

Título: *Poética de la crisis. Bogotá, la huella artística de Gustavo Zalamea.*

Seudónimo: Grieta Rojas

Categoría 1: Texto largo

A Gustavo Zalamea, navegando en el Río Amazonas...

*“Mnemosyne”
...No todo lo pueden los celestiales.
Pues antes alcanzan
el abismo los mortales. Así cambian las cosas
con ellos. Largo es
el tiempo, pero **acontece** lo verdadero.
Hölderlin (Fragmento)*

Ahondar en la lucha que se libra entre pérdida de poética y construcción de poéticas en Bogotá es el objetivo de este trabajo. Con la convicción de que urge poetizar en un tiempo de devastación, cuando la memoria del dolor y el horror de una sociedad no ha encontrado su lugar en el propio territorio de su despojo, la reflexión se dirige al arte que lo asume y busca darle un lugar, más allá del sinsentido que se ha tejido fuera de su historia y su verdad. La mirada se detiene en unas imágenes del artista Gustavo Zalamea, correspondientes a la serie de postales del *Proyecto Bogotá*, las que, como un acto conmemorativo y de esperanza, trascienden su estatuto artístico. Con ello, se intenta mostrar cómo la imagen artística es capaz de emerger, desde su función crítica, valga decir de resistencia, como poética de la crisis.

Bogotá es una ciudad que se debate entre la memoria y el olvido, entre lo que niega y sueña, entre los horrores y dolores que padece, la tranquilidad y la armonía que busca. Es una ciudad que, en medio de sus contradicciones, navega y se hunde en su mar de incertidumbre. Ella es reflejo de una sociedad que, frente a lo “innombrable”, casi siempre, prefiere enmudecer e invocar la oscuridad y que, así, parece haber perdido todo referente y naufragar sin horizonte, agenciando, su propia crisis.

No obstante, a la luz ciertas sombras se asoman animadas y cargadas con toda suerte de latencias alcanzando algunos ojos, sobre todo una particular mirada, que hace emerger de la vida y la muerte –más allá de ellas- su imagen poética. El interés de esta reflexión se dirige a esta dimensión que explora y de la que surge el arte como vidente (y clarividente), intérprete y mensajero de una realidad que yace en el “suelo inmemorial” y abierto de esta ciudad. Un arte que irrumpe, justamente, en un tiempo no “pasado”, que aún no se ha cerrado, resistiéndose a aquellas voces, negaciones y silencios, que pretenden clausurarlo impunemente y que, como diría Walter Benjamin, se arroja al presente como un por venir, en espera de su verdadero destino.

La meditación en torno al arte que brota en medio de ésta y otras crisis, capaz de irrumpir, precisamente, como poética de la crisis, ha conducido a la obra del artista Gustavo Zalamea; se hace referencia, especialmente, a algunas de las postales de la serie *Proyecto Bogotá*. Se trata de unas imágenes que, desde los registros de lo imaginario y lo simbólico, logran ser críticas tanto de la realidad, valga decir de un mundo que se deshace y se desdice, como del imaginario de ciudad que se busca construir desde “el discurso oficial” promovido por las políticas institucionales, divulgadas no sólo en los documentos y textos oficiales sino también por los diferentes medios de comunicación a su servicio que, en su mayoría y tendenciosamente, pretenden falsear la verdad histórica. Son imágenes que muestran lo invisible que subyace en los discursos y diferentes representaciones de ciudad, e igualmente, de Estado y Nación que se ligán a la idea de ciudad; imágenes que desde su “decir poético dicen lo indecible”, como diría Octavio Paz a propósito de la imagen poética (Paz 1982,112). Imágenes artísticas que, también desde su estatuto, ejercen una crítica, resistiéndose a la mediatización y banalización de la imagen en la cultura hipervisual contemporánea. Es así, que Zalamea con su obra apunta a otro proyecto de ciudad y a otra “política” de la mirada.

La atención se agudiza cuando, en algunas de estas imágenes, se advierte -anticipadamente- su intención conmemorativa; en particular, como una forma de simbolizar el duelo – individual y colectivo- que, entendido como el reconocimiento de la ausencia definitiva que

supone la muerte en todo caso, se logra, precisamente, a partir del símbolo que, emergiendo como metáfora, cobra forma en el objeto –creado- que le conmemora. Expuesto así, se podría decir que una obra artística tal trascendería el campo meramente artístico ocupando también un lugar en el rito que conlleva el duelo. Ahora bien, las imágenes de las que se ocupa esta reflexión, adquieren otro sentido, cuando en un país como Colombia, la muerte, en gran medida, es signada por la violencia y, además, por su silenciamiento o, incluso, por su banalización; cuando el sentido de la muerte, así, trasciende –fatalmente- su sentido de destino. Una obra, entonces, que apunta en esa vía, como imagen artística que surge de la crisis, justamente como crisis, es un arte crítico que se supera como arte y como testigo, como símbolo y como rito. Es un arte que se ubica en el terreno de la ética al abrirle, desde su singular mirada, un lugar a la historia, más allá de ella, otorgándole (o encontrándole) un sentido (o varios) a, lo que puede considerarse, su sinsentido. Es sobre todo un arte crítico que redirige la mirada, cuando en su proceso creativo la cuestiona, exigiéndole a quien lo enfrenta cuestionar también, en acto, su propia mirada.

De acuerdo con ello se intenta mostrar cómo la imagen artística es capaz de asumir este papel, desde su función crítica, valga decir de resistencia, como poética de la crisis.

La imagen artística: mirada y testigo

La imagen es ficción, una suerte de signo, que muestra y oculta, que inviste y expone algo a la mirada. A la vez puede ser instrumento y objeto, incluso puede ser más que fuente cuando en ella reside una autonomía, desde su especificidad, que se inscribe en el campo de lo visual y cuando la mirada se dirige a esta condición que es propia de la imagen artística. No son pocas las dificultades que se enfrentan cuando se pretende su interpretación, o acaso su desciframiento, intentando hallarle (¿atribuirle?) un sentido, o al menos “descubrir significaciones” como señala Álvaro Medina, a propósito de la obra de Gustavo Zalamea. Entonces, aproximarse a la interpretación (¿análisis?) de la imagen, toda imagen, como se advierte, exige de antemano asumir una posición, un lugar de enunciación, y ubicarla en su lugar, teniendo en cuenta que, como representación en este caso, ya está sujeta a la función

interpretante que ha ejercido su autor (Peirce 1974,28). Ahora bien, ¿desde dónde se autoriza el “intérprete” de la imagen para acometer esta labor?

Podría bastar el acceso a la imagen precedido de un interés particular que, en el caso que se examina, se dirige a la ciudad de Bogotá, su crisis y su (problema de) memoria. Desde esta preocupación se esperaría que la mirada se posara privilegiadamente sobre fotografías que dieran cuenta del paisaje urbano existente, sobre planos urbanos, de levantamientos, planes y proyectos. Pero, no lejos de estos elementos, de estas fuentes (también por su ausencia), la reflexión sobre la ciudad, desde el interés que la guía, conducida también desde el papel de ciudadano, que a todos atañe, la atención se centra en unas imágenes artísticas específicas. Mirada que impone el reto por intentar desentrañar los cruces que se dan entre lo objetivo y subjetivo en la percepción y representación objetual (el objeto ciudad / el objeto imagen), entre lo colectivo e individual que se juega en el establecimiento del código de una determinada imagen artística, cuyo tema es la ciudad. Que en el caso de la obra seleccionada de Zalamea exige ir más allá, rompiendo tales bipolaridades.

Las imágenes a las que se alude corresponden a una serie de tarjetas postales realizada por el artista, desde la década del ochenta hasta principios de este siglo, relativa a diferentes proyectos del autor, cuyo tema central ha sido Bogotá. La primera generación de estas imágenes pertenece al *Proyecto Bogotá*, desarrollado en el marco de la Beca de Creación de Colcultura, cuya producción estuvo a cargo de Arte Dos Gráfico y Jaime Vargas y su distribución mayoritaria de la Galería Sextante, Taller de Bogotá. La exposición del proyecto se presentó, por primera vez, en la Galería Sextante de Bogotá en 1994; luego, en 1995, se exhibió en el Museo Siglo XIX, sede del Fondo Cultural Cafetero; donde, además de las postales, se introdujo otras obras de Zalamea, como pinturas, ensamblajes, instalaciones, dibujos y textos alusivos a la ciudad. La muestra de las postales incluía un texto del artista, titulado *La ciudad es la utopía*, común denominador para agrupar la

diversidad de elementos que la componían y que albergaba la concepción de ciudad del artista¹.

