
Natalia Espinel Porras

A los seres que resisten, la danza incansable de las luciérnagas.

A mi Mamá, Tuto y Sebastián, mis amores. Este libro está dedicado a ustedes. Gracias por ayudarme a conquistar mis sueños. Sin su fuerza y apoyo incondicional este proyecto no habría sido posible.

A Ricardo Toledo por su entrega y dedicación, pero sobre todo por enseñarme sobre la vida, y mostrarme cosas tan admirables en un ser. Este proyecto fue una oportunidad para aprender a tu lado.

A Margareth Arias, sin tu ímpetu de bailarina, esta danza no habría alcanzado la fuerza necesaria. Gracias por llegar y llenarla con tu luz.

A Camilo González, por el apoyo e inmenso cariño. Ha sido muy importante tu presencia en mi vida.

A todos los que participaron en la creación de este proyecto. No fue una aventura que realicé sola, muchos dieron lo mejor de sí mismos en su creación.

Natalia Espinel

TABLA DE CONTENIDO

Acerca de este libro 5

1. Los Errantes 6

Mad Rush Advenimiento febril 10

Sobre la dificultad Primeros Ensayos 14

2. ¿Quiénes son los Errantes? La vida ajena 26

Los Ejércitos Evelio Rosero 28

Los retirantes Candido Portinari 35

3.¿Quién eres tu? Implicación 40

La emoción no dice yo Didi-Huberman 42

Ante el dolor de los demás Susan Sontag 49

4. ¿Quién es el artista? Devenir Múltiple 54

Cliché – Catástrofe – Resistencia Gilles Deleuze 56

La estructura sutil del cuerpo Lo que antecede y acontece 52

Fuerza / Contrafuerza 68

El arte en acción Advenimiento sensible 72

Cuerpos en acción 78

5. Resistencia Cuerpos que desean vivir 94

Bibliografía 98

Acerca de este libro

Desnudarme ante los demás (...) Hacer un libro
que sea un acto(...) dejar el corazón al desnudo
...correr un... riesgo moral, exponerme en todos los
sentidos de la palabra.[0] (2008:69)

Este libro es resultado de preguntas vitales. Su origen es el dibujo y la danza, antes que las palabras y los conceptos. Fue asumido como una aventura y por ende esta escrito con el entusiasmo de quien emprende un viaje. La excusa fue mi proyecto de grado, pero su razón de ser son los errantes y la gran inquietud que tengo por la vida.

Obedece a tres preguntas, que surgieron al comienzo del proyecto, cuando tomé la decisión de correr un riesgo no solo estético sino ético. Las preguntas están íntimamente relacionadas y conforman un triángulo de sentido; representación, implicación y expresión que dió como resultado la estructura de este texto.

Quiero aclarar que las preguntas abiertas aquí no pretenden ser respondidas y aunque han surgido claridades y lugares estables de comprensión, tengo la certeza de que estos cuestionamientos durarán toda una vida.

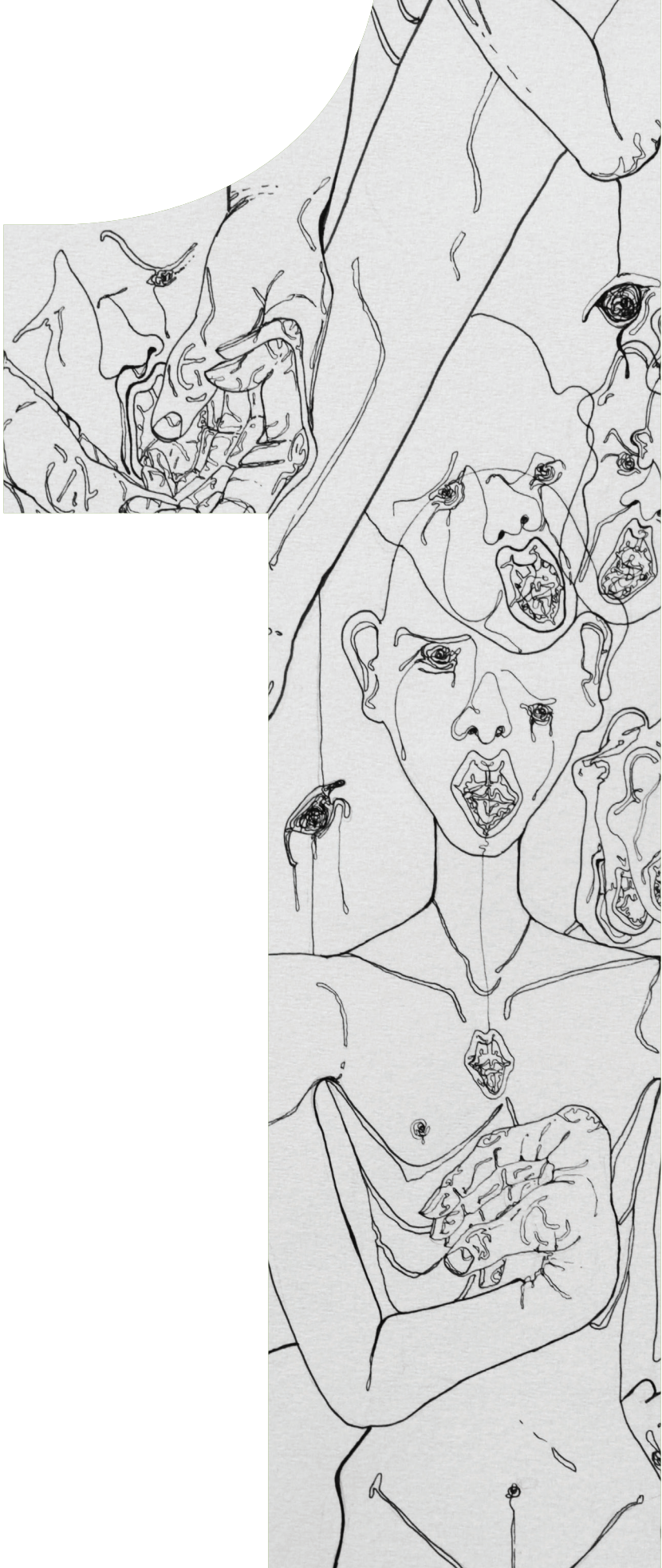
La primera interrogación que expongo, ¿Quiénes son los errantes? Es abordada por medio de la obra de dos grandes artistas, Evelio Rosero y Candido Portinari. Los cuales me permiten, desde el campo del arte, reconocer al ser (errante) de manera sensible en la vida. Con esto abro la reflexión sobre la labor del artista frente a la realidad que lo rodea.

La segunda, ¿Quién eres tu?, confronta el peligroso ámbito de la implicación a través de dos textos. El primero es de George Didi-Huberman, "La emoción no dice yo", y el segundo es de Susan Sontag, Ante el dolor los demás. A su vez se problematiza el lugar de la imagen (sobre todo la imagen de violencia), en este mundo colmado de información.

Y la tercera pregunta, ¿Quién es el artista?, Se interroga por el cuerpo del artista, asumiendo la obra de arte en relación con la vida. Se abordan el libro "Pintura el concepto de diagrama", una recopilación de clases, de Gilles Deleuze, la obra y vida de algunos artistas en el campo del performance, y la relación del proyecto con el cuerpo, el movimiento, la danza y el espacio. Estas relaciones me conducen a la creación artística que se teje y entreteje en cada palabra de este libro, haciendo posible mas allá de estas paginas la consolidación de un sueño: Mi obra.

El proceso de creación de la obra Errantes, se irá encontrando a lo largo del texto.

0. Didi-Huberman G. , El bailaor de soledades, 2008 Pág: 69. Citando a José Bergamin. (L'Âge d'Homme, op. cit.,pp. 14,16,18 y 21).



Los Errantes

Una serie de dibujos llamados *Los Errantes* es el punto de partida de este proyecto. Inicialmente surgió el dibujo de una multitud de hombres desnudos, flaquísimos, lánguidos, casi esqueléticos que caminaban hacia el espectador, sostenidos frágilmente por la cadencia de su andar. A estos dibujos decidí, pasado un tiempo, llamarles *Los Errantes.*

Éstos, sin embargo, se han transformado debido a una serie de inquietudes expresivas, intelectuales y vitales que se fueron tejiendo en el transcurso del último año, formando lo que sería el actual proyecto: Errantes (a lo largo de este texto me referiré a el dibujo realizado en 2010 como *Los Errantes* y al proyecto actual como *Errantes)*.

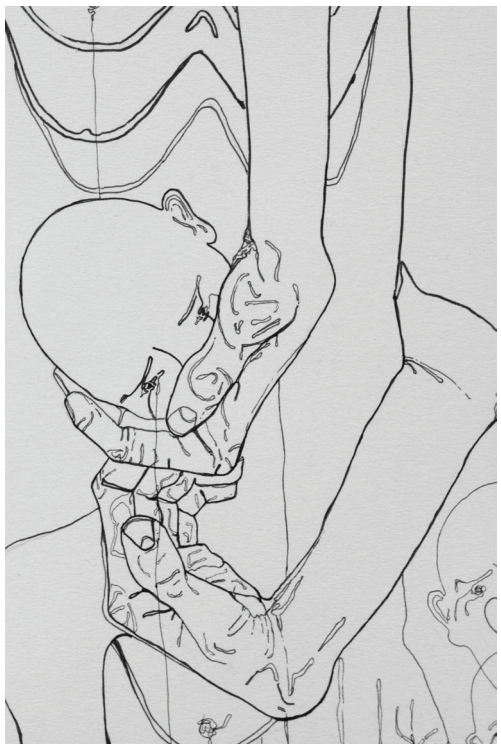
Tengo presente que no necesité hacer mucho esfuerzo para plasmar aquellos primeros dibujos, y que el trazo era tembloroso y andaba más bien a la deriva, somnoliento. Las primeras imágenes (Realizadas en trocitos de papel rectangular dispuestos verticalmente) me generaron inquietud. Eran espontáneas, surgían sin decisiones previas, sin ninguna planeación, y cargaban una impresión de dolor que de inmediato me generó sorpresa y, abrió preguntas, por lo cual, en los últimos tres años he vuelto a ellas más de una vez, para seguirlas indagando.

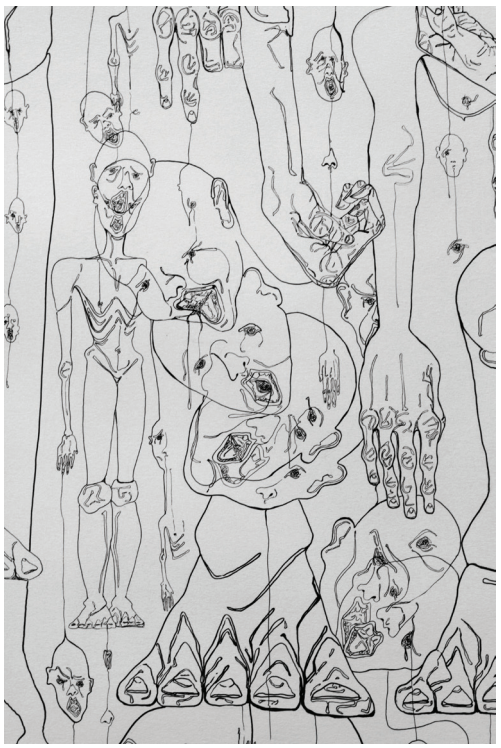
No sabía exactamente porqué había llegado a hacer aquellos dibujos, pero había un contexto, unas reflexiones que venían acompañándome en la época en la cual realicé los primeros Errantes. Durante un intercambio académico en Barcelona uno de mis maestros propuso, como primer proyecto del año hacer una autobiografía. Fue absurdo en un principio pensar en una biografía a mis 21 años de edad. Pero conforme iba avanzando la materia y comenzaba a construir el texto y a recolectar las imágenes que me habían acompañado durante la vida, me daba cuenta de que aquel osado ejercicio de clase era significativo.

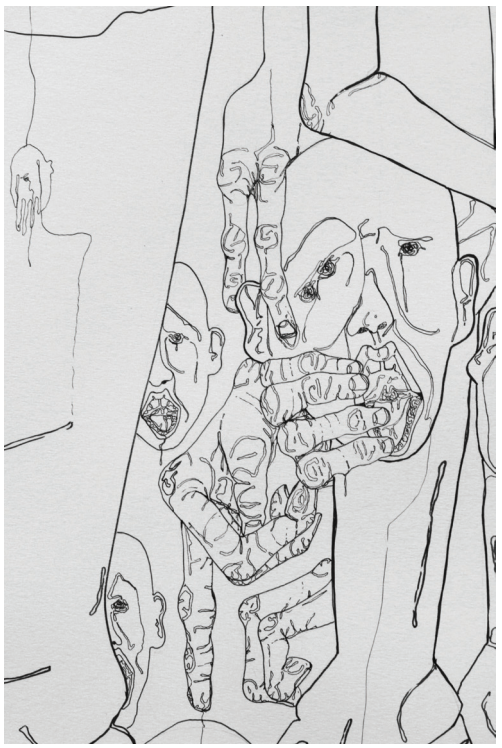
De allí salieron muchas cosas, es así como había terminado por reunir una colección de imágenes y videos sacados de artículos, entrevistas, libros, periódicos y trabajos de artistas, que me habían marcado alrededor de los años. Imágenes que de alguna manera conformaban mi memoria. Muchas de ellas – a mi sorpresa – fueron sacadas de los medios de comunicación, en donde se mostraba abruptamente la violencia que ha asechado a Colombia durante largos años. En principio las imágenes me ayudaron a completar la investigación, pero llevarlas al presente terminó marcando los proyectos que realicé en aquel tiempo.

Una de mis inquietudes era - y finalmente a esto apuntaba parte del relato de aquellos días - que la violencia que yo había vivido en Colombia era irremediablemente mediática; se trataba de una violencia experimentada, sobre todo, por medio de imágenes. Ante lo cual descubrí un gran cansancio, un agotamiento adormecido en lo profundo, que sin embargo al despertarse se manifestaba como un viejo monstruo arrinconado en el cajón de la mesa de noche: familiar y aterrador, fantástico y real, cercano pero increíblemente lejos de mi.









Los Errantes. Tinta china sobre papel. 5,0 m X 1,30. Natalia Espinel, 2010 (Detalle)

Mad Rush

Advenimiento febril

Intentando escribir sobre el origen incierto de Los Errantes decidí utilizar una canción que me ha acompañado a lo largo de muchos años: Mad Rush de Philip Glass. La canción me permite explicar algo fundamental en la consolidación del proyecto, el carácter inicial, la necesidad que en un principio impulsó el dibujo, y que luego me llevaría a encontrar nuevos caminos para la realización de la obra.

Para comenzar a escribir este texto lo primero que hice fue poner la canción de Philip Glass, intentando encontrar un camino para plasmar aquellas cosas que son muy difíciles, si no imposibles, de explicar. El silencio terminó por apoderarse del intento de argumentación, y me suspendí un buen rato en la canción, dejándome llevar. La repetición de sonidos induce, como en un mantra o en una oración, fuera de si, de las preocupaciones, del deseo, de la voluntad, de aquello que suele constituir la personalidad, la intención e incluso de sentimientos como la alegría o la tristeza.

Al buscar la canción en Internet, me encontré con un video que muestra a Philip Glass sentado al piano, interpretando de manera neutral, tranquila, casi ausente su pieza. En un comienzo la sombra del pianista se dibuja junto a la de otros dos cuerpos en el espacio, su soledad es acompañada por dos sombras que, después de pasar por la oscuridad absoluta se convertirán en mujeres y hombres que caminan juntos, como marchando hacia un mismo lugar. Podrían estar en medio de una protesta, o ser sencillamente transeúntes en la ciudad. Lo importante es que este cuerpo solitario deviene múltiple y colectivo, llama a otros cuerpos, abre espacio para la vida.

En el transcurso de la canción Philip Glass, algo jorobado, frágil, despeinado, aparece progresivamente, sin grandiosidad, para luego desaparecer bajo el hipnotismo de la música; al final de la canción, no es él lo importante, ha desaparecido para dar paso al arte. El vídeo, en su alternancia entre momentos de luminosidad y de oscuridad, permite reconocer el baile mínimo del pianista transformado; el espacio de sus ojos como cuencas vacías debido al alto contraste, su rostro como una máscara, deformado y ausente aún en su presencia. El vídeo se termina en el momento en el cual la canción va a derramarse, a crecer como un remolino, como una memoria intempestiva, como un instante sublime, adquiriendo gran densidad sonora, llenándose de matices y de notas precipitadas, cercanas al amor y a su condición pletórica; de entrega desmesurada y de perdida del control aún en la coreografía de los cuerpos.

Al escuchar la canción se tiene la impresión de que ha nacido del silencio más absoluto y de una profunda oscuridad. Los sonidos invitan progresivamente a cerrar los ojos; es necesario apagar la imagen para ver nuevas cosas a través de la música. Al cerrar los ojos desaparece el cuerpo del pianista y la música adquiere una suerte de independencia frente a su autor. Es como si eso que llaman el alma, saliera del cuerpo del artista y quedara libre para poner en movimiento otras almas.



Philip Glass. Mad Rush. (1986)[1] (Fotogramas del video)

1. *"Documentary directed by Tom Bowes. The entire video takes place in "The Kitchen" in New York City […] Originally written in 1979 mas first performed by Philip Glass on organ during the Dalai Lama's entrance into the Cathedral of St. John in the fall of 1981. From album "Solo Piano" (1989)" Tomado de: http://vimeo.com/23031103*



Natalia Espinel, 2013. Estudio para “Los Errantes”

Se trata de una precipitación de sonidos, un advenimiento sonoro que desencadena una especie de fiebre (Mad Rush quiere decir algo así como “fiebre del loco”, “impulso febril”, “Precipitación alocada”. Carrera, asalto, ímpetu; alocado, afiebrado). Los Errantes llegaron como advenimiento febril (Mad Rush), a fuerza de asalto, surgieron de un lugar más cercano a los sueños que al orden del día. Fue como una fiebre que me llevó al dibujo, una precipitación que me condujo a los cuerpos, una irrupción de grito, de dolor, un recuerdo de violencia.

No había trazado un objetivo especifico, había mas bien una sensación que desde mi cuerpo, se planteaba colectiva, común. Caí en cuenta de ello al devolverme a las imágenes que han acompañado mi vida. Esas imágenes que cargamos sin quererlo en nuestro cuerpo. Las imágenes de los campos de concentración nazi, las imágenes de los inmigrantes vietnamitas a la deriva en el mar, de los campesinos desplazados por la violencia en Colombia, las imágenes de nuestros pueblos hermanos dejando atrás sus hogares, de las multitudes cruzando las fronteras que separan los países y quiebran la tierra. Esas fotos cruzadas que ya no somos capaces de sentir, ecos de unas vidas, que al apagarse, continúan su flujo en nuestro cuerpo, siguen corriendo por nuestras venas a fuerza de olvido.

Sucedió que Los Errantes no nacieron de una sola de estas imágenes o de una problemática determinada, surgieron de las fuerzas que se presentan en todas ellas. De las fuerzas que finalmente determinan mi vida; que me trajeron al mundo y que me llevarán a la muerte. Fue un advenimiento que me empujó fuera de mi misma.

Al ver *Los Errantes* siento que ellos traen una información que no puedo aprehender completamente, por eso he decidido llegar a ellos desde un lugar distinto de mi cuerpo, haciendo descender el lenguaje, tomando el camino de la acción, de los pasos, de la danza y finalmente del silencio, de la soledad, de la interioridad. Debo llegar a los errantes (el ser cuando es empujado fuera de su vida; de su hogar, de sus sueños, de su dignidad) a través de caminos de riesgo. Enfrentando la dificultad que supone vivir, crecer, ser. Debo ser « el que baila con el tiempo que lo mata » [2] y volver a la danza de la noche para poder dibujar (como me recordó Didi-Huberman citando a George Bataille).

