

CABEZA

Seudónimo: Sonido Bestial

Categoría: texto largo

“La cabeza se dividirá en doce grados, cada grado en doce puntos, cada punto en doce minutos y cada minuto en doce segundos”

Leonardo da Vinci

“En Rembrandt las cabezas no corresponden al cuerpo”

Paulo Bernal

A secas — independientemente del cuerpo— el dibujante se permite ir más allá de la prefiguración del prójimo. No obstante, se mira al otro, se le da posibilidades de acontecimiento al hecho mismo de estar mirándolo a cierta distancia mediada por la generosidad de la imagen. Como si el tacto del otro fuese atravesado por la idea constante de aparecerse en forma de carnosidad a partir de la cabeza. La cabeza no es prefiguración formal de los sentidos, de la mascarada social, de las taxonomías frenológicas. No es la medida del cráneo que incita al dibujante a trazarla sobre un plano especial de una anatomía demente, es su desmesura; pues trazar líneas o sombras sobre ella le permite re-presentar lo otro, en su contemplación o en su fragilización. Elementos como la tachadura, por ejemplo, se constituyen maneras de acentuar más la importancia de la acefalia. Pues, cabeza en desmesura es en determinado gesto, pura presencia del Ser.

Contemplo así a las cabezas de Rosa Achicanoy, dibujante de Pasto.

Y diviso en ellas una aproximación a su acefalia. El cuerpo que se somete a una organización sensorial se estremece al exponer la cabeza en gran formato. Ese agrandamiento — pues a ella siempre se la ha considerado centro regulador del cuerpo y el mundo— cuestiona su pertenencia a un corpus organizado, sistemático, maquinal. Insostenible por su desmesura, la cabeza de los personajes de Rosa son en sí los personajes de su dibujo. No representan, digamos, una manera anatómica del gesto. Es el gesto independizado del dueño de esa gestualidad. Al no pertenecer a nadie esa monstruosa anatomía, nos somete a una corporeidad-otra en su literalidad corporal. Así como sucede en el caballo que se asoma sin pupilas en la *Pesadilla* de Füssli (1782), su lugar de nacimiento está en los espacios fuera del formato. De ahí, el estremecimiento de nuestra mirada. El papel empaque (en el caso de Achicanoy) que soporta estos seres, parece que se fragilizara ante la presencia de los mismos. Los dientes excesivamente blancos acentúan las fauces, como si un grito fuese eternizado en este descabezamiento. El horror de la cabeza fuera del cuerpo, nos antepone una nueva forma, digamos anamorfosis monstruosa de lo céfalo que aún puede petrificarnos pese a su separación forzada de su corporeidad. “Incluso de esta manera, el cuerpo ocupa el límite, el extremo: nos viene de lo más lejos, el horizonte es su multitud que viene” (Nancy, 2003: 12)

Tal cual sucede en la obra de Caravaggio, el descabezamiento se impone por encima de una organización corporal. Para tal propósito, presenta la composición pictórica a razón de una forma especial de entender este acto. Desde personajes como Holofernes, Goliat o Juan Bautista, hace entender esa independencia del descabezado, como si pertenecería ya a otra manera anatómica. En la detención misma de la muerte y su posible petrificación a partir de la imagen, el barroco inaugurado por Caravaggio acentúa el tiempo pasmoso de la imagen, para lo cual ha rediseñado al más terrible ser: la medusa (*Cabeza de Medusa*, hacia 1598-1599). Entendiendo toda su monstruosidad pues es un ser venenoso, surge del Estigia (precisamente del sitio del horror insoportable para dioses y hombres), domina diferentes naturalezas pues el inframundo y el cielo son sus sitios, petrifica con su mirada, etc., pero lo diseña en ese momento preciso cuando pierde literalmente la cabeza. Digamos, en el tiempo preciso de la muerte y no de su muerte. Cual reflejo muy carnoso en el escudo de Palas, la gorgo aún sigue chillando, petrificando con su gesto al héroe. En fin, la sangre de esta cabeza-monstruo también adquiere una extraña consistencia que da la impresión de no manar del personaje sino ser parte de esa acefalia que en la obra de

Caravaggio es insistente. La pintura precisamente apuesta por una representación liminal del aplazamiento mortal de la gorgo. Es por eso que Jean Piere Vernant la relaciona con la diosa Baubo, Hécate o con *Lyssa* el gesto del guerrero que simula las fauces del caballo. Además que es una medusa particularmente barroca que se vuelve visible, y sin máscaras (liberándola del control de la representación griega). Para diseñar y re-presentar la deidad y su insoportable chillido. ¿Se entiende entonces la proeza imposible de este Perseo? A riesgo de petrificarse por la imagen el ausente Perseo de Caravaggio nos deja la mirada de frente a lo otro. Digamos, el *eidolon*, el rostro reflejado en la pupila de la otredad.

Asumido el reto, el pintor construye una pintura de la carnación. El grito de la perpetuación a partir de lo pétreo, es lo que constituiría el terror. Y también lo que Rosa Achicanoy pretende con su desmesura. Así como le viene bien el párpado entrecerrado al *idol of perversity*(1891) de Jean Delville, cuya mujer de cuerpo entero y con cierta belleza común, empieza a cerrar o abrir sus ojos. Congela, cual Medusa, ese instante y lo escenifica a partir del dibujo. Simula un velo. Desvela la petrificación en el lapso de su cumplimiento. Aun así, la monstruosidad de la Gorgona no es comparable ante ninguna de sus representaciones. De ahí, que los griegos la representaran en una máscara para que ella pueda presentarse ante lo humano. Pero, y lejos de ser anecdóticos, es la tentativa de diseñar esa mirada lo que sobresale desde la superficie del trazo. El amante constata esta existencia.

“En Italia te bautizaron Medusa
por la encrespada y alta luz de tu cabellera.
Yo te llamo chascona mía y enmarañada:
mi corazón conoce las puertas de tu pelo.”

Pablo Neruda

Envenenado por esta maraña el pasmado se contenta con una metáfora. Sin embargo, desde el mar, desde el cielo, desde lo extremadamente ajeno el monstruo sigue gritando fuera inclusive de cualquier referente. Entonces, al anverso del escudo que protege al héroe, Caravaggio presenta el inmenso riesgo de ese grito más allá de la muerte. Cuyo reflejo no es más que otro ser, otra corporeidad. Equívoco que hace parte principal en la obra de Rosa Achicanoy, cuando maneja en extremo el reflejo del otro y su agrandamiento.