La mayoría de las postales fueron elaboradas a partir de fotomontajes; básicamente la operación consistía en la intervención de una fotografía de algún lugar significativo, por diferentes aspectos, de Bogotá y, por lo general, previamente difundida (sobresalen las fotografías del libro *Bogotá desde el Aire* de Benjamín Villegas; aerofotografías del IGAC; registros de reconocidos fotógrafos; incluso estampillas del siglo XIX, entre otras), a la que se le superponía un elemento extraído de otro contexto, que podía ser también una fotografía, como en la mayoría de los casos, o un dibujo o pintura del autor o fuentes iconográficas de obras de otros artistas reconocidos universalmente, de diferentes épocas. La operación de corte, adición y superposición de imágenes se hacía manualmente; luego se reproducía en formato de tarjeta postal, 11 x 15,5 cm., cuya producción osciló entre las 800 y 1200 copias, por cada tarjeta, y que posteriormente fueron distribuidas gratuitamente.

Así, cada imagen resulta de la conjunción de dos elementos, donde, en la mayoría de los casos, prima el espacio urbano, o arquitectónico, sobre la modificación introducida. De este modo, su interpretación está sometida, en primera instancia, no sólo a la identificación de los elementos reconocibles, colectivamente, que conforman la imagen sino también a la comprensión del título que la nombra; cuya legibilidad sobrepasa lo descriptivo o literal, exigiendo un conocimiento de la historia de Bogotá o de una situación o problema específico de la ciudad que, en ciertos casos de esta serie, se fusiona con las experiencias y visiones personales del artista. Tal texto, en articulación con la imagen, se convierte en parte de la clave del “mensaje” a descifrar. En este caso, se infiere, que no es tanto la “necesidad” de nombrar la cosa, la obra, el objeto, la que hace emerger las palabras”; más

¹ La reflexión constante sobre la ciudad, a partir de diferentes exploraciones y manifestaciones, y entre otros, desde el vínculo entre arte y política, condujo a Zalamea a formular, en 2005, el proyecto de creación DACR – Departamento de Arte Contemporáneo del Congreso- concebido como un Museo Ficticio. Para ello convocó a otros artistas a participar con sus obras en la realización del proyecto, el cual, como la ciudad y la vida misma, permanecería en constante transformación; como todo gran proyecto, nunca concluido.

bien ellas surgen (quizá) como metáfora del deseo del autor simbolizado en la “arbitraria” articulación de elementos disímiles que constituyen la imagen.

Entonces, imagen y palabra se funden en esa frontera difusa donde deviene el sentido para ser hallado (¿comprendido?), pese a las diferentes interpretaciones que pueden surgir frente a la extrañeza de la imagen y, también paradójicamente, pese a la verosimilitud de la misma e, incluso, pese a esas palabras que, en un plano, buscan reunir los elementos que, dislocados y redimensionados, componen (recomponen) la imagen. Pero, más que “descifrar el mensaje” se trata de “develar la intención” del artista por hacer mirar, a través de la imagen, la ciudad que es imagen y que así, más que mensaje, la convierte en mensajera (Lyotard 1988, 88).

La serie: la ciudad cercana y lejana

¿Qué muestran esas imágenes? Podría ser una de las preguntas elementales que surge frente a ellas; no obstante, no es tan sencillo encontrar una respuesta; y si se llega a ella, se advierte que no es posible que sea la única. En este camino de aproximación a la obra, del espectro de imágenes que comprende el *Proyecto Bogotá*, se seleccionaron tres postales de la serie: 1) *Bogotá. Para Alejandro Obregón (Granito negro, homenaje a Melville)*; 2) *Palacio de Justicia, Documento*; y 3) *Memoria del Palacio de Justicia (Hielo y Sangre)*.




		
<p><i>Bogotá. Para Alejandro Obregón (Granito negro, homenaje a Melville).</i> Tarjeta postal de la serie <i>Proyecto Bogotá</i>, 1993. Fotomontaje, 11 x 15,5 cm. Producción TALLER ARTE DOS GRÁFICO y Jaime Vargas</p>	<p><i>Palacio de Justicia, Documento.</i> Tarjeta postal de la serie <i>Proyecto Bogotá</i>, 1994, Fotomontaje. 11 x 15,5 cm. Producción TALLER ARTE DOS GRÁFICO y Jaime Vargas. GALERÍA SEXTANTE</p>	<p><i>Memoria del Palacio de Justicia. (Hielo y Sangre).</i> Tarjeta postal de la serie <i>Proyecto Bogotá</i>, 1993, Fotomontaje, 11 x 15,5 cm. Producción TALLER ARTE DOS GRÁFICO y Jaime Vargas</p>

Imagen 1. Selección de tarjetas postales de la serie *Proyecto Bogotá* de Gustavo Zalamea. Producción TALLER ARTE DOS GRÁFICO y Jaime Vargas. GALERÍA SEXTANTE

Estas tres imágenes, observadas en conjunto, como la mayoría de las imágenes que integran la serie, como se mencionó, comparten ciertas características en común, gracias a las cuales pueden ser agrupadas en ese conjunto que compone el *Proyecto Bogotá*. Además de la “lógica” compositiva que guía su creación y del carácter disímil de los elementos que las conforman, la escala desempeña un papel determinante en su constitución; la que es sometida a un doble juego perceptivo.

Por un lado, la intervención se realiza de acuerdo con diferentes escalas dimensionales de la ciudad; así, algunas imágenes son fotografías panorámicas que abarcan casi la totalidad de la misma; en una escala menor, otras imágenes son el registro de áreas o espacios urbanos específicos de la ciudad; y, otras imágenes corresponden, en una escala más detallada, a determinados edificios o elementos arquitectónicos de los mismos. Por otra parte, se altera la escala de los elementos que, de diversa índole, como animales, vehículos, flujos de agua, instrumentos y hasta fragmentos de obras pictóricas, entre otros objetos, se introducen en virtud del espacio que comprende la imagen; así, se advierte la presencia de elementos sobredimensionados con respecto a su tamaño real, de lo que da cuenta su relación con el espacio que ocupan en la imagen.

A esta desproporción y naturaleza distinta de los elementos que componen la imagen se enfrenta el espectador en su encuentro, quien es sometido al ejercicio de intentar articular las diferentes escalas y, desde el extrañamiento que experimenta, llevado a batirse en el doble juego que le impone la simultaneidad de la lejanía y la cercanía, como recreación, justamente en su articulación, del espacio y del objeto; también como reinención de la historia desde la experiencia y la memoria.

De este modo, la imagen de la ciudad que compone el artista, a partir de la conjunción y dislocación de elementos distintos, procedentes de contextos diversos y que, independientemente corresponden, en su mayoría, a registros que pretenden atestiguar y fijar la historia, como representación -en su continuidad-, es producto de la alteración que, en contraste, introduce la discontinuidad de sus componentes -en su fragmentación y su

montaje-. Tal irrupción es indicativa de la forma en que opera la memoria; experiencia que, en este caso, la imagen exige a quien la enfrenta, en el preciso instante en que la mira.

Así, la imagen es más que metafórica, es “*una imagen en crisis*”, en el sentido que lo expone Georges Didi- Huberman al referirse a la *imagen crítica* benjaminiana, dado que la descomposición y recomposición de las imágenes previas que construye la imagen posterior, la postal, es un acto de creación, poético, y en sí mismo crítico. Es, entonces, una “*imagen que critica la imagen, “una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en el que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa mirada, no para «transcribirla» sino ciertamente para constituirla”* (Didi-Huberman 1997, 93).

Ahora bien, las tres imágenes seleccionadas, además de ser indicativas de las variaciones de escalas de la ciudad que caracteriza a la serie, según esta mirada, conforman un subgrupo que concierne al papel conmemorativo que desempeñan. En ellas, la ciudad más que escenario es huella del trazo de la muerte y el dolor y, a la vez, testigo y monumento, que se interpone y sobrepone a la desacralización de la que, en ciertos casos, ha sido objeto. La ciudad aquí, imagen, se concibe como un proyecto; pero no como una visión prospectiva de un plan que aguarda su realización fáctica, sino más bien como la posibilidad de albergar y ser otra suerte de esperanza en el acto mismo de la mirada.

Es, entonces, la imagen de la ciudad, símbolo de duelo, la que construye memoria y la restituye en su lugar. Así, como signo mismo del “duelo de las representaciones” (Ricoeur 2008,13), la imagen somete el acto de mirar al acto de pensar, exige acometer la tarea de desentrañarla, justamente para mirar y advertir la ciudad, Bogotá, como su propia esperanza. Bajo esta impronta, se asume entonces el reto de enfrentar cada una de estas imágenes:

Ciudad, monumento



Imagen 2. Bogotá. Para Alejandro Obregón (*Granito negro, homenaje a Melville*).
Tarjeta postal de la serie *Proyecto Bogotá*, 1993.
Fotomontaje 11 x 15,5 cm.
Producción TALLER ARTE DOS GRÁFICO y Jaime Vargas

Una fotografía panorámica de Bogotá, vista desde los cerros orientales al atardecer. Bajo un manto azul grisáceo la ciudad densa se desvanece en el horizonte, cuya línea divide casi simétricamente la imagen, hasta desdibujarse en la Sabana, donde el cielo ensombrecido por las nubes viene a ocupar el resto de la escena. Algunos destellos de luz emergen en ciertos puntos del espacio urbano. La descripción de la postal hecha hasta ahora correspondería a la de una imagen habitual de la ciudad, registrada y vista muchas veces, típica de la iconografía que caracteriza la producción de las tarjetas postales, que desde el siglo XIX empezaron a circular por el mundo, buscando el reconocimiento de las ciudades a partir de diversos elementos susceptibles de ser símbolos o de imágenes urbanas capaces de convertirse en íconos y actuar como el emblema, la marca, de la ciudad.