Es necesario llegar a otro lugar de comprensión, permitiendo la entrada del cuerpo y poniendo en crisis la idea de representación. Situarse en el límite, aceptando que no hay respuesta a muchas preguntas y que los pasajes que permiten llegar a ciertos lugares de la vida, deben ser trazados con nuevas conciencias. No solo mediante la estructura racional que supone el lenguaje verbal o escrito, sino mediante la expresión silenciosa del cuerpo y de la materia. El arte, visto así, supone un camino de pensamiento-cuerpo y pensamiento-dibujo y, una musculatura de sensaciones que dan libertad a un cuerpo que conoce por si mismo los caminos.

2. *El Bailaor de Soledades. Georges Didi- Huberman. Pre-Textos.*

Sobre la dificultad

Primeros ensayos

Mi primera aproximación comprometida al arte estuvo dada por la danza. A los diez años comencé a bailar (por iniciativa propia) ballet clásico, con una intensidad de cuatro a cinco horas diarias. La comprensión de mi cuerpo cambió radicalmente a partir de esta experiencia, de ahí en adelante tendría una mayor conciencia corporal marcada por los años de entrenamiento en danza. Fue esta apertura lo que en aquel tiempo me acercó con pasión a la pintura y al dibujo, abriendo con ello una mayor curiosidad por el mundo.

Una experiencia muy sencilla quedaría grabada en mi memoria: en una de mis primeras clases de pintura al óleo, nos ubicaron en lo alto de una montaña, frente al paisaje de la sabana de Bogotá, preguntándonos cuantos verdes podíamos identificar en el paisaje. Y como por arte de magia, comenzaron a aparecer una gran variedad de tonalidades que cambiaban rápidamente debido a la inestable luz de la tarde, y que nosotros nos esforzábamos por prolongar a través de la pintura y de la descripción detallada de aquello que veíamos. De regreso a casa, (de Tenjo a Bogotá) descubrí nuevamente el paisaje que observaba todos los días, aparecieron cosas que no había visto antes. Este tipo de encuentros a través del arte, ampliarían mi percepción del mundo, llenando de matices mi vida.

Aquello que nos marca en la niñez jamás se olvida, no son gratuitos los lugares a los que terminamos llegando. La danza elevó un puente hacia las artes visuales, y aunque decidí no estudiar profesionalmente danza, debido a las inquietudes que me acompañaban (no solo técnicas, sino intelectuales y sensibles) en aquel tiempo, el cuerpo y la danza siempre fueron - y han sido - motores de creación, campo de investigación y de experimentación.

Por esta razón acabaron encontrándose el dibujo y la danza. La necesidad vital de que el cuerpo tuviera un papel activo al momento de dibujar y, más importante aún, al momento de abordar las preguntas que se abrían con Los Errantes. Fue necesario, desde el principio de este proyecto, hacer entrar en crisis la imagen de Los Errantes para abrir, desde el cuerpo, vínculos sensibles con los seres que viven más allá del papel.

Esta necesidad me llevó a plantear tesis de trabajo que permitieran la entrada del cuerpo, ampliaran las posibilidades expresivas del dibujo y pusieran la imagen de Los Errantes en “desequilibrio”. Fue preciso romper con un dibujo aprendido, que corría el riesgo de agotarse en la repetición; de caer en el cliché[3], reproduciendo unas formas que, si bien habían surgido con naturalidad, corrían el riesgo de agotar-

3. Ver capítulo 4 en: Cliché, catástrofe y resistencia. Gilles Deleuze.



se, auto-destruyendo su potencia originaria. Era posible que cayera en nociones estereotipadas sobre la violencia y sus formas hegemónicas de representación; formas que no aportan, (lo cual me preocupaba desde un principio) sino que al contrario desgastan y alejan. La imagen debía ser puesta en cuestionamiento, para evaluar críticamente el lugar que ocupaba – y aún ocupa – dentro de este mundo atiborrado de información.

Caí en cuenta de esto gracias a las reflexiones de Ricardo Toledo[4] y a la observación detenida y crítica del dibujo; esta doble observación del dibujo seria muy importante, pues me iría dando las pautas para el desarrollo de la obra. Tomé la decisión de no establecer de antemano el resultado final del proyecto dejando abierta la posibilidad de experimentación y de cambio. En aquellos días me encontré con un ensayo de Estanislao Zuleta llamado El elogio a la dificultad, que me recordó algo fundamental, pero que olvidamos con frecuencia; debemos vivir asumiendo la dificultad como condición – afortunada – de la existencia. Poniendo "un gran signo de interrogación" en todo aquello que se nos presenta sin riesgo y bajo el entusiasmo de lo fácil.

4. Ricardo Toledo Castellanos. (Asesor del proyecto de este proyecto) Artista-Teórico. Maestro en bellas artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Magíster en Filosofía de la Universidad Del Rosario. Investigador en los campos de la Historia y la teoría del Arte, la estética y la publicidad. Profesor de tiempo completo y coordinador de investigación en el departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana y líder del grupo de investigación 'Pedagogía, tecnología y sociedad en las artes visuales'.

> Hay que poner un gran signo de interrogación sobre el valor de lo fácil; no solamente sobre sus consecuencias, sino sobre la cosa misma, sobre la predilección por todo aquello que no exige de nosotros ninguna superación, ni nos pone en cuestión, ni nos obliga a desplegar nuestras posibilidades(2011:16).



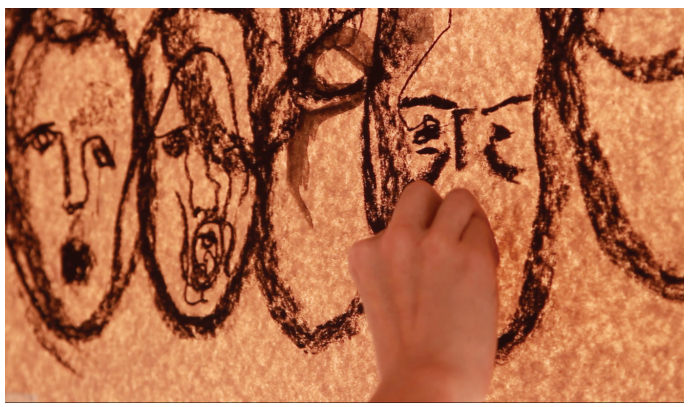
Posibilidades que se multiplican al no conformarnos con los caminos seguros, quebrantando el ideal de una vida sin "sombras y peligros", que pretende llevarnos por los aires en busca del triunfo insensible de nuestros deseos. Por medio del proyecto busqué la manera de empujarme a mi misma hacia lo indefinido y lo incontrolable, a cambio de un "mar de mermelada sagrada… sin riesgos, sin lucha, sin búsqueda de superación y sin muerte, y por lo tanto también sin carencias y sin deseo…" (2011: 13) La dificultad se volvió la pauta, la tesis de trabajo para abordar nuevamente el dibujo y las preguntas que surgían con Los Errantes.

Aquello que propone Estanislao Zuleta se convirtió en una conciencia activa (movilizadora) y altamente significativa para el proyecto y por lo tanto para mi vida. Jugar con la dificultad suponía aceptar la vida desde su condición conflictiva y cambiante y por lo tanto dinámica e inquietante. Aprendiendo a bailar, como decía Bataille, con el tiempo que nos mata.

Asumiendo el tiempo que vivimos (agitado por el conflicto) sin añoranzas de un pasado mejor o del pasado como un tiempo mejor y, sin la idealización que supone un futuro "redentor", evitando con ello "la idealización del fin, de la meta y de los medios que procuraran su conquista" (2011: 13). La idealización, junto con la idea que nos hacemos de la felicidad, es para Zuleta la mayor trampa en la que podemos caer cuando imaginamos nuestras vidas y por ende nuestras sociedades.

Las sociedades y las relaciones entre los hombres son inquietantes y aventuradas, complejas y llenas de riesgo, amorosas y perfiladas por el conflicto y, precisamente por ello, nos llevan a ponernos en cuestión, nos hacen cambiar, movernos, transformarnos, crecer.

lo que el hombre teme por encima de todo no es la muerte y el sufrimiento, en los que tantas veces se refugia, sino la angustia que genera la necesidad de ponerse en cuestión, de combinar el entusiasmo y la critica, el amor y el respeto (2011:15).













Registro fotográfico. Ensayo de dificultad, fuerza y contrafuerza. Tela elástica negra amarrada a un soporte. Realizado en la Av. Jiménez. Centro de Bogotá.

El respeto, dice Zuleta, es siempre el respeto a la diferencia. Y "sólo puede afirmarse allí donde ya no se cree que la diferencia pueda disolverse en una comunidad, exaltada, transparente y espontanea, o en una fusión amorosa" (2011: 15) En este estado de idealización se corre el riesgo de perder el **matiz**, de quedar envueltos en una peligrosa nube de comodidad y estabilidad, que se sostiene débilmente en los cielos, nublando nuestra capacidad de actuar en la vida.

La vida se genera buscando formas de imponerse a la dificultad, de sobrellevarla y de crear a partir de ella. El arte, así mismo, efrenta la dificultad, surge como respuesta, como subsistencia frente al peligro, ante la muerte, ante la posible aniquilación de los sueños. ¿Qué seria de los hombres sin la dificultad? Si se cumplieran nuestros deseos, en realidad querríamos vivir en este mundo?, ¿si aquello que soñamos como felicidad, mañana fuera cierto para todos los hombres, habríamos encontrado el paraíso? y en dado caso ¿es aquel paraíso mentiroso, nuestra meta? "Adán y sobre todo Eva, tienen el mérito original de habernos liberado del paraíso; nuestro pecado es que anhelamos regresar a él" (2011: 14). El problema, nos dice Estanislao, radica no solo en la forma de desear, sino en aquello que deseamos. Entonces, ¿el problema está en la sociedad que tenemos, o en aquella que ambicionamos?.

La dificultad surgió en este trabajo como pauta de creación en el arte, como propiciadora de la catástrofe; incitando fuerzas abstractas, actuantes en la vida, para hacer surgir la obra. Como resistencia, aguante, impulso y lucha. Como índice de la imposibilidad de representar el sufrimiento ajeno. Y como fuerza propiciadora de un cuerpo capaz de reconocer sus potencias en el arte y en la vida.

Para lograr técnicamente la dificultad al momento de abordar (en el comienzo de este proyecto) el dibujo de Los Errantes, utilicé telas y elásticos que ejercían resistencia sobre mi cuerpo, alejándome del papel. La fuerza de la tela elástica que me empujaba por fuera del dibujo desataba impulsos reales como el cansancio, el dolor, el calor del cuerpo, la necesidad de una mayor concentración y sentimientos como la desesperación de no llegar a sectores de la tela y, de perder el control al momento de dibujar, lo cual era uno de mis objetivos.

Las imágenes que muestro son fotografías de los primeros ensayos, en los cuales puse la dificultad como tesis de trabajo a través de tela negra, elásticos y herramientas de dibujo, como palos y resortes.

En un principio trabajé sola, la tensión era ejercida por la tela amarrada al espacio, o por mi propio cuerpo, mediante elásticos que iban tensados de mi plexo solar a las muñecas y del ombligo a los bíceps. Y aunque fue muy importante comenzar esta experimentación en soledad, pasado un tiempo sentí la necesidad -acorde con las preguntas que se abrían con *Errantes*- de llamar a otro ser para que ejerciera la fuerza contraria, convirtiéndose éste en la potencia generadora de la dificultad. Por lo tanto, convoqué a personas con experiencia en danza, teatro y música para explorar tanto el tema de *Los Errantes*, El

ser, pasó de ser dibujado a hacerse presente como contrafuerza. Este giro, cambió mi comprensión sensible del proyecto, haciendo surgir preguntas que darían como resultado las reflexiones vitales de este trabajo. Aquellos Errantes del papel fueron pidiendo otro lugar en el arte y en la vida, lo cual me llevó no solo a replantear el dibujo y la relación de mi cuerpo con éste; sino el espacio, el entorno que me rodeaba al momento de trabajar. La ciudad comenzó a interpelarse en la experiencia. Los primeros ensayos fueron realizados en el espacio que se muestra en las fotografías (08-13 y 15-20), en los cuales la ciudad se vivía como fondo de la acción y del dibujo. Surgió, por lo tanto, la posibilidad de llevar aquel trabajo al espacio urbano, para así dialogar con los flujos y las fuerzas que atraviesan aquellos espacios y por ende a las personas que los habitan.

Los resultados de la experimentación instauraron aquello que necesitaba técnicamente para abordar las inquietudes que surgían con el proyecto. Las técnicas de dificultad cambiaron radicalmente el dibujo y la forma de dibujar. Surgiendo nuevas perspectivas para la creación, siempre experimental, que ha asumido este proyecto como premisa

Registro fotográfico. Ensayo con Melissa Álvarez (Bailarina de danza contemporánea del Colegio del Cuerpo y Manuela Ángulo, Cantante lirica, Universidad Corpas). Se realizó un contrapunto entre la danza, la voz y la búsqueda del dibujo a través de la dificultad impuesta por los elásticos.









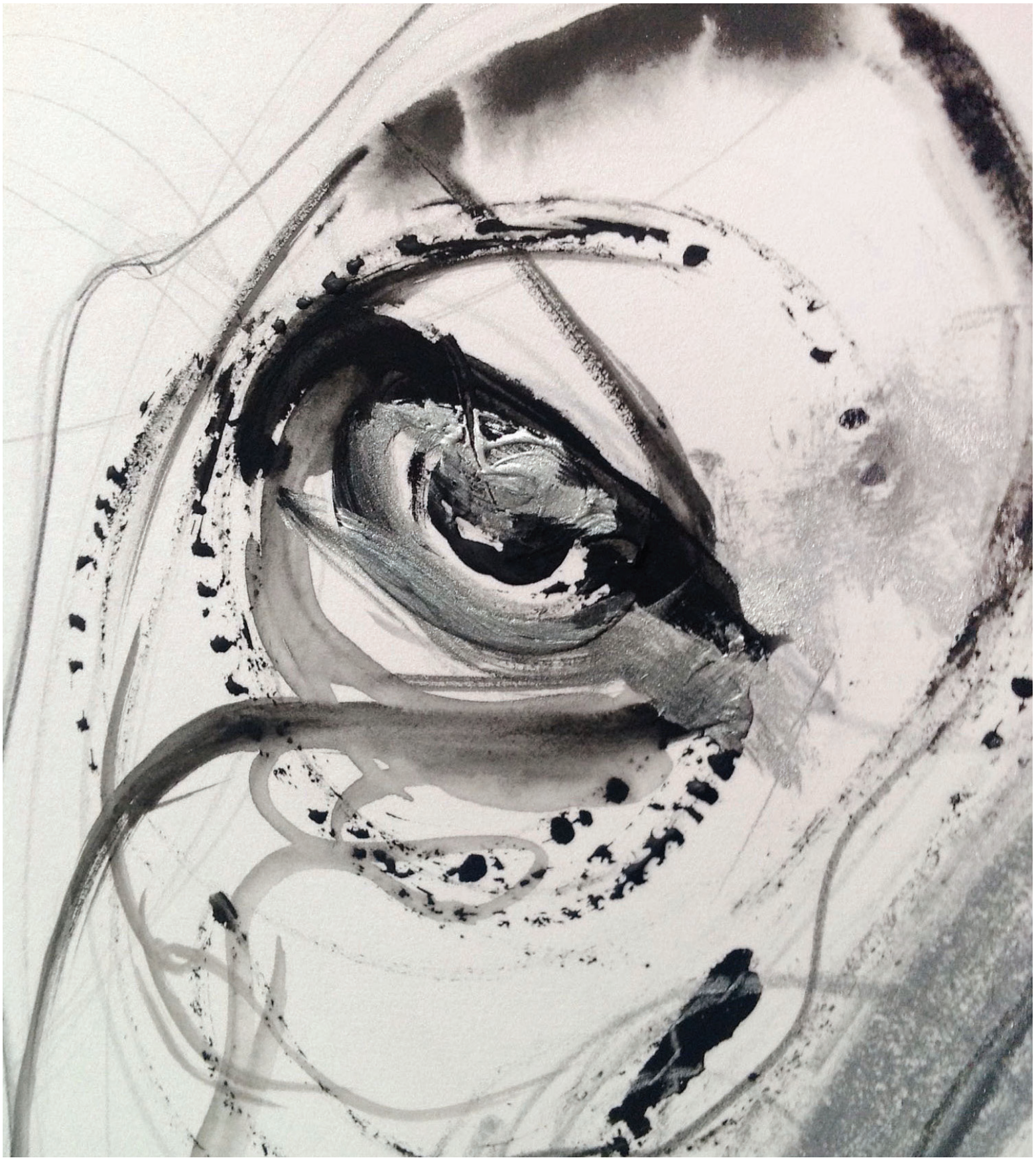
Registro fotográfico. Ensayo con Margareth Arias (Bailarina profesional). Este encuentro fue el más relevante durante todo el proceso de experimentación. El trabajo que realizamos estuvo basado en textos, imágenes y sobre todo canciones; las cuales fueron detonantes de emociones y fuerzas que nos ayudaron a encontrar una intensidad, y a reconocer posibles caminos para el desarrollo de la obra.





Registro fotográfico. Ensayo con Sebastián González (Basado en su experiencia en teatro físico) La contrafuerza era ejercida por medio de su exploración corporal, la cual estaba fundamentada en la observación del dibujo de Los Errantes







Detalles de dibujos realizados con técnicas mixtas. Estas imágenes son resultado de ensayos con nuevas técnicas de dibujo, que realicé buscando una mayor expresividad en la línea.







¿Quiénes son los Errantes?

La vida ajena

Los Ejércitos

Evelio Rosero

Estando en busca de los errantes pregunté por un trabajo literario que tratara la temática del desplazamiento forzado en Colombia y, aunque hay muchos autores que han trabajado a partir de este tema, me recomendaron especialmente la novela Los Ejércitos de Evelio Rosero . A la persona a la que le hice la pregunta, contándole sobre el proyecto, le dije que no quería entrar en textos académicos o en informes provenientes de investigaciones que, al contrario, quería encontrarme con la realidad de aquellos seres a través del arte. Esta persona, abogada y especialista en derechos humanos, me dijo que Los Ejércitos era una excelente compañía en mi proceso, comprendiendo el lugar desde el cual necesitaba situarme como artista.

La novela transcurre en un pequeño pueblo llamado San José, en donde seres humanos caminan por las calles, toman café, van a misa, ríen, juegan, aman, sueñan. Entre montañas, rodeados de un paisaje repleto de verdes, viven el día a día los habitantes de San José. Un viejo mirón, el profesor del pueblo, el protagonista de la novela, nos lleva de un lugar a otro con la paciencia ganada a lo largo de los años. Vemos a través de sus ojos; no somos un simple lector - nunca somos en realidad simples lectores - somos creadores, participes, cómplices, amantes, espías, y la construcción de la novela es también nuestra tarea. Sentarse en la tienda de la esquina de la plaza a descansar después de una jornada de trabajo, cuando la tarde cae y el sol comienza a perder fuerza, con una cerveza o un café y la brisa que baja de la montaña, son experiencias que llevamos dentro. Nuestra principal tarea frente a una novela es viajar, dejarnos llevar, imaginar, soñar, recrear lo que allí sucede. Somos capaces de sentir muchas cosas, así no las hayamos vivido porque nuestras vivencias personales tienen los mismos colores, olores, sabores y sentimientos.

Bajo el sol del medio día se dibujan las curvas de una mujer desnuda y alegre en el patio vecino. La podemos ver trepados en el naranjo, donde el olor de la fruta se incorpora al calor de la mañana y al color trigueño de su piel. Sentimos[5]"…el propio olor de su pelo como si se tratara del color y la textura de su corazón. No en vano su larguísimo cabello cobrizo como un ala invadía cada una de las calles de este San José, pueblo de paz, si ella nos daba la gracia de salir a pasear." (2007:13) La novela está llena de erotismo, un erotismo desparpajado y algo inocente, que percibimos desde la experiencia del profesor quien, obedeciendo al "juego del pánico"; al deseo de mirar sin ser visto, observa embelesado y torpe las caderas de las mujeres, las piernas que se escapan a las faldas, los labios y los suspiros.