No es caricatura, lo replica Rosa al afirmar “ he pensado en una especie de estereotipo del rostro, una imagen que se ha generalizado del otro , que aunque se piensa que corresponde a un canon griego no tiene nada de eso. Veo las cabezas grotescas de da Vinci por ejemplo, y pienso en la necesidad de salir y de la supuesta caricaturización del rostro, cuando son rostros que existen realmente”. No son exageraciones visuales sus seres, por decirlo de algún modo, aparecen constantemente en lo cotidiano. La anatomía como restricción cumple con la canonización del rostro pero en cuanto a los equívocos del dibujante anuncian la aparición de algo que siendo reconocible se vuelve parte de otro asunto.

Laissez vu en extremo literal y gráfico cual parpadeo de Lavoiser después de guillotinado (en respuesta postmortem a Marat).



Rosa Achicanoy

Sin título.

Dibujos sobre papel empaque,

Programa de Musica- Universidad de Nariño. Pasto, 2009.

La cabeza fuera del control inclusive del verdugo (en el caso de Lavoiser) es lo que se vuelve extremadamente otro, al igual que la cabeza de María Estuardo gritando de dolor. Caravaggio y Achicanoy entienden ese último grito, lo vuelven tan vivo que acuden a los tonos rojizos para su puesta en abismo del decapitado. La firma de Caravaggio en la sangre del bautista (*Decapitación del Bautista*, 1608) ratifica que, lo sanguíneo también acentúa lo acéfalo de sus personajes a partir de una escenificación singular para lo cual escribe en esta pintura su heterónimo *f michela*. *Fecit michela*, apalabrando su nombre sostiene más allá de pertenecer a una congregación, que la sangre acentúa su obra de descabezados. No es la espectacularidad de una escena gore ni la dramaturgia de otros pintores barrocos, la sangre en Caravaggio se presenta como si fuese parte de una extensión, unos pseudópodos del monstruo que es la cabeza. No mana, ni se desangra. Se extiende tal cual hilillos densos que permiten cuestionar la *physis* del desangre. Lo sanguíneo es otra carnosidad más que se le suma a la cabeza. El rostro siempre se parece al autor del gesto, pero el pintor no hace gala de un martirio o de una condenación pronta a ser mártir, escenifica la independencia monstruosa del cuerpo. En realidad no es un autorretrato. E igual que ciertos parecidos en los dibujos de Achicanoy (algunas mujeres sugieren parecerse por el cabello a ella) es en realidad la manera de representar al otro pues éste se le viene como cabeza (la cabeza de Goliat en Caravaggio en el *David con la cabeza de Goliat*, 1605-1606 tiene el leve rostro de un grito en el mismo momento de su decapitación).

La cabeza del otro flota. Su aparición antecede a cualquier reducción anatómica. El ídolo¹ está ahí más presente y más carnal que cualquier sugestiva retórica y estética, y es el dibujante quien hace cuerpo y traza de esta visión. La muerte borbotea en cada trazo, mixtura, tachadura, ensamblaje, collage. Pero no es la aniquilación del otro —se advierte— la que se dibuja o pinta

¹ “El ídolo no merece ser denunciado como ilusorio, puesto que, por definición, se ve — *eidòlon*, lo que se ve (*eido*, *video*). Incluso, no consiste más que en eso: en que se puede ver, en que sólo puede verse. Consiste entonces en verlo tan visiblemente que el hecho mismo de verlo basta para conocerlo— *eidolon*, lo que conoce por el hecho mismo de que se ha visto (*oida*). El ídolo se presenta a la mirada del hombre para que de esta manera la representación, esto es, el conocimiento, se adueñe de él. El ídolo se erige solo para ser visto” (Marion, 27,28)

en el descabezamiento (pese a la presencia del verdugo en muchas de las escenas pictográficas en el caso de Caravaggio, por ejemplo), es la desmesura de lo incierto de lo que la muerte como presencia compleja y cotidiana la que se recrea². Mimesis como representación de la acción como dice Ricoeur; por supuesto, en las esferas de lo inhumano. En Moreau la cabeza del bautista flota, si *La Aparición* (1876) es su cuadro emblemático por su saturación, es porque entiende esa cabeza del profeta que se eleva por encima del sacrificio. Salomé es un signo más, un testigo del acontecimiento (conservando aún su esplendor jovial y seducción).

Pero ya no existe el cuerpo del profeta que tanto encantó a la bailarina. Siguiendo una lógica anatómica tampoco la voz que quería apresar a partir del descabezamiento. Bautista flota, o su cabeza, terriblemente sobre la *eclesia*. Rosa Achicanoy ha trasladado esta imagen al salón de arte. Su profeta no tiene dios, es un ídolo desprovisto de referente anecdótico. Aun así, es una cabeza que se sustenta en el aire y en las diversas aglomeraciones de materia en su dimensión. Pedazos de materia- carne conforman esta piel que trae consigo lo en vivo. Con labiales y sebo va más allá de la anatomía como enclaustramiento del cuerpo. Si la cabeza de Moreau conserva la sangre, como referente del sacrificio, en la cabeza de *Tono Encarnado* (2011) de Achicanoy es parte constitutiva de otra piel. *In effigie*, no existe muerto para esta celebración, no obstante, todo gira en torno a la idea de la muerte y de lo sacrificial. El anonimato profético de su obra confiere una negación de la dermis pues se trata de resaltar el descabezamiento. Por decirlo de algún modo bíblico, Judith lleva el *objetum* de su destino: la cabeza de Holofernes.

² Me diría Paulo Bernal, pintor de cabezas : “Esa desmesura se expone en Caravaggio, una cabeza expone, exhibe otra cabeza. En el Bautista parece ser que la cabeza sobra.” Septiembre 2011. Y miraría no solamente este asunto en Caravaggio, Goya, Bacon sino también en Rubens “la cabeza en Rubens quiere colocarse o ubicarse allí donde ella no se puede ver o lo que no podría verse. Se invierte la cabeza, se vuelve el rostro de la espalda” Septiembre 2011. La torsión corporal que Rubens posiblemente lo hizo a partir de contemplar la obra de Caravaggio se acondiciona a una carnosidad de la espalda donde la cabeza se vuelve esa presencia impresentable de quien dándonos la espalda y ausentándose del control visual, nos dona su rostro. El pintor celebra y pinta.



