidades y torsiones, una especie de catálogo de productos industriales.¹¹

Posteriormente, Restrepo diseñó un grupo de máquinas articuladas -botellas colgantes con dos hélices movidas por motores- que alternaban un ciclo de entrada y salida de aire. La obra se presentó en la galería Santa Fe en Bogotá en el contexto del Premio Luis Caballero.¹² En la primera parte del ciclo, el aire era conducido hacia una bolsa negra idéntica a la del Sacol que tapaba la boca de la botella, mientras la otra punta —el fondo de la botella- estaba abierta para permitir la circulación del aire. Las botellas se entrelazaban a través de un cableado eléctrico flotante, un entramado eléctrico que se asemejaba un sistema nervioso o circulatorio —una manifestación inconclusa, una representación de una serie de acciones maquínicas inservibles por fuera del circuito de sus mismos propósitos, tal vez como la máquina de la droga. Frente a ellas, las 600 fotografías enmarcadas, casi como un gigantesco papel de colgadura, constituyen entre sí un cruce entre la tridimensionalidad, la temporalidad y la representación fotográfica.

Restrepo refleja otra faceta del problema de las drogas al mostrar la desprotección total de una comunidad errante que encuentra en un químico industrial el paliativo al hambre, el desespero y el desarraigo, y también da cuenta y testimonio de nuevo de la crueldad del gigantesco negocio de la droga y el rentable panóptico de paranoia y destrucción construido alrededor de la adicción.¹³

VII

*Shapes of things before my eyes,
 Just teach me to despise
 Will time make men more wise?
 Here within my lonely frame,
 My eyes just hurt my brain.
 But will it seem the same?*

The Yardbirds, **Shapes of Things**

Como *El gran vidrio*, *Figuritas en el suelo* es un “retard”, una manifestación inconclusa, una representación de una serie de acciones maquínicas inservibles que, a diferencia de la obra de Duchamp, no giran alrededor del deseo sexual sino de la angustia de la adicción química. Como Rosler en *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, Restrepo se encuentra frente a la imposibilidad que tiene la fotografía para captar las dimensiones de la miseria, a la complejidad de la representación de lo real. Esto no implica una contradicción con el uso y la finalidad que deducimos inicialmente de estas imágenes que parecen confirmar, siguiendo a Groys que “la diferencia entre lo vivo y lo artificial es exclusivamente una diferencia narrativa”.¹⁴

Figuritas en el suelo se enfrenta en nuestro contexto nacional actual, como lo haría *Esto es una pipa*, a la problemática y extensamente cuestionada posición del artista frente a “lo político”,¹⁵ asunto casi omnipresente en nuestra literatura y nuestro cine actual.¹⁶ Pero conviene recordar que, más allá de la denuncia, *Figuritas en el suelo* se es un cuestionamiento de lo real y de su materialidad -su falta de claridad, su opacidad- como un intento de desembocar en un claro.

NOTAS

1. Una interesante crónica sobre la primera edición de *Minotaure* por parte del mismo Brassai puede encontrarse en su libro *Conversaciones con Picasso* (Brassai, *Conversaciones con Picasso*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002).
2. Para una lectura de Brassai y el surrealismo vease Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico Por una teoría de los desplazamientos*. Colección FotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.
3. Se publicó un catálogo de la exposición: *Marcel Duchamp. Pasadena Art Museum. A Retrospective Exhibition, October 8 through November 3, 1963*. Con prefacio de Walter Hopps. Pasadena Art Museum. Pasadena, CA. 1963.
4. Véase la entrevista realizada con Babitz en el 2000 en <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-eve-babitz-12164>. Consultado en junio 27, 2012.
5. Los textos de Rosler están traducidos en Carrillo, Jesus (ed.) Martha Rosler, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Colección FotoGGrafía, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
6. En Rueda, Santiago, *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*. IDARTES, 2009.
7. La serie fue exhibida en la 6 Bienal de Vento Sul, en Curitiba, Brasil. <http://www.bienaldecuitiba.com.br/2011/home/> Consultado en junio 27 de 2012.
8. Foucault, Michel. *Esto no es una pipa (Ensayo sobre Magritte)*. Anagrama, Barcelona, 1993. Una versión digital del libro puede encontrarse en <http://www.scribd.com/doc/74681992/Michel-Foucault-Esto-no-es-una-pipa-Ensayo-sobre-Magritte>. Consultado junio 27, 2012.
9. Sobre ésta y otras obras referentes al consumo de drogas y la indigencia véase Rueda, Santiago, Los Mártires . *Micromacro*. Catálogo Salón Regional de Artistas zona Centro Occidente. Más arte, más acción/Ministerio de Cultura. 2009. Páginas 136-139.
10. Derrida, Jacques. "La ley del género. Retóricas de la droga". Traducción Bruno Mazzoldi. En: Revista Colombiana de Psicología, No. 4. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1997.

11. Este y otros proyectos de Restrepo pueden ser vistos en la página web del artista <http://www.camilorestrepoz.com>. Consultada el 27 de junio de 2007.
12. Véase la entrevista hecha al artista por el autor sobre su participación en este evento en el capítulo de la serie Óptica Arte Actual del canal Prisma TV de Unimedios en <http://www.primatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/camilo-restrepo.html>. Consultado en junio 27 de 2012.
13. Como lo anunciara William Burroughs en su antológica novela *El almuerzo desnudo*. Burroughs, William. *El almuerzo desnudo*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1980.
14. Groys, Boris. "Art in the Age of Biopolitics", en el catálogo de la *Documenta 11* Kassel, 2001, pp. 108-114.
15. Véase el debate que la exposición generó en el blog Liberatorio dirigido por Jorge Peñuela: http://www.liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=81:grito-en-el-vacio-de-camilo-restrepo-en-el-luis-caballero&catid=11:actualidad-social&Itemid=48. Consultado en junio 27, 2012.
16. Sobre la manera como otro artista colombiano aborda este tema, vease Rueda, Santiago, "Panacea phantastica". *Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia* Premio Nacional de Crítica Ministerio de Cultura/Universidad de los Andes, 2007. http://premionalcritica.uniandes.edu.co/ens2007/ensayo_028.pdf





LOS PIRAÑAS: VANGUARDIA TROPICAL

Germán Serventi

ensayo breve

8.8



En 2010, la agrupación Los Pirañas lanza su primer trabajo discográfico, *Toma tu jabón Kápac*. La propuesta, que surge como parte de la llamada Nueva Música Colombiana (NMC) —desarrollada, a su vez, según la lógica comercial de la *world music* (Santamaría, 2007)— muestra, sin embargo, un alejamiento de los compromisos estéticos comunes a los trabajos que pertenecen a este movimiento. Aunque no es el único que evidencia el desapego a este paradigma, Los Pirañas constituye, a nuestro modo de ver, el caso más representativo de tal empeño. Para comprender esto, miremos brevemente el desarrollo de la NMC, algunos de los compromisos estéticos que la caracterizan y el modo en que esta banda bogotana se aleja de ellos con su propuesta.