5. Evelio José Rosero Diago. Nació en 1958 en Bogotá, Colombia. Estudió Comunicación Social en la Universidad Externado de Colombia. Ganó el Premio Nacional de Literatura (2006), el premio Tusquets de novela (2006), por su obra Los Ejércitos. El Foreign Fiction Prize (2009) otorgado por The Independent, también por su novela Los Ejércitos, entre muchos otros premios y distinciones. Su obra ha sido mundialmente reconocida y actualmente vive y trabaja en Colombia.

> La mujer del brasilero, la esbelta Geraldina, buscaba calor en su terraza, completamente desnuda, tumbada bocabajo en la roja colcha floreada. A su lado, a la sombra refrescante de una ceiba, las manos enormes del brasilero merodeaban sabias por su guitarra, y su voz se elevaba, placida y persistente, entre la risa dulce de las guacamayas; así avanzaban las horas en su terraza, de sol y de música. (2007:13)

Horas que se sienten como “una exaltación agridulce” en el libro, y en el instante suspendido que logra vivir el lector. Como una sonrisa amplia y brillante, la primera parte del libro nos lleva a sentir la vida aun más viva que nunca. En un momento dado Geraldina, abiertamente desnuda, da las gracias desde lejos al profesor por una naranja que éste le ha ofrecido. El profesor, como empujado fuera de si, lejos de todo pudor, observa deslumbrado el justo centro de Geraldina.

> De pronto descubría que como un torbellino de agua turbia, repleto de quién sabe que fuerzas – pensaría ella –, en su interior, mis ojos sufriendo atisbaban fugazmente hacia abajo, al centro entreabierto, su otra boca a punto de su voz mas íntima: Pues mírame gritaba su otra boca, y lo gritaba a pesar de mi vejez, o, más aún, por mi vejez, mírame, si te atreves. (2007:18)

Después de estos primeros momentos de fulgores, vuelve progresivamente la cotidianidad; el periódico, el problema de la pensión, la limonada de todas las mañanas, las quejas y los reclamos de años de matrimonio. Pero era necesario pasar por allí, sentir la vida palpitar desde su condición pletórica y amorosa, para luego comprender de manera mucho más cercana la llegada de la guerra, la destrucción que implica la violencia.

En el transcurso de la novela el tiempo comienza a volverse más denso, las horas se detienen en medio de un calor infernal, la mirada de la gente cambia por completo, todos saben lo que sucede pero nadie habla al respecto, se dice solo lo necesario. Las calles comienzan a quedar desoladas al atardecer y si es necesario salir de casa, lo mejor es caminar rápido. Una serie de sucesos dolorosos y macabros confirman lo inevitable: la Guerra ha llegado. En un principio es silenciosa, como si se filtrara por las ranuras de las casas, en los poros de la piel, en el pan de la mañana, luego irrumpe y se apodera de todo. Llegan los ejércitos, ¿de qué bando? no se sabe muy bien, y en últimas no importa, salen del monte, invaden las casas, violan las mujeres, matan a quien esté mal parado, y con suerte dan unas cuantas horas para salir corriendo de las casas y salvarse.

> A la altura de la escuela encuentro un grupo de gente caminando en fila, en dirección a la carretera. Se van de San José: debieron pensar lo mismo que yo; son un gran pedazo de pueblo que se va. Lentos y maltrechos – hombres, mujeres, viejos, niños –, ya no corren. Son una sombra de caras en suspenso, ante mí, las comadres rezan a balbuceos, uno que otro hombre se empecina en acarrear las pertenencias de más valor, ropa, víveres, hasta un televisor, ¿Y usted no se va profesor? No, yo me quedo – me escucho a mí mismo resolver. Y aquí me quedo entre la sombra caliente de las casas abandonadas, los árboles mudos, me despido de todo agitando esta mano, yo me quedo, Dios, yo me quedo, me quedo porque sólo aquí podría encontrarte, Otilia, solo aquí podría esperarte, y si no vienes, no vengas, pero yo me quedo aquí. (2007:190)

Ismael se queda en San José, porque si se va junto a los otros ya no quedaría esperanza para el pueblo, se intuye que al final su vida será destruida, como la de Otilia y la de varios amigos que nunca más volvieron a casa. Sin embargo él no puede irse, su vejez le da la valentía necesaria para quedarse como símbolo de resistencia. Al final se pueden ver de lejos los errantes, arrastrando lo último de su hogar, de su cultura, de su relación sagrada con la naturaleza. Qué tristeza, qué dolor tan profundo lleva a cuestas este pueblo y sin embargo, ¿Que esperanzas se alzan sobre esos corazones? ¿Qué los impulsa a continuar, dejando atrás su vida y habiéndose enterrado, incluso, junto a sus muertos? Los Errantes son fuertes, sus cuerpos son firmes, los músculos están marcados como rocas y montañas sobre la piel, la cual se ha pegado a los huesos, sin espacio para guardar excedentes de energía, sin reservas para futuros momentos de escases. Los Errantes siguen, pase lo que pase, su andar, rehacen su vida a cada movimiento, transforman su cuerpo, se adaptan, luchan, resisten. " Es la vida misma la que se resiste y nos enseña lo que pueden nuestros cuerpos"[6], en el fondo es la vida la que se cuela por cada grieta, por cada intersticio y nos empuja a la supervivencia.

En la novela, como dice Rosero, la vida misma tiene lugar, aparecen en ella fuerzas invisibles que sin embargo siempre están operando en las relaciones, en los espacios que habitamos, en los paisajes, en la memoria. En la novela una mirada tiene el peso de una historia. Allí los seres humanos dejan de ser una masa invisible, para convertirse en seres con una historia llena de matices, que supone individuos mucho mas complejos de los que vemos muchas veces a través de los medios de comunicación.

6. Pabón, C (2002). "Construcciones de cuerpos" en: Grupo de Derechos Humanos (Comp.) Expresión y vida; prácticas en la diferencia Bogotá Escuela Superior de Administración Pública ESP.

En Los Ejércitos aparece el miedo, pero el miedo tiene formas y lugares, tiene alturas, longitudes, tiene olor. El miedo tiene una materialidad que no se puede entender fácilmente. No podemos entender intelectualmente el miedo de un viejo que ve desaparecer paulatinamente a su pueblo. Podría decirse que no es precisamente miedo, sino algo mucho mas complejo que esta en suspenso y que solo se comprende a través de la experiencia. Son un conjunto de emociones y circunstancias que no se pueden medir, que no se pueden graficar y que tampoco se pueden explicar.
El miedo se apodera del cuerpo, lo inmoviliza, lo doblega, pero la vida resiste; se expande, empuja, respira. "Algo como el olor de la sangre me paraliza […] El asco y los vértigos me doblan sobre la tierra." (2007:55) Pero siempre vuelve Otilia, afloran los recuerdos, bailan las sensaciones, fluye la sangre. Los ojos desorbitados de Ismael han visto las escenas más dolorosas, absurdas, inimaginables; La imagen de la cabeza de aquel personaje del pueblo flotando en el aceite frio, en la paila en la cual fritaba sus empanadas días antes, y el grito de su voz aún vivo, resonando en cada esquina muerta, y en cada recuerdo que busca desesperadamente a Otilia.

Al final del libro las imágenes queman. El cuerpo sin vida de la hermosa mujer de alegrías, flores y guacamayas ha quedado en manos de las sombras verde oscuro; de bocas que babean sedientas de lo imposible, hambrientas de quién sabe qué fuerzas, qué odios, qué codicias. Los últimos momentos del libro arden, porque la muerte se ha apoderado de todo, las sombras han matado hasta a Dios en aquel San José, pueblo de paz. "…no puedo reconocer el pueblo, ahora es otro pueblo, parecido pero otro, rebosante de artificios, de estupefacciones, un pueblo sin cabeza ni corazón" (2007:59) Un pueblo que ha perdido su razón de ser.

Evelio Rosero reconoce que su oficio como escritor ocupa un lugar extraño en la vida; dice que su labor implica muchos momentos de encierro, que pueden parecer aislamiento, separación de los demás. Y explica que su único nexo con el mundo en esos momentos está dado por aquello que está escribiendo. Como resultado de esta experiencia aislada en su proceso creativo surge, según sus propias inquietudes, una pregunta (Una de esas grandes preguntas que asechan en el arte al momento de abordar temáticas sociales, tremendamente delicadas y complejas) sobre si con su trabajo está haciendo algo positivo, útil por la sociedad y por el conflicto que se vive en Colombia. A manera de respuesta dice que "la guerra es como un infierno del que había que sacudirse, de una manera veraz y objetiva"[7]. La escritura, en este caso, se vuelve un mecanismo de resistencia y la mejor manera de comprender y, más importante aún, de sentir, una realidad que puede llegar a meterse en el cuerpo como un frio extremo; que adormece y congela poco a poco los tejidos sensibles, enmudeciendo la conciencia y apagando la capacidad de acción.

7. Entrevista realizada a Evelio Rosero por Post Office Cowboys Bogotá. 2009. Video disponible en YouTube

Natalia Espinel, 2013. Estudio para “Los Errantes”



Los Ejércitos está basada en noticias. Muchas de las situaciones que tienen lugar en la novela son sacadas de testimonios y experiencias reales. Sin embargo, al pasar por la novela estos testimonios y casos de violencia llegan al lector, a su cuerpo, a sus tejidos, de manera tal que logran generar vibraciones. Los sucesos de violencia son acompañados, al igual que en la vida, de muchas otras circunstancias, de recuerdos y sensaciones que se cruzan sin orden ni coherencia pero que al final componen la vida; al mismo tiempo que Ismael intuye la desaparición definitiva de Otilia, recuerda lo más maravilloso de tenerla cerca, observa absorto el patio de su casa y la montaña azul, repleta de verdes, de la cual bajará algún día para preparar un sancocho de gallina y disfrutar de los años que les quedan.

En la novela se manifiestan seres humanos que ocupan un lugar sagrado en el mundo, esto no tiene lugar, como dice Rosero, en otro tipo de géneros de la reflexión, en el articulo periodístico suelen quedar muchas cosas por fuera, cosas que nos permitirían entender la dimensión de un determinado suceso, pero que, sin embargo, no pueden tener un lugar en la estructura informativa del escrito periodístico. Y aunque se trata de aportes significativos, tremendamente importantes para la resolución de problemáticas sociales, generalmente estos textos e imágenes son sumados a una cantidad de información tan grande y fragmentada que pueden volar rápidamente del cuerpo de cualquier lector. Y en los libros o documentos resultantes de una investigación, el relato puede llegar a ser muy distante, generalmente elaborado para un grupo especializado, que debe abordar el tema de una forma especifica, que le permita tener la templanza y la información necesarias para enfrentar las múltiples problemáticas.

Los mas importante, dice Rosero, es escribir con honestidad lo que sea que se quiera escribir. De esta manera la realidad, el entorno que nos rodea, aquello que llevamos irremediablemente con nosotros aparecerá



en cada gesto, en cada verso que logremos componer. Los Ejércitos obedece a una necesidad, a la urgencia de dar un lugar a las personas desarmadas, civiles, que quedan atrapadas en medio de una guerra degradada[8]. Compuesta en gran medida por los relatos de victimas de distintos pueblos de Colombia, la novela deja ver, desde su propio corazón, lo que han sido los últimos años de violencia en Colombia. Escrita en el 2006 sigue siendo un retrato vivo de las circunstancias que empujan al desplazamiento a miles de personas en el país.

En el último momento del libro cuando Ismael ya supone su muerte, ante la pregunta de los ejércitos por su nombre, piensa; "¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararan, así será."(2007:203) Ante la cruda realidad, la historia vuelve a asomarse a la puerta, irónica y despiadada, repleta de contradicciones y de preguntas que jamás tendrán respuesta.

La vida toma formas nuevas en el arte; hay algo que solo puede darse en ese resquicio de espacio que abre la obra de arte. La novela Los Ejércitos de Evelio Rosero deja ver claramente cómo ese lugar que ocupa el arte en la vida, asumido con tenacidad, permite indudablemente una transformación.

Y sin embargo siguen abiertas las preguntas: ¿Cómo asimilar, desde el cuerpo, desde nuestra sensibilidad esa caja negra que es la guerra? ¿Cómo acercarnos a la crueldad desmesurada, a la que puede llegar el hombre? Y finalmente, ¿Cómo podemos levantar la mirada y hacer arder de vida nuevamente a nuestro país?.

Los Ejércitos (fuerza) nos muestra la vida de los errantes (contrafuerza), nos deja ver desde su lugar quiénes son estos seres, qué sucede con sus vidas. Pero también nos devuelve la pregunta, nos invita a cuestionarnos y a confrontar, afortunadamente, el lugar que ocupamos en el mundo como seres humanos y, en dado caso, como artistas.

8. El Espectador. Mayo / 15 / 2009. Enlace: http://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso141057-los-ejercitos-de-evelio-rosero



Los Retirantes

Candido Portinari

Los retirantes vienen con fardos y paquetes
Vienen de las tierras secas y oscuras; pedregullos
Doloridos como chispas de carbón encendido[9].

La serie Los Retirantes, realizada en diferentes períodos de su trayectoria, por el pintor brasilero Candido Portinari (1903-1962) aluden al paisaje de pobreza y desolación que asechaba, sobre todo, al nordeste de Brasil en la primera mitad del siglo XX. La falsa idea de progreso, sustentado en los avances tecnológicos, que nace con los proyectos de la modernización, condujo a cambios estructurales en el sistema social, político, económico y cultural de Brasil. Estos nuevos modelos basados en sistemas europeos y en políticas extranjeras, casi siempre muy lejanas a la realidad del país ("tercermundista") que las adopta, dieron como resultado el llamado subdesarrollo y, aumentaron los niveles de pobreza excluyendo, en el caso de Brasil, especialmente a la población campesina.

Muchas familias, por falta de recursos básicos - como el agua - y por el maltrato de sus capataces - en un sistema económico con fuertes rezagos latifundistas - debieron migrar, generalmente a los centros urbanos, en busca de mejores condiciones de vida. Esta situación marca una tremenda paradoja en los años de realización de Los Retirantes; la aspiración y el sueño de la modernización y el inevitable crecimiento de la pobreza, la desigualdad, la explotación y la muerte.

Nacido en una hacienda de café, ("En una planta de café nací, el trencito pasaba por entre la plantación.[…] En ese tiempo los viejos inmigrantes impresionaban a los recién llegados"[10]), Candido Portinari, durante sus años de infancia, vivió la realidad del campo; el transcurso del tiempo en las plantaciones de café (tema sobre el cual realizaría varias de sus pinturas) y la condición de pobreza de familias enteras que debían migrar en busca de recursos para su supervivencia. Los Retirantes, escribe Portinari, llevan sobre su ser:

9. Candido Portinari. Poemas. Tomado de: museucasadeportinari.org
10. Biografía de Candido Portinari. Tomado de: museucasadeportinari.org

Cuerpos disformes, unos paños sucios,
Rasgados y sin color, colgados
Hombres de enorme vientre aventajado
Mujeres con fardos caídas de lado
Panzudas, cargando a la falda un chico
Lagrimeando, legañoso. (Candido
Portinari: Poemas)



Se hace visible aquello que se llama a las puertas de las ciudades y del sistema capitalista; acumulación pobreza. Podemos reconocer en los cuadros de Los Retirantes la sencillez de las ropas, “los paños sucios, rasgados, y sin color”, los cuerpos flacos seguramente por falta de alimentos básicos, “cuerpos disformes” por el dolor. Vemos dos o tres bolsas que seguramente arrastran algunas pertenecías, ¿pero como llevarse lo más importante?, ¿cómo cargar al hombro los arboles, las gallinas y los cultivos? ¿En dónde queda el vínculo con la tierra, el pueblo y el hogar?. Errantes en su propio país, los desplazados quedan a la deriva en medio de esta sociedad “llena de miedo y mezquindad”, como lo dice Consuelo Pabón en “Construcciones de cuerpos”:

Candido Portinari. De la serie “Los Retirantes”



...los desplazados, han tenido que abandonar sus tierras, su pueblo, sus animales y asumir la condición de eternos viajeros; extranjeros de su propio país, empiezan a ser tratados como desechables por una sociedad en crisis, llena de miedos y mezquindades[11].

La realidad que se manifiesta en Los Retirantes de Portinari, es un reflejo de la historia de América Latina. En Colombia las razones del desplazamiento son parecidas a las vividas en Brasil a lo largo del siglo XX, y seguramente, bajo nuevas dinámicas, durante todo este siglo XXI. Las familias, los deseos, los sueños, las necesidades son las mismas, el cuerpo del Retirante en Candido Portinari, es el mismo cuerpo del desplazado al que hace alusión Consuelo Pabón y que me permite acercarme al cuerpo del Errante.

11. Pabón, C (2002). “Construcciones de cuerpos” en: Grupo de Derechos Humanos (Comp.) Expresión y vida; prácticas en la diferencia Bogotá Escuela Superior de Administración Pública ESP.

Muchachitas de pechos y vestido roto
Viejas vacilantes marcadas por el tiempo
Ojos de catarata y pies informes
A los viejos ciegos agarradas
Pies hinchados enormes
Levantando polvo del color de sus ropas rasgadas
En el rumor monótono de las sandalias
Hay una pausa, cae en el polvo
La mujer que carga una lata
¡De agua! Solo hay unas gotas – Sólo con una
No va a arribar. Es mejor que el marido y los hijos
se quedan. Nosotros vamos andando
Tenemos mucho que andar en esta senda de tierra
Las sequías sembrando la muerte.
(Candido Portinari. Poemas)

El paisaje de Los Retirantes es árido, desolado, de huesos como ruinas del olvido, de sol que sin remordimiento quema. Se trata de un paisaje desértico, sin recursos, sin agua, con un mínimo de vidas que soportan las inclemencias de aquel paisaje de delirio. Los chulos están a la espera de comida, rondan los cuerpos de aquellos retirantes que viajan a su suerte en el más profundo olvido.

Es, en gran medida, a través de los momentos más dolorosos de la vida, que el hombre logra reconocer las potencias de su cuerpo. Aquellos instantes en los cuales toca el lugar más hondo de si mismo, removiendo las capaz superficiales que lo componen como individuo – generalmente patrones y categorías del lenguaje aprendidos culturalmente – y ahondando en un conocimiento que ha viajado con el, incluso desde antes de nacer, que se reconoce los alcances del cuerpo y se percibe con mayor nitidez la vida fluyendo a través de él.

A cada paso que da el retirante se abre, a modo de grieta, una posibilidad de vida, una herida que emana la fuerza de la supervivencia. Es el caminar sin pausa de aquellos seres la fuerza que mueve el mundo. Si un día, como estrellas milenarias, comenzaran a apagar su movimiento, el mundo dejaría su giro cósmico, renunciaría a seguir bombeando sangre por sus venas, se acabaría el combustible que hace posible la vida del hombre en esta diminuta esfera. Debe entonces, por fuerzas mayores, transformarse el cuerpo, readaptarse, mutar, variar, expandirse para resistir. El errante debe abandonar sus condiciones de vida al salir de su territorio, el cual se ha configurado como una extensión de su propio cuerpo.

> A nivel del espacio, lo que se vive es una desterritorialización, un abandono del territorio que daba seguridad con sus límites. Los cuerpos se ven obligados a abandonar su condición sedentaria y nomadizarse; por fuera de la voluntad de un sujeto, el cuerpo tiene que romper rutinas y costumbres y adaptarse a las circunstancias[12].

12. Pabón, C (2002). "Construcciones de cuerpos" en: Grupo de Derechos Humanos (Comp.) Expresión y vida; prácticas en la diferencia Bogotá Escuela Superior de Administración Pública ESP.



Al salir por la fuerza, se genera un quiebre, hay una muerte, un rompimiento que hace que el cuerpo pierda, algo así, como su medio de resonancia. El cuerpo se ve forzado a amoldarse, a establecer un vinculo con nuevos paisajes, que sin embargo no concuerdan con la estructura sutil (sensible, espiritual…) de su propio cuerpo.

El cuerpo del campesino, de la persona que ha trabajado la tierra – su propia tierra para dar de comer a la familia y proporcionarle un hogar en donde vivir dignamente – es un cuerpo autónomo, con una alta capacidad de crear espacios y de confeccionar entre ellos un entorno espiritual y sagrado. El cuerpo que ha crecido trabajando físicamente la tierra es un cuerpo que reconoce sus potencias, ya que ve crecer de su propia mano el fruto de su esfuerzo y obra. Sus acciones tienen una repercusión inmediata, visible, sensible en aquello que realizan. No se teje únicamente un mundo de ideas y relaciones lógicas, se teje una realidad hecha de acciones concretas; Labrar la tierra, cultivar, recolectar, ver crecer con el paso de los días, intercambiar, compartir.