Rosa Achicanoy,
Tono Encarnado.
Sebo y Lápiz labial.
Pasto, 2011.

Esta cabeza es la constatación de un *fatum* sin Dios ni padre, pura imagen fantasmática de una presencia antigua. Es el dictamen de la materia que se siente y toca en la obra de Rosa.

(A cierta distancia, Juan Pablo García propone la cabeza de Nietzsche, expuesta tal cual trofeo de cacería. *Salomé* (1996) es el nombre de la obra pero también del fantasma que nombra el hecho mismo del descabezamiento. La taxonomía atraviesa este *dibujo escultórico* y el nombre del amante fallido se vuelve un conjuro del mismo hecho y obsesión de nombrar lo enigmático. Pese a la decapitación, este ser cabeza nos impela desde su cromatografía (el negro de la materia es dimensión) y exposición, sobre una superación de lo fatídico. Abdicación del poeta—filósofo

por el nombre de la amada(léase el concepto benjaminiano del amor platónico y dantesco). Juan dona la cabeza. No es una inmolación sacrificial pero sí la imagen del *animus* que resiste pese a la muerte y al símbolo sacrificial. Claro el nombre, pese a su inversión, está demasiado presente y representativo de un modo de perspectiva; no obstante, este Bautista, este Nietzsche, este Friedricus Nietzsche (como lo nombra el artista), este conjuro del nombre científico vuelve al anonimato. La aparición del ídolo se da, otra vez, pese a nuestra memoria colectivizada por la historia, pese al peso de la cabeza del pensador, pese al cuerpo y a las densidades, pese a la gravedad como sostenimiento del cuerpo en el mundo, pese a los cánones pictóricos donde el cuerpo es un elemento compositivo, pese a la restricción del otro a partir de su devastación y decapitación. Pese a todos estos pesos, a muchos pesos, a los propios e impropios, la cabeza de este Ser, ausenta cualquier referente que le permita añadirle un peso más. Es la levedad excesiva, es puro *ayre* (como para recordar a Leonardo da Vinci) en un dibujo—dimensión, esfera de lo incognoscible de la descorporeidad.)

Por otro lado, Caravaggio que comprende la posibilidad de aniquilación del otro — y no sólo por sus encuentros mortales— hace obra en el ahondamiento de la corporeidad prójima e impropia (sus modelos cotidianos dan fe de una comprensión profana de la pintura). No obstante, su obra va más allá de la crónica personal, pese a los constantes referentes. La cabeza de sus modelos puede ser tajada como parte de una donación, para una cena singular. Su relación se sustenta en una particular manera de exponer los *fruges*, en un lugar siempre inesperado de la historia pictórica ¿Bodegones con decapitaciones, ante esta escena cómo entender este lugar del ofrecimiento? Su Judith hace un esfuerzo para decapitar a Holofernes, o más bien separar lo que nunca había estado demasiado unido al cuerpo del tirano. En otro sentido, la *domus* de la escena se encuentra a partir de la descorporeidad de lo humano. De forma similar, Rosa presenta sus cabezas descomunales. Ella entiende las diferencias entre la Judith de Caravaggio y de Artemisia Gentileschi (a quien la unía una estrecha relación con Michelangelo por su padre Orazio), pues mientras la dramatización de Michelangelo se da en la insostenibilidad de la organización del cuerpo (insistamos en la acefalia), en Artemisia se puede ver cierta demostración de poder e impiedad de la verdugo-amante. La sangre de sus diversas decapitaciones acentúan la lógica anatómica y la presencia de los personajes como protagonistas. No obstante, en Caravaggio y Achicanoy son testigos mudos de esta sacrificio quienes sostienen el drama bíblico (Cabe anotar

que existe esta interpretación musical de las escenas bíblicas y la fragilización de la metáfora divina a partir de personajes ciudadanos)



Juan Pablo García

Salomé.

Dibujo escultórico, Gamuza y madera,

Pasto, 2007

La extraña sensación de asistir a una cena descomunal se da cuando la cabeza flota o se sale del control corpóreo como una gallina que corre decapitada. Pero, por encima de la decapitación del otro por parte de lo griego³ o bíblico⁴, la pintura barroca inaugurada por Caravaggio y recreada

³ En el mundo griego el otro es representado bajo la forma monstruosa. Su decapitación hace parte principal de sus narraciones. Por ejemplo el descabezamiento del Minotauro es dado por el dictamen del héroe, no obstante es Deleuze que observa en este monstruo la presencia de Dionisios, quien posteriormente ratificaría su forma positiva convirtiéndose en amante-esposo de Ariadna. Tajar la cabeza del monstruo del laberinto indica el terror a la

por Rosa expone al otro a partir de una simpatía: entendimiento de la dimensión simbólica de la imagen del habitante ciudadano. Imagen sinóptica que tiene su acento en la cabeza.

No hay decapitación en realidad. Un Anti-David en el caso de Caravaggio y una anti-Judith en Rosa, como si el recibimiento del otro se hiciese gracias a la abdicación de la exposición. No se triunfa sobre lo otro, ni siquiera bajo la forma de una retórica de la heroicidad. Si Judith afirma:

“Escuchadme, hermanos; tomad esta cabeza y colgadla en el saliente de nuestras murallas;
y apenas despunte el alba y salga el sol sobre la tierra, empuñaréis cada uno vuestras armas y saldréis fuera de la ciudad todos los hombres capaces. Que se ponga uno al frente, como si intentarais bajar a la llanura, contra la avanzada de los asirios. Pero no bajéis.

presencia literal de la vida, que para Teseo era insoportable. La reinterpretación del mito por parte de Picasso y Masson nos confiere otras posibilidades, en tanto para Picasso es un amante, un ciego, alguien que permite amar y llevar consigo lo femenino, para Masson es una especie de panoplia construida por vestidos cotidianos. En tales casos, el laberinto es una arquitectura que se libera a partir del encuentro corporal con lo humano, como si el hombre necesitase mirarse en el centro de lo laberíntico, de lo vital para des-reconocerse y aceptar que el enigma, si fuese el caso, es la humanidad en sí.