Pero, en esta imagen, un elemento conocido y familiar, proveniente de otro contexto, perturba su “estabilidad”; se trata de una enorme ballena que se sumerge en la ciudad, en una ciudad mediterránea, como si ésta no fuera una masa sólida sino un volumen líquido como el mar, oceánica, que acoge al cetáceo casi naturalmente, dado que la superficie, correspondiente a un área construida de Bogotá, en la que se hunde permanece intacta y sobre la que se divisa, aproximadamente, una cuarta parte de su cuerpo. Los leves hilos de

agua que se desprenden de su cola insinúan un gesto de movimiento, dándole una connotación de actualidad a la imagen, como si se tratara de un instante detenido de un movimiento que aun no termina, que se encuentra suspendido en el tiempo de la imagen. Así, la imaginación puede ir más allá, podría uno preguntarse por el lugar subterráneo (submarino) a través del cual el animal se desplaza e, incluso, imaginar luego el lugar de su salida, por el que emergerá su cabeza y el resto de su cuerpo. Justamente, este movimiento congelado y la aparición fragmentaria de la ballena, muestran que algo no termina, que algo se esconde; un proceso y un objeto incompletos dan cuenta, también, de un espacio oculto y de un tiempo que se espera.

La concepción moderna del objeto, como elemento finito y completo, insiste siempre en precisar el límite de los cuerpos y la delimitación del espacio; de este modo hace que se busque, se proyecte, así sea imaginariamente, su completud cuando se percibe fragmentario, como sucede cada vez que la mirada se topa con una ruina. Pero, ninguna imagen puede ser completa, nunca habrá una coincidencia total de la expresión con su contenido, del objeto con lo representado; en una perspectiva, por ejemplo, el observador no podrá captar todo el espacio y sus objetos, siempre se estará cuestionando por el revés de ellos, por lo que se esconde detrás, al lado, arriba, abajo, por lo que escapa del campo visual. Esta condición de incompletud de la imagen, de lo no total que la hace ser, es también lo que muestra Zalamea.

Se puede deducir que el artista con esta imagen pone de presente la intención, tanto deliberada como subyacente, que comanda el hecho de fotografiar una ciudad con el fin de hacer de su imagen un símbolo, de acuerdo con el imaginario de ciudad imperante en un momento, que se quiere transmitir, mediante su circulación y aparición reiterativa, hasta lograr convertirla en un recuerdo colectivo. Llevar a cabo tal intención implica la selección de un lugar, fijar un área de registro, de lo que “merece ser visible” y que, a la vez, sea fácilmente identificable y accesible, es decir, producir una imagen mediata, que pueda ser rápidamente reconocible y apropiada por una colectividad. Esta operación de selección descarta, necesariamente, algo; aquello que, bajo esa lógica, debería ser invisible;

equivalente también para aquello que, en consecuencia, debe ser recordado y en oposición, lo que debe ser olvidado, más bien omitido, no registrado. Ahora bien, qué es lo que podría considerarse impresentable, no sólo por irrepresentable o innombrable, que debería permanecer invisible, más allá de la imposible coincidencia entre la realidad y su representación – entre signo y significante- que se juega en lo visible (y también en su articulación con lo inteligible, desde lo legible, es decir lo que se juega en la escritura, en la palabra).

Esta imagen, como las demás que conforman la serie, hace ver –pensar- en lo que no se quiere ver ni pensar; así, lo oculto se muestra en lo invisible de lo visible. Zalamea también ha apelado, en su intención, a la producción de imágenes mediatas, ¿Quién no reconoce en esta imagen una ciudad en la que se sumerge una ballena? Pero, el título ha de mediar en la comprensión y su interpretación, el texto aquí indica que no se trata de cualquier ciudad ni de cualquier ballena: *Bogotá. Para Alejandro Obregón (Granito negro, homenaje a Melville)*. Es la ciudad re-creada para otro artista, otro creador, su amigo que había fallecido dos años atrás, en 1992, y cuya obra artística, especialmente pictórica, estaba alentada, en su mayoría, por su crítica y denuncia de la realidad colombiana; cómo no recordar *La Violencia*, una de sus más impactantes y significativas obras entre otras tantas que, caracterizadas por su potencia expresiva y simbólica, inspiraron algunas obras de Zalamea.

Las palabras *granito negro* explicitadas en la ficha de la obra aluden al material o la técnica con la que ella se ha realizado; en este caso tratándose de una postal podría significar que se trata de un proyecto cuya realización será en el material especificado; pero, en ese contexto de exposición y circulación de la imagen, bien podría ser una ironía o una utopía que alude a un futuro al que se aspira, de lo que, quizá, debería ser. Aquí se topa la contingencia de la imagen con la perennidad que supone un material como el granito y que, específicamente, negro se precisa como la piedra tradicional para construir ciertas tumbas y esculpir las estatuas de personajes muertos a los que determinada comunidad quiere rendir un homenaje; esta piedra es, en suma, la privilegiada para erigir estos monumentos, signos de

lo imperecedero y dispositivos que, desde su materialidad, están destinados a activar la memoria; recuérdense las antiguas tumbas y esculturas egipcias, por ejemplo, o los grandes monumentos más recientes.

Así, el autor, enuncia que rinde un homenaje a Herman Melville, el escritor estadounidense, autor de *Moby Dick*, cuya lectura ha acompañado la infancia de muchas generaciones desde 1851. La conocida historia es el relato de un marinero que emprende una travesía en un ballenero, con otros personajes, para cazar especialmente a la gran ballena *Moby Dick*; cacería que es impulsada obsesivamente por el capitán de la tripulación en venganza por haberlo privado de su pierna; anticipadamente se sabe que la empresa es sumamente riesgosa por cuanto se tiene conocimiento de las diferentes tragedias que ha causado a otros balleneros que, vanamente, han intentado darle caza. La mayoría de las ediciones de la obra contienen bastantes ilustraciones que, como en el caso de *Zalamea*, han quedado registradas en la memoria de sus lectores desde la niñez. Homenaje entonces a Melville, en forma de imagen –monumento, por permitirle asociar la interpretación de la ciudad con la obra de su infancia, por posibilitarle construir esa analogía.

La imagen de la ballena, como el mar, tanto en montaje, como en dibujo o pintura, es recurrente en la obra de *Zalamea*; presente en sus diferentes series sobre la ciudad, *El mar en la plaza*, los *naufragios*, entre otras. Precisamente algunas de las obras pertenecientes a estas series se titulan *Batalla en el mar en la plaza*, otra *La Desmesura*, y podrían ayudar a develar otras latencias de la imagen. Quizá signifique que, en este lugar real e imaginario que crea esta imagen, se libra la batalla “*entre las fuerzas de la vida y la muerte; se hacen símbolo del misterio que encierran las potencias irracionales que dinamizan no sólo el acontecer político sino la vida misma*” (Jaramillo 1994,8).

Finalmente, el contenido encerrado entre paréntesis podría interpretarse, quizá, más que como una aclaración, como una equivalencia o familiaridad de los elementos análogos. La ciudad se ofrece a la mirada, como una obra, creada y recreada, como un monumento a dos hombres, el artista y el escritor. Cuya eclosión surge de la relación que el artista establece

entre el pasado y el presente, entre lo lejano y lo cercano, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la realidad y la ficción que, superando sus tensiones y contrastes, conforme son interpretados son representados, conjugados de una forma particular en la imagen, como una *alegoría*. La que emerge, entonces, como una tercera figura, paradójica, que contiene y supera, a la vez, la bipolaridad de los elementos concurrentes y enfrentados.

Se advierte, de esta forma, cómo se abre paso la “*distancia crítica que caracteriza al aura*”; la imagen es esa evocación patente de la ciudad, de su “*temporalidad de tiempo pasado y venidero, que se acerca y se aleja simultáneamente*” (Didi – Huberman 1997,109-110). Bogotá, se convierte así en monumento y el autor, el ciudadano, como el espectador, en testigos de su historia y su utopía; la ciudad se inscribe, recreándose, en la propia historia y los deseos de quien mira, cuando crea, y de quién crea, cuando mira.

Ciudad, vestigio



Imagen 3. Palacio de Justicia, Documento.

Tarjeta postal de la serie Proyecto Bogotá, 1994.

Fotomontaje, 11 x 15,5 cm.

Producción TALLER ARTE DOS GRÁFICO y Jaime Vargas. GALERÍA SEXTANTE

La imagen que esta vez Zalamea interviene, y recompone, es una fotografía del anterior Palacio de Justicia de Bogotá, tomada desde la esquina suroccidental de la Plaza de Bolívar, donde se levanta el Capitolio Nacional definiendo el costado sur de la plaza. El encuadre deja de lado las otras edificaciones, bastante conocidas, que limitan el marco de la plaza.