El errante exige una espacialidad (en el arte y en la vida), reclama un lugar en el mundo en el que pueda trabajar por sus sueños, por su familia y por su hogar. Es a través de nuestras fuerzas que podemos crear espacios en el mundo. Por esto, el errante debe ser libre de encontrar un lugar para tejer su universo y sus propias dinámicas de vida. En el caso de los desplazados, no necesitan subsidios, o falsas intenciones que solo traen más miseria. Se merecen un lugar donde echar sus propias raíces y construir de sus manos el hogar.



¿Quién eres tu?
Implicación

La emoción no dice yo

Didi-Huberman

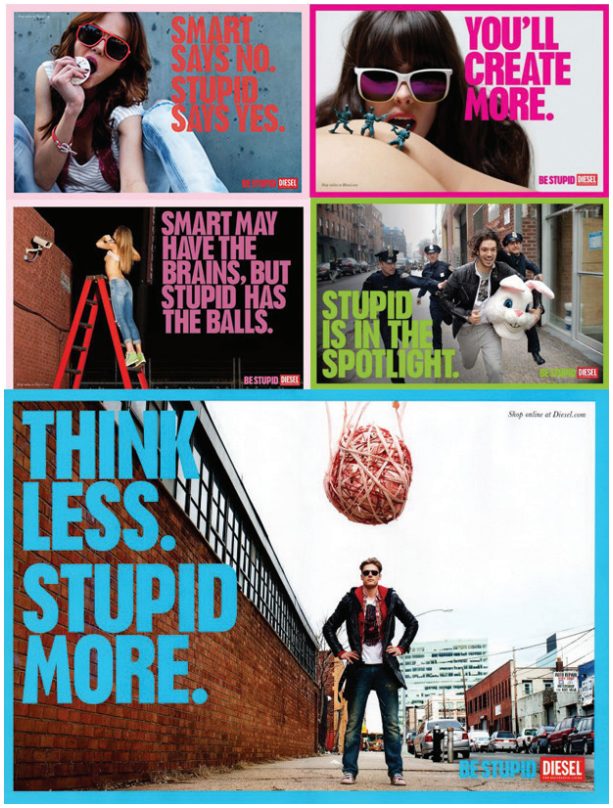
Al abrir la pregunta por quiénes son Los Errantes en el fondo nos enfrentamos con la pregunta por el artista; la expresión. Y por el público; la implicación. Evelio Rosero nos abre el espacio para pensar en su trabajo como escritor; las dificultades, las contradicciones y el lugar que ocupa el arte en la vida. Y Candido Portinari nos invita, desde la pintura, a sentir nuestro lugar como espectadores, como cuerpos sensibles, conocedores y creadores. Nos desplazamos por un triangulo de relaciones: representación, implicación, expresión, que desata las tres preguntas vitales que dieron como resultado la estructura de este texto, ¿Quiénes son los errantes? ¿Quién eres tu? Y casi inseparable de esta última pregunta ¿Quién es el artista?.

Lo que dio origen al tema que indago a continuación ("La emoción no dice yo" Didi-Huberman) fue el temor, al comienzo del proyecto, de hacer una imagen más sobre la violencia; que no aportara sino que al contrario desgastara, y contribuyera con ese cúmulo indiscriminado de imágenes que cargamos en nuestro cuerpo, y que vemos pasar frente a nuestros ojos, sin ser conscientes, día tras día.

La nuestra es una sociedad de culto exacerbado a la imagen, sin embargo y paradójicamente nos estamos enfrentando a un malestar que ha adormecido nuestra capacidad de observar, sobre todo a través de imágenes, aquello que se presenta ante nuestros ojos. Hemos sido cegados por el resplandor incandescente de las grandes luces y, ahora, distinguir pequeños destellos de luz representa un reto.

Como si hubiésemos mirado fijamente al sol por largas horas, corremos el peligro de sufrir de una insalvable – pero en el fondo necesaria - ceguera. Entre más nos esforzamos por construir un mundo hecho de imágenes, a través de diversas herramientas de comunicación, más parecemos alejarnos de una interacción crítica con la imagen y aun más importante de un acercamiento profundo y respetuoso entre los hombres. Al respecto dice William Ospina:

> Lo peor es que cada vez nos miramos menos los unos a los otros porque esos cubos de cristal vertiginosos de imágenes son más interesantes y a la vez no exigen de nosotros mas que docilidad y pasividad. (2012:56)





Diesel. *Be Stupid*.

Diesel. Action for successful living.

Docilidad y pasividad, para que herramientas de dominio como la publicidad, la propaganda, el cine y la televisión, puedan terminar de colonizar los cuerpos. Dando tranquilidad y adormeciendo la razón de aquel "rebaño desconcertado"[13] que anunció Noam Chomsky; esa masa de espectadores acríticos que conforman a las sociedades "democráticas". Espectadores pasivos que no participan en la creación del mundo, y que tan solo consumen las dinámicas de vida que unas élites han constituido como el modelo a seguir. Modelos llenos de conclusiones sin argumentos, en donde las inquietudes y contradicciones que se despiertan en las personas, quedan absurdamente simplificadas y pasmadas en estereotipos.

La siguiente secuencia de imágenes se trata de una campaña publicitaria de Diesel llamada vertiginosamente *Be Stupid*, la cual nos dice por todos los medios: "Be stupid for successful living", que es algo así como; sé un estúpido para tener éxito en la vida.

Diesel utiliza una impactante estrategia de textos e imágenes para establecer su consigna y fortalecer el "estilo de vida Diesel". Los textos están hechos en una tipografía tipo Helvética, que da la sensación de solidez gracias a recursos como la negrita condesada sin remate, y la cercanía de las letras, que junto con los colores ácidos generan un alto contraste con el fondo. El impacto visual es grande, perfecto para generar consignas, y captar a primera vista la atención del público. Los espectadores están fascinados, identificados o confrontados por las ideas propuesta en la campaña. Los mensajes -casi siempre con imágenes- solían ponerse en vallas publicitarias de gran formato en la ciudad, por lo tanto, la tensión visual no solo estaba en la estructura formal, sino en dimensiones que adquirían las mega impresiones.

13. *Noam Chomsky. Sobre mantenerse informado y la "defensa propia" intelectual. Tomado de: http://www.rebelion.org/*

Las imágenes por su lado, nos muestran jóvenes con un estereotipo de belleza muy marcado; generalmente blancos, altos, delgados, despreocupados, atrevidos y a la moda, haciendo bromas, incitando a la autoridad o jugando sexualmente entre ellos. Jóvenes que tienen la gran ventaja de ser estúpidos, lo cual dentro de la campaña es sinónimo de arriesgado, capaz, divertido, creativo, diferente e incluso disidente. Al dislocar el mensaje, separándolo de la imagen o alterando su orden, nos damos cuenta de lo pobre que es la relación del texto con la imagen. El objetivo parece ser vaciar de sentido aquellas cosas que la imagen representa o que el texto manifiesta a través de la yuxtaposición de mensajes, y de estrategias de composición (luz, color, jerarquías de las formas…), lo cual con la ayuda de sentimientos -perfectamente encasillados por la publicidad- permite manipular al espectador.

Esto también queda evidenciado en la campaña publicitaria llamada Action!, En la cual se alude a las protestas características de los años 70´s. Se utiliza la imagen en blanco y negro y el alto contraste del rojo, para llamar la atención sobre la consigna: “Action for successful living”. La imagen nos muestra un joven afrodescendiente que lleva dos “pancartas” con el símbolo de una bañera (con tres personas en su interior) y un texto que dice; “Share your bath water”, “comparte tu bañera”. Lo cual pone de manifiesto cómo, en la publicidad y en general en los medios de comunicación, se trivializan eventos históricos y sociales para adormecer nuestro sentido crítico. Aquello que vemos (el encuadre), es un recurso político que establece los limites de lo que debemos observar. Pero si de repente pudiésemos ver todo lo que esta por fuera del encuadre, nos daríamos cuenta que lo más importante - el trasfondo de la imagen- esta en aquello que no nos muestra.

La campaña *Be Stupid* revela de manera tenebrosamente directa las necesidades del mercado. Podemos reconocer - en aquel estereotipo de ser humano- al consumidor ideal de casi cualquier cosa; imágenes, comida, ropa, música, sexo, diversión, glamour, etc. Y por lo tanto su “estupidez”, que según la definición del diccionario tiene que ver con una “torpeza notable en comprender las cosas”, nos demuestra cuan necesario es para el sistema capitalista seres humanos anestesiados o estúpidos que se dejen llevar por el oleaje del mercado. El objetivo como lo dice Noam Chomsky, parece ser “conducir a las masas estúpidas a un futuro en el que estas son demasiado ineptas e incompetentes para imaginar y prever nada por si mismas.” Un mundo en el que deberían - idealmente - ser incapaces de crear, imaginar, soñar, sentir y actuar.

La acumulación vertiginosa de este tipo de imágenes, satura nuestro cuerpo y pasma nuestra imaginación; no nos exige una mirada activa, creativa, propositiva, nos adormece, domina nuestro ser para someterlo a la industria, al mercado, a políticas absurdas de gobierno y quién sabe cuantos intereses que aún no podemos distinguir.

Los procesos de nuestro cuerpo, mediante los cuales comprendemos y sentimos aquello que observamos, están prácticamente conquistados por los grandes flujos de poder. Tenemos un mecanismo sutil pero poderoso, que nos puede empujar - fuera del sentimentalismo - a actuar éticamente frente a lo observado, dejando de lado la relación pasiva y dócil que tenemos con la información (o des-información) que nos rodea.

> Vivimos en una época de imaginación desgarrada. Como la información nos ofrece demasiado a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos, y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos.[14]

"Una época de imaginación desgarrada"; de consumo pasivo e indiscriminado de información, que se mueve sin cesar a través de imágenes a lo largo y ancho del mundo. Nos enfrentamos a una perdida del matiz y de la multiplicidad, bajo los lineamientos totalitaristas del sistema capitalista. La gran variedad de verdes que podían diferenciar a simple vista nuestros ancestros en las selvas de Colombia, se ve amenazada por el único verde oscuro de la palma africana o de los monocultivos que ambicionan devorar todo el territorio, anulando la inmensa diversidad de un país como el nuestro para fortalecer industrias ajenas.

Las sombras verde oscuro que dominan el paisaje en Los Ejércitos de Rosero, son resultado de esta perdida del matiz, en donde se anula la multiplicidad para ejercer el poder. Sin embargo Rosero, por medio de la novela, hace brillar nuevamente esas pequeñas luces que resisten a la sobreexposición y como condición intrínseca, a la censura.

La anulación de la diferencia trae consigo un tipo de ceguera, que bajo las dinámicas del mercado y la codicia del sistema capitalista inhabilita la capacidad creativa, activa, propositiva y autodidacta del hombre, exaltando para lograrlo, al individuo y a su personalidad, favoreciendo sus gustos exclusivos y alimentando su "grandiosidad", en una vida que va a durar un aleteo de mariposa.

El precio que debemos pagar es grande; ante la avalancha de imágenes que nos asecha a través de los medios de comunicación estamos perdiendo la capacidad de sentir. A lo largo de nuestras vidas más que volvernos observadores audaces, capaces de mirar críticamente y de crearnos a través de lo que observamos, nos vamos convirtiendo en consumidores; observadores pasivos que no ejercitan su creatividad con aquello que observan. Hemos perdido la capacidad de sentirnos implicados con aquello que nos muestran las imágenes ¿Y cómo no iba a sucedernos si tras la imagen de una madre que sufre la muerte de su hijo, yuxtaponen una sucesión de imágenes que

14. *Georges Didi-Huberman. "La emoción o dice yo" Diez fragmentos sobre la libertad estética. (2008) (Pág:3)*

distraen nuestras sensaciones con noticias de farándula, deporte o cualquier otro tema?.

Las paradojas afloran; estamos ante una sobreexposición de imágenes tras la cual está latente la censura; la subexposición, la demarcación de unos limites invisibles que nos dicen qué es aquello que debemos observar. Pero esta censura ocurre junto con una sobrecarga contradictoria de imágenes, que termina por alejarnos tenazmente de lo observado. Esto se puede ver claramente en el uso que se les da a las imágenes de guerra. Las elites, a través de los medios de comunicación, se encargan de censurar ciertas imágenes pero al mismo tiempo nos bombardean de aquello que les conviene que veamos. Al final estamos saturados y vemos sin ver, alimentando el vacío con el que se llenan paulatinamente nuestras vidas.

Y sin embargo, con todo esto no quiero decir que debamos dejar de usar las imágenes - en principio parecería imposible e innecesario - pero sí que debemos saber cómo usarlas, enfrentándolas constantemente, guiándolas a la catástrofe (al desarme o desajuste), encarando la caída y el quiebre en donde se puede poner a prueba su resistencia. Como lo dice Didi-Huberman; devolver al lenguaje su fuerza y a las palabras su sentido, así mismo debemos hacer con la imagen. Y buscar, como decía Gean-Luc Godard, hacer uso de las imágenes como si fuesen armas, encarando su sentido político. Debemos, sea como sea, librar una batalla con las imágenes y más aun cuando esta implícito el otro, cuando la imagen nos devuelve, o nos oculta, un ser.

En principio se vuelve necesario un “arte de la contra-información, basado en una aguda crítica a la desinformación que nos rodea.”(2008:27), con el propósito de darle sentido a las imágenes y al arte un lugar activo (implicativo) en la sociedad; no tanto como una producción cultural de alta sofisticación, sino como un mediador en los procesos más importantes de la vida.

Situados en otro nivel, el arte tendría que enfrentar - con mayor responsabilidad - la catástrofe a la cual debe ser empujada la imagen. Se vuelve urgente que los artistas se pregunten por el papel activo y creativo del espectador y por la repercusión estético-ética de su trabajo. Recordando que la emoción, cuando pasa por el arte, no actúa con la misma intensidad bajo el entendimiento del “yo sufro”, como en la comprensión de que “él sufre”. “La emoción no es del orden del ‘yo’ sino del acontecimiento. Es muy difícil captar un acontecimiento, pero no creo que esa aprehensión implique la primera persona.” (2008:27) Al contrario parece necesario recurrir a la tercera persona. El arte puede provocar aquel “peligroso espacio de la implicación”, sin embargo, para que la implicación acontezca, aquello que comienza en la obra de arte debe actuar definitivamente en la vida.

> (Es urgente recobrar) Un arte de equilibrista (Para enfrentar) el peligroso espacio de la implicación en el que nos desplazamos con delicadeza, corriendo el riesgo, a cada paso, de caer (en la creencia, en la identificación); mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, (El resaltado no es del autor)ayudándose con la vara de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación del montaje)(2008:15).

Un arte capaz de cuestionarse a sí mismo y un artista que asuma el riesgo de poner su obra en la cuerda floja, para entender cuales son las fuerzas que sostienen realmente su trabajo. Fuerzas abstractas e invisibles que el arte, con mecanismos sutiles pero potentes, puede hacer vibrar nuevamente. La imagen más que muerta esta dormida, dopada, anestesiada y los ojos de quien observa tienen una herida que, a pesar de todo, es curable.

crear una imagen que sea un mundo en sí misma, con su propia coherencia, su autonomía, su soberanía: una imagen que piensa."(Luc Delahaye) O sea, todo lo que se puede exigir de una imagen de arte[15].

Reconocernos en lo que observamos nos permite construirnos; una mirada activa supone la implicación del "ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto."[16] Sujeto capaz de auto-crearse; visto esto como la capacidad de construir y recrear constantemente nuestro ser, desde nuestra experiencia personal, singular y subjetiva que sin embargo deviene múltiple, colectiva, intersubjetiva. Somos seres éticos en la medida en que somos capaces de ser autónomos (visto como la capacidad de normarse a si mismo) y en la medida en que aceptamos la aventura de ser nosotros mismos entre los otros, o con los otros.

Debemos encontrar las "imágenes-luciérnagas"[17] esos resplandores intermitentes de la contra-información y de los contra-poderes que aún en la retirada; volcadas a la noche, siguen emitiendo sus señales. Imágenes que arden por su sentido más que por su brillo (el brillo habitual de las pantallas). Y que exigen, no solo un público capacitado para reflexionar, sino cuerpos capaces de movilizarse en busca de cambios reales en la vida.

Para saberlo, para sentirlo, sin embargo, es preciso atreverse: aproximar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: ¿Acaso no ves que estoy ardiendo? (2008:10)

(La imagen) Quema por el dolor del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien se tome el tiempo de involucrarse. Finalmente, la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a pesar de todo.

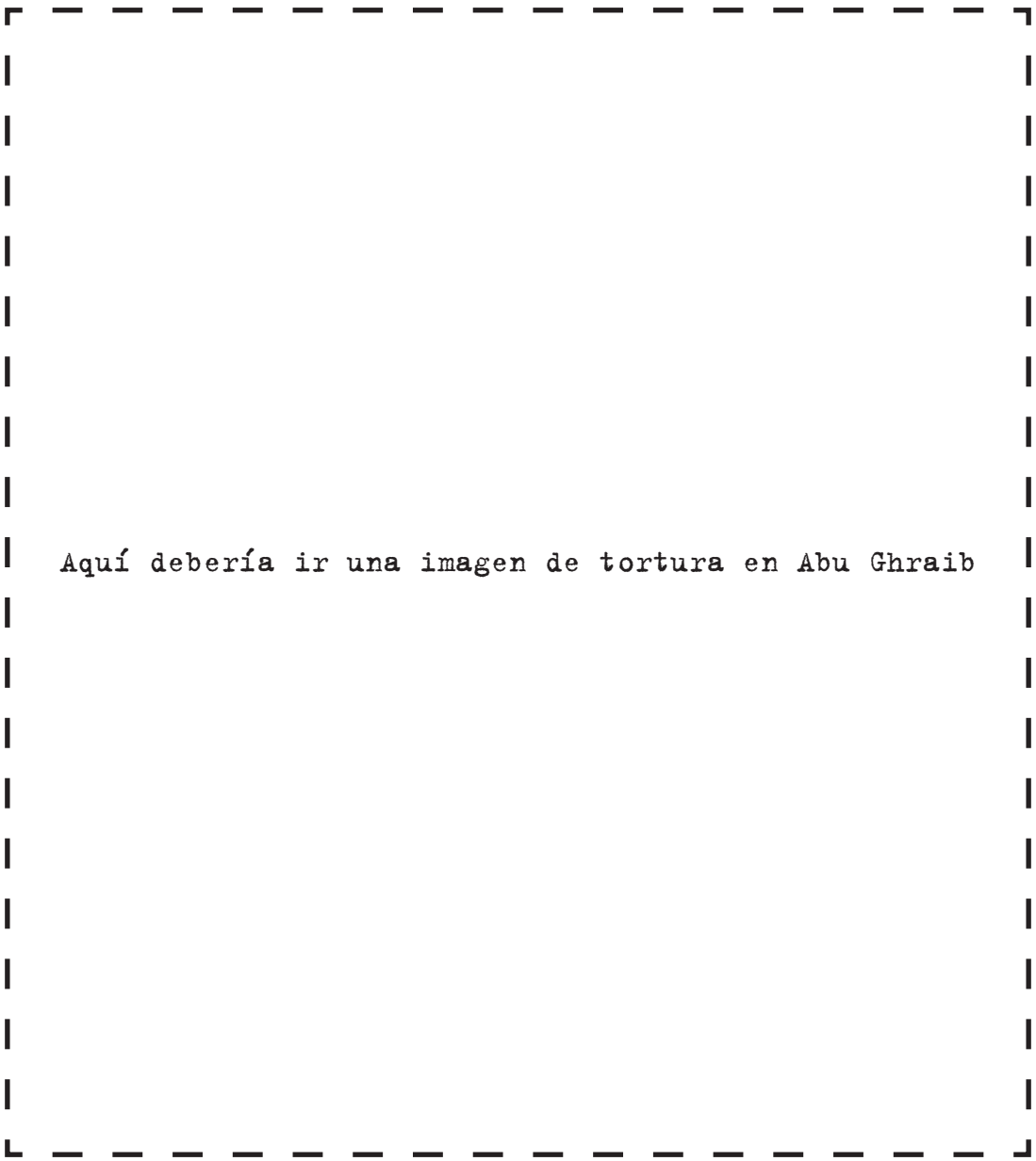
Comprendemos que una vida ética depende de nuestra capacidad de acción y de nuestra creatividad, "La autocreación debe ser pensada, pues, desde el modelo de la creación artística" de allí que sea necesario plantearse nuevamente el concepto de creación artística, como una "experiencia práctico-corporal e histórico-social" , capaz de ayudarnos a crear nuevas posibilidades de vida. "Manteniendo el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose con la vara de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación del montaje)". Para crear una imagen autónoma, que abre caminos y alza puentes, libra batallas justas y reclama una posición activa, dinámica, inquietante y compleja en el mundo.

---

15. Georges Didi-Huberman. "La emoción no dice yo" Diez fragmentos sobre la libertad estética. (2008) (Pág:14) Citando a: Luc Delahaye [Referencia] Philippe Dagen, "Luc Delahaye, décision d'un instant. Interview/Luc Delahaye : Snap Décision", en Art Press, Paris, n°306, noviembre, (2004) (Pág. 27-33).

16. Mario Teodoro Ramírez. La autocreación. Para una ética de la creación y una estética de la existencia. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia. Tomado de: Rosario Herra. Hacia Una Nueva Ética, México. Siglo XXI. (2006).

17. Georges Didi-Huberman. Supervivencia de las luciérnagas. Abada Editores, 2012.


Aquí debería ir una imagen de tortura en Abu Ghraib

Ante el dolor de los demás

Susan Sontag

Las imágenes que salieron de la cárcel de Abu Ghraib revelan una profunda perversión y disfrute ante el sufrimiento de otro ser humano, que siendo calificado como terrorista o enemigo, ha sido expulsado de sus derechos de dignidad y vida. Las fotografías muestran cruelmente, las torturas y las humillaciones (sobre todo de carácter sexual), infligidas a iraquíes por parte de los soldados norteamericanos en cárceles al mando de los Estados Unidos. Demuestran, además de una brutal complacencia ante el dolor de otros seres humanos, una relación tenebrosa de este tipos de actos con la fotografía.

> Algo faltaría si, tras apilar a hombres desnudos, no se les pudiera hacer una foto. Se Carecería de la mirada del otro, del voyeur, de la masa de espectadores ansiosos por devorar todo tipo de imágenes, aún cuando estas revelan la brutalidad de la que es capaz el hombre. (2004:3)

Devorar, consumir, saciar nuestro “yo fascista”; al cual debemos arrancar de nuestros cuerpos. Esa mirada esclava, perdida, sobre-excitada de tanto deslumbramiento ayuda a perpetuar este tipo de actos. Es necesario cerrar los ojos, volcarse a la oscuridad, al interior, al silencio para recobrar la mirada.

A través del ensayo Susan Sontag señala un aspecto crucial de nuestra relación con las imágenes; necesitamos afirmar nuestras acciones, e incluso llegamos a afirmar nuestra existencia por medio de fotografías. En este caso, “Actuar es participar en la comunidad de las acciones registradas como imágenes.” Estamos viviendo más de la mitad de nuestro tiempo a través de imágenes y éstas no solo están mediando nuestra relación con el mundo, sino que se han convertido en nuestro mundo, esta situación conlleva indudablemente un riesgo ético. Tanto en la relación que construimos con las imágenes como las relaciones que fundamentamos por medio de ellas, la aventura, el reto, finalmente será la relación de los unos con los otros.

La reflexión de Sontag se enfoca no tanto en el objeto - la imagen - sino en aquello que esta mostrando; (en este caso) seres humanos que están siendo torturados y humillados en manos de soldados norteamericanos, impulsados por las políticas de lucha contra el terrorismo, que justifica a los Estados Unidos a hacer todo tipo de atrocidades.

> (...) la imagen, el objeto es así mismo importante, indispensable pero no el fin ultimo, ya que el sujeto no debe ser olvidado, omitido o simplemente supuesto...Esa doble mirada es clave para poder sentirnos implicados... (2004:4)

Doble mirada que implica establecer una cercanía sin perder la distancia, ser el observador y al mismo tiempo lo observado, asumiendo esa doble cualidad que nos permite relacionarnos a fondo con imágenes que necesitan de nuestra implicación para poder actuar éticamente en el mundo. Doble mirada que supone mirar dos veces, o más, la misma imagen; haciendo un ejercicio de observación detenida para devolverle sentido a aquello que pasa tan fugazmente frente a nuestros ojos.

El gobierno de George W. Bush, para desviar la atención de los medios y de quienes reclamaban la violación a los derechos humanos en manos de la fuerza militar estadunidense, centró su atención en las imágenes como objetos y no en aquello que exponen, alejándolas de los hechos paulatinamente y con ello restándole importancia a lo que mostraban. Y aunque la realidad estaba frente a los ojos del mundo entero, por internet y a un click de distancia, fue fácil comenzar a borrar los hechos y a archivar las fotografías en nuestro "mausoleo" de imágenes y recuerdos de violencia.

Las imágenes de guerra de inmediato entran en la bruma de la censura; se debe borrar a toda costa el rastro de las imágenes que puede hacer peligrar los objetivos de un determinado gobierno. Didi-Huberman señala que, en octubre de 2001,

> El Ministerio de Defensa estadounidense había dispuesto la desaparición visual de los bombardeos de Kabul, adquiriendo entre otras cosas la exclusividad de derechos sobre todas las imágenes satelitales de Afganistán y los países vecinos. Como si la guerra no consistiese solamente en incendiar ciudades y poblaciones, sino en ahogar el contra-fuego político que se incuba en cada imagen de la historia[18].

En muchos momentos vemos como, tras una avalancha mediática lo que en realidad está sucediendo es el ocultamiento de sucesos significativos para la mayoría de la sociedad. En Colombia podemos distinguir perfectamente esta "industria" del olvido. Por ejemplo, durante la toma del Palacio de Justicia[19] de Bogotá,

---

18. Georges Didi-Huberman. La emoción no dice yo" Diez fragmentos sobre la libertad estética. (Pág:9). Cita: (Véase Vangelis Athanassopoulos, "Alfredo Jaar: une autre versión de l'invisible/Alfredo Jaar: another Versión of the Invisible" en Art Press, Paris, Hors serie, junio 2003, pp. 30-33.)

19. Toma por asalto del palacio de justicia, por parte del grupo guerrillero M-19 y, posterior retoma por parte de las fuerzas armadas de Colombia. En Bogotá los días 6 y 7 noviembre de 1985.

Madres de Plaza de Mayo



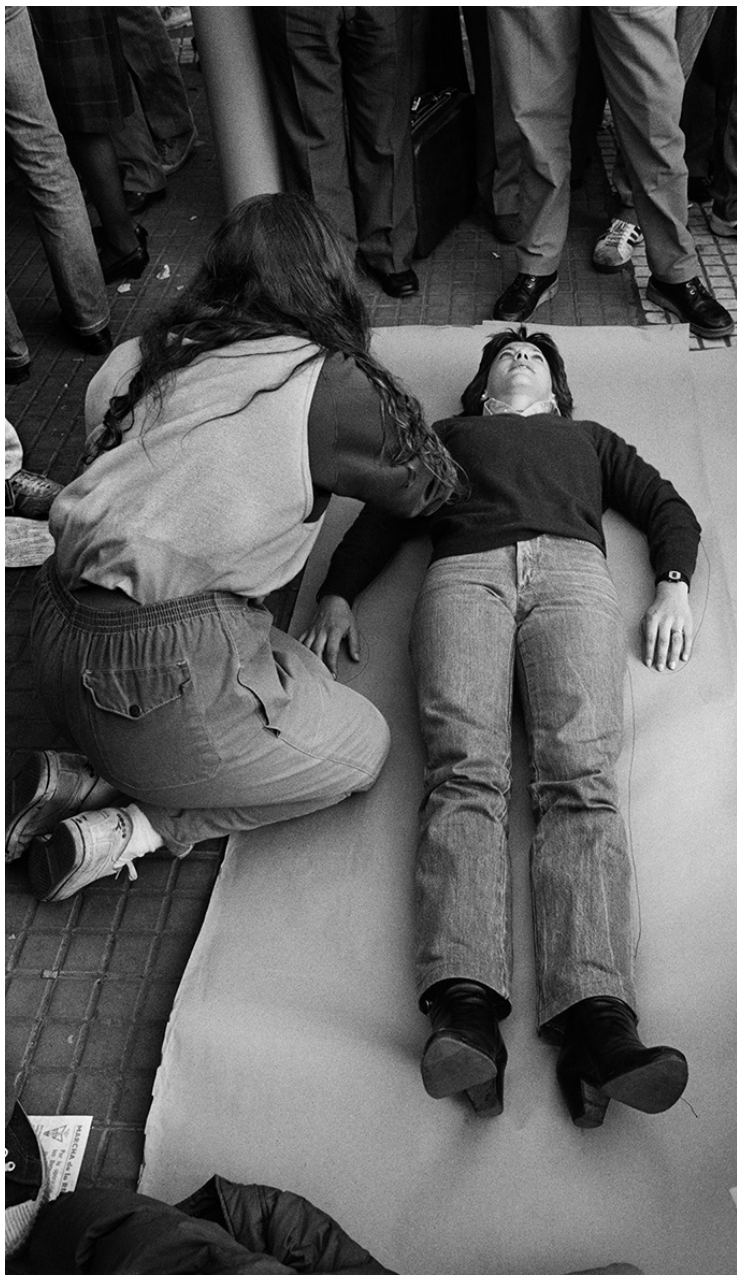
los medios de comunicación (en este caso la radio por su relevancia no solo comunicativa sino como estrategia militar), omitieron abiertamente los hechos que sacudían al país (bajo la orden de Noemí Sanín, en ese entonces ministra de comunicación), para transmitir a cambio un partido de Futbol y “tranquilizar” así al país. Lo que ocurre generalmente, es que se desvía la atención hacia sucesos menos significativos pero que juegan más con la fantasía, el morbo o la diversión de las personas. El poder de esta manipulación radica en las falsas sensaciones que nos generan los medios de comunicación; tenemos la certeza de que estamos siendo informados y además creemos que escogemos libremente la información, pero todo esto no es mas que una ilusión, ya que nuestro único papel es ser espectadores.

Esta suma desenfrenada de imágenes es muy peligrosa debido a la velocidad que impone el mercado y a las estrategias de olvido del sistema capitalista. La tormenta mediática y su compleja maquinaria se encarga de exponer, muchas veces indiscriminadamente, los hechos de violencia, pero al mismo tiempo también los censura, entrando a formar un doble juego que nos aleja tenazmente del sentido último presente en una imagen. Por eso mismo, se vuelve necesario tener una doble mirada; aquella que es capaz de leer de manera cercana la imagen mediática (con ojos casi hipnotizados, sedientos, afanosos), pero que al mismo tiempo establece una distancia que le permite mirar críticamente, hacer comparación, tener visión de conjunto, estableciendo puentes y relaciones.

Ante la guerra debe ser posible desplegar múltiples lecturas, generalmente contradictorias, que abren un espacio para la reflexión y la implicación por parte del público. En el caso de Los Ejércitos, más que hacer una versión cerrada del conflicto en Colombia, en donde los actores y perpetuadores de la violencia quedan perfectamente señalados: paramilitares, guerrilla, fuerzas armadas, bandas criminales, etc. Se vuelve necesario construir, desde experiencias subjetivas e intersubjetivas, las vivencias de seres humanos que quedan atrapados en medio de la guerra. Esta construcción sensible se debe hacer desde la abstracción (como en el caso del arte), para entender que el problema no radica únicamente en el rostro del asesino de algún familiar, sino en aquellas “sombras verdes” que están presentes en el mundo entero.

Con relación a esta capacidad de abstracción, me pareció hermosa la decisión que tomó una de las lideres de las Madres de Plaza de Mayo (y que propuso como política al

"El Siluetazo" 21 de Septiembre de 1983, Buenos Aires



resto de las integrantes), de no portar la imagen de su propio hijo, sino de llevar en sus manos, el hijo de otra madre (mediante los carteles con fotografías tipo carnet, que llevaban desde el principio, para visibilizar la ausencia de sus familiares desaparecidos), volviéndose así madres de todos. Con esta decisión, aquella mujer comprendía que el movimiento convocado por las madres de Plaza de Mayo no estaba basado únicamente en su dolor personal, sino en el dolor de cada ser humano que sufre una desaparición, una perdida, una humillación.







En un momento dado fue relevante neutralizar incluso los rostros, las identidades, aludiendo para ello a la silueta. Tres artistas; Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, expulsados de la academia (bajo la censura de la dictadura militar en Argentina), propusieron el llamado Siluetazo a las madres de Plaza de Mayo, quienes al establecer sus propios parámetros aceptaron la iniciativa, convocando el Siluetazo para el 21 de Septiembre de 1983. EL objetivo era producir una silueta por cada persona desaparecida o asesinada, con la ayuda de los ciudadanos convocados para marchar aquel 21 Septiembre junto a las madres. Los artistas relatan que fue cuestión de un par de horas para que ellos ya no fueran necesarios, ya que aquella practica de liberación había tomado su propio cauce. Al día siguiente las siluetas llenaban las calles de Buenos Aires, confrontando a las transeúntes y al estado. Este es un buen ejemplo de cómo la contra-información se vuelve resistencia y hace temblar a los grandes poderes. Dos meses después de estas acciones - gracias a una larga cadena de acontecimientos - se acabaría la dictadura en Argentina.

Como nos lo recuerda Deleuze en su texto ¿Qué es el acto de creación? A propósito de las denuncias, realizadas por los Judíos que habían logrado salir de Alemania sobre la existencia de campos de exterminio: " A Hitler no le preocupaba lo más mínimo la contra-información. Con una excepción. ¿Cuál? Esto es lo importante. La respuesta sería que la información solo se vuelve eficaz cuando es – y lo es por naturaleza – o llega a ser un acto de resistencia." Acto de resistencia que necesita de la fuerza de un pueblo, y que tiene una estrecha relación con el arte y sugiere vincularlo con la pregunta por lo que puede un cuerpo.

Un cuerpo capaz de subvertir el orden de las cosas, creando nuevas dinámicas de vida, dibujando líneas de fuga. Aquello que el artista inglés Banksy logra hacer por medio de sus trabajos. En una de sus estrategias de resistencia, llevó la imagen de un torturado (del centro de detención de Guantánamo en Cuba, a cargo de los Estados Unidos), al contexto de Disney World, aquel mundo ideal de la cultura estadounidense, construido con pompas de jabón, chicle y el sudor de miles de explotados alrededor del mundo. Los artistas se infiltraron en las instalaciones del parque, con una figura inflable (vestido con el mismo uniforme de un preso de Guantánamo) que instalaron en uno de sus espacios. Este recurso de quiebre, mediante el montaje en vivo, permite generar nuevas relaciones de significación entre las imágenes y la memoria de los hechos más penosos de la historia. El contexto, el objeto, el cuerpo del artista, y la acción establecen nuevos sentidos, hacen visibles fuerzas que están silenciadas y empujan a la imagen, tantas veces vista, a un lugar de resistencia en el cual es capaz de gritar "¿Acaso no ves que estoy ardiendo?"

Tanto en Guantánamo como en Abu Ghraib era evidente que los Estados Unidos tenía – y tiene – la responsabilidad de crímenes de lesa humanidad. Quienes intentaron tapar el sol con un dedo, quedaron encandilados. Incapaces de ver que mucho mas allá de su ambición por borrar la verdad, el mundo entero respondía a lo sucedido, y aunque pase el tiempo y las cosas no cambien mucho, aun quedan estos pequeños fulgores de luz que nos obligan a mirar cuidadosamente, a esforzarnos en medio de la noche, para descubrir, como en el fondo de un túnel, una posible salida.



¿Quién es el artista?
Devenir múltiple

Cliché - Catástrofe - Resistencia

Gilles Deleuze

Recobrando la obra del artista Banksy, realizada en Disney World, podemos -volver a identificar- estrategias de dislocación que conducen a la catástrofe. En este caso acontece una especie de ruptura, un quiebre dentro del flujo natural de la vida –en el parque– que induce al surgimiento de nuevas significaciones, y nos permite ver más allá de la imagen del preso, el esfuerzo enorme del gobierno de Los Estado Unidos por silenciar lo que sucede en cárceles a su mando, como lo es, el caso de Guantánamo. Esta estrategia de liberación, propuesta por el artista, es un acontecimiento renovador, que hace del arte un proceso de interrogación constante.

Ante lo cual surge una pregunta, ¿Cómo hacer para que cada etapa de un proceso – a lo largo de una fase de creación – esté constantemente en estado de experimentación (exploración) y siempre acontezca algo renovador?

Me imagino que el camino es largo (aunque a veces tengo la percepción de que esta vida es solo un instante), que el tiempo hará lo suyo con cada idea labrada, con cada intención y pasión. Sin embargo, pienso que ante cualquier circunstancia de la vida, ante las relaciones, los trabajos, la construcción del hogar, etc., se vuelve de vital importancia, renovar, reavivar, dar aire, movimiento, calor, fuerza, matiz a las situaciones, a los usos de las cosas, a los pensamientos anquilosados. Ese “ponerse en cuestión” que proponía Estanislao Zuleta, esa difícil tarea de pensarnos y preguntarnos por aquello que hacemos y cómo lo hacemos, me parece algo así como el alma de cualquier proyecto artístico.

Generalmente, en un proyecto artístico no se parte de cero, es necesario traer una inquietud al presente, retomar una idea, dar continuación a un proyecto o seguir rumiando una pregunta, un dibujo, un movimiento que ha quedado allí en la memoria del cuerpo. Para este proyecto yo partí de un dibujo y de una serie de inquietudes con relación al cuerpo, pero para hacer surgir algo de allí, algo que podría o no llamarse obra de arte, tuve que hacer que las ideas previas del proyecto chocaran entre si, induciendo a la catástrofe (en el sentido planteado por Gilles Deleuze, que en seguida será tematizado), removiendo los elementos estructurales de mi trabajo y poniéndolos en desequilibro, haciendo surgir así, otro proyecto dentro del mismo proyecto.

¿Cómo hacer un “arte de la catástrofe”? ¿Cómo, estando en el cliché, puede surgir algo que retorna y se pregunta? He intentado responder a estas inquietudes en el acto mismo de creación, en el momento en el cual debo solucionar técnicamente la obra, esto es lo que plantea Gilles Deleuze en las primeras disertaciones del libro Pintura, el concepto de diagrama, en el cual ejemplifica mediante la obra y las reflexiones que han dejado grandes artistas como Paul Cézanne, Francis Bacon, Paul Klee, Wiliam Turner entre otros, los conceptos de ‘catástrofe’, ‘caos-germen’, ‘cliché’ y ‘diagrama’.

Afirma Deleuze que los artistas deben luchar en principio contra el conjunto de ideas figurativas, narrativas e ilustrativas que vienen cargadas de imágenes del mundo, clichés, “sombras” (2007:79), asentados en la tela como una espesa capa de polvo dispuesta en la superficie blanca. El pintor, al momento de comenzar su labor, debe remover esa capa gris a través de las herramientas técnicas de las que dispone, induciendo el estado anterior de la obra -o lo que Deleuze llama el momento pre-pictórico- a la catástrofe, o a un caos-germen, del cual debe surgir “algo que se resiste” a todo lo que precede. Inicialmente el pintor debe luchar contra la forma intencional, aquello que tiene intención de producir, clichés que llevamos, sin quererlo, en nuestro cuerpo, en las ideas preformadas que tenemos de las cosas (como se ejemplificó en el capitulo anterior, en relación con la campaña Be Sutpid de Diesel, y la proliferación de estereotipos del consumo alrededor de imágenes, comida, ropa, música, sexo, diversión, glamour, etc). Este primer momento (y esta es la tarea del artista) debe ser empujado, riesgosamente, al caos-germen del cual descenderá un lugar de fuerzas que Deleuze llama, ‘diagrama’. Al remover esta información (gris, asentada en el papel) mediante una especie de depuración, que es en el fondo un cuestionamiento profundo sobre lo que se está haciendo, se puede dar paso al “hecho pictórico”, el momento en el cual, al salir del caos, surge el plano de composición, aquello que da consistencia a la obra de arte.