Así lo expresa Borges:

“Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor, Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

-¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió. “ (La Casa de Asterión)

⁴ *Para el mundo del Antiguo Testamento el otro está representado por la amenaza del extranjero. Los ejemplos más pictóricos son Holofernes y Goliat. Habrá que entender esta perspectiva desde la idea hebrea de relación con lo divino a partir de la cabeza del fiel. No tener cabeza es no tener origen ni presencia en el mundo, es anular (por llamarlo de algún modo) la divinidad en el hombre, es desconocer las posibilidades de recibimiento del otro, del Shabboleth, la apertura a la presencia y obra del extranjero, a su humanidad. No obstante el descabezado no pertenece a ningún lugar ni posee historia alguna. Edmond Jábés diría al respecto:*

“Eres Judío para los demás y muy pocos para nosotros”

“Dirigiéndose a mí, el más ponderado de mis hermanos de raza me ha dicho:

El no establecer ninguna diferencia entre un Judío y el que no lo es. ¿no será eso ya no ser Judío? Y han añadido: “la fraternidad es dar, dar, dar y no podrás dar nunca más que lo que eres”/ Golpeándome el pecho con el puño, he pensado: / “Yo no soy nada. /Tengo la cabeza cortada./ Pero es que no vale un hombre lo que un hombre?/¿y el decapitado, lo que el creyente?”

Los asirios tomarán sus armas y marcharán a su campamento para despertar a los jefes del ejército de Asiria. Correrán a la tienda de Holofernes, pero al no dar con él, quedarán aterrorizados y huirán ante vosotros” Judith, 14. 1—3

Rosa (y Juan Jiménez) afirma(n) a dos voces:

“Del tacto a la afección del cuerpo. Unión, ensamble corporal. Paso efímero, tropiezo y cruce con gentes en un punto de fuga del que queda solo la huella del roce. Es la esquina la que posibilita el encuentro con lo desconocido, con lo in-pensado, lo in-imaginado. Y es el espacio del andén y su límite con la calle donde habita el contacto entre nos, el préstamo y la donación de fragmentos epidérmicos que se integran al cuerpo personal y se alojan como lunares o manchas.

Pasar del roce a la colisión, de lo imperturbable a lo violento, fiereza citadina, ensimismamiento interrumpido. Luego: La grieta, el rechazo, el alejarse del frío o del calor corporal del otro, entonces se produce la barrera, la mala cara, la mueca, el dolor del golpe.” (Achicanoy y Jiménez, 2011 :24)

No hay devastación. En la contemplación de quien llega directamente a la mirada, se expone una forma de roce a partir de la materia. Y comprenden además, la imposible aprehensión del otro por el rostro.

La mueca instantánea del movimiento al caminar. Al transitar por la calle se alcanza a ver el rostro de quien pasó, pero no sabremos de quien era en realidad, solo fue la imagen fugaz de una mandíbula dislocada o de un rostro de cuyos ojos se desprendían otros más. Ante esto se presenta una anatomía del instante, una configuración temporal del rostro. Es aquí donde lo monstruoso se desvela y nace la pregunta: ¿si lo que vemos es un rostro o es la teatralidad del mismo?

Cabezas de cabezas, tal vez sean muecas de la misma persona o la aparición de una imagen en tumulto, en desfile, en manifestación, en tanto cada mueca aproxima la sensación de habitar la ciudad; la agresividad del espacio y la conformidad o insatisfacción ante la ley urbana. Testa, tiesto, máscara, genealogía imaginada y azar, herencia y des-herencia, rostros transformados, rostros multiformes, identidades desvanecidas, plasticidad, presencia de lo grotesco. (Achicanoy y Jiménez, 2011 :30)



Rosa Achicanoy y Juan Jiménez
Barro, gente de la memoria
Escultura en barro. Pasto, 2009-11

Cabezas aglutinadas sobresalen sobre una estética del prójimo. Como si fuesen los años viejos vendidos en el mercado local, los hombres que aparecen y desaparecen de nuestro control visual

se vuelven un pandemónium de seres acéfalos. Es la pompa del carnaval que impela por esta sobresaturación de seres-cabezas. Para lo cual Rosa ha encontrado su *dopplengänger* pictórico en Juan Jiménez con quien ha realizado sendos ejercicios compartidos y con quien ha propuesto una obra interesante que bordea una anatómica demente y carnalera. Cabe destacar la obra *Barro, gente de la memoria* 2009-11 que entre otras cosas trae a lo contemporáneo una tradición escultórica Pasto (antiguos pobladores del departamento Nariño) a una concepción particular de la ciudad de Pasto. De ahí, que la anatomía, la composición, la figuración de las historias de los personajes sintonizan con la tensión de lo urbano: mujer desparpajada en una silla, un ser bifronte que lo atraviesa la máquina fotográfica, fila de personajes construyendo una cuadratura arquitectónica, los pasajeros de un bus invisible, un gritón contemporáneo y cabezas, siempre cabezas. En realidad, todos los personajes son cabezones, pues Juan y Rosa consideran imposible la detención del rostro. Su justicia — si existiese tal posibilidad — se basa en la construcción y ensamblaje de cabezas urbanas. Eso somos, los que habitamos la ciudad, en la puesta carnavalesca de todos los días. James Ensor a la distancia simpatiza con estas escenas realizadas por Rosa y Juan Jiménez; en su cuadro *La entrada de Cristo en Bruselas* (1889) el *deus communitas* está subsumido por diferentes personajes carnavalescos que sobresalen, nuevamente como cabezas. Es la llegada de Dios, evidentemente, no obstante, el carnaval se antepone a lo sacro. Pues como se sabe, la presencia de Cristo y gran parte de la imaginería cristiana realza el rostro de lo divino: *Vera aicon*. El verdadero rostro tan representado en la pintura es la prueba que no hay descabezamiento en el dios comunitario porque su imagen perpetúa más allá de la vida y la muerte. Es una invitación— por llamarlo de algún modo — a la donación en exceso a Dios. Llamado que se hace desde lo otro para sí mismo, insoportable. “Que “el cuerpo” nombre al Extraño, absolutamente, tal es el pensamiento que hemos llevado a buen fin. Lo digo sin ironía, no rebajo a Occidente. Temo más bien no estimar debidamente lo extremo de este pensamiento, su fuerza de extracción, y el que haya que atravesarlo. Sobre todo, no hacer como si no hubiese tenido lugar, como si el cuerpo desnudo y pálido de Dios, del Extraño, no estuviese para largo tiempo arrojado a través de la escena” (Nancy, 2003: 11) Pero para Ensor, la imagen no le pertenece a lo divino ni a lo humano, es parte de su descabezamiento comunal. Si la sangre de Jesús diseña un ídolo que se perpetúa en la comunidad, el color encarnado de Caravaggio, Rosa y Ensor presenta una descomunal propuesta que hace a un lado el rostro divinizado, como representación de la armonía divino- humana, y le da ese sentido de imposibilidad comunal. La