En los años noventa, el desencanto por el sueño no realizado de un rock nacional llevó a los músicos jóvenes a mirar las tradiciones musicales de su contexto. Así, el vallenato se mezcló con el pop y el rock en la propuesta de Carlos Vives que, posteriormente, impulsó una serie de proyectos que dieron lugar a lo que ahora se conoce como ‘tropipop’. Luego, varias propuestas independientes comenzaron a apropiarse de otros ritmos nacionales, forjando así un movimiento denominado NMC que logró institucionalizarse a través del I Festival BAT de la NMC. Este

movimiento heterogéneo se puede dividir en tres grandes tendencias: las dos primeras, asociadas al notable trabajo del colectivo La Distritofónica, consisten por un lado en una propuesta desde el jazz (Primero mi Tía, por ejemplo) y, por otro, en las apuestas que experimentan con la música tropicalailable. La tercera, más comercial, es la que sigue los parámetros del ‘tropipop’ y es la que ha venido marcando el sonido más popular de la NMC. Es claro que esta etiqueta, que resulta tremendamente excluyente con otros músicos colombianos, se utiliza para referirse a propuestas que retoman ritmos tradicionales patentados en sus trabajos.

Como lo indica Carolina Santamaría (2007), la NMC no sólo se enmarca dentro de un proyecto multicultural de nación fundado a partir de la Constitución de 1991, sino también en el movimiento de la *world music* (WM). En los años noventa, la industria musical comenzó a prestar atención a un nuevo mercado de disqueras independientes que grababan músicas locales provenientes, en su mayoría, de países no desarrollados. Esto dio origen a la etiqueta comercial de la WM. Se le ha imputado a esta industria la práctica de una nueva mirada colonialista, un canibalismo musical (véase al respecto el caso Paul Simon/Olodum en: Carvalho, 2003), en el que músicos del primer mundo, con actitudes de reivindicación, rescatan músicas locales con un ánimo menos altruista que comercial. Así, se creó un mercado que construyó un tipo de oyente ideal cuyo gusto se inclina por el exotismo y el coleccionismo cultural. En este encuadre, la WM generó una serie de compromisos estéticos de los que mencionaremos los dos más sobresalientes que aparecen frecuentemente en las propuestas de la NMC: el fetiche (Carvalho, 2003) y la simplificación.

El fetiche, base de la exotización cultural del otro, consiste en la inclusión de bloques musicales tradicionales o folclóricos dentro de una pieza no tradicional: incluir un acordeón, una gaita o un bloque de tambores dentro de una pieza pop, por ejemplo. La pieza, en este sentido, se convierte en una vitrina que muestra fragmentariamente al otro extraído de su contexto originario. Por su parte, la simplificación resulta de la reducción de las características de la música tradicional para hacerla ligera, fácil y digerible para un oído no acostumbrado a ella. La reducción instrumental y rítmica y la inclusión de clichés culturales o nacionalistas en las líricas son ejemplos de este procedimiento discursivo.

La vertiente más comercial de la NMC desarrollada en la última década tiende a caer en este tipo de compromisos estéticos en sus propuestas. Sidestepper, Perrett, Bomba Estéreo, Tumbacatre y Systema Solar, son casos en los que la NMC

se exhibe a través de esta exotización, siguiendo el modelo impuesto por la WM. Sin embargo, en la actualidad comienzan a verse propuestas que marcan un derrotero diferente que se distancia también del camino del jazz: Curupira (los precursores), Monareta, Tambores del mar y Frente Cumbiero son casos de este nuevo aire en el que se inscribe Los Pirañas. Y si las propuestas comerciales dieron primacía al vallenato, las otras parecen encontrar en la cumbia un camino de exploración fértil. El vacío que dejó aquí la cumbia en los años ochenta y noventa, en comparación con otras partes de Latinoamérica, viene a ser subsanado por algunas de estas propuestas.

Los Pirañas es un proyecto que surge como fruto de una larga compañía musical y académica entre Eblis Álvarez (guitarra y electrónica), Mario Galeano (bajo eléctrico) y Pedro Ojeda (batería y timbal). Vale la pena rescatar que Galeano y Álvarez pertenecieron al Ensemble Polifónico Vallenato, ineludible antecedente de la propuesta ruidista de Los Pirañas, y tanto ellos dos como Ojeda son miembros del Frente Cumbiero, destacado impulsor del renacimiento de la cumbia colombiana. El espíritu que hay detrás de *Toma tu jabón Kápax* radica en la riqueza musical que los integrantes reconocen en la música tropicalailable colombiana que, promovida desde los años sesenta, entre otros, por Discos Fuentes (Andrés Landeros, Pedro Ruiz, Corraleros de Majagual, Wganda Kenya, Afrosound, etc.), desembocó en el movimiento de la cumbia continental del que, sin duda, Los Pirañas es un descendiente legítimo. Con fuertes transformaciones y apropiaciones, la propuesta retoma de la cumbia peruana la guitarra del rock surfista californiano que llegó a Lima a través del pacífico en los años sesenta, el cual fue reinterpretado por el 'sonido amazónico' de Los Mirlos; así mismo, de la cumbia mexicana, se recupera la experimentación electrónica, ruidista y, por supuesto, los ritmos rebajados.

Los Pirañas es una propuesta basada en la improvisación en escena y, por eso, hablar de ella es hablar necesariamente de música hecha en vivo, como se evidencia también en el disco. Este hecho sugiere el profundo conocimiento de las fuentes musicales que los músicos ponen en juego en el escenario. Según Pedro Ojeda, un principio que rige su propuesta es el minimalismo: la elección de pocos elementos -que no deben confundirse con elementos simples- que se desarrollan a partir de la repetición y la variación buscando, como en la música ritual, la inducción al trance, que no es otro que la respuesta dinámica y emocional del público: el baile. En la estructura de sus composiciones, el bajo pone el piso rítmico de las piezas en una estructura cíclica y, junto con la batería, dosifica la

intensidad de la pieza. El complejo trabajo de percusión se abre a una exploración constante de variaciones sobre el mismo patrón y, en no pocas ocasiones, toma el protagonismo instrumental. Los dos instrumentos construyen el espacio de desarrollo de la pieza y son los responsables de su carácter tropical yailable.