Esta imagen compuesta, a partir de una fotografía en blanco y negro de alto contraste, casi kodalith, en formato horizontal, se divide proporcionalmente en tres planos: en el primero, se aprecia la extensión de la superficie de la plaza de Bolívar ocupada por algunos peatones y antecedida por un cerramiento transparente, conformado por una hilera de bolardos conectados por una barra, que reposan sobre la plataforma del Capitolio Nacional (sede del Congreso de la República), desde la cual se ha tomado la fotografía. En el segundo plano se observa la fachada principal del anterior Palacio de Justicia, y, en el tercero, se advierte, extrañamente, una tanqueta del ejército, vista longitudinalmente, sobre el edificio, alcanzando casi sus mismas dimensiones; desproporcionada con respecto a los demás elementos que integran la imagen, y cuya silueta, ocultando el horizonte, se funde en el telón de fondo que conforman el cielo y los cerros orientales de la ciudad.

Son casi innumerables las fotografías que, no sólo del Palacio sino también de los demás edificios que han conformado la Plaza de Bolívar, han circulado en diferentes tarjetas postales, periódicos, revistas, libros y demás medios, tanto impresos como digitales. Incluso antes del ingreso de la fotografía al país, este espacio urbano fue objeto de diversas ilustraciones, pinturas, dibujos y otras formas, como técnicas, de representación. Precisamente a través de estos diferentes registros que se han realizado durante el tiempo de existencia de este espacio urbano, más de cinco siglos, se ha podido advertir su caracterización, su proceso de configuración y sus diferentes transformaciones, entre otros aspectos. Tales registros han actuado como fuentes gráficas que, en articulación, con otras fuentes documentales y testimoniales han servido no sólo al trabajo del historiador sino también a la construcción de la memoria colectiva de la sociedad colombiana. La proliferación de estas imágenes, como documentos, ha contribuido entonces a fortalecer la idea, como imaginario, de la jerarquía espacial e histórica que tiene la Plaza de Bolívar, como el principal centro cívico y de poder de la capital, donde se asientan, y lo han hecho tradicionalmente, las principales instituciones que representan al gobierno.

Ahora bien, esta fotografía debió tomarse después de 1976, año en el que el Palacio de Justicia empezó a ser ocupado, pese a que la obra estaba inconclusa, pues aún faltaba una torre de veinticinco pisos que se construiría en el área noroccidental de la manzana en la que se implantó el edificio, y antes de noviembre de 1985, cuando se produjo su destrucción y la muerte de casi un centenar de personas durante los días 6 y 7 de ese mes, en la contratoma del Palacio a manos del Ejército Nacional, en respuesta a la toma llevada a cabo por parte de la guerrilla del M-19. Allí murieron casi todos los Magistrados de la Corte Suprema de Justicia, funcionarios del Consejo de Estado, otros empleados del Palacio, visitantes, peatones y la mayoría de los guerrilleros que participaron en la toma. Otras personas continúan desaparecidas, desde entonces.

A partir de esos días aciagos de noviembre de 1985, la imagen de una tanqueta del Ejército de la República irrumpiendo por el acceso peatonal y principal del Palacio de Justicia, *“derribando la gran puerta de hierro, madera y bronce, que estaba coronada por la inscripción «COLOMBIANOS, LAS ARMAS OS HAN DADO INDEPENDENCIA, LAS LEYES OS DARÁN LIBERTAD. SANTANDER»* (Maya 2007,10) y, luego, la imagen del edificio envuelto en llamas, empiezan a hacer parte de los recuerdos de muchos colombianos, incluyendo a quienes no vivenciaron aquellos hechos; porque desde ese momento tales imágenes se han transmitido frecuentemente a través de los distintos medios masivos de comunicación, como prensa, revistas, noticieros, documentales, internet, entre otros.

Después de lo ocurrido, la ciudad debió presenciar las ruinas del edificio, el vacío de la Plaza de Bolívar y esperar la lenta decisión de construir un nuevo edificio. Al respecto, se plantearon básicamente dos opciones: reconstruir el Palacio o construir uno nuevo; después de muchas controversias y diversas consideraciones se optó por la segunda alternativa. No se contempló, como se espera en esos casos, que la proyección del último Palacio se rigiera por un propósito conmemorativo que rindiera un homenaje a las víctimas del Holocausto.²

² De lo que da cuenta la débil, casi inconcebible, forma en que se expresó (simuló) la intención conmemorativa en el Nuevo Palacio de Justicia; de una mezquindad extrema como señala el Arquitecto Juan Luís Rodríguez cuando se enfrenta a las placas conmemorativas ubicadas en el zócalo del acceso secundario

Finalmente, trascurrieron quince años para que la ciudad contara con un nuevo Palacio de Justicia y para que la plaza de Bolívar se “consolidara”, formalmente, otra vez, con la inauguración del edificio en el año 2000.

Quedó el vacío que dejó quienes murieron, magnificado por la naturaleza de su ausencia; quedó el vacío del espacio urbano, marcado especialmente por la ausencia de una arquitectura conmemorativa u otro acto del mismo carácter, como iniciativa gubernamental; quedó el vacío de la justicia, agenciado doblemente por la pérdida de quienes la representaban y por la avasallante impunidad; en suma quedó su total reflejo: el vacío institucional. Quedó atrapada la memoria en ese olvido.

Es en este vacío que la mirada de Zalamea se detiene, intentando instaurarse, en acto; anticipándose a cualquier impronta “conmemorativa”, porque antes que resistirse al olvido y a la banalización de la tragedia, que desde la exposición reiterativa de la imagen de los hechos pretendía garantizar su recuerdo, se ve obligado a rescatar y recobrar, casi en una labor arqueológica, aquello que se ha perdido. Antes de emprender el duelo, que sería el reconocimiento de la ausencia definitiva, él debe identificar, precisamente, aquello que ha desaparecido; así, en esta tarea, se lanza, más que a desocultarlo, arrancando velos, a recrearlo, a hacerlo existir, aparecer.

Con esta intención, quizás, la fotografía antes descrita es alterada por el artista. El fotomontaje fue realizado después del Holocausto, o bien cuando se desmontaba pieza a pieza el edificio o bien cuando se emprendía la construcción del Nuevo Palacio. Pero no es

al edificio, casi imperceptibles y donde solo se inscriben los nombres de los once magistrados que allí murieron, desconociendo el resto de las casi cien víctimas que cobró el Holocausto. Quien además señala que en simetría cuando “*se comete un error se comete dos veces. Para corroborarla, ahí están, los mismos once nombres de los magistrados. Igualitos, dos veces cada uno, a lado y lado de una escalera posterior, para no perder la simetría. ¿A qué arquitecto, o a qué comité, se le puede pasar por la cabeza que esto puede ser un acto conmemorativo adecuado para semejante evento?*” (Rodríguez 2011, 72). Como él, otros ciudadanos esperan, no se sabe si vanamente, la construcción de “*Un monumento mediante el cual no solo hacer justicia con las víctimas, sino también para resarcir una doble vergüenza en la arquitectura nacional: la del arquitecto que lo hizo y la del gremio que lo permitió*” (Rodríguez 2011,73). Esto no sólo muestra la ausencia de reflexión en torno al tema, sino también, la impunidad que ha reinando en el caso del Holocausto del Palacio de Justicia y en tantos otros casos en el país, de donde se deriva seguramente tal ausencia.

necesario conocer la historia de los hechos, la Plaza o el Palacio, para advertir la extrañeza de la imagen. De nuevo, la naturaleza, el contexto, las posiciones, la escala del espacio y los elementos puestos en relación, en la imagen, lo denotan. Pero es, justamente esa relación, en el orden de la discordia, que permite acceder, de una forma particular a la historia, a su experiencia desde la mirada.

El proceso de composición de la imagen implica una doble operación de superposición. Por una parte, en su técnica, fotomontaje manual, se procede recortando de una fotografía la tanqueta, por su contorno, y luego se incorpora, por superposición, a la fotografía del Palacio emplazado en el espacio urbano; esta fotografía sería el soporte del elemento recortado. Por otra parte, en su representación, en el orden de lo visual, el vehículo militar se ubica en el área superior de la imagen, es decir, sobre el edificio. En ambos casos del procedimiento compositivo, material y visualmente, el objeto fotografía y la imagen del Palacio actúan como base y, a su vez, el objeto recorte y la imagen de la tanqueta son los elementos superpuestos. Este proceso, más allá de la existencia de una idea previa, es un ejercicio simultáneo de trabajo y pensamiento, en el que el artista juega, paralelamente, con la escala, sometiendo a procesos de ampliación y /o reducción los elementos que busca reunir; intentando, en este caso, que la tanqueta adquiriera casi el mismo tamaño del Palacio. Es en este mecanismo de transposición que la imagen emerge, irrumpiendo desde su extrañeza.