comuni3n dada por el encuentro entre rostros comunales se desvanece. Son simplemente testas sin Dios ni due1o que hacen acento en la ironizaci3n de la *idioteia* griega y la *kenosis* cristiana; bas1ndose en un traslado a la ciudad, es el color de carnaci3n que permite el entendimiento de la presencia y posible presentaci3n porque el tono encarnado es el reflejo del esplendor de la carne del otro en nosotros mismos. As1 “los reflexos de las carnes que reciben la luz de otras carnes, son mas rojos y de un color mas hermoso que cualesquiera de las otras partes del cuerpo del hombre; por la raz3n de aquellas proposiciones que dice: la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto; y respecto 1 la mayor 3 menor pr3ximidad de dicho objeto; es mas 3 menos su luz”(Leonardo da Vinci, 38)

Buscando im1genes en Google de la Ver3nica (aunque el rostro de Ver3nica Castro sal1a en demas1a) me encontr3 con las palabras de Benedicto XVI: “ No se comienza a ser cristiano por una decisi3n 3tica o una gran idea, sino por el encuentro con un acontecimiento, con una Persona, que da un nuevo horizonte a la vida y, con ello, una orientaci3n decisiva” (Deus caritas est, 1)” Es una an3cdota por supuesto, pero el Pont1fice se refiere las representaciones del rostro de Cristo y en especial al manto de la Ver3nica cuya sangre de Cristo enjug3 y dibuj3 su perpetuaci3n. No obstante, la hierofan1a del rostro es un acontecimiento que se vuelve peso pict3rico. Nuevamente y obstinadamente es la cabeza para el dibujante y pintor. Esta preocupaci3n constante es lo que atraviesa la obra pictogr1fica de Rosa Achicanoy: un develamiento del rostro a partir de lo hemos propuesto como acefalia en su obra. No es un af1n representativo que conduce su graf1a, y de ah1 cada tanto construye ejercicios que hacen desaparecer la autor1a, pues hay un desencantamiento del autor para hacer posible esta revelaci3n. Para luego, no quedarse pasmado ante la imagen que produce este acontecimiento y hacer *poesis* con el rastro dejado del otro. Traer hacia delante una pronunciaci3n de un yo, aunque entra1able, siempre ajeno. La posible ciudad graficada con Juan Jim3nez establece una conexi3n hilarante entre personajes. Y su gracia, su enternecida puesta en escena, le confiere esa extra1eza al retrato. Pues el retrato

“no consiste simplemente en revelar una identidad o un “yo”. Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ah1 que la imitaci3n tenga primeramente su fin en una revelaci3n (en un develamiento que har1a salir

al yo del cuadro; o sea un “destelamiento”...) Pero esto sólo puede hacerse _ si se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que está precisamente en juego_ a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición. El “develamiento” de un “yo” no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco develar, sin producir lo expuesto-sujeto. Pro-ducirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera” (Nancy,2006: 16)



Rosa Achicanoy y Juan Jiménez

Sin Título.

Serie de dibujos sobre papel

Salón Palatino, Pasto, 2010.

En los dibujos realizados por Rosa y Juan (2010) los cuerpos pasan, de formato a formato, excediendo su propia figuración. El brazo izquierdo de un transeúnte se vuelve el brazo imposible para otro que está en el otro fotograma (La idea de configuración cinematográfica en el dibujo es muy viva. Desde la esquiografía hasta el cinematógrafo la idea de la sombra⁵ y la muerte se hacen presentes en el dibujo). El rostro alelado de un personaje se vuelve parte del perfil de alguien que está bostezando o gritando, da igual, parece que nadie lo escucha. Un perro — pues no hay diferencias entre la presencia del hombre y el animal callejero— parece que oliera a cierta distancia las nalgas de una mujer que se encuentra sentada. Más allá, un bastón cruza dos formatos, siendo una presencia insana en un lado, como si viniese de una disposición maquinal de lo externo y por otro lado, en el otro formato, se vuelve una prótesis de otro personaje. La máquina entra en el campo visual como parte de una exterioridad dominada por el color del formato, así una bicicleta accede al plano pero en otro lado solamente se encuentra arrimada, como abandonada. Digamos, *fantasmata*⁶ de la imagen del cuerpo que se ajusta a la bicicleta como máquina dimensional. Un niño cae y su cabeza se vuelve la de un perro callejero. Anamorfosis del infante que se convierte en lo inaprensible. Lo inaudito de la composición se dirige a lo frugal. El cruce de naturalezas y sus tensiones se sostiene en una distancia con la imagen del mercado, ya que, carretillas y frutas se acondicionan a este maremágnum de personajes. Pues es un continente y contingente in situ, en un continuum de imágenes que siendo reconocibles por su color local, son historias pictóricas universalizadas por el movimiento

⁵ *La fotografía traería consigo no sólo un cambio en la imagen y la reproducción de ella, sino el regreso de la esquiografía y la preocupación de la sombra con relación a la muerte, en la obra de Jimenez y Achicanoy al trasladar a su escenografía el Jaibbit griego y la psique como sombra en el Hades Griego, también una revolución en la exploración del cuerpo y la anatomía. Es claro que la pintura tiene ejemplos tremendos de esta exploración en extremo del corpus: Caravaggio, Rubens, Borel, Goya, Rops, no obstante, es con la fotografía que trae consigo el mito griego de la sombra exteriorizada como la muerte en sí y en el momento preciso de la aparición del retrato del otro. Evidentemente en la naciencia de la fotografía el retrato es clave, además de lo familiar, retratar muertos fue importante en sus comienzos. No obstante, es con el porno fotográfico que la exploración del cuerpo va más allá del modelo pictórico. La exposición compleja del erotismo y lo maquinal es lo que se puede concebir como una revolución en la concepción del desnudo fotográfico. Ya no es un modelo que se centra en la composición desde el agenciamiento y matemática del creador, sino en la petrificación del instante anecdótico de la intimidad expuesta en los genitales, en la exploración maquinal del erotismo, de las carnes no idealizadas bajo el cromatismo de las veladuras y los matices pictóricos (pese al recurso de colorear posteriormente algunos detalles). El cuerpo yace, pues la muerte parece anunciarse tras la cortina de lo porno. Por supuesto, no estoy insinuando que el trabajo de Jimenez y Achicanoy sea pornográfico, faltaba no más, pero se puede entender que recurriendo a la escenificación cinemática de la ciudad, tiene esa exploración compleja de la fotografía en sus comienzos. Tal vez, la misma fascinación por la sombra.*