Todo esto sucede de manera más compleja de lo presentado anteriormente, el proceso que construye Deleuze está lleno de matices. Por eso dice que cada gran artista tiene su forma de entrar y salir de este proceso, de este peligroso lugar de fuerzas que surgen del caos, y que al mismo tiempo, lo arrojan a él. Bacon, para comenzar sus pinturas, disponía manchas en el lienzo de manera azarosa, como tratando de no reconocer el camino, de limpiar los clichés que se pegan insidiosamente a la tela (“que en el fondo están en la cabeza, en el corazón, en todas partes”(2007:42),

tratando de perderse en aquello que le resulta más familiar, algo indudablemente difícil. Para hacer surgir de allí la obra, cabe recordar aquella frase de Klee, que cita Deleuze en el libro; “No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible”[20] de captar fuerzas invisibles a través de las herramientas del arte. Fuerzas que, en palabras de Cézanne, nos “permitan ver el olor de lo pintado”. Y que por ende nos invitan a observar mas allá de la costumbre sensible (una sensibilidad pasmada), y del pensamiento objetivo, de los hechos narrativos identificables, para ver así las fuerzas que se desprenden de lo sucedido, pero que en un alto grado de abstracción evocan mucho más que la situación especifica. En palabras de Deleuze, (citando a Kafka y refiriéndose al grito en la obra de Bacon):

> ¿Con qué está entonces en relación la boca que grita? Seguramente no con un espectáculo visible. Pienso en una frase muy bella de Kafka en una carta. Dice esto: (Lo que cuenta no es finalmente lo visible, es captar, detectar – él dice detectar –, las potencias diabólicas del porvenir que golpean a la puerta, que golpean ya a la puerta), es decir que de cierta manera ya están ahí pero que no son visibles. Tomen por ejemplo el fascismo, los estados de tortura, todo eso. Está lo visible, pero hay también algo que excede toda visibilidad. Lo que hay de terrible no es jamás lo que vemos, es algo que está aún por debajo o no visible, (las potencias diabólicas del porvenir que golpean a la puerta, que golpean ya a la puerta). (2007:80)

“Lo que hay de terrible no es jamás lo que vemos” (recordemos la intervención de Banksy en Disney World), es mas bien aquello que no podemos ver pero que esta presente en los espacios, en el cuerpo, en la mente, y que opera a nivel “molecular”. Es aquello de lo que se valen, incluso, los mecanismos de poder en las sociedades de control. Fuerzas que reconocemos gracias a nuestro cuerpo pero que no podemos identificar desde nuestro pensamiento objetivo. Por eso insiste Deleuze que el asunto de la pintura, y en lo personal, del arte en general, radica en esta captación de fuerzas invisibles; “…pintar la boca que grita quiere decir no solo que la pinto, sino que he captado las potencias que hacen gritar” (2007:80)

Derecha: Francis Bacon, Study after Velásquez’s Portrait of Pope Innocent X, 1953.

(Detalle) Francis Bacon, Head VI, 1949. 36 5/8 x 30 1/8 in.



20. Gilles Deleuze. Pintura, el concepto de diagrama. Cactus serie clases. 2007. pág. 69. Citando a: Paul Klee, Teoria del arte moderno,op,cit., pág.35.



En Bacon la captación del “cuerpo que se escapa” (2007:81) a través del grito, logra forma consistente como diagrama. Por eso afirma Deleuze que uno de los logros de su pintura ha sido captar las fuerzas por las cuales el cuerpo se escapa. Y siento que el filosofo llega al límite de lo que puede decir, al tratar de dar cuenta de este suceso:

> !Es curioso eso! (Admite Deleuze) Yo no se si han sido operados, pero aquellos que lo han sido tienen una experiencia que me parece que permite comprender las cosas... Hacer figuración sería entonces representar una operación. Ningún interés evidentemente (ningún interés fuera del placer técnico). Es como si el tipo que sale (de la operación) hubiera visto la muerte, sin que sea trágico. Los ojos son extraordinarios. (2007:81)

Y solo podríamos recuperar esa mirada “lavada” que ha rozado el limite con la muerte, captando las fuerzas implicadas, no necesariamente su imagen. Podremos percibir estas fuerzas si espantamos las bestias del cliché y nos acercamos, pasando indudablemente por el caos-germen, al acontecimiento del diagrama.

Tomando algunos conceptos propuestos por Deleuze, pude darle a mi proyecto una suerte de seguridad ante eso que buscaba e intuía en un principio; la necesidad de inducir mi trabajo a una crisis por medio de la dificultad. En donde se hizo importante un trabajo agudo de observación y de alguna manera, de ceguera; en un volcarse hacia el cuerpo, cerrando los ojos para ver. Confrontando las imágenes-cliché mediante el choque, el montaje y en ultimo termino la anulación. Este proceso se convirtió en algo indispensable, en la base misma de la creación, necesario para reavivar un arte de la resistencia.



La estructura sutil del cuerpo

Lo que antecede y acontece

Han sido muchos los compañeros en estas reflexiones, y ahora son más las preguntas que las certezas, sin embargo, el solo hecho de abrir lugares, por muy pequeños que sean, da paso al flujo de la vida y a la posibilidad de hacer mejor nuestro paso por la misma.

Par continuar abordando la pregunta por ¿Quienes es el artista?, voy a retomar el trabajo realizado para Seminario de Investigación II,[21] planteado como un primer acercamiento al proyecto de grado, el cual exponía necesidades vitales, junto con temas significativos que creo necesario exponer en este texto.

La investigación y el trabajo artístico que realicé en aquel entonces, buscaba activar y articular relaciones entre la danza y las artes visuales, bajo el fundamento teórico y sensible de lo pletórico. Dicho concepto fue abordado como condición y potencia del arte, presente en el erotismo, en el amor y en lo sagrado, que se manifiesta en las danzas rituales, en la propia experiencia erótica y en la creación artística. Entrega desmesurada de fuerzas que nos da la posibilidad de experimentar límites, como por ejemplo el límite entre el orgasmo y la muerte, o el "borde" que nos sitúa ante lo indecible e irrepresentable. El proyecto, además de trabajar con referentes artísticos, se proponía investigar tradiciones culturales de distintos pueblos (como los Derviches giróvagos del sufismo islámico, o como las ménades de la antigua Grecia).

Se trataba de una instalación sonora, de ocho canales de sonido dispuestos circularmente que se activaban con la acción de girar, gracias a un cuerpo (mi cuerpo) que se disponía como eje de la instalación. El público debía componer el círculo situándose en el interior para percibir, a su vez, el movimiento radial del sonido. Había desarrollado una interface que permitía coordinar que hacia donde mi cuerpo mirara la "música" sonara, por lo tanto el sonido giraba conmigo, aumentando su densidad e intensidad en relación con la velocidad del giro. En el fondo se trataba de una danza que había llegado a condensarse en el giro, la sola acción de girar era significativa y simbolizaba las fuerzas del círculo, de la esfera, del encuentro de los contrarios, la imagen de la serpiente mordiendo su cola o la serpiente enrollada, símbolo de fertilidad, de humedad, de agua y lluvia. Símbolo también de la totalización de los contrarios y de las fases negativas y positivas del devenir cósmico. La práctica de este giro y la conciencia corporal que necesitaba para lograrlo era, como lo escribe Eva Fernández del Campo (en el prologo del libro La Danza de Shiva de Ananda Coomaraswamy), "una suerte de yoga";

21. Materia que antecede al proyecto de grado, en el programa de la carrera de artes de la Universidad Javeriana. En donde se proponía la realización de un anteproyecto.

> ...que permite al individuo recobrar momentáneamente la unidad de su ser con el mundo, liberándolo de su propia individualidad; para él, la experiencia artística es una experiencia muy cercana a la mística, que permite al espectador sentir la emoción de la totalidad, no a través de la razón, sino por medio de la intuición. La importancia del arte - dice Coomaraswamy - radica en el sentimiento, nunca en el sentimentalismo. Frente a la retórica y el discurso que envuelven la creación artística, Coomaraswamy reivindica la emoción como condicionante y elemento esencial; el arte -dice- no está en el lienzo sino el corazón, y su cualidad más importante es la de ser capaz de tocar los resortes más íntimos del individuo haciéndole vibrar.(2006:10)

El arte hace vibrar fibras sensibles, aquello que he decidido llamar la estructura sutil del cuerpo, que es la disposición más elemental de nuestro cuerpo ante el mundo. Se trata de aquellos procesos corporales que no necesitan ser pensados antes de hacerse, y que componen una gran variedad de formas de ser que no se conocen por medio del lenguaje y la estructura racional del cuerpo, sino por medio del movimiento y de las acciones más inmediatas. Acciones que traen una información de siglos, y que por ende el cuerpo sabe reconocer y guiar sin necesidad de racionalizar, de hacer consciente.

En el proyecto del giro, lo que en el fondo quería comprender era la relación del cuerpo con el movimiento y con la vida, a través de unas temáticas especificas por medio de las cuales me acercaba al problema de base. Mis preguntas iniciales tenían que ver con aquello que nos impulsa a movernos, y por el tipo de vivencia o experiencia que es bailar (mas allá de la disciplina profesional). Y cómo, este movimiento es resultado de procesos corporales que aún no tienen tanta relevancia (o no se han echo del todo conscientes) en nuestras practicas cotidianas, como por ejemplo, en la construcción misma del conocimiento (las dinámicas del cuerpo en los procesos de aprendizaje dentro del ámbito académico). Me preguntaba por un una comprensión, tal vez una conciencia primaria, del cuerpo, que fundamenta los procesos de creación.

El arte logra poner en movimiento el cuerpo, activando con ello procesos fundamentales de nuestra relación (primordial) con el entorno. Creando un vínculo que está por encima de nuestra individualidad (cuya importancia “radica en el sentimiento, nunca en el sentimentalismo” (2006:10)) y configura un cuerpo de bordes fugados y membranas porosas, que resuenan gracias al medio y a la compañía de otros cuerpos.

La serie Parangolé de Helio Oiticica , hace visible la experiencia del cuerpo en movimiento en relación con los flujos de energía presentes en el espacio. En la obra estas relaciones se visibilizan por medio de un vestuario; capa, abrigo, tienda, o sencillamente el juego de unas telas que se transforman (cobrando vida) con el movimiento de quien las lleva puestas (algunos Parangolés fueron pensados para individuos particulares). Este vestuario actúa como una “membrana permeable” a través de la cual el cuerpo puede ampliar sus posibilidades de movimiento y su relación con el entorno, redescubriendo facultades propias y generando una nueva conciencia del mundo. Abriendo caminos que solo se pueden comprender y sentir a través de la relación cuerpo-movimiento-espacio-tiempo.



Helio Oiticica. Nildo de Mangueira con Parangolé P 15 (Capa 11) “ “Incorporo a Revolta” “Encarno la Rebelión”, 1967.







Helio Oiticica vistiendo un
Parangolé P 19 (Capa 15)
1968. Homenaje a Gilberto Gill.

En esta cita, Oticica narra el encuetro con parangolé:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: "aqui é…" e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra "Parangolé". Aí eu disse: É essa a palavra[22].

Eso lo descubrí en la calle, esa palabra mágica. Porque trabajaba en el Museo Nacional de la Quinta, como mi padre, haciendo bibliografía. Un día, estaba yendo en autobús y en la Praça da Bandeira había un mendigo que hizo (una especie de la cosa más linda del mundo) algo muy bonito: una especie de construcción. Al día siguiente ya había desaparecido. Eran cuatro postes, estacas de madera de unos dos metros de altura, que él (el mendigo) puso como si fueran vértices de rectángulos en el suelo. Era un terreno baldío, con un matorral, y tenía ese claro que el estacó (estacar: poner estacas) e hizo las paredes con hilo de cordel (cuerda delgada) de arriba abajo. Muy bien hecho. Y había un pedazo de costal de pita (costales para transportar café) clavado en uno de esos cordeles que decía: "aquí es…" y lo único que entendí, que estaba escrito, era la palabra Parangolé (palabra que significa hablar sin sentido, conversación absurda). Ahí yo dije: Esa es la palabra.

22. *Tomado de: http://www.teste.bebopdesign.com.br/revistafolio/v1/portfolio/parangole-politica-e-poetica-do-instante-no-estado-invencao-de-helio-oiticica/ [cita] FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 2000.*



Aquella construcción “mais linda do mundo” que seguramente vio Oiticica en la relación del mendigo con los pesos de su cuerpo, con las tensiones entre los objetos que lleva puestos; los trapos que cubren y descubren sus brazos, un pedazo de piel, el rostro que revela el ser, la relación con la ciudad, los carros, el clima y la mirada de la gente, fueron el punto de partida de los Parangolés, y de toda una serie de exploraciones experimentales o, como dice Guy Brett, “ejercicios experimentales de libertad”, altamente significativos en el campo de las artes y su permeabilidad en la vida. Oiticica se denominaba a sí mismo inventor, no artista, y sus propuestas debían ser entendidas como dispositivos creadores de nuevas subjetividades, mecanismos o estructuras que denominaba “transobjetivantes” (“transobjetivante”), las cuales incorporaban el cuerpo del espectador/creador, traspasando la división obra-artista-espectador, “ya no más: yo el artista. TÚ el espectador”, (en palabras de Ricardo Basbaum) sino “TÚserásYO” (“YOUwillbecoMe”)”[23] y con ello el quiebre del circuito tradicional del arte y la apertura a un “mundo-abrigo”, aquel mundo habitable que Oiticica soñó por medio de sus experimentos. En donde la obra de arte (y en muchos casos el cuerpo del artista) se acopla al ser, lo abraza, lo hace necesariamente más importante, creando espacios que permiten encontrar, o reencontrar, sus potencias.

Se trataba -y lo que me interesa es que aun se trata- de reconocer las posibilidades de nuestro cuerpo-matriz -“membrana permeable”-, y las facultades del pensamiento-cuerpo (o “Thinking in movement” de la improvisación con el cuerpo -cercano a la danza-, que propone la filósofa y bailarina Maxine Sheets-Johnstone en su trabajo sobre fenomenología de la danza). Entendemos el entorno gracias a nuestro cuerpo, a través del cual se mueven afectos y percepciones que activan nuestra estructura sutil, permitiéndonos saber hacia dónde movernos, cómo conformar espacios y configurar relaciones. La danza reconoce esto, su dominio está en este campo. Tan solo la conciencia en la postura puede llegar a producir cambios significativos en el individuo; la apertura del plexo solar, la expansión profunda de la columna vertebral, el grado de tensión muscular, la respiración etc. Los psicólogos están siendo conscientes del impacto de terapias que no utilizan la comunicación por medio del lenguaje (terapias tradicionales) sino que activan relaciones de cuerpos a través del movimiento. Con lo cual el individuo se conecta con elementos vitales, “experiencias encerradas en la memoria del cuerpo en un nivel no verbal o pre-verbal”[24], reconociendo fuerzas (la idea de fuerzas invisibles abordada por Deleuze) que no puede valorar racionalmente, pero percibe desde su conciencia sutil, que tiene que ver directamente con su experiencia sensible del mundo.

23. *(Guy Brett, “Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949 – 1979”, Paul Shimmel (Compilador), Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles, Ed. Alias Fusil, Pág. 196). Ricardo Basbaum, “Clark and Oiticica, en blast 4: Bioinformatica, fundación x-art, Nueva York, 1994.*

24. *(Guy Brett, “Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949 – 1979”, Paul Shimmel (Compilador), Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles, Ed. Alias Fusil, Pág. 196).*



Pina Bausch, Café Müller, 1978.



Esta permeación de sí que abre el arte, se hace imprescindible en la relación entre los seres humanos, y de éstos con su entorno. Se trata de una apertura consciente que nos ayuda a ver otras formas (captadas, visibilizadas por el arte) de relacionarnos y de generar vínculos afectivos y, sobre todo, respetuosos y solidarios. También nos lleva a problematizar lo que entendemos y asumimos como pensamiento y racionalidad, y el papel que estas facultades cumplen en los procesos de creación. La danza, dijo Nietzsche, "es saber de lo inconsciente en el sentido de que <engendra lo que no tiene voluntad mediante la voluntad y de modo instintivo>"[25], que nos permite liberar el saber inconsciente, una especie de "no saber" que sabe bastante.

Para sentir-comprender las nociones de 'pensamiento-cuerpo' y de 'pensar en movimiento' ("Thinking in movement") es necesario entrar en dinámicas que relacionan capacidades motoras (equilibrio, resistencia, fuerza, velocidad, etc.), sensibles, inconscientes e involuntarias del cuerpo. Las cuales establecen un puente sensible con el mundo, con los seres que nos acompañan, y con aquello que podemos lograr si confiamos en el 'conocimiento' de nuestros cuerpos.

25. Georges Didi-Huberman, El bailaor de soledades. Pre-Textos. 2008. Pág.53

Fuerza / Contrafuerza

Estatua en bronce de una bailarina velada.
Periodo Helenístico, 3er y 2do siglo A.C.
The Metropolitan Museum of Art New York



Para el presente proyecto Errantes, propuse como "metodología" de creación, ciertas dinámicas de composición a partir del cuerpo social de los errantes, (el cual en un principio era plasmado por medio del dibujo) en las cuales parto de recursos de improvisación en danza (que sin embargo llegan a otro lugar), para establecer un acercamiento implicativo, entre la sensación y la "comprensión" corporal del espacio (de la ciudad u otros espacios), y del cuerpo de los errantes. Por medio de la relación de fuerza y contrafuerza entre los cuerpos, con la ayuda de la tela negra (que oculta como la noche y sin embargo permite ver nuevas cosas); vista como "membrana permeable" y como detonante; suscitadora de nuevas dinámicas corporales que ayudan a permear realidades. Difuminándose así el borde que nos separa de los errantes, "ya no más: yo el artista. TÚ el espectador", sino "TÚserásYO" ("YOUwillbecoMe")"[26]

Dentro de la forma que he propuesto de creación, no se configuran previamente los caminos, ni se construye una coreografía mediante frases de movimiento. Se crea a partir de fuerzas, devenires e intensidades entre el cuerpo, el espacio y el tiempo. Fuerzas que el cuerpo del artista capta y emite gracias a lo que Antonin Artaud llamaba, "musculatura afectiva";

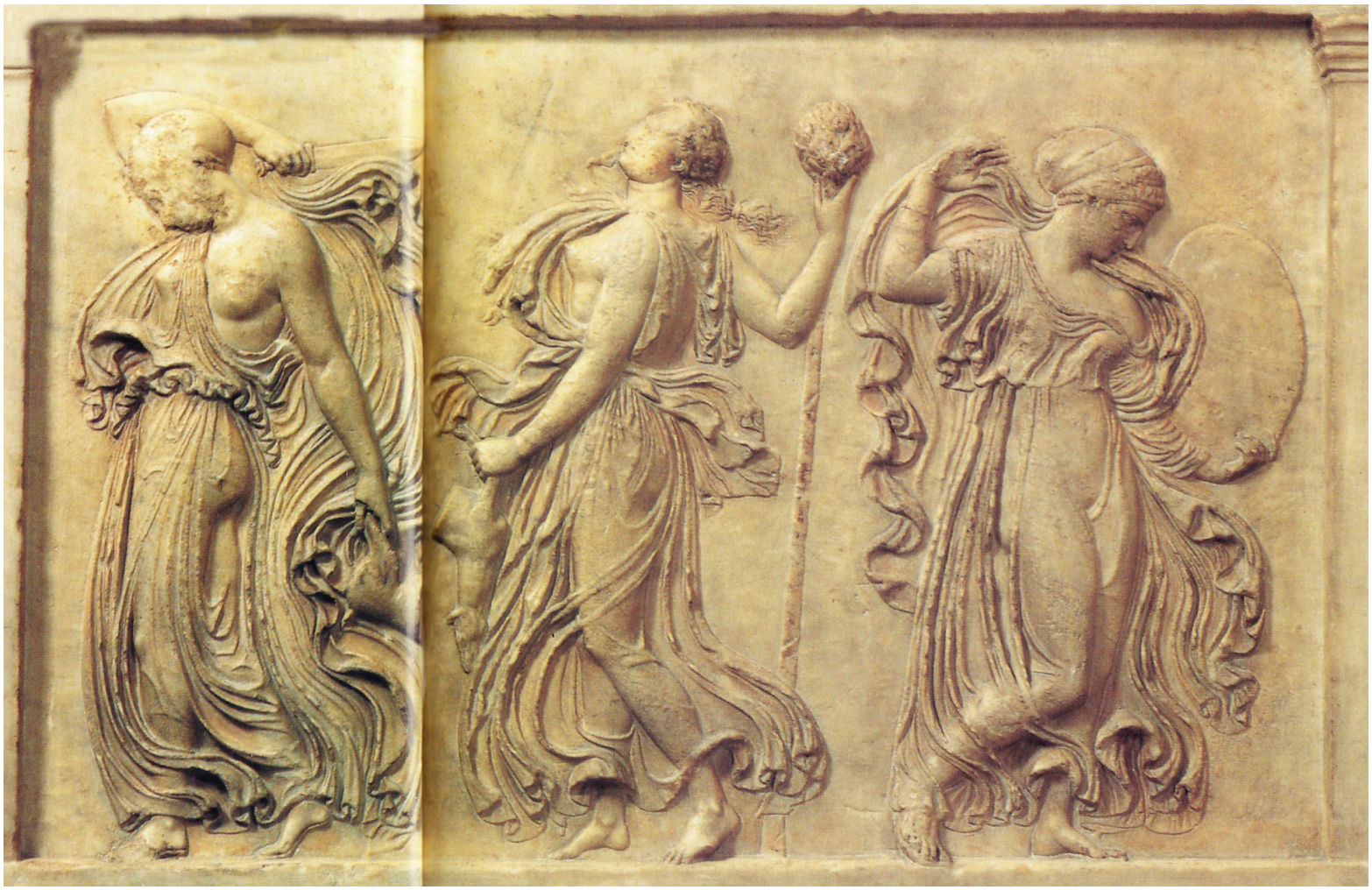
26. (Guy Brett, "Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949 – 1979", Paul Shimmel (Compilador), Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles, Ed. Alias Fusil, Pág. 196). Ricardo Basbaum, "Clark and Oiticica, en blast 4: Bioinformatica, fundación x-art, Nueva York, 1994.

así como un deportista debe tener ciertos músculos bien desarrollados para lograr un determinado movimiento, el artista (bailarín, actor, pintor…) tendrá que desarrollar un tipo especial de 'musculatura' que le permita abordar las situaciones de manera inmediata y con maestría, pero, es importante resaltar, que se trata más de una musculatura afectiva que física, ya que tiene que ver con la posibilidad de ser afectados y de generar afecciones, y con ello de encontrar las potencias del cuerpo.

"La danza es «poesía general de la acción», pero también acción filosófica plena, potencia capaz de convertir cada paso en una interrogación sobre el ser" (Bailaor de soledades:28) La experiencia transmuta el pensamiento, es capaz no solo de abrir preguntas sino de alterar las cosas, "Estar en movimiento significa estar fuera de las cosas"(Bailaor de soledades:28). El bailarín metamorfosea, se escapa a la estabilidad y permanencia de las formas, su estado cambiante le permite devenir múltiple. "Bailar: convertirse en el otro. Luego «bailar las soledades» equivaldría literalmente a perderse como persona en el espacio y el tiempo de los movimientos producidos.". En el libro El alma o la danza, de Paul Valéry, en un momento dado ATHIKTÉ, la gran bailarina, comienza a girar y girar libremente y sin parar:

SOC.- Es el intento supremo…Gira, y todo lo visible se despega de su alma; el vaso de su alma se separa al fin de lo más puro; hombres y cosas pasan a formar en torno suyo un hez informe y circular… Mirad…Gira…Con sus fuerzas simplemente, y con un acto, un cuerpo es lo bastante poderoso para alterar la naturaleza de las cosas más hondamente de lo que pueda alcanzar nunca el espíritu de sus sueños y especulaciones. (Paul Valéry:2000)
Finalmente el cuerpo de ATHIKTÉ se desvanece en un desmayo y cuando despierta, habiéndole quitado la respiración a los hombres, dice; "No siento nada. No estoy muerta ¡Pero tampoco viva! SOC.- ¿De dónde vuelves? -ATI.- ¡Amparo, amparo, ah, mi amparo! ¡ay, Torbellino!... Estaba en ti, oh movimiento, fuera de todas las cosas…"





Ménades en ritos dionisíacos. Siglo V a.JC. Galería de los Ufizzi, Florencia.

En el proyecto se hizo urgente una fuerza impersonal que me sacara de la estabilidad, una contrafuerza que dislocara el orden y permitiera la entrada de potencias abstractas, llevando al borde del abismo el dibujo y la idea de representación. La contrafuerza propiciadora de un ser, que convocara lo múltiple. Se hizo necesario bailar con otro cuerpo para hacer ritmo, para crear un flujo que solo puedo darse allí donde se multiplican las fuerzas. “Se baila casi siempre para estar juntos. Se baila entre varios. Los cuerpos se acercan unos a otros, van y vienen sin orden previo, con igual empeño en las vueltas y revueltas. Se rozan, se frotan, se desean, se divierten, se desatan. Una fiesta” . Fue inevitable bailar en el límite (“El riesgo es parte del ritmo”, dice Edwin Denby), poner mi cuerpo a riesgo de caer; caer en la emoción, en el acontecimiento, e incluso en el trance (en un estar fuera de si). Para lograrlo, para hacer una danza de cuerpos en caída, fue necesario invitar a una persona, establecer una contrafuerza, creando así, un arte bailarín, amante, solitario y compañero.

Esta persona se llama Margareth y nos encontramos en este punto, no solo por sus conocimientos avanzados en danza, sino por aquello que le otorga al proyecto como ser humano. Es difícil describir lo que representa el encuentro con ciertas personas en un momento dado. Ya que las emociones, las coincidencias, las resonancias y así mismo las disonancias, son un misterio que es imposible de explicar. Pero lo que es cierto es que Margareth entiende mejor que nadie este proyecto, no solo porque sabe leer con su cuerpo lo más fundamental del mismo, sino porque su historia de vida le da un dominio especial sobre muchas de las cuestiones abordadas aquí. Desde la primer vez que trabajamos juntas me sorprendí viendo una autentica ménade frente a mi. Pensé que aquellas mujeres desbordadas del dios Dioniso no estaban únicamente en la mitología, comprendí que aun alumbran algunas en medio de la noche.

Se conformó por lo tanto una danza de fuerzas femeninas y colectivas. Una exploración de cuerpos que bailan (bajo un concepto ampliado de la danza), “con el tiempo que nos mata”.

Réplica romana de un original griego de fines del siglo V a.C. atribuido a Calímaco. Ha figurado como Relieve de una bacante.



El arte en acción

Advenimiento sensible

Al momento de abordar la pregunta por el artista, se hace necesario visibilizar el acontecimiento de su cuerpo; verlo en movimiento, percibirlo a través de un advenimiento sensible, una afectación que solo se da en acción.

Muchas obras de artistas que trabajan con el cuerpo (performance, danza u otros), se nos presentan por medio de imágenes y narraciones (debido a las características de este arte "fugitivo"), que nos lleva a enfrentarnos con el límite del lenguaje -aquello que no podemos explicar de sucesos que acontecieron- y con el límite de la imagen, que congela el transcurrir del tiempo, editando y abstrayendo los espacios de la acción. Por lo tanto, se hace necesario recurrir a diversas estrategias de aproximación (además de herramientas como el vídeo, la fotografía etc.), intuitivas y personales, con relación a las vivencias, inquietudes y percepciones de quien teje el sentido de la obra.

> Escribir acerca del "arte vivo", del performance, la acción, la participación, exige sin duda una gran atención a la complejidad de la vida misma a su flujo, a su tendencia a sobrepasar sistemas y dogmas. De una forma paradójica, para escribir acerca de este tema se requiere admitir la parcialidad del conocimiento y del punto de vista personales, como una aceptación de la validez de la propia historia subjetiva y la experiencia vivida[27].

Atender a "…la complejidad de la vida misma a su flujo", enfrentando las paradojas, las contradicciones y los límites. Buscar vías propias para tejer imágenes y percepciones, mas allá de las nociones estereotipadas y reducidas que recaen sobre las categorías. Entre tantas definiciones, yo prefiero entender al arte del performance como un "ejercicio experimental de libertad" (Paul Schimmel, 2012).

---

27. (Guy Brett, "Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949 – 1979", Paul Shimmel (Compilador), Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles, Ed. Alias Fusi, Pg. 164)

Sobre los caminos del cuerpo

En un momento dado, queriendo descansar los ojos, alcé la vista del computador (pensando en la obra, Una cosa es una cosa de la artista colombiana María Teresa Hincapié) y me encontré con la imagen viva de mi casa.

Frente a mi, brillaron dos copas de vino que quedaron del almuerzo –delicioso- que me preparó Sebastián: tras las copas descubrí su rostro, tras él, el calendario, abajo, nuevamente en la mesita del comedor, el salero que viajó desde Panamá y el vinagre balsámico que nos regaló emocionada mi Mamá. Como redescubriendo mi casa, comencé a observar cada objeto. Me encontré con la primera mata que tuvimos, la cual estaba florecida y mostraba vanidosa su explosión de color (en ese momento la luz del atardecer la hacia vibrar intensamente). Observé nuevamente las grullas de papel que nos regalaron mis tías cuando decidimos compartir esta casita y la vida; hicieron cien para que se cumplieran todos nuestros sueños. Luego descubrí las astromelias que traje hace más de dos meses a la casa, (las compré porque Sebastián llegaba de viaje) y caí en cuenta, que de una manera misteriosa esas dos florecitas aun seguían vivas. Y me acordé de Adriana (de Corazón grande y cuerpo de roca, que viene a trabajar a mi casa) diciendo; !Estas florecitas sí que quieren vivir¡. Y me asombré de que hace varios días no las había volteado a mirar, tan afanada como había estado con el proyecto.

Observé detenidamente mi casa en aquel momento suspendido de la tarde y comencé a reconocerme, a recobrar mi vida por medio de cada objeto. Cada cosa, por pequeña que sea, tiene una historia que puedo recordar en casi todos los casos; quien trajo esto, como llego aquello, cuando y porque compramos esa cosa. Me asombré descubriendo que cada objeto evoca un ser. Por ejemplo, aquel marco que sostiene débilmente un recorte de periódico, donde dice; “La iglesia pidió perdón por sus pecados” que colgaba de la pared trasera de la cama de Mela, la abuelita de Sebastián. Recuerdo la risa inocente de Mela, su mirada tierna y el peso de su cuerpo ladeado hacia un costado ya por los años, ya por los golpes. Y la gracia que siempre nos causó ver aquel recorte victorioso en la cabecera de su cama.

Maria Teresa Hincapíe, “Una cosa es una cosa“





Derecha: Marina Abramovich, “The Artist is Present“, MOMA

Maria Teresa Hincapíe



Comprendí mediante este ejercicio de sostener y condesar el tiempo, de suspenderlo allí en la observación y en la entrega a cada objeto, la relevancia de la obra “Una cosa es una cosa”. Entendí también, que aquello que me interesa de lo que llaman ‘performance’, ‘happenings’, ‘artes del cuerpo’, ‘artes vivas’ (como si el resto estuvieran muertas…), es la oportunidad de darle mayor importancia a la vida que al arte, por medio de los mecanismos del arte. Y no se porque, entre tantas cosas, se me viene a la cabeza una frase de Facundo Cabral, (al cual recuerdo de pequeña, en una tarde como ésta, dibujándome un gato bajo la luna en el reverso de una servilleta…) que dice algo así como; “Vinimos para encontrarnos, la vida es el arte del encuentro”, y de repente siento que este extenso campo de experimentación artística (Performance, artes del cuerpo…), tiene que ver con el encuentro, con un ‘arte del encuentro’.

Junto con estos recuerdos y pensamientos, siento el ímpetu de María Teresa Hincapié, y esa capacidad maravillosa de resaltar las fuerzas más sutiles de la vida, el respeto que le daba a cada objeto por pequeño que fuese, como reconociendo en ello el valor enorme de una vida. Y la visualizo dando cada paso en su obra Peregrinos. Imagino que su vida fue un camino de desprendimiento (de vaciamiento), una transformación en errante, en luciérnaga.

Leyendo después sobre su vida, me encontré con estas palabras; “… no sé por qué, hay dentro de mí un espíritu de renuncia muy fuerte. (De Herrera, 2004: 124)”. Y más adelante en el mismo texto - escrito por Marta Rodríguez - define el performance de la manera más hermosa que he encontrado hasta el momento, les llama “actos de amor silenciosos”.

Y entonces se me viene a la cabeza la obra (ya demasiado famosa…), “The artist is present” que se puede traducir como “El artista está presente”, de Marina Abramovic. Aquello que me parece imponente de esta obra, es que después de toda una vida de entrega al performance, mediante prácticas de cuerpo absolutamente exigentes, y propuestas de confrontación al público, llega un momento en el cual todo su aprendizaje, todos esos años de experiencia, se condensan en algo tan sencillo y sin embargo tan difícil y poderoso, como lo es mirarse a los ojos, o mejor dicho, mirar a alguien a los ojos y descubrir al ser.

En esta obra (y en muchas más) el artista **“es”** presente, se hace en el acontecimiento. Su vida es necesaria para poder hablar del mundo, para aproximarnos desde la experiencia, a una comprensión sensible (implicativa) del ser.



La iluminación viene de lo que llamo "sabiduría líquida", que es, la experiencia. Debes vivir cierto tiempo de experiencia, debes someter tu mente y tu cuerpo a ciertas fases, a veces ni sabes porqué, pero luego, al otro lado, encuentras ese estado. Siempre estoy buscando ese estado y cómo condicionar mi cuerpo para encontrarlo. Aquí en España existió un hombre maravilloso, San Juan de la Cruz. Todos su versos provienen de ese estado, habla estando en él, está más allá del bien y del mal y de la crítica. El sencillamente es. Lo importante no es hacer sino ser.

"Lo importante no es hacer sino ser" ser en acción, crearse en movimiento, y con esta danza sacudir y permear otros cuerpos. Animar estados de conciencia que le permiten (al performer, bailarín, actor, poeta…) ahondar en su propio cuerpo y el mundo. El performance -dice Abramovic- se trata de un estado mental y del desarrollo de una capacidad emocional, que se puede entender como una "musculatura afectiva" (Antonin Artaud), la cual necesita de un "atletismo afectivo", que debe ser ejercitado mediante practicas de apertura sensible al cuerpo y al entorno. Es necesario fortalecer la concentración, en una búsqueda por ser/estar presente, diluyendo los bordes que separan el cuerpo de su entorno, convirtiéndose así en una "membrana permeable" que deviene múltiple, una soledad, que es al mismo tiempo, "soledad compañera".



Pina Bausch

Es necesario vaciarse así mismo, dice Abramovic: vaciarse así mismo del cliché, inducirse a la catástrofe para llegar a la obra de arte. En el documental "The artist is present" hay un momento de vital importancia, en el cual Abramovic plantea un encuentro -una especie de retiro- en donde varios artistas van a ejercitar ciertas capacidades corporales (mentales, espirituales, físicas…), para poder realizar los performances de Abramovic (con motivo de su retrospectiva en el MoMA de Nueva York). Como base de los ejercicios que plantea, formula un vaciamiento del cuerpo, a través del cual el performer estará preparado para llegar a un estado (que experimenta por medio de intensidades y fuerzas). Habrá desarrollado una musculatura, activando su estructura sensible, para -entre otras cosas- poder entregarse al presente con una alta concentración y conciencia de su cuerpo, en relación con el espacio y la presencia de otros cuerpos.

El artista es capaz de alcanzar un estado mental con el cual puede manejar la intensidad de sus acciones. Su cuerpo es un campo de fuerzas que entran en contacto, en choque, en resonancia, en armonía etc., con otros cuerpos y el espacio circundante. Pero es necesario inducir el cuerpo del artista a la catástrofe, enfrentándolo -a la manera de un guerrero- consigo mismo y sus clichés. En palabras de Abramovic, el artista debe ser un guerrero, "The artist must be a warrior", debe tener cierta determinación "must have this determination" y resistencia "and resistance", para superarse (conquistarse) así mismo "to conquer himself", "and his weaknesses" y sus debilidades.

Asumiendo este camino, podrá llegar a hacer de sus acciones "actos de amor silenciosos" Podrá establecer un arte del encuentro, de la implicación, que le permita difuminar o eliminar barreras, alzar puentes, y ayudarnos a reconocer lo que puede un cuerpo.

Marina Abramovic “The artist is present”
Fotogramas del documental













Cuerpos en acción

San Victorino



El sol de aquel día no daba tregua, era un viernes 16 de Agosto, parecía ser el día más caliente del año.

Llegamos sobre las 10.00 de la mañana a la plaza de San Victorino. Estaba repleta, llena de vidas que iban y venían en el afán de todos los días, podía identificar a las personas que pasan allí sus horas, que habitan el lugar, a quienes pertenecen esas tierras de cemento; los seres que pueblan silenciosos sus rincones, quienes duermen a plena luz del día en las bancas de madera y metal, los emboladores de zapatos con su pequeño equipo de trabajo, las prostitutas como flores abiertas a la luz del sol, los vendedores ambulantes y su cantidad de paqueticos chillones, los comerciantes que desde su local registran los movimientos de la plaza y, la policía que vigila el entorno mientras parece ocuparse de varios asuntos más.



Hay quienes solo van de paso y atraviesan la plaza como quien cruza una autopista, hay otros que van a lo que van, a comprar, negociar, vender, intercambiar. Y aquellos para quienes ese lugar es lo más cercano a un hogar, en donde el escaso pasto que se asoma extraviado entre el cemento, las bancas y la escultura que se alza indiferente en medio del lugar, representan las pocas coordenadas de su indefinido mundo.

Nos encontramos todos bajo la sombra de una palmera en el costado oriental de la plaza. Allí, en medio de tanto movimiento logramos, no sé de que manera, ponernos de acuerdo en dos o tres cosas. Todos -camarógrafos, sonidista y bailarinas- habíamos leído previamente una especie de guion que explicaba las dinámicas del ejercicio. A cada persona del equipo le fue entregado un papelito con un pequeño poema, una frase o simplemente una palabra que buscaba ser una tesis de trabajo, un estimulo para su exploración.

Margareth y yo comenzamos por un calentamiento que consistía en rebotar en el puesto con las manos en el vientre. Con los ojos cerrados comenzamos a generar vibraciones en todo el cuerpo, mediante un ritmo que iba aumentando progresivamente, y a hacer consciente la respiración; primero profunda y luego más corta y dinámica, ayudando con esto a calentar el cuerpo, aumentar la concentración y acelerar las pulsaciones cardiacas. Para realizar el tránsito de ese estado de concentración e introspección a la acción, visualizamos



una puerta tras la cual se encontraba un precipicio. Lo que hicimos fue acercarnos a la puerta, abrirla y saltar juntas al vacío, mientras la respiración se agitaba, las manos sudaban, los sonidos del exterior se agudizaban y sin darnos cuenta se volvían parte de nosotras, o nosotras terminábamos por fundirnos en ellos.

Luego cada una se fue por un lado distinto y la "danza" inició su cauce. El resto del equipo se dio cuenta que habíamos comenzado un par de minutos después, y rápidamente tomaron un lugar en el espacio. De ahí en adelante no cesaron de ir y venir, de buscar, escudriñar, observar, de sorprenderse con aquello veían y de sentir los espacios que emergían dentro de aquel lugar.

El sol hacia hervir el asfalto. Mis pies se habían librado del plástico que los cubría y estaban desnudos, se enfrentaban por primera vez al piso de la ciudad, sin protección - al estar más cerca de la tierra, permitiendo que los pies sientan, el mundo cambia, estar de pie se vuelve diferente, caminar adquiere otro sentido - cada paso que daba tomaba otra dimensión porque se sentía, en cada movimiento no podía mas que estar presente, inmersa en el momento, perdida en la potencia de cada paso, cada gesto, cada agitación del cuerpo.



Fotos y video:
Adrian Serna, Salomé Bravo, David Ramírez y Sebastián González



El calor que entraba por los pies me hacia hervir la sangre, que fluía por todo mi cuerpo con más fuerza que nunca. Sangre que "después de haberse vaciado de mi [calentaba] como el sol" Y de repente eran otros pies los que caminaban, yo-carro, yo-paloma, yo-sus ojos, su mirada, el peso de sus cuerpo, la tensión de los objetos en el espacio, las bolsas negras, las cajas de cartón, el sol, el sol, el sol, los rostros, la piel, esa otra piel negra que tensaba, desligaba, quebraba, acercaba, fundaba, envolvía, devolvía. Y es que, como dice aquel poema de Federico García Lorca, "Yo ya no soy yo, ni tu casa es ya tu casa". Ya no era yo quien caminaba, mis pasos eran otros, mi cuerpo se sentía diferente. A medida que entraba en el espacio, que comprendía desde ese lugar las formas, los colores y los seres, yo me iba diluyendo. Era como si me atravesara el espacio y todas sus fuerzas quedaran infiltradas en un cuerpo que se movía por mi.









El movimiento se hacia presente en todo nuestro cuerpo, buscando fugas, remolinos, espirales para encontrar otros cuerpos y hacer ritmo. En cada acontecimiento se abría un espacio, un lugar nuevo en el mundo, un hogar, un puente, una noche y con ella la posibilidad de invertir el orden de las cosas.

No era una obra de teatro, no era un espectáculo para recolectar algo de dinero, no era una filmación, no se sabia exactamente que era, pero había algo cercano en lo que sucedía, las personas no sabían muy bien que hacer, si quedarse a observar, si quitarse del camino, despejar el lugar o si al contrario debían armar corrillo presenciar lo que sucedía e intervenir. Tampoco había una estructura narrativa, una representación, por lo tanto todos nos veíamos obligados a establecer nuevas relaciones entre los cuerpos y las fuerzas presentes en aquel espacio.

Pero era en gran medida esa cercanía con el piso lo que desataba emociones. Recuerdo que varias veces nos miraron los pies, pasaban y lo que les hacia detenerse o extrañarse era el hecho de que estábamos descalzas, o de que los cuerpos rozaban la superficie menos deseada de la ciudad, esa cercanía borraba de inmediato una frontera. Recuerdo ver pasar a los descalzos observando detenidamente nuestros pies descalzos...

A veces cosas muy pequeñas, límites ínfimos nos separan enormemente los unos a los otros, llegando a ser determinantes en nuestras vidas. Por ejemplo en la dimensión del mundo una frontera es imperceptible y sin embargo en el orden de nuestras sociedades, es una división que marca fuertemente la vida de los seres humanos.

Entrar al piso de la ciudad supone encontrarse sin barreras con la basura, la mierda de las palomas, los vidrios, los escupitajos, los orines… toda esa serie de indeseados que ocupan el lugar mas bajo, la zona menos anhelada de la ciudad. Esa que habitan unos seres a los que llaman desechables, indigentes, ñeros, miserables... Sin embargo, la verdadera miseria es aquella que nos ha llevado a quebrar el respeto entre nosotros. A no ver, no sentir y no ser capaces de tomar las riendas de nuestro mundo.


la rebaja
DROGAS LA ECONO
DROGUERIA
CAJA POPULAR
Barral
LIQUIDACION TOTAL
GRANDES DESCUENTOS





Quitarse los zapatos implica acercarse a la pobreza y al olvido, pero también a la tierra y al cuerpo, implica que cada paso se convierte en una decisión consciente. Implica saberse vivo, aunque no se tenga rumbo, aunque se este al margen, aunque se este perdido; aún se esta vivo, y se siente con más fuerza la vida cuando se tiene sed, cuando quema el piso, cuando asecha el dolor.

Margareth conocía los caminos, entraba y salía con seguridad de las corrientes serpentinas que se dibujaban en aquel lugar. Sentía en ella una suerte de seguridad, de certeza, de claridad frente a cada movimiento, era como si hubiéramos marcado los pasos previamente, como si supiéramos de antemano aquello que debíamos a hacer; en donde poner cada pie, hacia donde dirigir el cuerpo, cómo aproximarse a los lugares, como establecer un vínculo con las personas, sabíamos, sin saber, como estar allí.

Lo único que teníamos previamente marcado, o decidido, era que tenia que haber un momento (no sabíamos cual) en el que debíamos llegar al dibujo, al lugar de conflicto y dificultad alrededor de la acción de dibujar. Margareth debía ser la contrafuerza, a través de la tela negra tenia que lograr hacerme difícil la acción de dibujar, despertando sensaciones verdaderas en mi cuerpo. Anteriormente habíamos encontrado la pauta de "quitar la luz", que era algo así como imposibilitar del todo el movimiento del otro, aplicando una fuerza mucho mayor sobre el cuerpo y llevándolo con ello a un límite.







Sucedido que aquello que hizo Margareth fue mucho más hermoso de lo propuesto inicialmente. Logró que el dibujo se fugara, desenterrándolo de aquel rectángulo de tela blanca. Desbordo el dibujo mediante la captación de fuerzas que se estaban apoderaban de aquel preciso momento, dibujó una línea de fuga, una nueva posibilidad de ser y de encontrar al otro. Reconocimos como "la vida no es algo personal" (Deleuze), y así mismo como la maravilla del arte radica en su posibilidad de tener un fin exterior que desborde sus límites, que nos empuje fuera de nosotros mismos, o mas allá de nosotros mismos. "Las cosas nunca pasan allí donde se cree que van a pasar, ni por los caminos que se espera. Precisamente porque los devenires son rupturas, fugas, discontinuidades, desestructuraciones, desterritorializaciones."

«A veces da la impresión de que el artista, y en particular el filósofo, sólo es un azar en su época... Cuando aparece, la naturaleza, que jamás salta, da un salto único, y es un salto de alegría, porque siente que por primera vez ha llegado a la meta, al punto en el que comprende que jugando con la vida y con el devenir ha llegado a vérselas con algo importante. Y este descubrimiento hace que se ilumine, y que la dulce lasitud de la tarde, lo que los hombres llaman encanto, repose sobre su rostro.»

Y quisiera añadir como complemento a esta cita de Nietzsche (realizada por Deleuze), una de Didi-Huberman:





…Semejantes momentos de excepción en los que los seres humanos se vuelven luciérnagas – seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprehensibles y, como tales, resistentes – ante nuestra mirada maravillada.(Didi-Huberman:2012)

Aquel ultimo momento fue una afirmación de la vida, un descubrimiento de las fuerzas que puede transmitir un cuerpo, y del arte como aquello que se resiste. Ese instante en que la pintura negra atravesó nuestras soledades para encontrar otros cuerpos, permitió que Las luciérnagas se dejaran ver en el momento más cegador del día, cuando el sol desde su alta cumbre pega sin piedad sobre las cabezas de los hombres. Aparecieron para decirnos que aún están vivas. Una dejó su huella como símbolo de supervivencia, otra mostró su fuerza haciendo visible el valor enorme de su trabajo y del lugar que ocupa en el mundo.

Encontré, a partir de aquella experiencia, que lo importante de todo lo realizado hasta el momento no era el arte y muchos menos yo, sino los seres que estaban allí presentes. Eran Margareth y el señor de sonrisa amplia y brillante que se acercó a nosotras, reconociendo que entraba en un espacio distinto (abierto por el arte), para hacer visible su vida. Por un momento pudimos invertir el orden (orden de la desgracia) de este mundo, nos encontramos de cuerpo, de danza, de almas hermanas.







LAS OBLIGACIONES DEL POETA
Gioconda Belli

Que nunca te dé por sentirte
intelectual privilegiado cabeza de libro
serrucho de conversaciones
mustio pensador adolorido.
Vos naciste para desgranar estrellas
y descubrir la risa de la muchedumbre
entre los árboles,
naciste blandiendo el futuro
mirando por ojos, manos, pies, pecho, boca
adivino del porvenir
agorero de días de los que el sol
aún ignora su paternidad,
fuiste engendrado en noches de luna
cuando aullaban lobos y corrían
enloquecidas las luciérnagas,
tenías los ojos abiertos desde que
asomaste al mundo la cabeza
y tu piel era más tierna y delgada
que la de las gentes nacidas
a ojos cerrados,
fuiste privilegiado para el dolor
y la alegría,
hijo del mar y la tormenta,
hecho para buscar tesoros en pantanos y
desiertos.
Tu legado fue el desmedido amor,
la confianza, la ingenuidad,
la sombra de los chilamates,
el trino de los zenzontles negros.
Ahora el fondo de la tierra
emana electricidad para cargar tu canto
se desparraman los poemas en las caras
sudorosas,
en las ávidas manos sosteniendo cartillas y lápices;
ahora no tienes más que cantar lo que
te rodea,
al suave diapasón
de las ardientes voces
de la multitud.





Resistencia
Cuerpos que desean vivir

"Ya lo estoy queriendo, ya me estoy volviendo canción"[1]

Siento que puedo soltar, relajar, vaciar, bailar con mayor espontaneidad, para que cada agitación dibujada en el aire siga su propio rumbo. Dejaré que el movimiento fluya y llegue hasta donde tenga que llegar. Confiaré en los días labrados, los dibujos plasmados y los movimientos fecundados. Me quiero dejar llevar por la cadencia del rio que sabrá a donde llevar las cosas: las noches, las horas, los días y la emoción que ahora sacude mi rostro en busca de risas; risas de vértigo, risas espasmódicas mezcladas con la ternura de las lagrimas. El temblor leve del amor, que me lleva tan lejos y necesariamente tan cerca. Y el miedo que me salva, empujándome a bailar en este punto exacto de desequilibrio en donde se puede valorar la intensidad de la vida.

Este cuerpo de barro, de sangre, de historias. Cuerpo de mi madre y de mi abuela. Cuerpo cáscara de huevo, cuerpo-hogar, cuerpo mío, tuyo, nuestro. Cuerpo que libera, que salta y se sobresalta, este linde, cuerpo de líneas, cuerpo-túnel, de aire y fuego, cuerpo-errancia, cuerpo-resonancia. Vida que se resiste a través de todo mi cuerpo, que ahora siento escaparse, multiplicarse, desprenderse para girar fuera de sí.

Cuerpo que no cesa de preguntarse: ¿Quién eres tu?, ¿Quiénes son Lo Errantes?, ¿Quién es el artista?, sin pretender encontrar respuesta pero consciente de que las preguntas, como corrientes de aire, siguen abriendo surcos, convirtiéndose en cauces de liberación, en luchas hechas cuerpo, con la esperanza girando en el corazón. Las preguntas que se abrieron al momento de abordar estética y éticamente el dibujo –inicial– de Los Errantes, condujeron a la catástrofe, empujaron fuera de sí no solo al dibujo -la representación- sino a mi cuerpo. Esto me arrastró hacia una especie de vaciamiento del cuerpo, de sus clichés; el conjunto de ideas figurativas, narrativas e ilustrativas que vienen cargadas de imágenes del mundo, de "sombras". Se hizo posible el fortalecimiento de facultades como el pensamiento-cuerpo, que me llevaron a poner en juego ejercicios de libertad, en lugar de ideas preestablecidas del mundo.

Indagando sensiblemente en la pregunta ¿Quienes son los errantes? entendí que no se trataba de un grupo humano especifico (a pesar de identificarme con problemáticas puntuales relacionadas con mi contexto), sino de la condición de cualquier ser que es empujado fuera de su vida, de su hogar, de su país, de sus sueños y su dignidad. Fue realmente importante reconocer la fuerza enorme de estos seres y no representarlos bajo la niebla del dolor y la miseria, dejar de sentirlos como víctimas, desechables, miserables, pobres y un largo y doloroso etcétera. Llamarles errantes me dio la posibilidad de abstraer unas fuerzas que tienen la misma intensidad en cualquier parte del mundo y para cada ser humano que resiste. Me permitió reconocerlos como luciérnagas; esos seres danzantes que nacen de la oscuridad anunciando la vida. Almas de sutil luminiscencia sin cuyo giro la fuerza que nos mantiene en pie desaparecería.

Bajo esta conciencia fue de vital importancia situarme, desde el primer momento, en el lugar del arte. Abordar las preguntas por los errantes desde referencias artísticas y filosóficas, dejando –conscientemente–de lado otras disciplinas, aún en el valor enorme que tienen, para así tejer con los materiales del arte una comprensión sensible de la realidad, que nos permite abrir nuevas posibilidades de ser en el mundo.

28. *Luis Alberto Spinetta (Canción "Barro tal vez", Álbum "Kamikaze" de 1982. Versión a dúo con Mercedes Sosa en el Álbum "Cantora vol. 1" de 2009).*

Fue necesario transformar el dibujo; de la representación del cuerpo de los errantes (por medio del dibujo), a la presentación de sus fuerzas (por medio del cuerpo). Dislocar el orden de la representación para percibir el acontecimiento de la vida, en el cual nuestros cuerpos son potencias capaces de transformar realidades y de abrir lugares para la existencia (resistencia). La "ausencia" del dibujo ha sido altamente significativa como contrafuerza; como espacio generador de dinámicas de choque y confrontación, que han llevado al dibujo a proyectarse en el espacio y en el cuerpo.

El trabajo a dúo -con Margareth- abrió la posibilidad del encuentro, de la impregnación o permeabilidad en un construir entre dos. Se diluyó la idea de autor (dentro de las dificultades que se abrían al ser éste un proyecto de grado), para permitir la entrada de fuerzas múltiples. Al respecto dice Deleuze (refiriéndose al trabajo con Félix Guattari), "…todo lo que yo he tenido con Félix son estas historias de devenires, de bodas contra natura, de evolución a-paralela, de bilingüismo y de robo de pensamientos"[2]. Robo, construcción permeable de conocimiento, creación múltiple. Captación de flujos, que por encima de nuestra individualidad crean espacialidades mixtas, fugaces, errantes, resistentes.

Este proyecto fue una construcción colectiva, realizada entre maestros, cómplices y compañeros. Ninguna frase, trazo o movimiento nace solo, son muchos los esfuerzos y las vidas que han ofrecido sus conocimientos, su sensibilidad y fuerza a esta aventura. Algunos ya no están pero continúan llenando la vida con su brillo. Otros son luciérnagas que resisten al margen del poder, pueblos que en la retirada siguen creando sus fulgores de vida. Otras son ménades, mujeres danzantes poseídas por Dionisos, que empujadas por fuerzas mayores a si mismas son capaces de crear experiencias múltiples, colectivas, que quiebran el orden de las cosas para dibujar flujos de resistencia por medio de sus cuerpos.

Mi abuelo decía algo así como, siembra un árbol aunque no vayas a descansar a su sombra. En este momento, después de cuatro años de su muerte, entiendo que esta frase expresa aquello que fue su vida. Criado por una hermosa familia campesina en Santander, durante toda su vida sembró pensando en el mundo que nos dejaba. Reconociendo que su propia vida no sería más que un aleteo de mariposa, construyo -basado en un gran respeto a todo lo que lo rodeaba- un mundo para quienes amaba. Y él en realidad amaba demasiado; trataba a todos los seres con la misma atención y cariño. En todos los años que tuve la fortuna de aprender a su lado, lo vi acercarse con respeto y alegría a cada ser humano. Era un ser admirable en todos los sentidos, su corazón latía al ritmo de un tiple y tenia las manos mas hermosas que jamás haya visto; manos de quien ha trabajado la tierra, pero sobre todo de quien ha sembrado un mundo mejor. Lo evoco para cerrar este proyecto, por su fuerza, el respeto que tenia por la vida y los seres que lo rodeaban, y la conciencia de sembrar pensando en un mundo que gira mas allá de nuestras necesidades y del leve palpitar de nuestras vidas.

Aquí comienza un largo recorrido. Quedaron expuestas, como lucecitas en medio de la noche, mis inquietudes más profundas, las cuales guiarán lo que continúa. Seguiré indagando con el cuerpo, la danza y el dibujo desde una comprensión más amplia del arte, siempre en relación con fuerzas de libertad y resistencia.

Entre las posibilidades que se dibujan, tengo una invitación para mostrar el proyecto en el Centro de Memoria Paz y Reconciliación de Bogotá, y aunque esto representa un gran reto y abre problemáticas que no antecedieron a la realización de este texto y al proyecto en general, creo que puedo acercarme a este espacio, con el propósito de generar vínculos y comprender desde mi cuerpo, al igual que en San Victorino y otros espacios de la ciudad, la fuerza de unos seres que siguen emitiendo sus señales desde la distancia.

29. *Gilles Deleuze – Claire Parnet. Diálogos. Editorial PRE-TEXTOS. Valencia 1980.*

Aproximación de “Errantes” a los Columbarios, Centro de Memoria Paz y Reconciliación de Bogotá
Foto: Sebastián González Dixon









La pintura de las lápidas es una intervención realizada por la artista colombiana Beatriz Gonzalez.
Fotos: Alejandro Barrera





Confección y asesoría de diseño
de vestuario Gina Bedoya



Bibliografía

- Bataille, G. (1994). Historia del ojo. México D.F : Ediciones Coyoacán.
- Bataille, G. (2002). El Erotismo. Barcelona: Tusquetes .
- Deleuze, G. (2007-2008). Pintura concepto de diagrama Buenos Aires: Cactus. Serie clases.
- Deleuze, G. (2007 (1978)). ¿Que es el acto de creación? En G. Deleuze, Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas. Valencia: Pre-textos.

  Deleuze, G. Parnet, C. (1980). Diálogos. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2008). El bailaor de soledades. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2012). Supervivencia de las luciérnagas . Mdrid: Abada .
- Didi-Huberman, G. (2008). “La emoción no dice yo” Diez fragmentos sobre la libertad estética. & A. Valdés. Alfredo Jaar. La política de las imágenes. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Fanon, F. (2007). Los condenados de la tierra. Prefacio de: Jean-Paul Sartre . Rosario - Argentina: Colectivo editorial “Ultimo recurso”.
- Lyotard, J.-F. (2006). La ceguera necesaria. En Adolfo Chaparro Amaya (Ed.) Los límites de la estética de la representación. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Mario Teodoro Ramírez. La autocreación. Para una ética de la creación y una estética de la existencia. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia. Tomado de: Rosario Herra. Hacia Una Nueva Ética, México. Siglo XXI. (2006).
- Nietzsche, F. (2009). El nacimiento de la tragedia . Mdrid: Alianza.
- Nijinsky, V. (2003). Diario . Barcelona: Acantilado.
- Noam Chomsky. Sobre mantenerse informado y la “defensa propia” intelectual. Tomado de: http://www.rebelion.org/
- Ospina, W. (2012). Es tarde para el hombre. Bogotá: Mondadori.
- Pabón, C. (2002). “Construcciones de cuerpo” en: Grupo de derechos humanos (Comp.). Expresión y vida; practicas en la diferencia. Bogotá: Escuela Superior de Administración Pública- ESP .
- Parnet, G. D.-C. (1980). Diálogos. Valencia: Pre-textos.
- Paul Schimmel, c. (2012). Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979 (Vols. 1-2). México D.F: Alias. Fusil Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles.
- Rosero, E. (2007). Los Ejércitos . Barcelona: Tusquets Editores.
- Sontag, S. (2010). Ante el dolor de los démas. Barcelona: Mondadori.
- Trias, E. (1998). Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Ariel.
- Trias, E. (1998). Vértigo y pasión. Madrid: Taurus.
- Valéry, P. (2000). Eupalinos o el arquitecto. El alma o la danza. . España: La balsa de Medusa.
- Zuleta, E. (2011). Elogio a la dificultad y otros ensayos. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Candido Portinari. www.museucasadeportinari.org



¡Oh cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroga!
Frantz Fanon.

Impreso en Colombia
© 2013, Natalia Espinel Porras
www.nataliaespinel.com