Cada uno de los elementos que, transpuestos, componen la imagen son, hasta cierto punto, autónomos en los contextos de donde han sido extraídos para, luego integrar y generar un nuevo ámbito a partir de su combinación. Cada uno guarda un significado, más o menos, conocido y “comprendido” por la mayoría de las personas. Bajo este supuesto, en los términos más simples una tanqueta se define como un vehículo militar blindado, utilizado para realizar determinadas operaciones de combate, ataque y defensa del Ejército; su producción y su comercialización masivas se generalizaron en distintos países desde principios del pasado siglo. Diseñada para movilizarse en campos de batalla o vías vehiculares, una tanqueta es conducida por una pequeña tripulación y armada con una o dos

ametralladoras; su estructura permite ejecutar acciones militares desde su interior, guardar y transportar material bélico y proteger a sus ocupantes.

Por su parte, un Palacio de Justicia es uno de los edificios institucionales más representativos de una ciudad; es la sede más importante del poder judicial, encargado de hacer cumplir las leyes y uno de los tres poderes que, con el legislativo y el ejecutivo, rigen un Estado de derecho en las sociedades democráticas. Por tratarse de un edificio único en una ciudad, y de acuerdo con su carácter, se emplaza en un lugar, igualmente, distintivo del espacio urbano, proyectándose cómo una obra de arquitectura formalmente significativa, destinado para ser ocupado por los dignatarios más notables de estas instituciones, de ahí su concepción como *Palacio*. La caracterización de magnificencia que se busca en el diseño de un edificio como éste cobra mayor relevancia cuando se trata del Palacio de Justicia de una ciudad capital, dado que allí se alojan las instituciones judiciales más importantes del país como la Corte Suprema de Justicia y el Consejo de Estado, entre otras, como en el caso del anterior Palacio de Justicia de Bogotá.

Las imágenes, como los significados, que cada uno de estos elementos, dislocados y transpuestos, representan no se suprimen “del todo”, siguen siendo reconocibles en el nuevo ámbito que se genera, por su conjunción en la imagen, así, recompuesta. Tal condición podría llevar, en un cierto nivel de comprensión, casi a su lectura literal, en todo caso metafórica; indicando más o menos, que se sobrepuso el “poder” militar al poder judicial, así lo denotaría, en “blanco y negro”, el edificio bajo la tanqueta, sobredimensionada, como lo fue la acción militar en el Holocausto. Pese a que en tal articulación, los elementos son identificables, su nuevo ámbito no puede advertirse más que como extraño. Esto obedece, entre otros aspectos y como se ha dicho, a la relación arbitraria de elementos de distinta naturaleza, la diferencia de contextos y dimensiones; a la relación, más que contradictoria, paradójica que se establece entre los elementos y el conjunto que conforman.

Sin embargo, la imagen es, al tiempo, menos y más que la metáfora, no sólo por su contraste en relación con el “recuerdo”, mediatizado, de la violencia que comportó tal hecho y que, en su expresión, no es explícita; sino también porque alude a otra cosa, más allá de esa ausencia. El título *Palacio de Justicia, Documento*, en su omisión, lo señala.

En estas imágenes, de la serie del *Proyecto Bogotá*, como se dijo, domina la idea de ciudad del artista; ésta como sus espacios y su arquitectura son el fondo de su intervención y son a ellos los que él nombra especialmente; omitiendo la designación específica de los elementos “intrusos”, perturbadores, como la ballena o la tanqueta en los casos mencionados (es quien mira, al reconocerlos, quien los nombra). *Documento*, en cambio se presenta como un término genérico, que somete a quien lo encuentra a su interpretación y a darle o descubrirle, su sentido en articulación con otros elementos, en otro lugar y en otro tiempo. Su hallazgo conduce a la tarea de intentar contextualizarlo, de recomponer su ámbito; implica tomarlo como la pieza extraviada del mundo que alguna vez hizo parte e integrarlo al mundo en el que ahora se asoma; obrar como el arqueólogo que, al toparse con su objeto - eslabón “perdido”-, busca incorporarlo al mundo simbólico que su historia – como representación- desde el presente le dibuja. Este objeto, así, operaría análogamente como el significante al significado, como la prueba al jurista, como la pista al detective, como el síntoma al médico, como el testimonio al historiador. Pero la palabra en relación con la imagen exige ir más allá, cuando deliberadamente los objetos han sido descontextualizados y sus entornos descompuestos, y luego recontextualizados y recompuestos, respectivamente, por el artista en la imagen.

Asumir el reto que en esta vía la imagen plantea, más que lograr alguna “comprensión”, implica, desde la acción desestabilizadora que ejerce, recabar el objeto en la mirada; es ésta la que emerge cuando el objeto perdido, escondido, ausente- brota en ella y desde ella en su presente y la que, allende, en su propio acto, se hace objeto de la experiencia. En ella la evocación del objeto, cualquiera, ha sido más que superada o alcanzada, cuando la imagen es, en sí, un dispositivo de memoria. Zalamea, frente a la ausencia y ante la imagen desacralizada, meramente “informativa”, va más lejos del lugar en que se deposita,

haciendo emerger en la imagen, más que la ruptura que se genera entre memoria y olvido, aquello que no está, que no estuvo, que no estará; trascendiendo la discordia que se anida entre lo que no puede ser buscado ni encontrado. Porque lo que surge, en esta vía es otra cosa.

Lo que aparece, súbitamente, es el *presente reminiscente*; esa forma –figura- en la cual, para Benjamin, la *imagen dialéctica* se presenta, y cuya relación, más que contradictoria, paradójica, sólo puede destellar, frente a la imagen, en la mirada. Lo que surge, entonces, elaborándose en su propio presente es el duelo que implica el ejercicio de la mirada, es en su *aquí* y en su *ahora* que la memoria se produce, por una particular *situación anacrónica*, inesperada.

De este modo, la imagen, que en este trabajo de crítica -y de mirada- resulta, es reinventada de la memoria; es *documento* que se ofrece, “cerrado y abierto”, a quien al mirarlo lo ausculta; el edificio, como la ciudad y su arquitectura son, así, ese *documento* que, en un instante, irrumpe para ser interpelado, más precisamente mirado, y recreado. Ahora, en su manifestación, insinuándose, la imagen nombrada, titulada, se presta al juego azaroso, que se instaura desde su condición imaginaria y simbólica, de desplegarse en sus múltiples posibilidades de significar para quien en el acto de mirarla y leerla, la piensa. Ella se somete a las diversas asociaciones que surgen en la operación metonímica a la que conlleva; en la que fluyen –y fluctúan-, incesantes, las imágenes y las palabras –todas-, emergentes desde sus representaciones previas, más que sedimentadas en la historia y capturadas pretendidamente en el lenguaje.

Imagen y palabra, condensadas aquí en esta forma específica, en virtud de esa suerte de investidura que la generaliza, vuelven a esa condición, inmemorial, de *documento* para ser de nuevo, en su aparición, reconocidas y nombradas, integradas al mundo, siempre actual, que se abre en la mirada. La postal *Palacio de Justicia. Documento*, ya contiene, de manera tácita y presente, la tanqueta; pero como se advierte también contiene más, mucho más que eso. Presenta activo el titular de la memoria que, en múltiples instantáneas y de forma

extraña, trae de nuevo el objeto y la ciudad conocidos, ahora reconocidos, dando cuenta de esa facultad de la imagen, que impulsa a la mirada a precipitar el pasado, en ella, siempre actualizado. La ciudad se ofrece, entonces, como un documento que le exige a quien lo encuentra hacerlo significar, entre otras, como utopía anticipada, actualizada en y por la mirada.

Ciudad, antimonumento



Imagen 4. Memoria del Palacio de Justicia (Hielo y Sangre).
Tarjeta postal de la serie Proyecto Bogotá, 1993.
Fotomontaje, 11 x 15,5 cm.
Producción TALLER ARTE DOS GRÁFICO y Jaime Vargas

La última postal seleccionada de la serie corresponde a una fotografía de la Plaza de Bolívar vista desde su costado norte, casi a vuelo de pájaro y más acá (o más allá) del ausente Palacio de Justicia. La imagen vertical, inusual registro de este espacio urbano, es presidida por el típico cielo enlutado bogotano, cuando anuncia o despide una tormenta. La lejana y delgada franja montañosa, al suroriente, lo recorta; mientras que sobre su silueta verde se dibujan, en abierta perspectiva y ocupando un área mínima de la imagen, los edificios que flanquean la plaza. Éstos, en su conjunto, forman un cordón amarillo de piedra, cuya continuidad cromática apenas se interrumpe por algunas cubiertas rojas, ciertas

fachadas blancas y otras áreas menores de diferentes colores. De forma contraria a la postal anterior, *Palacio de Justicia, Documento*, en esta fotografía tales edificios sí son visibles; ésta sería entonces su contracara, ahora colorida, su lado oculto.

Se observan, de izquierda a derecha, sobre el costado oriental: la Casa del Florero (Museo 20 de Julio), conformando la esquina de la calle once con la carrera séptima; la Catedral Primada, que sobresale en altura con respecto a los otros edificios, la Capilla del Sagrario, el Palacio Cardenalicio y, al final, la esquina de la calle décima con carrera séptima, sobre la que se abre la Plazoleta del Colegio San Bartolomé. Sobre el costado sur, de frente, se aprecia el Capitolio Nacional y, por último, sobre el costado occidental, se observa el Palacio Liévano (sede de la Alcaldía Mayor de Bogotá).