⁶ *El danzar por fantasmata” de Domenico de Piacenza, la vida de las imágenes no consisten en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en una pausa cargada de tensiones entre ambas” (Agamben, 2010: 31)*

cinematográfico. Y nuevamente, son las cabezas las que sobresalen, en ellas el color encarnado (como le decía da Vinci a los tonos de enrojecimiento de la piel) provoca que el rostro se desvanezca por la fuerza y peso de la composición. Millet afirmaría “yo pinto el peso”, y es el sustento de su representación de la escena del campo que no difiere, en cuanto a exposición pictográfica, con la propuesta Achicanoy-Jiménez. Dibujar el peso, proponer una cromatografía de la densidad corporal, escenificarla con base en la superación del modelo (Derrida, 2001) y la anécdota (Nancy, 2001,2000), tales cuales hechos y fenómenos gráficos muy vivos en este pictograma. En realidad, se dibujan devenires y no identidades.

(Por otro lado, Oscar Aguirre diseña cabezas de niños. Acudiendo a una antipedagogía —pues no pretende asir a él lo infante— grafica en diversos formatos la cabeza de niños con los cuales establece una distancia acercada por el juego. Ironizando la idea de estrategia metodológica del dibujo escolar, concibe la traza infantil dentro de los cuerpos que dispone como representaciones de los niños. En principio, son las narraciones de violencias exteriores que cubren los cuerpos y rostros, por otro lado, es la espectralidad del grafito que acentúa el anonimato de los personajes. Pero igual que varios de los artistas citados, es la acefalia que nos acerca a una intimidad y ajenidad del rostro infantil. Ya no infante— él que no habla— sino el que dice más allá del lenguaje abstracto y adulto. Mutismo de seres y no silenciamiento, de ahí el encantamiento de sus obras)



Oscar Aguirre.

La bala que bala.

Lápiz color sobre papel,

Pasto, 2009

Crecemos los pastusos mirando cabezas, oteando desde la perspectiva infantil los diferentes seres expuestos por el artesano del carnaval de Pasto y las festividades decembrinas. El prójimo aparece a partir de una exterioridad festiva. Se compra una cabeza de papel maché, se la lleva a la casa, y su escogencia se debe al capricho familiar. Al personaje que creemos digno de ser quemado el 31 de diciembre le buscamos un cuerpo, con los ropajes viejos o simbólicos se la acondiciona una corporeidad poco creíble. Ésta es su naturaleza monstruosa. Cada quien dona una prenda para el sacrificado, pero lo importante es que esta cabeza, de anciano, de policía, de

burócrata, de padre, de Bart Simpson, etc., se constituye en un personaje que cohabita el fin de año. Pese a ser parte de una compra, esa cabecita te parece contemplar desde el rincón emblemático de la casa. La *domus* se interioriza aún más; no es una puesta en abismo más bien una anatomía sacrificial que se vuelve huésped de un día. La carga emocional del año es una cabeza de muñeco en tanto el pastuso sigue festejando y cenando.

Sin poder descansar de la festividad navideña, el carnaval llega con todos sus seres, nuevamente, cabezas surgen en los desfiles en la puesta en escena del artesano. En fin, no viene al caso subrayar sobre una fantasmática turística, pero si insistir en esa relación memorial con seres—cabezas. Es una apreciación singular, por tal razón, es una nostalgia de más en este texto. No obstante, en la obra *Montonera desigualangada*⁷ realizada por el colectivo Relles Magos: Juan Jiménez, Mauricio Genoy y Adrián Montenegro (obra seleccionada para el 41 Salón de Artistas) se recrea esa idea familiar de donación a partir del año viejo. Retomando la tradicional costumbre de realizar las cabezas en los hogares y la recolección del vestido, y neutralizando la autoría, propusieron sus propios muñecos en la alteración radical de las cabezas como un desigualangue total, con cabezas ubicadas como si fuesen un montón de seres para ser inmolados en la gestualidad lograda en *Montonera desigualangada*. Es tradición que los años viejos se quemem al final de año, como medio de expiación de los problemas. La obra colectiva realizada por Adrián Montenegro, Juan Jiménez y Mauricio Genoy (colectivo Relles magos) pretende establecer toda una gestualidad en torno a estos personajes. Este proyecto asumió una colectividad al recibir donaciones de ropa de diversas personas. Al alterar las formas de los años viejos, cuestionan la venta de éstos, que ha desplazado a la tradición de elaborarlos en familia. Ahí, el año viejo se presenta tal vez en otra dimensión, fuera de su tiempo sacrificial; lo que se exhibe precisamente es esta risa infantil que moviliza y constituye entonces una exhibición amorosa y escandalosa, pero que —a razón de su resonancia— tiene un especial tacto, una medida.

⁷ *Desigualangado: dícese de una persona desgarbada, mal vestida.*



Adrián Montenegro, Juan Jiménez y Mauricio Genoy (colectivo Relles magos)

Registro de Montonera desgualangada.