La acertada ausencia de un cantante tiene en la propuesta de Los Pirañas dos consecuencias. La primera es, siguiendo a Mario Galeano, incitar al público a concentrarse en la música y no en la guía escenificada de un animador; la segunda, que en la guitarra y la electrónica que aquí van de la mano recae la construcción de la dimensión lírica. Mientras la batería y el bajo otorgan la base de las piezas, la guitarra y la electrónica van por encima, encargadas de la melodía. Una melodía ruidista y psicodélica que tiene como función imprimir el tinte afectivo de sus piezas: a veces infantil, a veces festivo, a veces dramático. En ocasiones, la electrónica emula una voz, una carcajada, un grito; otras veces, trata de ser gaita, pito, clarinete, en oblicua referencia a una tradición.

Con todo esto, la propuesta de Los Pirañas se aleja claramente de los compromisos impuestos por la lógica de la WM. En primera instancia, no hay un afán de presentar sus piezas musicales como vitrinas. Aunque las alusiones musicales y las citas son intrincadas y numerosas, no están allí para la referencia coleccionista, sino para la construcción de piezas que mantienen la unidad y la cohesión que la NMC tiende a olvidar en su afán de articular fetiches. De igual manera, no hay una simplificación de los elementos musicales de las tradiciones a las que apela su música: de hecho, lo que hay, más bien, es una inmensa exploración y una búsqueda constante de las posibilidades expresivas de la música tropical. Se podría decir, incluso, que el trío de Los Pirañas, sin querer y sin buscarlo, pues su derrotero está marcado por la música tropical, parece encontrar aquel sonido que el rock nacional no ha podido definir, esto es un sonido que se ubica entre la espada del mercado y la pared del movimiento roquero antitropicalista.

De esta forma, a pesar de la lógica comercial de la WM, existen propuestas de la escena independiente que trazan un sendero más acorde con la riqueza musical del país y de la región que permite su continuidad. Y aunque en el río de la NMC se evidencia que la simplificación y el fetiche son una manera efectiva para la explotación comercial de tal riqueza, Los Pirañas, creemos, nadan a contracorriente a buen ritmo.

Título:
Los pirañas
Autora:
Glenda Torrado



OBRAS CONSULTADAS

SANTAMARÍA, C. 2007. "La 'Nueva Música Colombiana': La redefinición de lo nacional en épocas de la *world music*". En: El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas V.4, p. 6-24.

CARVALHO, J. J. 2003. "La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas". TRANS-Revista Transcultural de Música 7. En línea: <http://www.sibetrans.com/> [consultado 8 de abril de 2012].

DISCOGRAFÍA

Los Pirañas, 2010, *Toma tu jabón Kápix*, Festina Lente. [En línea: <http://soundcloud.com/lospirannas>].

ENTREVISTAS

MARIO Galeano (bajista de Los Pirañas), Bogotá, 22 de marzo de 2012.

PEDRO Ojeda (baterista de Los Pirañas), Bogotá, 15 de marzo de 2012.





EL VÉRTIGO NUMÉRICO

RUIDO Y EMBRIAGUEZ EN LA OBRA DE RYOJI IKEDA

Elkin Rubiano

ensayo breve

8.9



En este ensayo se hace una reflexión sobre la exposición *Datamatics* del artista japonés Ryoji Ikeda (1966) realizada en el Museo de la Universidad Nacional de Colombia a finales de 2011. En *Datamatics*, el sonido y la imagen son programados a partir de datos numéricos; el número, base de la programación, no sólo resulta ser para Ikeda un dato inteligible que se programa sino a su vez un dato sensible que se percibe visual y auditivamente, un dato que provoca una suerte de sinestesia programada: escuchar los números y ver los sonidos (el ojo escucha, el oído ve). La inmaterialidad numérica se *presenta* (o *aparece*) en una multiplicidad de formas que buscan aprehender, mediante el diseño de imágenes y sonidos, aquello que parece inaprehensible: la infinitud numérica.¹

Las imágenes se mueven de manera constante: puntos, números, líneas, geometrías móviles, una infinitud de universos posibles que se deslizan y se reconfiguran simultáneamente con el sonido. En primera instancia, un sonido en estado puro: ruido invasivo y total. A continuación, intempestivamente, el silencio y la oscuridad. La explosión numérica y sonora emerge acompañada de un vértigo que, como siempre, resulta ambivalente. En *Datamatics* se construye un espacio en el que los espectadores se sumergen tanto en las imágenes como en los sonidos.

Se trata de una lógica de inmersión dentro de la obra conocida como *endoestética* que supone un desplazamiento: el énfasis va de la obra centrada en el objeto hacia la obra centrada en el contexto del receptor. Dicho de otro modo, la experiencia del receptor es lo fundamental, puesto que la obra es propiamente un dispositivo ordenado o procesado en virtud de tal experiencia. No es una casualidad, por lo tanto, que este tipo de arte recurra a los nuevos medios y a la virtualidad, pues no se busca ya que el espectador esté frente a una imagen sino que, literalmente, gire dentro de ellas. Como señaló tempranamente Philippe Quéau, la imagen virtual supone la aparición de experiencias inéditas: “Ya no nos contentamos con acariciarlas con la mirada ni recorrerlas con los ojos. Las penetramos, nos mezclamos con ellas y ellas nos arrastran hacia sus vértigos y sus potencias” (1995: 11). *Datamatics* es, justamente, un dispositivo diseñado para producir experiencias a partir de estímulos visuales y sonoros.

Si la experiencia es central en este tipo de propuestas tal vez deba señalarse, como hipótesis, que las experiencias que se producen buscan desestabilizar al receptor desajustando los modos de percepción ordinarios. El desequilibrio es una suerte de embriaguez y de vértigo que, desde luego, puede resultar excitante. La reflexión de Jean Duvignaud resulta esclarecedora al respecto:

El vértigo o el tremendum sitúan la conciencia frente a frente con el inconcebible barullo provocado por la subversión momentánea de las estructuras. De la tensión que resulta de ese desgarramiento entre la figuración establecida y el vértigo de un vacío provocado por la intuición de infinitas combinaciones posibles que implica el juego deriva probablemente la búsqueda de una forma. Forma que no existe sino por la deformación (1997: 84).