El primer plano de la imagen, ocupando tres cuartas partes de la postal, lo domina la singular Plaza, oceánica, cubierta por el mar; un mar que parece descongelarse bajo un sol poniente, ausente, del que da cuenta su reflejo lumínico sobre el agua, en tonos amarillos, naranjas y otras gamas de colores cálidos. Una grieta lo atraviesa; se abre, desde el norte, más atrás (y más abajo) del ojo que la capta; avanza, ligeramente sinuosa, hacia el sur y se va cerrando hasta fundirse con el basamento del Capitolio, percibiéndose solamente la huella que deja su movimiento en el, casi inmóvil, mar. Bajo la grieta se descubre una superficie arenosa y plana, cuyo eje central se tiñe de rojo encendido, siguiendo la extensión lineal de la grieta y adelgazándose hasta desdibujarse en ella. En esta zona de quiebre, de ruptura, se puede apreciar que es mínima la profundidad del mar; apenas es un manto que reviste la plaza, es la frágil superficie de un mar glacial. A flote y dispersos, a lado y lado de la grieta y acercándose a ella, se advierten minúsculos lobos marinos, cuyas sombras proyectadas, por el tácito sol sobre el agua, superan exageradamente su estatura.

En la composición de esta imagen, el procedimiento de Zalamea es un poco diferente del que, por lo general, sigue en la realización de sus postales. Ahora, el elemento intruso, novedoso, es el protagonista de la escena y el que caracteriza el espacio urbano. Éste no sólo integra la imagen por superposición: el mar agrietado se sobrepone sustituyendo y

cubriendo la plaza, sino que también lo hace por adición: el mar se extiende hacia la zona inferior de la imagen, ocupando totalmente las dos terceras partes de la postal. La plaza resultante en la imagen es otra, diferente a la conocida; las propiedades que la caracterizan han sido transformadas, como su constitución, su textura, sus dimensiones, en fin, su materialidad. Sólo es posible reconocerla gracias a las edificaciones que la configuran que, aunque lejanas y diminutas en la imagen, son perceptibles. Así, esta continuidad del mar en la imagen, por superposición y adición a la fotografía original de la plaza, donde se ha transformado su formato inicialmente horizontal en vertical, genera un efecto óptico que aleja el espacio existente y acerca la superficie marítima, en primer plano, a la mirada.

Sin embargo, quien conoce la Plaza de Bolívar observaría que, además de esta anomalía, y precisamente para lograr alterar su área, engañando al ojo que la mira, la fachada del Palacio Liévano que limita, sobre la carrera octava, el costado occidental de la plaza, es manipulada; se extiende, continua en su línea de fuga, hacia el norte, de manera que visualmente coincide, al enfrentarse, con la Casa del Florero, ubicada sobre el costado oriental. La imagen precisamente se corta verticalmente por la derecha y la izquierda, respectivamente, en estos dos edificios. Pero, ni la Casa del Florero existente ni la extensión ficticia de la fachada del Palacio Liévano podrían enmarcar la plaza, pues su límite real lo define, al oriente, la carrera séptima en su cruce con la calle once, y, al occidente, esta misma calle en su cruce con la carrera octava. Es esta calle, que se desprende de oriente a occidente, la que marca el eje que configura la plaza en su costado norte, sobre el cual se erige el Palacio de Justicia, cerrando la plaza por este flanco. De acuerdo con la imagen, la plaza ocupa aproximadamente el doble de su área; el espacio adicional correspondería a la manzana sobre la que se implantaba el anterior Palacio de Justicia que, para la fecha de la realización de la postal, era un lugar vacío, en proceso de reconstrucción; hoy coronado infortunadamente con el Nuevo Palacio de Justicia.

En efecto, la Plaza de Bolívar no es la misma; ya no puede serlo. No sólo desde entonces, sino desde mucho antes, desde siempre; incluso para el artista. Cómo entonces, en este acto imaginativo, no invocar las plazas de Zalamea. Esta plaza es un tema recurrente en su obra,

como se mencionó, tal vez uno de los más presentes en su trayectoria; reinventada constantemente, siempre en proceso de realización, como un gran proyecto; en transformación permanente como la plaza misma, como toda ciudad, como todo ser humano, en su historia.

En la década de los setenta, el artista realizó varias versiones de la plaza; las obras fueron, al principio pictóricas, especialmente dibujos y pinturas de diversos formatos, donde la plaza, representada, surgía como producto de una reflexión estética. En la que el artista no sólo exploraba las diversas posibilidades de la materialidad de la obra, conjugando técnicas y medios expresivos diferentes, que lo llevó luego a realizar ensamblajes, maquetas, collages y fotomontajes; sino que además la plaza, imaginada y figurada, era fruto de sus cuestionamientos sobre aspectos políticos y sociales del país, que se entretrejan, además, con su historia personal. Pues, la Plaza de Bolívar también había sido un referente ligado a la historia de su familia; desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, en uno de los predios, que enmarcaba la plaza por el costado norte, funcionó la tradicional Ferretería Hermanos Zalamea, la principal de la capital en esa época. La mirada de Zalamea cuando enfrenta la plaza, necesariamente, trae consigo el entrecruzamiento de todas esas historias que se tejen singularmente en su memoria, si se quiere *melancólica*, al reconocer la ausencia del objeto desaparecido, su representación (Freud 1967,1075). Pero es, también su visión romántica, en su sentido pleno, la que en el intento de recuperación de lo perdido, en todo caso imposible, hace emerger simbólica y poéticamente la imagen dialéctica que desde lo expresamente ausente, así, le recrea.

Por ello, esta plaza marítima tampoco puede ser como las demás plazas del artista ni asemejarse a otras postales de la serie. Aunque aquí otra vez el agua irrumpa en la escena, como insistentemente lo hace en su obra, lo submarino se funda con lo subterráneo y el espacio urbano –casi- líquido sea explícito; ya el mar no puede bañar serenamente la plaza, pero tampoco puede inundarla violentamente. Ya el agua no puede brotar a borbotones de una fuente o precipitarse en cascada; ya no puede ser el agitado mar en el que se hunde el *Congreso Titanic* ni tener el talante del *Boquerón del Río San Francisco*, uniendo los cerros

de Monserrate y Guadalupe, o del mar de la Bogotá soñada como *Puerto del siglo XIX* o del *Río Chapinero* circulando por la ciudad. Ya no hay *batallas* que se libren en la plaza como antaño se dieron en las visiones, anticipatorias, del artista. Ahora, un mar estático recubre la plaza, tal vez como signo de un tiempo que irremediablemente pasó (está pasando) y solo puede dejar, como huella, impresa su cicatriz. Así, este espacio imaginado y recordado, vivido y evocado por el artista se le presenta, al tiempo, lejano y cercano, trasfigurado en su utopía.

Un mar contenido en una plaza (continente), un mar iluminado por un cielo oscuro o una grieta en el agua, aunque helada no es un glaciar, son fenómenos irreales, contradictorios y físicamente imposibles, cuya dicotomía irresoluble solo encuentra su unidad, paradójica, en la imagen. Alargar una fachada, ampliar un espacio urbano, sustituir su superficie, borrar una manzana edificada (ya destruida) son sueños, acciones todas derivadas de una utopía, doblemente imposible: Por un lado, ampliar la plaza, incluyendo en ella el lugar que ocupó el Palacio, modificando las fachadas de su entorno y la textura de su superficie, bien podrían ser las operaciones de un proyecto factible, pero en el contexto colombiano, en el que impera el olvido, sería, prácticamente, inviable³.

Por otro lado, aspirar a que nada se levante, después del Holocausto, en su lugar y, por el contrario, pretender marcar, cubrir y descubrir, de nuevo ese territorio, ya resignificado por la muerte y la destrucción; herirlo, horadar su superficie marítima, dejar sólo el trazo que la sangre allí imprimió y visibilizar ese flujo vital que violentamente se detuvo, solo podría

³ A propósito de esta intención, un proyecto realizado por el Arquitecto Horacio Gómez contemplaba esta opción. Esta propuesta surgió en el ámbito del concurso “Bogotá 4 ½, transformaciones, proyectos, visiones” promovido por la Alcaldía de Bogotá y el Museo de Arte Moderno en 1988, con motivo de la conmemoración de los 450 años que cumplía la capital desde su fundación. En las bases del concurso se pide a los participantes elaborar una imagen futura de la Plaza de Bolívar; específicamente, cómo se imaginaban este espacio urbano en el año 2038, cuando la ciudad cumpliera su quinto siglo. Ciertas propuestas, proyectos imaginarios, como las presentadas por los arquitectos Pedro Juan Jaramillo e Iván Correa, entre otros, apuntaron a darle un carácter conmemorativo a este espacio cívico en relación con el Holocausto del Palacio de Justicia. Pese a ser proyectos resultantes del concurso, las iniciativas de proponer una arquitectura y un espacio conmemorativos fueron individuales. ¿Porqué un concurso de este tipo y promovido por las instituciones gubernamentales y artísticas de la ciudad, en su discurso “conmemorativo” no incluyó la conmemoración de los hechos que tres años atrás habían tenido lugar en la plaza de Bolívar?

tener lugar en la imaginación, no sólo por su imposibilidad física sino también, como cualquier otro proyecto de esta índole en este lugar, por la ausencia de una intención conmemorativa, patente en este caso.

Quizá esta imagen es una forma de reiterar, criticando, tal imposibilidad, mostrando abiertamente la fisura de la que ella emerge. Así, esta utopía sólo puede estar presente y activa en la imagen, su único lugar posible, donde puede construirse su nuevo tejido urbano; solo allí dialogan, desde su naturaleza irreconciliable, los elementos en disputa. La imagen sintetiza y armoniza, otra vez paradójicamente, su discordancia. Es el sueño inalcanzable.

Zalamea con ello abre camino, desde otro lugar, a la esperanza, como una forma de resistencia, entre otros, a tanto olvido. Invita a adentrarse en esa ausencia, en ese vacío posibilitador de toda reflexión, y a explorar y extremar el trabajo arqueológico. La tarea, entonces, no es tan simple. Exige también que el espectador abra su grieta en su mirada y se arroje a ella, a su abismo. Con esta intención, se podría ahondar en esos significantes de la imagen, que al mostrarse, hacen pensar hasta decir. Sólo queda imaginar para narrar, como lo advierte Norma Garza a propósito de *Los narradores de Auschwitz*, de Ester Cohen. En su reflexión, Garza se pregunta por la posición que, desde el presente, debería asumirse *frente al pasado*. Una cuestión que parece pertinente en esta época y ante la cual podría decirse que Zalamea redimensiona ese tiempo desde una narrativa visual que se expone de una manera tal que incita al decir del otro; lo interpela y lo exhorta a sumergirse en su propia experiencia, comprometiendo, entre otras, su subjetividad. “¿Cómo reconocerse en el ahora si no hay una elaboración del ayer? Para recordar y guardar memoria hay que imaginar. Imaginar para ver y dilucidar lo que fue, crear con la narración el lugar de la memoria” (Garza 2006,351). Porque estas imágenes narran, hay que adentrarse en ellas y redescubrirlas en su actualidad, punto focal desde donde se emancipa también la narración del espectador (Rancière 2009,5), más precisamente de un sujeto que mira.

En tal contexto urge, más que nunca, poetizar en este sentido, desde la conjunción entre mirar y crear, porque, siguiendo a Garza, *“si algo caracteriza también a nuestro tiempo es el no querer saber demasiado, el no pensar desde la imaginación, o simplemente el quedarse en el olvido construyendo monumentos, o conmemorando fechas y nombres sólo para ensalzar el instante efímero, pero no para congregar la memoria de los otros, y es que vivimos más afectados por los eventos de la información que por las experiencias de la narración, como diría Walter Benjamin”*(Garza 2006,351). Esto implica, como lo dilucida Zalamea en su obra, reubicar esa memoria y ese olvido, y por lo tanto pensar de otra forma el monumento y la conmemoración, cuando su función tradicional de reunir una colectividad alrededor del recuerdo no puede tener lugar después de acontecer una muerte masiva, violenta, pretendidamente anónima y silenciada, en una época que ha sentado su premisa desde el *vaciamiento de toda evidencia*, como advierte Gerard Wajcman. Así, esta imagen, *“en lugar de celebrar una memoria «oficial», de perpetuar el recuerdo de lo que se recuerda, tiene en mira otra cosa, tiene en mira y muestra lo que es: olvido”* (Wajcman 2001,189).

En esa dirección brota la grieta en la marítima plaza. Si se sigue su recorrido (ascendente) en la imagen, se puede advertir que atraviesa el espacio haciendo visible el eje virtual a partir del cual se ubicaron, en la segunda mitad del siglo XIX y durante el siglo XX, los monumentos a algunos próceres de la independencia, hombres notables y expresidentes de Colombia, que gobernaron durante el siglo XIX. Monumentos que, como parte del proyecto de construcción de un ideario de nación, desde la instauración de la República, se distribuyeron en el espacio urbano, de acuerdo con la localización de las sedes más representativas de los tres poderes estatales: el ejecutivo, el legislativo y el judicial.

Así, se dispusieron, de sur a norte, partiendo de la Plaza de Armas de la Casa de Nariño (Presidencia de la República) el monumento a Antonio Nariño; luego el busto de José Celestino Mutis, en el costado suroriental del Observatorio Astronómico Nacional; después la estatua de Rafael Núñez, en el acceso sur del Capitolio; más adelante, la de Tomás Cipriano de Mosquera, en el patio norte del Capitolio que, antecedido por la columnata y la

escalinata de acceso al edificio, se enfrenta a la Plaza de Bolívar; después, en ésta, la de Simón Bolívar, único monumento que debería verse en la fotografía, pero que en la imagen recompuesta ha desaparecido; y, finalmente, la estatua de José Ignacio de Márquez, en el patio central del anterior Palacio de Justicia⁴. El monumento sufrió algunos daños en el Holocausto, y desde entonces no sé ha sabido qué hacer con él, si restaurarlo o realizar otro; hoy es una efigie sin cabeza que, como la justicia, no ha encontrado su lugar.

Podría decirse entonces que la grieta, irrumpiendo en el mar, surge como antimonumento, como señalaría Wajcman al referirse al “*Monumento*” *contra el fascismo* de Jochen Gerz en Hamburgo; no solamente porque, desde una lógica inversa, su trazo elimina los monumentos existentes, convirtiéndose en el rastro visible del eje sobre el que ellos se ubican, sino también porque, contraria a la idea que rige la realización de un monumento, ahí nada, después del Holocausto, puede levantarse en su lugar “contra la injusticia”(Wajcman 2001,188). Así, este acto crítico es en esencia conmemorativo al plantear “*la cuestión de la relación entre lo memorizado y su lugar de emergencia, [...] ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto*” (Didi-Huberman 1997,117).

Esta imagen entonces, como memoria de lo evidentemente ausente, deviene reminiscente; exponiendo de forma paradójica la interdependencia entre pasado y presente que se juega en ella. De este modo, “*al criticar lo que ésta tiene (el objeto memorizado como representación accesible), al apuntar al proceso mismo de la pérdida que produjo lo que no tiene (la sedimentación histórica del objeto mismo), el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado*”. No hay lugar para la “*devoción positivista por el objeto, ni para la “nostalgia metafísica del suelo inmemorial; el pensamiento dialéctico ya no procurará reproducir el pasado,*

⁴ Este último monumento habitó antes el primer Palacio de Justicia, ubicado en la calle once con carrera sexta, edificio que entre otros fue destruido en el Bogotazo en 1948; predio en el cual, después de ser un vacío urbano por casi sesenta años, hoy se erige el Centro Cultural Gabriel García Márquez, proyectado por el Arquitecto Rogelio Salmona.

representarlo: lo producirá de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados” (Didi- Huberman 1997,117).

Es también en el instante, repentino, en el que se enfrenta la obra cuando se conjugan simultáneamente imagen y palabra, constituyendo su mirada y su lectura. El título *Memoria del Palacio de Justicia (Hielo y Sangre)* opera entonces como ancla de la mirada; su escritura intenta retener, en su representación, más que al objeto perdido, destruido, lo que significa su desaparición, el silencio y su olvido, que no pueden invocarse más que desde su ausencia; porque desde entonces, desde antes, se acusa la imposible posesión de lo recordado. Ahora los objetos omnipresentes en la imagen, la Plaza de Bolívar y el mar, como significantes, no son nombrados; sólo se asocian a ellos, como a su título, las palabras *hielo y sangre*, contenidas entre paréntesis; las que en relación con la imagen, desde esta mirada, han actuado como indicios para su interpretación.

Ahora bien, estas palabras enuncian directamente las características de los mismos objetos que nombran, denotan su propia materialidad. El paréntesis, a diferencia de la primera postal, encierra ahora las palabras *hielo y sangre* indicando además de su especificidad su equivalencia con *Memoria del Palacio de Justicia*, acto y objeto vinculante. Pero tales objetos y, a la vez, sus propiedades, ya no pueden ser referidos a ningún monumento, porque a diferencia de la piedra, material fijo y perenne, ya sea granito o piedra de canto como la que compone la mayoría de los edificios de la plaza y muchos monumentos, el hielo (agua) y la sangre son materia transitoria, en cualquiera de sus estados bien sea líquido, sólido o gaseoso, que circula, se evapora y/o se detiene en su transmutación, revelando su carácter efímero.

Así estas palabras sugieren el espacio estático y el flujo inmóvil que la imagen muestra, dando cuenta de la naturaleza de la fotografía, cuya toma implica “congelar” en un instante el tiempo de su registro. La representación misma, entonces, signa el fugaz estado de ese tiempo, y su destino, que en ella figura como detenido, connotando como se suceden temporalmente los ciclos de la vida y ésta misma, en su destino mortal. Pero, en este caso,

la sangre derramada, por lo demás inerte y fría, y el agua congelada, conquistaron violentamente su quietud.

El cese más que arbitrario de su curso, indica que su interrupción no pudo darse en la “natural” brecha que existe entre la vida y la muerte, en cuya contraposición ellas existen, opuesta y complementariamente, logrando ser precisamente en su antinomia. Sin embargo, porque la vida trascendió fatídicamente su destino, su frontera con la muerte aquí no puede advertirse ya desde su complementariedad; sucumbieron los términos en combate cuando se articularon desde la subordinación, siempre violenta, de uno de ellos; comportando el sometimiento de la vida a la catástrofe y a su negación, más que a su olvido.

Otra suerte de frontera entonces, más allá de su límite (como representación), los separa definitivamente. La grieta lo denota. Ésta, realmente un vacío, no se configura como un corte sino como desgarradura de la superficie, del volumen, que fractura, impidiendo que las partes resultantes, realmente fragmentos, alcancen cualquier reunión futura. Como manifestación abrupta, producto de fricciones acumuladas en el tiempo, fortuitamente se abre, mostrando la discontinuidad de lo que se presenta, desde y para siempre, como irreconciliable; desfigurada, atestigua lo impensado (por irrepresentable) que late en su apertura; pero, esta grieta como imagen trasciende la metáfora, es más que un símbolo universal⁵.

⁵ La grieta como fenómeno físico, es en los términos más simples, la apertura intempestiva de un elemento, por lo general suelos, glaciares y construcciones de diversos materiales, como consecuencia de su sometimiento a diferentes esfuerzos, ya sean de tracción, contracción y retracción, entre otros, que superan su plasticidad. Con el tiempo, especialmente en los fenómenos naturales, las cavidades vuelven a rellenarse con diversos componentes propios del lugar en donde se han formado; en ciertos casos la huella resultante es apreciable dado que la obturación de tales cavidades no siempre es completa.

Así la figuración de la grieta, como palabra o como imagen, surge generalmente como metáfora de lo que divide algo radicalmente, sin posibilidad de reconciliación; son innumerables las representaciones que se han hecho de ella, aludiendo a diferentes situaciones y ámbitos. En el campo del arte, vale la pena traer la obra *Shibboleth*, de la artista colombiana Doris Salcedo, quien también en 2001 realizó una instalación en el Nuevo Palacio de Justicia, durante los días 6 y 7 de noviembre, conmemorando el Holocausto del Palacio. *Shibboleth*, obra expuesta, realmente realizada en la Galería Tate Modern de Londres en 2007, es la representación, reproducción tridimensional de la grieta en (sobre) el suelo del museo. La artista la llevó a este espacio hasta su literalidad, buscando representar las fracturas, universales, de diferente índole que dividen a la humanidad, especialmente el racismo y la xenofobia.

De esta forma, *hielo* y *sangre* podrían verse y leerse como signos de una “historia” que, precisamente en su brutal separación y detención sólo pudo “continuar” su exposición como una película velada, cuando se vació de significado al “rodarse”, ausente, en el contexto colombiano. Pero, la imagen y las palabras, también vienen indicando que esa muerte, como toda muerte ceñida a su silenciamiento, no puede significar el final; porque pervive en la mirada y lectura de quien las enfrenta, cuando la imagen, rotundamente, en este caso surge como “*sublime violencia de lo verdadero*” (Didi-Huberman 1997,118).

Así se advierte porque, la grieta, al separar y unir simultáneamente, en la imagen bidimensional, el *hielo* y la *sangre* supera la metáfora; solamente como imagen puede ser ese signo, paradójico, que se profiere desde su disyunción y conjunción, reconciliándose en la mirada. La grieta, entonces como alegoría, a modo de hiato modula lo imaginario y lo simbólico, apuntando a lo real, sedimentado en ella. Adviene intempestiva, ahora, como una suerte de costura, que las palabras *Memoria del Palacio de Justicia* vienen a reforzar, prolongando y haciendo emerger poética y críticamente la historia, esta particular historia que se conmemora antimonumental en en el territorio de la memoria y en el tiempo de la imagen, en el *aquí* y el *ahora* en los que acontece la mirada.

Ciudad: huella y utopía

Estas imágenes son huellas artísticas, productos de la particular conjugación de otras huellas, devenidas así signos del pensamiento crítico, valga decir también vidente, de una ciudad, de su sociedad y de su época. Imágenes que acechando la mirada de quien las enfrenta, se instauran desde su *carácter aurático*, cuando surgen como una forma transformadora, que transforma la experiencia, y también el conocimiento, al presentarse desde su forma alegórica, en el sentido que lo plantea Benjamin, como *valor crítico y desfigurativo* (de la forma establecida).

Ellas surgen como (y desde) una desfiguración crítica de la forma que caracteriza la doble dimensión de la *alegoría*, donde se conjugan singularmente la *melancolía* y la *ironía*. La melancolía, porque *obedece a “la implicación fatal de un elemento de pérdida en el ejercicio de la mirada”*, donde la alegoría se convierte *“en un signo de duelo, un signo de duelo de los signos, un duelo hecho signo o monumento”*; y la *ironía*, porque *“realiza y supera”* a la vez *“ese sentimiento de pérdida”* (Didi-Huberman 1997,124).

Desde esta instancia, estas imágenes insinúan la ciudad como el lugar donde germinan y se funden la memoria y la mirada; así la ciudad como imagen es memoria de la mirada y viceversa. Pero más allá, más lejos y también más cerca, estas imágenes, revelando el juego de escalas al que se somete quien vive la ciudad, la mira, la piensa y la sueña, devienen imaginario, destello de la reinvencción de la memoria como utopía. Zalamea, al incorporar la imagen, cada imagen, como una pieza autónoma y reconstituida fragmentariamente, a la serie de postales del *Proyecto Bogotá*, compuesta a su vez por la sumatoria y montaje de fragmentos, potencia y reivindica ese destino, de un presente, siempre actual, no consumado, que se abre en la mirada.

La intención del artista de trasfigurar la ciudad en *utopía* encuentra el lugar que le es propio en la imagen, donde se valida su realidad, propositiva, que interpela desde la mirada a cada uno y a todos en la condición de artífices de la realidad que constituye la ciudad y sus ficciones. Entonces, a ella, a esa ciudad habría que decirle que su redención -a la que aspira- no está más allá de sí misma, no está mas lejos de sus diversas latencias, de su propia crisis.

Y es, precisamente, en este sentido que se hace imperante poetizar, como lo devela la obra de Zalamea. Hay que enfrentar y operar en la disonancia, que alberga y en la que se hunde esta ciudad, para que, así, acontezca la verdad; sobre todo en esta época de *penuria* a la que *“le falta el desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor”* (Heidegger 1998,204). De esta forma, en este contexto, estas imágenes se presentan como esperanzadoras, cuando en su emergencia anuncian que *“aún queda el canto, que nombra*

la tierra” (Heidegger 1998,204). Pero, su acontecimiento solo puede alcanzar ese lugar cuando quien enfrenta la ciudad-imagen, desde su resistencia, es capaz de precipitarse en el abismo de su mirada.

Referencias

- BENJAMIN**, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1986.
- _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 1991.
- DIDI –HUBERMAN**, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- FREUD**, Sigmund. “Metapsicología” (1913-1917), En *Obras Completas*, Tomo I, Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- GARZA SALDÍVAR**, Norma. “La narración herida”. En *Acta Poética*, Vol. 27, N°. 2, Otoño, 2006, pp. 351-354.
- JARAMILLO**, Carmen María. “Gustavo Zalamea en el Fondo Cultural Cafetero”. En: FONDO CULTURAL CAFETERO – MUSEO SIGLO XIX. *Gustavo Zalamea. La ciudad y la pintura*. Bogotá: Nomos, 1994.
- HEIDEGGER**, Martín. “¿Y para qué poetas?”. En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1998.
- HEIDEGGER**, Martín. “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1998.
- LYOTARD**, Jean François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1988.
- MAYA SIERRA**, Tania. “Los palacios de Justicia de Bogotá. Edificio Público y Destino Trágico”. En *Revista Ensayos*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. 12 (1), 2007, pp. 6-32.
- MENKE**, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derridá*. Madrid: Visor, 1997.
- PAZ**, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PEIRCE**, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- RANCIÈRE**, Jacques. *El Espectador emancipado*. Fococopiotea, No. 08, Lugaradudas, Cali, 2009
- RICOEUR**, Paul. *Vivo hasta la muerte, seguido de fragmentos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- RODRÍGUEZ**, Juan Luís. “La injusticia del Palacio de Justicia”. *Columna Paseos ciudadanos*, en *Revista El Malpensante*, No. 121, Bogotá, Julio de 2011, pp. 72-73.
- VV.AA.** *Gustavo Zalamea*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, Ediciones Jaime Vargas, 1999.
- WAJCMAN**, Gérard. *El Objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- ZALAMEA**, Luís. *Las guerras de la champaña*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.