Papel maché, aserrín y prendas de vestir usadas

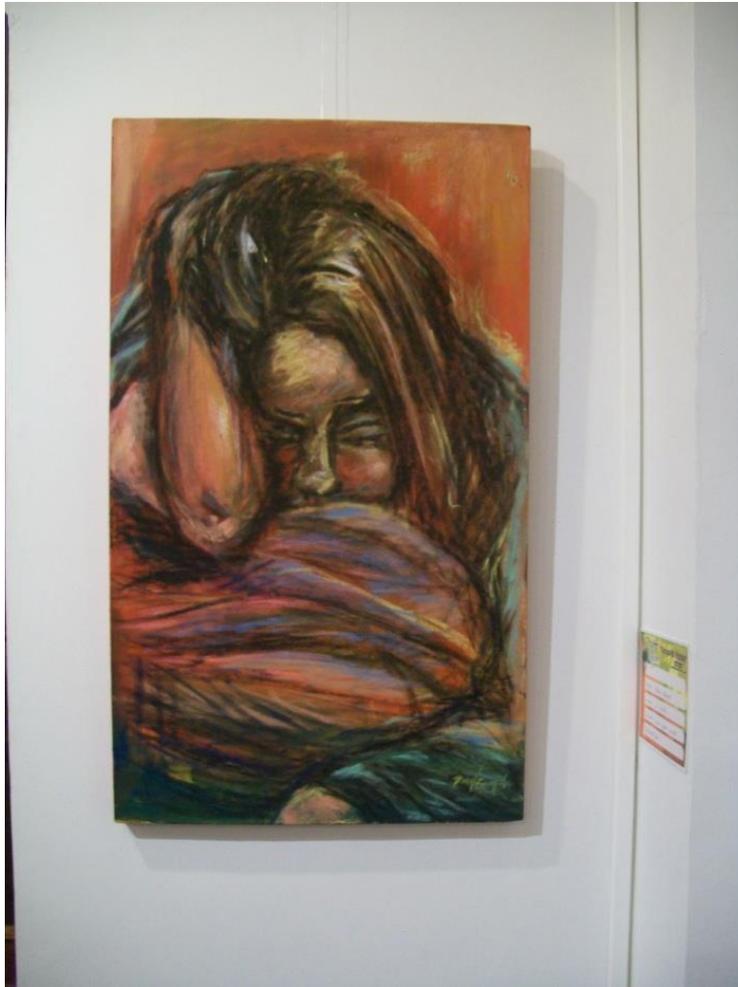
41 Salón Nacional de Artistas, 2007.

El rostro florece en las obras de los artistas del sur, en el presentimiento de una epifanía hacen cabezas

“ La temática del rostro pertenece a la filosofía más moderna del lenguaje y del cuerpo propio. El otro no se señala a través de su rostro, es ese rostro: “...absolutamente presente en su rostro, el Otro – sin ninguna metáfora- me hace frente” el otro no se da, pues en persona y sin alegoría más que en el rostro. Recordemos lo que decía este respecto Feuerbach, que también ponía en comunicación los temas de la altura, la sustancia y el rostro: “ lo que está situado más alto en el espacio es también en

cualidad lo más alto del hombre, lo que le es más próximo, lo que no puede separar ya de él _ y es la cabeza. Si veo la cabeza de un hombre, es al hombre, es al mismo al que veo; pero si no veo más que el tronco, no veo nada más que su tronco” Aquello que no se puede separar de... es la sustancia en sus predicados esenciales y “en sí”. Levinas dice también a menudo *kath`autó* y “sustancia” hablando del otro como rostro. El rostro es presencia, ousia.” (Derrida, 1998: 136)

(Paulo Bernal —haciendo énfasis en sus influencias pictóricas— pinta la cabeza como una materialidad de lo angustioso. Partiendo de dibujos de mujeres y acudiendo a una línea y gestualidad propias del dibujante realiza pinturas de forma directa sobre el formato. La angustia es cabeza, no duelo, ni dolor, sino pintura que se vuelve materia imposible de concentrar en un punto compositivo. Descentrada y desfocalizada, la gestualidad de sus mujeres hace apreciar solamente la cabeza deformada por la densidad que subyace en su pintura. Erotismo sería la palabra que brota de esta concentración en exceso de materia. No obstante, el gesto realizado le permite inclusive ironizar la idealización del modelo femenino e indicar su monstruosidad. Por ejemplo, la cabeza de la chica ebria es una desesperación imposible de acongojar ante los ojos del voyeur. Todo gira en torno a lo acéfalo que se confunde con todos los elementos de composición, y en la ebriedad pictórica nos hace borrar todo *phatos* posible. No hay simpatía, es el dolor en exceso expuesto en esta representación figural pero que es cabeza, simplemente eso, sin cuerpo y apenas con los brazos que ayudan a acentuar su descorporeidad. Los contrastes cromáticos que surgen en el discurso académico se fragilizan ante la carnosidad de este ser femenino. No puedo reconocer al personaje, y eso que sé de dónde surgió su primer boceto. La tacha no borra al otro, lo hace otro, algo más que una ebriedad y encuentro fortuito; a la vera del esplendor de la imagen, la sonrisa de lo terrible se asoma entre los latigazos de pintura)



Paulo Bernal

De la serie “ la pose de las desesperaciones”

Óleo sobre tela.,

Pinacoteca Departamental, Pasto. 2009

En el álbum cromos *El pestañeo de las brochas gordas*, del artista visual Adrian Montenegro , la lámina 18 corresponde a Caravaggio. A partir de esta historia anacrónica del arte propone una doble manera de coleccionismo: la lámina a colores como tal, en donde la apropiación y el collage conceptualizan una manera particular de retomar la pintura de los artistas seleccionados, y su reverso, que es un dibujo igualmente resuena con los nombres acondicionados a la concepción visual de Montenegro. El dibujo que corresponde a Caravaggio, particularmente, nos vuelve a retomar la idea de lo acéfalo. La cabeza del Goliat de Caravaggio (que aseguran como

autorretrato) flota y en una composición singular una mano la sostiene en la nada. No existe ya el cuerpo de David, y el fondo, parece contaminarse de una atmósfera que recuerda al envejecimiento propio de los materiales perecederos. Y digo Cabeza, porque el reconocimiento visual me impela a denominarlo así, no obstante, Ella, no está completa. Como si el fondo penetrara a través del grito (ya se ha hablado al respecto) toda la excedencia convertiría aún más misteriosa la insostenibilidad de este decapitado. O no hay decapitación, simplemente. ¿La mano que surge encima de ella, es de David, de un verdugo invisible, de ella misma? Adrián ha coincidido con la idea de imposibilidad anatómica en Michelangelo Merisi. Al lado izquierdo la composición hay el diagrama de una máquina con flechas que indican sus partes, acentuando la descomposición, las partes que se pueden separar, lo que se puede desarmar. En el cuerpo del álbum el retrato de Caravaggio espera su doble, o su imposibilidad representativa pues la cabeza separada ya no retrata a nadie, en la nadería de su existencia, es pura presencia. Es el rostro a secas. No obstante la firma (pese a que Caravaggio firmó posiblemente una obra) y lo acéfalo nos recuerda a la muerte y no la aniquilación del otro, porque la justicia de Adrian, si se puede llamarla así, es la desnudez del artista y su obra bajo la ironía del juego del coleccionismo.