El *juego*, como categoría estética, es clave para comprender la producción de tales experiencias. El juego permite experimentar el presente; cuando se juega, así como cuando se contempla, el tiempo desaparece: no hay pasado que pese o se añore ni futuro incierto que angustie; sólo experiencia del presente. Allí está la potencia del juego: “Todo juego se juega por el *presente*, todo juego estético se juega por la *percepción* del presente” (Seel, 2010: 205). El arte de los nuevos medios busca construir principalmente juegos azarosos y de vértigo, de ese *tremendum* que desequilibra al espectador mediante experiencias parecidas a las del abismo

en un estado ambivalente entre el placer y el displacer: miro lo insondable del abismo (tengo una sensación de vacío, doy un paso atrás) y deseo de experimentar nuevamente lo insondable (esto me gusta, doy un paso adelante). La experiencia del abismo es un juego de vértigo que, desde luego, no busca ninguna finalidad, sólo la experiencia del presente. Presente en el vaivén, la simultaneidad y la indivisibilidad del placer (atracción) y el displacer (repulsión). Se trata de un placer negativo, pero placer al fin y al cabo.

La infinitud numérica en *Datamatics* es un juego de vértigo cuyo resultado es la embriaguez, esto es una forma de percepción que desajusta el flujo ordinario de las cosas: "...la extrema fineza y fastuosidad del color, la nitidez de la línea, el matiz del *sonido*: lo *distinto* en donde de ordinario falta toda distinción" (Nietzsche, 1988: 227). La embriaguez desequilibra mediante la *forma que no existe sino por la deformación*, volviendo a Duvignaud. En *Datamatics*, en este concierto de sonidos e imágenes, la música crea una atmósfera sobrecogedora intensificada por la inmersión del receptor en la profusión de imágenes. Ahora bien, la música se presenta en un estado de sonido puro manifestándose como *ruido*, un ruido que aparece e invade el espacio de la exposición totalmente.

Para Martin Seel, el ruido (bien sea sonoro, visual o literario) es una ocasión para experimentar la embriaguez entendida como el desequilibrio, la desorientación y el flujo caótico de los acontecimientos: "En la atención al simple ruido acontece la *experiencia de una realidad amorfa* (...). Lo que antes estaba inmerso en un orden social o cultural se muestra ahora con un aparecer anterior al sentido (...). La realidad hace aparición en una versión inaprensible" (Seel, 2010: 221). El ruido en *Datamatics* pareciera no responder a ninguna intencionalidad humana dado que no hay intérprete musical ni referente sonoro, sino una pura *esquizofonía maquinal*:² la codificación de un dato numérico que se transforma en sonido, como sucede en *dataphonics* (2011), una instalación sonora comisionada por la Universidad Nacional de Colombia:

Algunos datos están traducidos/decodificados/convertidos en señales audio. Los datos de las señales de audio son de nuevo analizados/codificados/descifrados en modelos que se convierten en resultados gráficos de la composición. Todos los sonidos obtenidos a través de este proceso son orquestados como un conjunto de datos que se repite con un sistema de sonido de ocho canales (Texto curatorial).

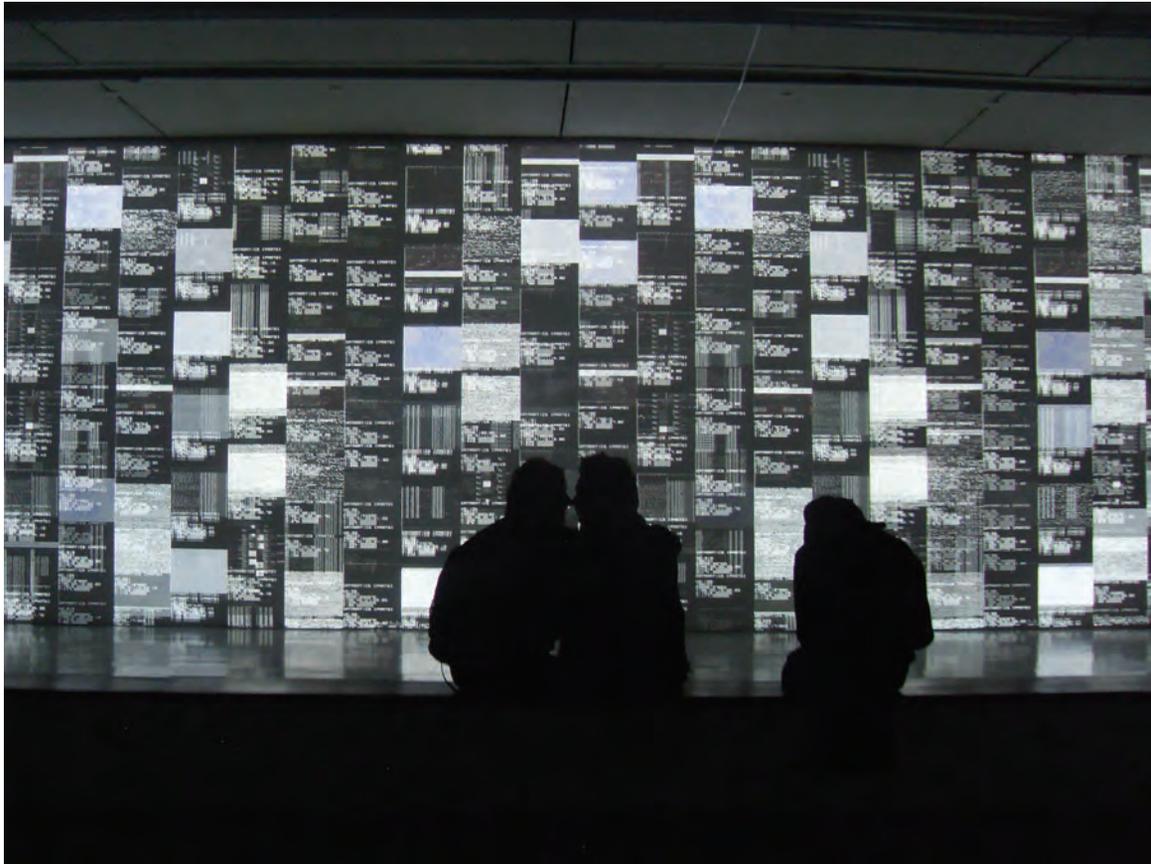
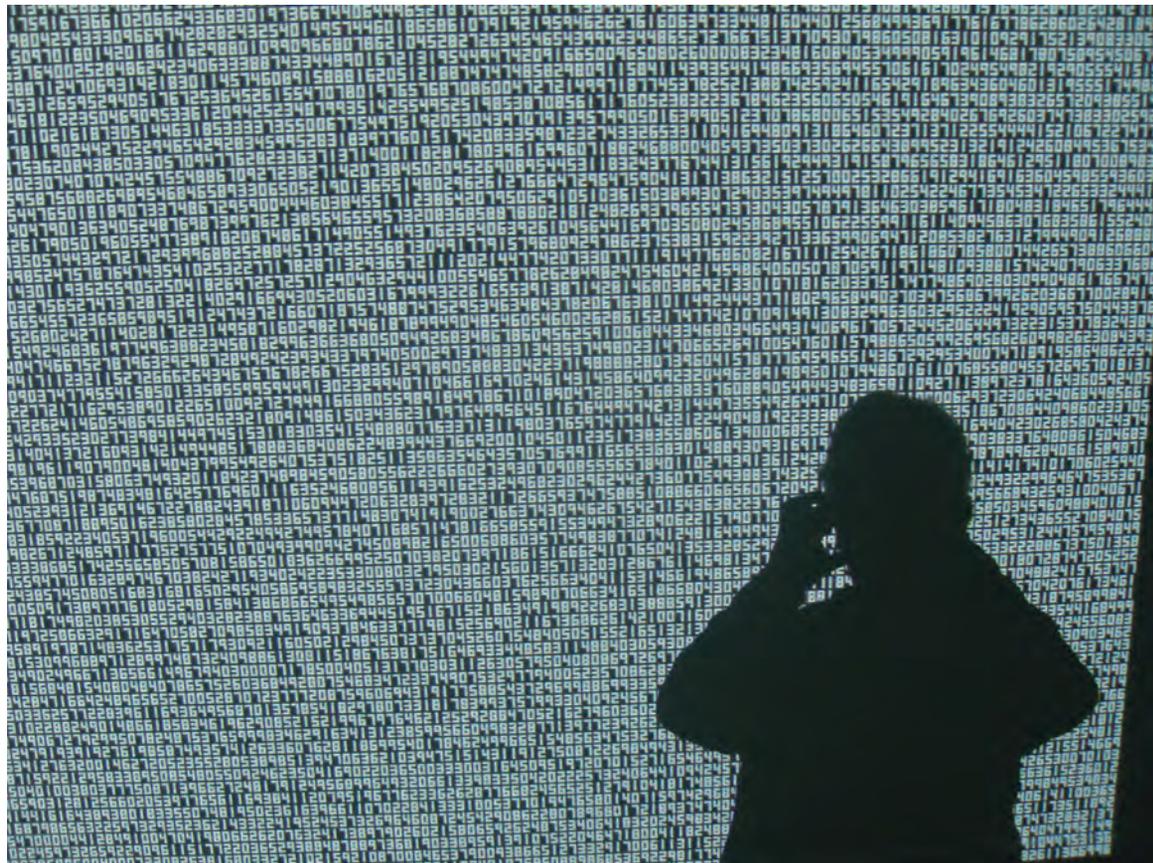


Imagen 1:
"Exposición
Datamatics"

Fotografía
Elkin Rubiano

Imagen 2:
"Exposición
Datamatics"

Fotografía
Elkin Rubiano



Sataphonics es un dispositivo sonoro que hace que en el receptor se quiebre el flujo continuo de la experiencia cotidiana. Instalada en un cuarto oscuro, las tensiones entre el afuera y el adentro se experimentan intensamente. Al salir de la sala 1 (*data.tron*, *data.matrix* y *data.scan*) debía atravesarse el patio central del museo para ingresar a la sala 3 (*dataphonics*); en este tránsito, el sonido del ambiente, las voces de otras personas y el canto de los pájaros que abunda en el lugar desaparecen poco a poco mientras se ingresa por una puerta que conduce a un pequeño corredor hasta llegar, finalmente, a un cuarto oscuro o, mejor, débilmente iluminado. En el centro se encuentran ocho altoparlantes dispuestos en forma de cuadrado. Atrás parece haber quedado el mundo tal y como lo conocemos y el extravió parece ser la senda. Hay, en verdad, algo de temor, pues el sonido de los datos parece inyectarse en la cabeza sin mediación alguna. Aunque de manera fragmentaria, algunos sonidos puedan resultar familiares -el teclado del teléfono móvil, el final de la emisión televisiva, el computador bloqueado-, pero en conjunto y de manera continua son ya otra cosa para la que no encontramos referencias previas. La única opción posible es dejarse llevar hacia otra forma de percepción, que en todo caso desequilibra.

Todo ruido, se sabe bien, hace desaparecer las coordenadas, desorienta, embriaga y lleva al oyente hasta el límite de su percepción. Pero al mismo tiempo, el ruido, “ese extremo del aparecer, arroja luz sobre un límite del ser consciente” (Seel, 2010: 240). En la obra de Ikeda, en la que ciencia y arte son inseparables, se construyen unos dispositivos que permiten experimentar ese flujo caótico de los acontecimientos mediante una multiplicidad de estímulos en los que el dato puro aparece de modo sensible. En este sentido, puede decirse que la propuesta de Ikeda no es sólo diseñar imágenes y sonidos sino, a su vez, proponer una experiencia de tipo perceptivo que bien puede atemorizar o fascinar. Esto porque frente a *Datamatics* nos sumergimos en un displacer placentero o, lo que es lo mismo, en la presencia insondable del abismo.

NOTAS

1. En su conjunto, *Datamatics* está conformada por **C4I (2004-06)**, *data.tron* (2009 y 2011), *data.matrix* (2009), *data.scan* (2011), *data.microfilm* (2011) y *dataphonics* (2011). Para que el lector se haga una idea visual y sonora del trabajo de Ikeda puede consultar los siguientes vínculos: <http://www.youtube.com/watch?v=WgWCLWbT5Hk> y <http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>
2. “...sonidos que ya no necesitan estar atados a un hecho causal mecánico ni a un tiempo y un espacio reales y corporales y que ahora son generados, **recreados**, **reproducidos** y programados de manera mediatizada y separados de sus orígenes anatómicos y escénicos” (Bejarano, 2006: 11-12).

OBRAS CITADAS

BEJARANO CALVO, Carlos Mauricio (2006) *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Artes.

DUVIGNAUD, Jean (1997) *El juego del juego*, México: FCE.

NIETZSCHE, Friedrich (1988) “Estética” en *Antología*, Barcelona: Península.

QUEÁU, Philipp (1995) *Lo virtual, virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós.

SEEL, Martin (2010) *Estética del aparecer*, Buenos Aires: Katz Editores.



CARLOS MOTTA: ENTRE EL ARTE Y EL MUSEO

Michael Andrés Forero Parra

ensayo breve

8.10



Durante los meses de agosto y septiembre de 2011, en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) del Museo La Tertulia en Cali, fue abierta al público la exhibición *Normativo* (ver imagen 1) dedicada a la exploración “de las realidades y sentimientos alrededor de las preferencias sexuales consideradas minoritarias, diferentes a lo normal, de acuerdo con los esquemas sociales, la moral, los valores y las tradiciones”.¹ Curada por Verónica Wiman, la muestra incluyó las publicaciones del colectivo artístico LTTR² y el proyecto del artista colombiano residente en Nueva York Carlos Motta (Bogotá, 1978) titulado *We Who Feel Differently* (2011) (ver imagen 2). Este proyecto compila, a la manera de un archivo virtual, una serie de entrevistas, textos, ilustraciones, videos y registros de eventos donde físicamente se exhibe y comparte todo éste material que explora ideas sobre la diferencia sexual y de género integrando perspectivas sociales, académicas y políticas desde cuatro contextos geográficos diferentes.³

En Colombia, esta naciente historia de exhibiciones que han apostado por la exploración de las vidas, la historia, la sexualidad y el género de aquellas personas que se identifican como lesbianas, gays, bisexuales y/o transgéneristas (LGBT) ha tenido ya algunos ejemplos. Se puede citar *Un caballero no se sienta así*, exposición

curada por Víctor Manuel Rodríguez y exhibida en la Galería Santa Fe (2003) que buscaba “entender las relaciones no artísticas que grupos sexuales marginales establecen con lo artístico y cómo, de alguna manera, el sentido del arte se transforma para incorporarse a la agenda política y cultural de los movimientos sociales”.⁴ También está *Yo no soy esa*, inaugurada en la Galería Santa Fe (2005-2006) y concebida por un grupo multidisciplinar que intentaba examinar algunas de “las formas de resistencia de la Bogotá queer de los años ochenta”,⁵ así como evidenciar “la manera como las obras de arte [en especial la *Serie Faenza* (1978) de Miguel Ángel Rojas] se articulaban con universos culturales [en este caso, la subcultura gay bogotana] más amplios”.⁶ Un último ejemplo es *Amor Universal*, muestra presentada en el Callejón de las Exposiciones del Centro Cultural Teatro Jorge Eliécer Gaitán (2006) que reunió 40 fotografías de artistas colombianos y de otras nacionalidades que llamaban la atención sobre la diversidad de formas sexuales y afectivas y el diálogo cotidiano con la sociedad que les rodea.

Imagen 1.
We Who Feel Differently
en el EAC del
Museo La Tertulia

Tomado de
<[http://wewhofeel
differently.info/
ephemera.php](http://wewhofeel
differently.info/
ephemera.php)>





Imagen 2.
We Who Feel Differently
en el EAC del
Museo La Tertulia

Tomado de
<<http://wewhofeel.com/differently.info/ephemera.php>>

Podría plantearse que la mayoría de estas exhibiciones en Bogotá fueron concebidas y apoyadas desde una política distrital que tenía como objetivo consolidar una ciudad diversa e incluyente, reforzando de esta manera el argumento que percibe al museo como una institución con una función política y social que puede llegar a promover y producir la misma noción de comunidad y cultura con la que trabaja.⁷ Además, esta reciente dinámica social, mucho más sensible a las nociones y diferencias entre el género y la sexualidad, ha tenido también una resonancia significativa en el campo museológico internacional.⁸ Consecuentemente, y asumiendo una posición reflexiva sobre su supuesta imparcialidad que es proactiva desde su mismo propósito, algunos museos en Colombia han reformulado sus misiones institucionales, buscando así incluir o replantear la representación cultural de diversas minorías sociales, cuestionar narraciones hegemónicas, evidenciar el valor que puede tener la multiplicidad de interpretaciones y significados en un guión curatorial, y usar su potencial para contribuir en la construcción y la promoción de una sociedad más equitativa.

Por ejemplo, puede afirmarse que la exhibición *Normativo* en el EAC del Museo La Tertulia ofreció un contexto alternativo a la capital en la medida en que descentralizó y amplió la historia de las exhibiciones con temática LGBT en Colombia, respondiendo así culturalmente a los hechos violentos registrados por los medios durante los últimos años hacia la comunidad gay caleña y brindando un escenario valioso para que discursos acerca de la identidad de género y la diversidad sexual fuesen explorados, debatidos y compartidos. En ese mismo sentido, puede argumentarse también que *We Who Feel Differently* de Carlos Motta, en su naturaleza análoga a la del archivo y como proyecto de crítica institucional, evidencia las oportunidades que ofrece el trabajo interdisciplinar en el campo artístico y el juego con sus límites, tema recurrente en la interpretación que han elaborado varios críticos sobre distintas obras de este artista bogotano.

Al respecto, Juan Ignacio Roca ha reseñado el límite de la representación fotográfica en la instalación *Pesca Milagrosa* (2002-2004) y el de la imagen “como soporte de una ‘verdad’ concluyente”⁹ al interpretar el performance y el video de la serie *Enterrar y Callar* (2004). Ésta pregunta sobre la veracidad de la imagen resuena con lo que Margaret Clinton y Denise Carvalho han percibido como una serie de finales inciertos en los proyectos *SOA Cycle* (2005-2010) o *The Good Life* (2005-2008), entre otros. Estos cuestionamientos presentan en *We Who Feel Differently* un andamiaje elaborado que intenta brindar una mirada informada y enriquecida

sobre la 'cultura *queer* contemporánea', como le llama Motta, a través de una diversidad de medios que plantean diálogos históricos con actividades como el performance, el documental o la narración oral y escrita. En efecto, esta producción que absorbe tanto por el tiempo de su fabricación como por el que es necesario para explorarla, encuentra gran vitalidad cuando en su etapa de socialización exige involucrar al público y al museo transformando junto con ellos imaginarios en la memoria colectiva y promoviendo una reflexión crítica del contexto actual.

Tal como afirma Yates McKee, el museo con Motta se convierte en un espacio pedagógico, y podría añadirse que en este contexto puntual en el que muchas de las reflexiones, actividades y eventos socioculturales son creados y diseminados virtualmente, el material archivístico que constituye *We Who Feel Differently* paradójicamente establece espacios tangibles mancomunados cuando se aparta de la plataforma web -a la que aún hoy pocos tienen acceso-, promoviendo así la conversación y la participación (ver imagen 3). Por consiguiente, esta serie de actos performativos re-crean y re-interpretan los archivos de Motta, desplazándolos de "lugares de excavación a lugares de construcción"¹⁰ en la medida en que todo su material despliega nuevas circunstancias dependiendo de cómo se re-use y se re-presente.

Así pues, el espacio tangible que maximiza la experiencia empieza a contribuir en la configuración de nuevas perspectivas en el proyecto. Ese es el caso de los performances simbólicos que constituyen *Six Acts: An Experiment in Narrative Justice* (2010) que, según Gabriela Rangel, subvierten preceptos sobre el género ya que involucran mujeres en espacios públicos que re-leen discursos que fueron ofrecidos inicialmente por políticos hombres. Esta estrategia artística y curatorial (denominada *Queering* en inglés) ofrece en proyectos similares a *We Who Feel Differently* una poética de des-heteronormativización de las ideas, el espacio y los establecimientos que les han sido negados en algunos casos a aquellos que no se ajustan a los límites de la 'normalidad'.¹¹ Cabe anotar que en el EAC del Museo La Tertulia tuvieron cabida una serie de actividades (ver imagen 3) que buscaban, precisamente, legitimar historias y vivencias que durante mucho tiempo han sido marginadas de los muros que sostienen la historia del arte colombiano. Así mismo, los proyectos que Motta ha realizado recientemente con *Queerocracy (A New Discovery: Queer Immigration in Perspective, 2011)*, con académicos como Joshua Lubin-Levy (*Petite Mort: Recollection of a Queer Public, 2011*) o con instituciones como el Center for Performance Research (*Stranger on the Road, 2009*) evidencian la necesidad de investigar, analizar y revelar las implicaciones políticas, legales,

sociales, culturales y afectivas que una sociedad todavía predominantemente heteronormativa tiene sobre las personas con orientaciones sexuales diferentes y géneros diversos.¹²

En una entrevista con la organización Signified, Carlos Motta señala que “lo más positivo sobre ser *queer* [término anglosajón que reúne a aquellas personas que no hacen parte del sistema heteronormativo] es ese espacio utópico que permite desafiar el sistema, un espacio de oportunidad en oposición a uno de negación o insatisfacción”.¹³ Probablemente, el máximo valor de su propuesta sea la potente oportunidad que introduce de tener en Colombia una organización participativa constituida por un grupo multidisciplinar que trabaje para reconfigurar discursos curatoriales que reconozcan que la sexualidad y su diversidad ha sido parte intrínseca del desarrollo artístico. Una organización, pues, que genere nuevas historias del arte colombiano en las que explore el acervo patrimonial construido por artistas LGBT, que indague con mayor vehemencia en los procesos creativos de artistas colombianos que han producido obras con temáticas sexuales y de género y que, finalmente, promueva múltiples intercambios históricos y culturales a partir de esos nuevos recuentos como una parte fundamental -y hasta ahora subvalorada- de la identidad y la historia nacionales.



Imagen 5.
Actividades
educativas y de
socialización
en el EAC del
Museo La Tertulia

Tomado de
<<http://wewhofeel differently .info/ephemera.php>>

NOTAS

1. V. Wiman. *Exposición: Normativo // Espacio de Arte Contemporáneo* <<http://www.facebook.com/events/169270749811359/>> [1 de marzo de 2012].
2. Fundado en 2001, LTTR está conformado por las artistas Ginger Brooks Takahashi, K8 Hardy, Emily Roysdon, Ulrike Müller y Lanka Tattersall.
3. El proyecto *We Who Feel Differently* ha sido parte de la Bienal Internacional de Mujeres Artistas de Incheon (2009), expuesto en galerías y librerías en Shanghai, Oslo, Bergen y Los Angeles, incluido en la muestra *The Air We Breath* (2011-2012) sobre igualdad de derechos para parejas del mismo sexo en el Museo de Arte Moderno de San Francisco y será exhibido en el New Museum de Nueva York bajo el programa *Museum as Hub: Carlos Motta: We Who Feel Differently*, el cual se llevará a cabo entre los meses de mayo y agosto de 2012.
4. C. Motta. 'INTERVIEWS > Víctor Manuel Rodríguez', en *We Who Feel Differently* (2011) <<http://wewhofeeldifferently.info/interview.php?interview=61>> [3 de marzo de 2012].
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Sobre este aspecto puede consultar, S. Watson, ed., *Museums and their Communities* (Londres y Nueva York: Routledge, 2007) y especialmente el capítulo de A. Witcomb, 'A Place for All of Us?' *Museums and Communities*, pp. 133-156.
8. Consultar por ejemplo, R. Sandell, ed., *Museums, Society, Inequality* (Londres y Nueva York: Routledge, 2002); R. Sandell. *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference* (Londres y Nueva York: Routledge, 2007); J. Fraser y J. Heimlich, eds., 'Where is Queer?', en *Museums & Social Issues: A Journal of Reflective Discourse* (Vol. 3, No 1, Spring 2008); A. Levin, ed., *Gender, Sexuality, and Museums* (Londres y Nueva York: Routledge, 2010). Además, cabe resaltar los museos dedicados a la comunidad LGBT ya inaugurados en Berlín y San Francisco y organizaciones similares en proyecto en Washington D.C., Londres y Melbourne.

9. J. Roca. *Enterrar y Callar II* (Ensayo para la exhibición ‘Carlos Motta: Enterrar y Callar’ en la Alianza Francesa de Bogotá, 2004) y *Enterrar y Callar I* (Texto para la exposición ‘Urbes Interiores’ en el Museo de Arte del Banco de la República, 2004) <<http://carlosmotta.com/text/enterrar-y-callar/>> [5 de marzo de 2012].
10. S. Breakell. *Perspectives: Negotiating the Archive* <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/breakell.shtm>> [5 de marzo de 2012].
11. Sobre este aspecto vale la pena resaltar el proyecto del artista Matt Smith en el museo de arte de la ciudad inglesa de Birmingham titulado *Queering the Museum* (2010-2011), o el proyecto en marcha en los Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Seattle, denominado *Queering the Museum Project*.
12. Según C. Ingraham, la heteronormatividad se define como la perspectiva que institucionaliza la heterosexualidad y constituye el estándar por el cual se legitima y suponen todas las relaciones sociales y sexuales. Para más detalle consultar, C. Ingraham, ‘Heterosexuality: It’s just not natural!’, en D. Richardson & S. Seidman, eds., *Handbook of Lesbian and Gay Studies* (Londres: SAGE Publications, 2002), pp. 73-82.
13. C. Motta. *Signified: An Interview about “We Who Feel Differently”*, en EPHEMERA > We Who Feel Differently (2011) <<http://vimeo.com/31826122>> [2 de abril de 2012].

OBRAS CITADAS

- BREAKELL, Sue. *Perspectives: Negotiating the Archive* <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/breakell.shtm>> [5 de marzo de 2012]
- CARVALHO, Denise. *Carlos Motta* <<http://carlosmotta.com/wp-content/uploads/2011/08/artnexusEnglish.pdf>> [5 de marzo de 2012]
- CLINTON, Margaret. *Distortion, Disruption & Dispersion: Reconfigured Retellings* <http://www.carlosmotta.com/SOAC7Texts_Motta_Clinton.html> [5 de marzo de 2012]

- FRASER, John y Heimlich Joe E., eds., 'Where is Queer?', *Museums & Social Issues: A Journal of Reflective Discourse*, vol. 3, no. 1, Spring 2008.
- INGRAHAM, Chrys. "Heterosexuality: It's just not natural!", en Richardson, Diane & Seidman, Steven, eds., *Handbook of Lesbian and Gay Studies* (Londres: SAGE Publications, 2002), pp. 73-82.
- LEVIN, Amy K., ed., *Gender, Sexuality, and Museums* (Londres y Nueva York: Routledge, 2010)
- LTTR. *LTTR* <<http://www.lttr.org/>> [1 de marzo de 2012]
- MCKEE, Yates. *Carlos Motta's Hemispheric Counter-Pedagogy* <http://www.carlosmotta.com/SOAC7Texts_Motta_McKee.html> [5 de marzo de 2012]
- MOTTA, Carlos. *Carlos Motta, Artist* <<http://carlosmotta.com/>> [27 de agosto de 2011]
---- *We Who Feel Differently* <<http://wewhofeeldifferently.info/>> [27 de agosto de 2011]
- RANGEL, Gabriela. *Enacting A Manifesto* <<http://carlosmotta.com/text/enacting-a-manifesto/>> [5 de marzo de 2012]
- ROCA, José Ignacio. *Enterrar y Callar I y II* <<http://carlosmotta.com/text/enterrar-y-callar/>> [5 de marzo de 2012]
- SANDELL, Richard. *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference* (Londres y Nueva York: Routledge, 2007)
---- ed., *Museums, Society, Inequality* (Londres y Nueva York: Routledge, 2002)
- WATSON, Sheila, ed., *Museums and their Communities* (Londres y Nueva York: Routledge, 2007)
- WIMAN, Verónica. *Exposición: Normativo // Espacio de Arte Contemporáneo* <<http://www.facebook.com/events/169270749811359/>> [1 de marzo de 2012]
- WITCOMB, Andrea. "A Place for All of Us? Museums and Communities", en Watson, Sheila, ed., *Museums and their Communities* (Londres y Nueva York: Routledge, 2007), pp. 133-156.



ANEXO I

actas

8.II

Bogotá, 24 de agosto de 2012

Acta de premiación
Premio Nacional de Crítica
Octava Versión

Categoría Ensayo Largo

Jurados:

Víctor Albarracín
Carlos Jiménez
Justo Pastor Mellado

El jurado de la octava versión del Premio Nacional de Crítica —un jurado presente en la ciudad de Bogotá, un jurado en Madrid (España) y un jurado en Santiago (Chile)—, se reunió, vía videoconferencia, a las 3 de la tarde con el fin de seleccionar el ensayo ganador y los cuatro finalistas entre los 38 textos participantes de esta versión en la categoría de ensayo largo.

El jurado, luego de examinar los conceptos individuales previos, seleccionó por mayoría tras un arduo debate como ensayo ganador a:

La sustracción, Pablo Batelli el artista como transcriptor – la trastienda del espacio del arte. Autor: Bruno S. (Claudia Díaz Toledo)

Como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos:

Caligrafía de las sombras. Autor: Madame Herschel (Juan Diego Pérez Moreno)

Monumento y registro. Autor: Nicolás Vallejo (Julia Buenaventura Valencia)

Contemplación radical Autor: Materile (Mónica Margarita Gontovnik Hobrecht)

Memo-ria de un viejo payaso. Autor: Tio Memo (Guillermo Alfonso Forero Neira)

Siendo la 3:57 de la tarde se cerró la sesión.

Víctor Albarracín

Carlos Jiménez

[aprueba vía videoconferencia]

Justo Pastor Mellado

[aprueba vía videoconferencia]

Bogotá, 17 de agosto de 2012

Acta de premiación

Premio Nacional de Crítica

Octava Versión

Categoría Ensayo Breve

Jurados:

Ana María Lozano

Miguel López

Luis Fernando Valencia

El jurado de la octava versión del Premio Nacional de Crítica —un jurado presente en la ciudad de Bogotá, un jurado en Medellín y un jurado en Cali—, se reunió, vía videoconferencia, a las 3 de la tarde con el fin de seleccionar el ensayo ganador y los cuatro finalistas entre los 18 textos participantes de esta versión en la categoría de ensayo breve.

El jurado, luego de examinar los conceptos individuales previos, seleccionó de forma unánime como ensayo ganador a:

Dos comentarios a la exposición *El Territorio no está en venta*, de María Buenaventura. Autor: Ema Adler (Julia Buenaventura Valencia)

Como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos:

Figuritas en el suelo. Autor: Paty Hearst (Santiago Rueda Fajardo)

Las Pirañas: vanguardia tropical. Autor: Guayaspa (Germán Ricardo Serventi Mejía)

El vértigo numérico: Ruido y embriaguez en la obra de Ryoji Ikeda, Autor: Parvo (Elkin Rubiano Pimilla)

Carlos Motta: Entre el Arte y el Museo. Autor: Morrisroe (Michael Andrés Forero Parra)

Siendo la 3:44 de la tarde se cerró la sesión.

Ana María Lozano

Miguel López

[aprueba vía videoconferencia]

Luis Fernando Valencia

[aprueba vía videoconferencia]