La cabeza ahonda sobre el fondo al punto de volverse un pequeño abismo ofrecido. Ella se dona, a la excedencia. Es la justicia del dibujante, que no tiene reservas sobre su obra ni siquiera cuando se pone en duda su autoría, pues intervenir sobre una obra clásica tiene el peso del juicio de lo no auténtico. Adrian hace soberanía sobre la representación y la disipa. Hace de la imagen un ídolo que simplemente debe verse. “La soberanía entonces no tiene reino. Arde en la soledad de lo sagrado. Es la pasión del corazón que lo realiza todo, abierta al fuego que es la esencia y el movimiento de Todo”(Blanchot, 204). La cordialidad del dibujante abre su cuerpo a la exposición de la traza. El collage o la apropiación en Montenegro lejos de alejarse del riesgo de la materia, la vuelve infinitud y postergación aún más que las obras no firmadas de Caravaggio. Esa es su justicia, hace suyo la medida de lo inconmensurable en un gesto de niño. Además que lo hace desde lo más comercial: un álbum coleccionable, el cual nos recuerda esa instancia infantil de cambiar láminas que escondían los héroes. Pero no hay heroicidad en este comercio, simplemente hace y anuncia la insostenibilidad de la pintura por el museo. Radicalmente, nunca fueron los museos o las academias los sitios para el arte. La circulación, si quiere llamarse, estaba en manos infantiles. De ahí esta cabeza de Caravaggio, de Goliat, de un Bautista flotante, de Adrian

dimensional, de Monstruo cefalópodo. ¿ Qué puede ser menos comercial que el rostro del otro diseñado bajo el exceso del recreador? . Sabe Montenegro lo que Blanchot afirma:

“ El artista que cree oponerse soberanamente a los valores y proteger dentro de sí, por el arte, por su arte, la fuente todopoderosa negación, no se somete menos al destino general que el artista que hace “obra inútil” — vez menos aún—. Ya es sorprendente que sólo se pueda definir el arte partir del mundo. Es el mundo invertido. Pero esa inversión sólo es el medio “astuto” del cual se sirve el mundo para volverse más estable y más real. Ayuda por otra parte limitada, que sólo es importante en algunos momentos, que la historia más tarde desecha cuando, convertida visiblemente en negación que trabaja, encuentra en el desarrollo de las formas técnicas de la conquista la vitalidad dialéctica que le asegura su fin.”(Blanchot, 205)

Adrián, a otra cabeza, la vuelve movimiento en video. Una cabeza sola chilla, da vueltas sobre sí misma impulsada por su lengua. Someramente la sombra ayuda a crear la movilidad simulada de este monstruo. El sonido que parece emitir nos recuerda a un animal. O es que, ante la ausencia del cuerpo, eterniza un giro sobre ella, como si tuviese su propia animalidad. Lo propio como propiedad se quiebra por esta escenificación. En otro vídeo, llamado *Bomba*, es una cabeza con pasamontañas (vaya referente para el colombiano) flotando en una vacuidad de un formato como cuaderno de dibujo. Empieza a hacer gestos leves, su boca parece moverse, sonidos de animales vuelven atmosférica la imagen. Infla una bomba de chicle que le da unos leves momentos de humanidad, hasta que explota. Efecto inmediato, la cabeza estalla por su propio *ayre*. Auto-atentado del monstruo no tan amable de los ejércitos sobre su imagen, que es un terror no tan mítico. La humorada está dada y de más. Una risa que estalla al unísono con el asombro más terrorífico. Toda una cromatografía de lo melancólico resumada en una cabeza que de tanto inflarse a sí misma, algún día estallará como una esfera de chicle en el rostro. Pero tras esa mascarada el anonimato es estrategia bélica.

Igualmente la cabeza estalla cuando no soporta su propia imagen. La bilis no puede sostenerse por tanto tiempo.

Monterroso sentencia : “Un viernes áspero y gris, de vuelta de la Bolsa, aturdido aún por la gritería y por el lamentable espectáculo de pánico que daban sus amigos, Mr. Rolston se decidió a saltar por la ventana (en vez de usar el revólver, cuyo ruido lo hubiera llenado de terror) cuando al abrir un paquete del correo se encontró con la cabecita de Mr. Taylor, que le sonreía desde lejos, desde el fiero Amazonas, con una sonrisa falsa de niño que parecía decir: “Perdón, perdón, no lo vuelvo hacer”.

La cabeza del gringo parece retomar un aire moral al final del cuento de Monterroso e igual que el encapuchado de Adrián, el atentado sobre su propia cabeza es metástasis del dolor del otro. La acefalia se retuerce para afectar también nuestra mirada, nuestra seguridad. Pero aún su corporeidad prima pues representan la violencia simbólica de estos tiempos, pese al auto-descabezamiento, no hay singularidad ni sacrificio. Pero, y consintiendo un discurso en giros, son los autores de las obras quienes provocan el riesgo. Aquí la justicia, no necesita de justicieros. Si el justiciero con chicle (por más tierno que se vea) o el gringo humilde parecen enternecerse por la imagen, es la ironía propia de sus autores que hacen ver el lado terrible de esta humorada: el descabezamiento del otro no tiene nada de justo ni de risible(pese al final de humorada de las narraciones).

La justicia de su arte está precisamente en dejar la cabeza fuera de cualquier control mecánico y anatómico. Es la superación de esa metáfora que pone precio a la cabeza del otro.

Referencias Bibliográficas

Achicanoy, Rosa & Jiménez, Juan. (2011) *Barro, gente de la memoria. Propuesta escultórica*. Pasto: Universidad de Nariño

Agamben, Giorgio. (2010) *Ninfas*. Valencia: Pre-textos

Blanchot, M. (1992) *El Espacio literario*. Barcelona: Paidós

Da Vinci, Leonardo. (1999) *El tratado de la pintura*. Barcelona: Alta Fulla

Derrida, Jacques. (1998) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos,

Marion, Jean— Luc. (2010) *Dios sin el ser*. Vilaboa: Ellago editores.

Montenegro, Adrián. (2011). *Arte Álbum Cromos. El pestañeo de las brochas gordas*. Adrián Montenegro: Pasto .

Monterroso, Augusto. “Míster Taylor”. Consultado en: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/mister_taylor.htm

Nancy, Jean— Luc. (2003) *Corpus*. Madrid, Arena Libros.

_____. (2006) *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu,.

Vernant, Jean-Pierre (1996). *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa,