

circulación  
gratuita



arteflora.org

## Cronotopías

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. [Mijail Bajtin]

COLOMBIA x BOGOTÁ x AGOSTO 2016

#2 - CRONOTOPIÁS

floræ

floræ



## #2 CRONOTOPIÁS

Eduardo Abaroa / François Bucher / Julia Buenaventura

Natalia Castañeda Arbeláez / Ramón Castillo

Pamela Desjardins / Georges Didi-Huberman

Juan Duchesne Winter / Carlos Galeano / Lina López

Jesús Martín-Barbero & Marina Valencia / Paloma Nicolás

Consuelo Pabón / José Roca / Guillermo Santos

Bartholomäus Traubeck & Joe Patitucci

 MINCULTURA

 **TODOS POR UN  
NUEVO PAÍS**  
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

Programa Nacional de  
Concertación Cultural  
Ministerio de Cultura de Colombia

 floræ  
una revista de FLORA ars+natura

Incluye un  
facsimilar de  
*Trazando el  
I Ching*  
de Natalia  
Castañeda  
Arbeláez

En el desarrollo de las actividades de la fundación FLORA ars+natura, espacio independiente en Bogotá centrado en las relaciones entre arte y naturaleza, sentimos la necesidad de propiciar una reflexión ampliada sobre temas asociados a las exposiciones, residencias y artistas involucrados en los procesos y proyectos artísticos que tienen lugar en la fundación. La revista *Florae*, de periodicidad anual, incluye textos críticos y literarios, material de archivo, registros de procesos artísticos, crónicas, entrevistas, documentos y facsimilares relacionados con las exposiciones y residencias de nuestros primeros dos años de existencia. Las imágenes corresponden en su mayoría a obras exhibidas o producidas en FLORA.

En Colombia existen pocas revistas de arte contemporáneo y ninguna de ellas con un interés específico en temas de medio ambiente, sostenibilidad y territorio abordados desde una perspectiva artística. FLORA entiende el arte como una herramienta efectiva para reflexionar sobre problemáticas socioecológicas y patrimoniales, tanto naturales como culturales. La revista está dirigida a estudiantes de arte, humanidades y ciencias naturales, la comunidad artística, docentes, críticos, teóricos e investigadores interesados en los debates que surgen de la relación entre arte y naturaleza.



Una revista de FLORA ars+natura  
Agosto 2016  
Bogotá, Colombia

#2 - Cronotopías

Editorial  
FLORA ars+natura

Comité editorial  
José Roca  
Pamela Desjardins  
Juan Cárdenas  
Marina Valencia

Editora  
Catalina Vargas Tovar

Colaboradores  
Eduardo Abaroa / François Bucher /  
Julia Buenaventura / Natalia Castañeda  
Arbeláez / Ramón Castillo / Pamela  
Desjardins / Georges Didi-Huberman /  
Juan Duchesne Winter / Carlos Galeano /  
Lina López / Jesús Martín-Barbero /  
Marina Valencia / Paloma Nicolás /  
Consuelo Pabón / José Roca / Guillermo  
Santos / Bartholomäus Traubeck /  
Joe Patitucci

Fotografías  
© Real Jardín Botánico CSIC  
© The Warburg Institute  
© Archivo FLORA ars+natura  
© Eduardo Abaroa / Gonzalo  
Angarita / María José Arjona / Camila  
Botero / François Bucher / Natalia  
Castañeda / Robert Gómez Godoy /  
Irene Kopelman / Miler Lagos / Luiz y  
Feliciano Lana / Jesús Martín-Barbero /  
Lisa Palomino / David Peña /  
Guillermo Santos / Bartholomäus  
Traubeck / Carol Young / Raúl Zurita

*Warburg, nuestro fantasma*  
(Georges Didi-Huberman)  
Traducido del francés por  
Juan Calatrava  
© Les Éditions de Minuit, 2002  
© Abada Editores, s.l., 2009; 2ª ed. 2013  
para todos los países de lengua española  
Calle del Gobernador 18  
28014 Madrid

Diseño  
Machete  
www.estudiomachete.com

Impresión  
Torreblanca Agencia Gráfica

ISSN 2462-9324



arteflora.org



MINCULTURA



TODOS POR UN  
NUEVO PAÍS  
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN



Espacio-tiempo en  
a-vista-miento

34

La sabiduría del tiempo  
de los árboles



12

- 08 *Rayo incesante*  
Juan Duchesne Winter
- 12 *La sabiduría del tiempo  
de los árboles*  
Guillermo Santos
- 22 *Un tiempo sin días*  
Julia Buenaventura
- 30 *On Kawara: pura conciencia*  
José Roca
- 34 *Espacio-tiempo en  
a-vista-miento  
de María José Arjona*  
Consuelo Pabón
- 44 *Warburg, nuestro fantasma*  
Georges Didi-Huberman
- 54 *Fotosíntesis*  
Eduardo Abaroa
- 62 *La duración del presente*  
François Bucher
- 72 *La duración del presente:  
notas sobre la frecuencia*  
Lina López
- 76 *Tiempo profundo: una mirada  
a los trabajos de Irene Kopelman,  
Mayana Redín y Carol Young*  
Pamela Desjardins

84 *Years*  
Entrevista a Bartholomäus  
Traubeck por Joe Patitucci

90 *Abajo y arriba en el futuro*  
Un texto de Carlos Galeano  
sobre *Detroit* de  
Camila Botero

96 *A treinta y cuatro años  
de la escritura en el cielo de  
Raúl Zurita*  
Ramón Castillo

106 *Trazando el I-Ching (inserto)*  
Natalia Castañeda Arbeláez

108 *Tiempos botánicos  
e historiográficos:  
el caso de la *Mutisia clematis*  
de Salvador Rizo Blanco*  
Paloma Nicolás

114 *Lo único que sabemos ahora es  
que la modernidad falleció*  
Jesús Martín-Barbero:  
notas de una conversación  
con Marina Valencia



Detroit

90

Libreta Trazando el I-Ching

106

Trazando el I-Ching  
Natalia Castañeda Arbeláez

# CRONOTOPÍAS

## Rayo incesante

Por Juan Duchesne Winter

Filósofo puertorriqueño, profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh

El rayo que no cesa...

-Miguel Hernández

El rayo en la naturaleza remite a la memoria de la fulguración de la luz en el seno del nacimiento [...] Podemos definir "lo anterior" como el rayo. En el eros no hay pasado. Es lo anterior viviente.

-Pascal Quignard

El tiempo y el espacio siempre han sido una pareja erótica inseparable, pero oficializaron su matrimonio para los efectos de la física moderna en 1905 cuando Albert Einstein propuso la teoría especial de la relatividad al integrar distancia, movimiento y velocidad en ecuaciones uniformes. Desde entonces, los físicos han venido construyendo un universo en que esta pareja ancestral se revela como engendradora, en cuanto de ella emergen los seres existentes, pero también como engendrada, en cuanto ella nace de esos mismos seres. Además, el matrimonio tiempo-espacio es un cuerpo andrógino de anatomías infinitas, toda vez que su cópula es relativa a los seres de los cuales nace y a los cuales da nacimiento. Cada modalidad de esa cópula entre tiempo y espacio corresponde a un *cronotopo* específico según lo acuña y define Mikhail Bahktin (*cronos*=tiempo, *topos*=espacio).

El sistema colonizador que todavía domina el planeta, pese a su pretendida adhesión al desarrollo científico, ha sido incapaz de asumir plenamente el nuevo universo de Einstein que emergió de sus entrañas. Así, sigue imperando una concepción alienada del espacio y el tiempo en que el primero se reduce a un lugar vacío que el sujeto colonizador decide ocupar y el segundo a una agenda en blanco para anotar la secuencia de acciones que ese sujeto colonizador pretende ejecutar. El sistema dominante no acaba de internalizar que el tiempo y el espacio no son vacíos para ser ocupados por un sujeto externo a ellos, sino el modo mismo de existir de los seres con los cuales emergen.

Pero, en sintonía con la relatividad del tiempo establecida por Einstein, resulta que lo ancestral es hoy día lo más actual. El pensamiento de la relatividad nos dice que «el universo está siempre empezando ahora mismo» (Hawking) y que «el *big bang* explota actualmente» (Quignard). De la misma manera, se puede decir también que la ancestralidad es más vigente que nunca en nuestros días. Existe un pensamiento ancestral, anterior al sistema colonizador, que no necesariamente pertenece ni se circunscribe al pasado, sino que actúa más acá y más allá de lo que es el pasado, el presente y el futuro, justo porque los hace posibles. Se trata del pensamiento de lo *anterior* que se expresa en los mitos de los pueblos originarios y en el arte de todos los pueblos. Ese *anterior* no es equivalente al tiempo pasado, pues siempre, en cada instante, se le adelanta a cualquier secuencia temporal, ilumina cada momento con su incandescencia y da nacimiento al nacer mismo. El pasado es el dominio de la colonialidad,

de lo colonizado, pero lo *anterior* acecha a ese pasado como rayo que no cesa. «Sólo lo *anterior* demuele el pasado y devuelve su materia a la liquidez originaria» —nos dice Pascal Quignard.

El cronotopo del origen del mundo preferido por el sistema colonizador es el de un mundo vacío, sin historia ni gente que merezcan ser reconocidas como tales, ante el cual el sujeto conquistador pueda declarar, ya sea como el Verbo bíblico, «hágase la luz», o como Julio César y, más recientemente, Hillary Clinton: «Vine, vi y vencí». En cambio, el pensamiento que se sitúa en la perspectiva de lo *anterior* nunca presupone un mundo vacío que luego es ocupado por el hombre, pues reconoce que lo *anterior* puebla el mundo justo antes de que este exista. En el pensamiento amerindio lo *anterior* no es el mundo virgen y despoblado del cronotopo colonial, sino las personas que lo habitan, creándolo cada día, desde el principio de los días, dado que ellas sus afectos y sus pensamientos proporcionan el elenco, el drama, las dimensiones y el escenario sin los cuales no hay espacio ni tiempo que valgan. Eduardo Viveiros de Castro insiste en recordarnos que antes de preguntarse *qué* es el mundo, el pensamiento amerindio se pregunta *quiénes* son el mundo. Las relaciones entre las personas y sus distintas perspectivas constituyen el origen del mundo, el maridaje de tiempo y espacio, el cronotopo por excelencia.

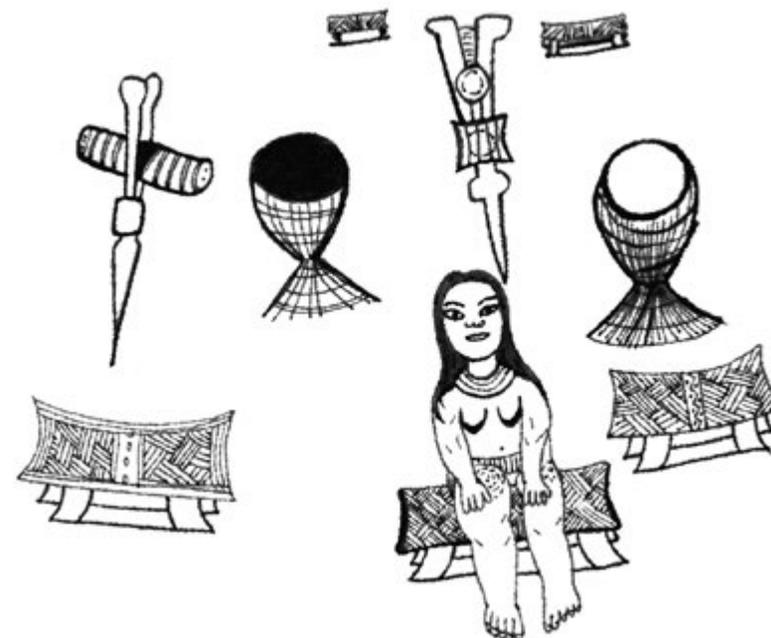
Un profundo libro escrito por dos autores de la etnia desana del Amazonas (Úmusin Panlon Kumu y Tolaman Kenhiri), titulado *Antes el mundo no existía*, nos cuenta que una mujer llamada Yeba dio origen al mundo. Su comienzo es genial, y se puede leer como una impugnación filosófica del *Génesis*:

En el principio el mundo no existía. Las tinieblas lo cubrían todo. Cuando no había nada, brotó una mujer de sí misma. Surgió suspensa sobre sus bancos mágicos y se cubrió de adornos que se transformaron en una morada.

Más adelante el texto añade que ya antes de que hubiera mundo existían seis cosas invisibles: bancos, soportes de cazuelas, cuencos, coca, yuca, cigarros y que: «de esas cosas [Yeba] se creó a sí misma. Por eso se llama la *no creada*». Estas seis cosas son también, como ella, personas con poderes propios. Vemos, entonces que: 1) las personas preexisten al mundo, es decir, al tiempo-espacio; 2) la figura creadora es una mujer que se crea a sí misma, no fue creada por un dios ni de la costilla de un hombre; 3) el acto de creación no surge del vacío sino del intercambio entre seres ya existentes, considerados como personas con afectos y poderes propios;

4) los bancos mágicos para sentarse a pensar, los adornos y las plantas, todos combinados sin separar objetos «naturales» de «artificiales» ni cosas útiles de cosas bellas (adornos), todos de carácter doméstico y afines al ámbito femenino, son seres fundantes del mundo. El mundo no se crea a partir de grandes épicas de ingeniería geológica, sino en el seno de una cotidianidad doméstica. Es cuando se plasma la relación entre Yeba y los pequeños seres múltiples capaces de transformarse en una morada que comienzan a existir tanto Yeba como el mundo, pues éste no es un erial a ser cultivado unilateralmente por un colonizador, sino el conjunto de relaciones que estas personas humanas y otras-que-humanas establecen, de las cuales emerge tanto el tiempo como el espacio.

Las lecciones filosóficas que nos proporcionan las hazañas de esta mujer originaria son mucho más modernas y actualizadas que la impuestas por la institución bíblica y por el sistema colonizador, no a pesar de que el relato de Yeba sea ancestral, sino gracias a que lo es, es decir, a que habla desde lo *anterior*, refutando los dogmas del pasado y coincidiendo lúcida-mente con la propuesta de la teoría de la relatividad según la cual el tiempo-espacio es una cópula que a la misma vez engendra y es engendrada por las relaciones entre los seres y sus distintas perspectivas. El pensamiento amerindio le añade su antropomorfismo igualitario a la teoría de la relatividad, es decir, su apuesta al potencial de todos los seres para ser sujetos con perspectivas, afectos y pensamientos singulares. Obtenemos así el cronotopo neo-animista para nuestros tiempos por venir, para una modernidad asumida desde el rayo incesante de lo *anterior*.



# La sabiduría del tiempo de los árboles

Una reflexión fotográfica de  
Guillermo Santos

Fotógrafo y profesor asociado de la  
Facultad de Artes de la Universidad  
Nacional de Colombia

Considero a la vez atractiva e imperativa la idea de una reflexión visual y artística en torno a la figura del árbol urbano. La experiencia temporal del árbol en la ciudad disloca nuestra propia experiencia y es fuente de aprendizaje; también siento una necesidad de renovación del vínculo o relación entre naturaleza y cultura.

El tiempo del árbol es mucho más extenso que el nuestro. El tiempo del árbol es inamovible, sereno, sobrio y sabio. Un tiempo primordial que, aunque cotidiano, intentar concebirlo es ya una suerte de meditación. Existen, por ejemplo, árboles en la ciudad de Bogotá que han sobrevivido más de doscientos años, seres vivos que ya estaban aquí en el momento de la declaración de la independencia, durante las guerras civiles del cambio de siglo o en El Bogotazo: han presenciado con calma cada uno de los días y noches de esos siglos, al borde de la misma calle. Es por esto que afirmo que intentar concebir ese tiempo es ya una suerte de meditación.

Estas ideas están en estrecha relación con el papel de lo fotográfico como máquina primordial del tiempo en nuestra cultura. La fotografía ha desarrollado con ímpetu la idea del instante durante su historia en el siglo XX, pero también le ha dado una materialización a la fragmentación visual del tiempo, y es ella la que ha dado origen a una visión plástica y maleable del tiempo que se ve, por ejemplo, en el cine y el video.

Por otra parte, existe actualmente una crisis en la relación entre naturaleza y cultura. Hoy en el planeta todos los ecosistemas han sido afectados o intervenidos por la acción humana, creando la sensación y la creencia de que el hombre ha logrado

establecer una relación de dominio sobre la naturaleza. Esta creencia se sustenta en comportamientos altamente destructivos y predadores que ahora representan un peligro para nuestra propia supervivencia. Esto ha puesto en crisis nociones tradicionales del arte en su relación con la naturaleza, por ejemplo, las nociones de lo sublime que caracterizaron un interés pictórico por el paisaje en los siglos XVIII y XIX en los que la naturaleza constituía para el hombre una fuerza inconmensurable. Pues bien, esta reflexión visual sobre el árbol urbano es parte de un intento por redescubrir e intentar redefinir nuevas formas de entender la presencia de la naturaleza en el contexto urbano de la sociedad actual.

En la actualidad podemos ver una revisión y un cuestionamiento constante que demuestra la necesidad del artista contemporáneo de nuevos paradigmas. Me inquieta una declaración como la que hace el artista canadiense Edward Burtynsky hablando de su ejercicio fotográfico: «comencé fotografiando el paisaje prístino pero sentí que había nacido cien años tarde para estar buscando lo sublime en la naturaleza» (Torosian, 2009, 46). Muchos artistas usan la mirada fotográfica en esa búsqueda –Mitch Epstein, Andreas Gursky, Richard Misrach– y entienden también la estrecha relación con la vida urbana del siglo XXI. En el caso colombiano, varios artistas abordan simultáneamente la noción de fotografía y paisaje con estrategias muy disímiles, por ejemplo, Erwin Kraus, Alberto Baraya, Juan Fernando Herrán, Rosario López, José Alejandro Restrepo, Eulalia de Valdenebro, entre otros.

De la serie *Augustos*, [Calle 109 Carrera 3], 2014.  
Fotografía digital en impresión digital Giclée, 100 X 66.67 cm.



De la serie *Augustos*, [Calle 45 Carrera 28], 2014.  
Fotografía análoga en impresión digital Giclée,  
142.8 X 114.9 X 4 cm.





De la serie *Augustos*, [Parque Simón Bolívar], 2014.  
Fotografía digital en impresión digital Giclée, 100 X 66,67 cm.



De la serie *Augustos*, [Calle 109 Carrera 6], 2014.  
Fotografía analoga en impresión digital Giclée,  
142,8 X 114,9 X 4 cm.

## El imperativo

Entre 2005 y 2010 se deforestaron más de un millón de hectáreas en Colombia; en los últimos cincuenta años del pasado milenio, la deforestación pudo alcanzar hasta veinticinco millones de hectáreas. En los últimos veinte años, el país ha perdido cerca del 10% de sus bosques (El Espectador, 29/11/2011). Según la FAO la tasa actual es de 0.4% que equivale a la tumba de doscientos mil hectáreas anuales. (Citado en Cardona, 2001). Estas cifras son un grito en sí mismas. Expresan esa profunda crisis de nuestra cultura contemporánea con la naturaleza, una crisis que hace evidente la necesidad de pensar en las consecuencias a largo plazo, en dimensiones temporales más amplias. Los árboles, justamente por su naturaleza, llaman a una observación lenta, a la pausa y a la reflexión.

Ahora, Bogotá tiene una gran diversidad de más de trescientas especies de árboles solamente al interior del casco urbano (Departamento Técnico Administrativo del Medio Ambiente, 1999, P. 36).

La población de la ciudad, en franca oposición a las cifras arriba citadas, ha crecido casi de manera inversamente proporcional a la deforestación del país casi duplicándose en los últimos veinte años.

Pienso que el árbol urbano se encuentra en medio de un extraño flujo --la dramáticas cifras de deforestación y el aumento de la población urbana--, y que su presencia resulta elocuente en este contexto. Es la más cercana presencia de la naturaleza en la experiencia cotidiana de los habitantes de la ciudad. Por esta razón considero imperativa una aproximación visual a ese compañero cotidiano que nos permita dislocar nuestra percepción y así contribuir a un mayor entendimiento de quiénes somos y de las relaciones con nuestro entorno.

## La observación meditativa

Considero que la familiaridad de la sociedad actual con el dispositivo fotográfico hace de la fotografía una suerte de lenguaje común muy apropiado para la generación de quiebres en la percepción de la experiencia urbana. Creo que frente al ritmo vertiginoso de la vida actual, la idea de dislocar la perspectiva temporal constituye una estrategia artística en sí misma capaz de suscitar en el espectador un sentido tanto crítico como poético del entorno de la ciudad que lo acoge diariamente.

No creo en las posiciones didácticas. En cambio, el gesto poético puede estimular un proceso de reflexión en torno a estas cuestiones. Creo que la fotografía posibilita el reconocimiento de que, aun en el centro de la urbe, todo lo que

De la serie *Augustos*, [Carrera 20 Calle 39B], 2014. Fotografía análoga en impresión digital Giclee, 142,8 X 114,9 X 4 cms.



poseemos, todas las cosas que habitamos, el mundo material que nos rodea, todo ello viene de la naturaleza.

Este gesto no tiene a intención de exhaustividad documental; tampoco se plantea como estrategia artística la emulación de los procedimientos científicos como lo han hecho otros artistas que han trabajado el tema en nuestro contexto. Busco el reconocimiento de un cierto carácter del árbol urbano. Por 'carácter', según la experiencia que he tenido hasta el momento, me refiero al porte y la talla y a la determinada relación del árbol con su entorno; en otros casos, a las particularidades de su configuración morfológica y también a factores como la historia y la relación del árbol con la comunidad vecina.

Esta serie de experiencias fotográficas, acompañada de experimentaciones técnicas y visuales, obligan a la contemplación prolongada similar a la observación reverente y meditativa que vengo realizando del árbol urbano. Uso el dispositivo fotográfico como una máquina primordial del tiempo que me permite una aproximación al tiempo ancho del árbol: he encontrado que los tiempos muy largos de exposición en la imagen fotográfica (que pueden oscilar entre los treinta segundos y seis o siete horas) acerca la imagen a aquello que he descrito como el tiempo inamovible, sereno, sobrio y sabio del árbol. Esta forma de fotografiar me obliga igualmente a la clase de observación meditativa que persigo y a una dislocación de la interacción humana con el paisaje. En el fondo todo un proceso que se puede entender como una forma de simplificar el desorden de la vida diaria que caracteriza el entorno urbano. [1]

[1] Desde el punto de vista meramente técnico estos larguísimos tiempos de exposición son alcanzables mediante varias estrategias: una de ellas es la fotografía nocturna, pues la noche ofrece condiciones de poca intensidad de luz que resultan necesariamente en largas exposiciones. Otra está en el uso de filtros de densidad neutra que reducen la intensidad de la luz y permiten generar tiempos de exposición prolongados en medio de la actividad urbana diurna. Finalmente, la tercera estrategia consiste en el uso de materiales análogos para aprovechar la falla de la ley de reciprocidad: en largos tiempos de exposición, los soportes fotográficos análogos de tipo fotoquímico (película fotográfica) reaccionan a la luz de forma distinta a los soportes digitales; esto hace que una fotografía que en soporte digital requiere un tiempo de exposición cinco minutos, en el soporte de la película requiera un tiempo de exposición de una hora.

## Referencias

Cardona, Edgar Piedrahita. 2001. Reforestación en Colombia: un sector por construir.

Departamento Técnico Administrativo del Medio Ambiente. 1999. Guía de árboles de Santafé de Bogotá. P. 36.

238.000 hectáreas se pierden al año. El Espectador. 29/11/2011.

Torosian, Michael. 2009. *The essential element: An Interview with Edward Burtynsky*. En: Pauli, Lori. «Manufactured Landscapes: The photographs of Edward Burtynsky». Ottawa: National Gallery of Canada.

## Un tiempo sin días

*Por Julia Buenaventura*

*Crítica e historiadora del arte.  
Doctora en Arquitectura y Urbanismo de  
la Universidad de Sao Paulo*

Ganadora de la convocatoria de escritura  
sobre el tiempo en el arte colombiano  
contemporáneo de la Revista Florae #2

22



Miler Lagos, *Silence Doogood*, 2010.  
Papel periódico, cordel. Foto: cortesía del artista.

Considera que el tiempo es dinero. Aquel a quien le está dado ganar diez chelines por día con su trabajo y se dedica a pasear la mitad del tiempo, o a estar ocioso en su morada, aunque destine tan solo seis peniques para sus esparcimientos, no debe calcular solo esto, sino que, realmente, son cinco chelines más los que ha gastado, o mejor, ha derrochado.

23

Benjamin Franklin

La mayor ilusión capitalista reside en la posibilidad de ahorrar tiempo. El tiempo, todos lo sabemos, no se ahorra, nadie puede conservar un miligramo de tiempo, como tampoco se pierde: ¿cómo podría yo perder mi tiempo? ¿Acaso tengo un excedente a ser desperdiciado? El mismo día corre para el rey que para el mendigo. Sin embargo, el espejismo de un tiempo acumulable nos rige. Ilusión que nos ha llevado a la esquizofrenia. Como no podemos ahorrar tiempo vamos a ahorrar el mundo: vamos a extraer la montaña y luego la guardamos en hierro o en arena, vamos a ahorrar el río en la represa, el campo en los depósitos de granos, y – claro está, pues es allí que comienza este asunto –, vamos a recoger las horas de los hombres en el oro de los bancos. Frente a esto, el artista responde con una actitud aguda: el máximo de esfuerzos para el mínimo de resultados.

En efecto, uno siempre encuentra a los artistas concentrados en nuevas estrategias para despilfarrar el tiempo, metodología que este género lleva hasta las últimas consecuencias, de forma que no les quede un minuto libre en la labor de gastarlos todos. Y sin embargo, vuelvo sobre la pregunta inicial: ¿cómo podría yo gastar o guardar uno solo de mis minutos?

La única forma es cuando, con Benjamin Franklin, mentalmente convierto esos minutos en capital, es decir, cuando desligo el tiempo del espacio, del mundo concreto, y lo vuelvo una materia, aunque intangible, mensurable en términos matemáticos. A veces puedo creer tocar el tiempo en el oro, pero eso es otra ilusión ya apuntada por Marx. De hecho, el capital convierte el tiempo en números y, entonces, aquello que es lo único que ciertamente tenemos limitado,

lo único que todos sabemos finito, esto es, nuestro tiempo en este mundo, acaba por volverse el espejismo de lo infinito y, por ende, de lo infinitamente acumulable. (Yo estoy con Kepler cuando comenzó a ver con profunda desconfianza la idea de un universo sin límites: «no es bueno que el caminante se pierda en esa infinitud», decía. [1])

*LeWitt* de David Peña consiste en un reloj cúbico fabricado en serie con apariencia de madera o bambú, cuyo mecanismo digital ha sido modificado por el artista. De este modo, en vez de seguir las horas, el aparato se encarga de exhibir todas las combinaciones posibles de los segmentos de los dígitos. Un reloj anti-reloj, ya que no es posible determinar si avanza o si retrocede, si marca un antes o un después, dado que su secuencia no es numérica, y sin embargo, acontece en el tiempo, en tanto muestra un rosario de posibilidades en un orden sucesivo. Si un reloj marca el tiempo que se demora la Tierra en dar una vuelta sobre su propio eje, entonces, ¿cuánto durará el recorrido del *LeWitt*? Si tomamos un segundo por combinación posible, un ciclo entero de este reloj tendrá una duración total de 170 días terrícolas. En suma, se trata de un reloj que tiene su propia jornada, perteneciente a un planeta virtual, yo diría que muy grande o que muy lento, de cualquier modo, un planeta exento de cualquier relación con la rotación terrícola. Aunque a decir verdad, el giro del planeta ya no determina nuestro tiempo, en este momento esta tarea es desempeñada por los relojes atómicos cuyo avance es tan homogéneo que cada determinado periodo es necesario restarles un segundo, para sincronizarlos con el movimiento de una Tierra que constantemente atrasa su curso.



David Peña, *LeWitt*, 2013. Reloj digital modificado para mostrar todas las combinaciones posibles de los segmentos de los dígitos. Reloj encontrado, electrónica a medida y programación, 15 x 15 x 15 cm. Fotos: cortesía del artista.

El reloj *LeWitt* tiene una cierta consonancia con el atómico, sin embargo lleva su tiempo autónomo hasta las últimas consecuencias, en la medida en que su “código” ya ni siquiera sigue las 24 horas que le toma al mundo volver a su punto de partida. Y sin embargo, se aleja de dicho reloj, pues ya no mide el tiempo, sino que juega con él. Como dije, no sabemos si va para adelante o para atrás, lo que lo hace parecer un reloj que estuviera en continuo presente.

Si le regaláramos el reloj configurado por David Peña a Isaac Newton, de seguro lo pondría en su mesa de noche, satisfecho de haber conseguido, al fin, un medidor de tiempo que no tuviera nada que ver con el mundo, un aparato capaz de dar noticia de ese «tiempo absoluto, verdadero y [que] fluye uniformemente sin referencia a nada externo» [2]. Ese tiempo newtoniano imperturbable, que continuaría su curso aunque la pobre Tierra detuviera su camino...

Proclamado como el Newton de la economía política y un gran admirador del

padre de la física, Adam Smith se propuso descubrir las leyes que regían el mercado, en un proyecto que incluía la moral, la economía y la jurisprudencia. En este orden de ideas, se ha estudiado las semejanzas de método (axiomático-deductivo) entre uno y otro, y la concepción de una mano invisible o ser divino que, en Newton, rige «este hermoso sistema del Sol, los Planetas y Cometas, que solo puede proceder del concejo y dominio de un ser inteligente y poderoso» [3], y en Smith el mercado, de modo que el sujeto que solamente pretende su propio lucro «es conducido por una mano invisible a promover un fin que no entraba en sus intenciones» [4], el cual sería el bien común o enriquecimiento de la nación.

Tales coincidencias en método y concepción han sido estudiadas, sin embargo, es necesario ahondar en otro aspecto de la relación Newton-Smith, a saber, la concepción de tiempo. Afirmo esto porque, entre la ciencia y la economía modernas, hay una noción de un tiempo escindido, un tiempo que avanza como

si no tuviera nada en común con el año o con el día, con el tamaño del mundo y de aquellos que lo miden, en suma, un tiempo autónomo.

Al volverse un conocimiento práctico, la física moderna dio en las máquinas, en las grandes fábricas de tejidos y en las locomotoras que marcaron el comienzo de la carrera de la Revolución Industrial. Sin embargo, esa es solo una parte de la historia, la física moderna: más que posibilitar las fábricas, posibilitó una concepción de tiempo que iría a traducirse en capital, en suma, un tiempo alienado y, por ende, acumulable. Sin ese tiempo abstraído, las máquinas hubieran sido imposibles, no por inviabilidad mecánica sino por un problema de finalidad: ¿para qué serviría semejante masa de producción si no fuera posible almacenarla en números?

En su estudio sobre la cadena de producción, Smith explica la necesidad de la división del trabajo para economizar tiempo. Admirador de Newton, Smith ya concibe un tiempo completamente apartado del mundo, del trabajador y de la tierra. En este sentido, a mediados del siglo XVIII, observa a los trabajadores que están dejando de ser artesanos, y sobre todo campesinos, para convertirse en obreros, asunto que explora en la descripción del proceso de fabricación de alfileres.

Un obrero estira el alambre, otro lo endereza, un tercero lo va cortando en trozos iguales, un cuarto hace la punta, un quinto obrero está ocupado en limar el extremo donde se va a colocar la cabeza: a su vez la confección de la cabeza requiere dos o tres operaciones distintas: fijarla es un trabajo especial, esmaltar los alfileres, otro,

y todavía es un oficio distinto colocarlos en el papel. En fin, el importante trabajo de hacer un alfiler queda dividido de esta manera en unas dieciocho operaciones distintas [...] He visto una pequeña fábrica de esta especie que no empleaba más que diez obreros, donde, por consiguiente, algunos de ellos tenían a su cargo dos o tres operaciones. Pero [...] podían, cuando se esforzaban, hacer entre todos, diariamente, unas doce libras de alfileres. En cada libra había más de cuatro mil alfileres de tamaño mediano. Por consiguiente, estas diez personas podían hacer cada día, en conjunto, más de cuarenta y ocho mil alfileres, cuya cantidad, dividida entre diez, correspondería a cuatro mil ochocientos por persona. En cambio si cada uno hubiera trabajado separada e independientemente, y ninguno hubiera sido adiestrado en esa clase de tarea, es seguro que no hubiera podido hacer veinte, o, tal vez, ni un solo alfiler al día. [5]

En pleno siglo XVIII, resulta impresionante cómo Adam Smith recorre la cadena de producción, haciendo hincapié en que un obrero que está usando un martillo no vaya a verse obligado a usar un destornillador, pues el lapso de dejar el uno para tomar el otro, conllevaría una pérdida de segundos. La angustia de Adam Smith porque esto no suceda nos ha sido legada: continuamos corriendo por una cadena de producción cuyo término parece no tener fin, lo que ocurre porque esa fábrica descrita por Smith, en los albores del capitalismo, más que producir cosas –alfileres o tornillos– se encuentra produciendo capital, esto es, una materia



Miler Lagos, *Silence Dogood*, 2010.  
Papel periódico enrollado, 100 x 60 m., 400 kg.  
Foto: cortesía del artista.

abstracta que solo encontrará su límite en el agotamiento de un planeta que ya ni siquiera tiene el derecho de dictaminar el tamaño de un día.

En 2010, Miler Lagos toma un pseudónimo que Benjamin Franklin usó para publicar crónicas de carácter independentista en un periódico local, como título de su obra *Silence Dogood*, realizada en el marco del festival de arte

contemporáneo Philagrafika. *Silence Dogood* es una instalación conformada por tres piezas cuyo material consiste en varias toneladas de hojas de periódico impreso. La primera obra es una especie de asiento-trono que toma su forma de la estatua de Benjamin Franklin en Filadelfia, bastante parecida a la de Abraham Lincoln en Washington; la segunda es un rollo de varios kilómetros

de papel, un cilindro enorme que resulta extraordinariamente compacto; y la tercera, la más discreta del conjunto, está conformada por varios periódicos apilados justo como para una entrega matinal, pero que tienen la peculiaridad de carecer de texto.

Lagos cuenta que cuando la tinta se acaba, los periódicos siguen saliendo por la cinta mecánica, cosa que la máquina encargada de doblarlos continúa su labor imperturbablemente. Ver esos periódicos perfectamente doblados y sin texto sorprende, de igual manera que sorprende ver los otros, específicamente los de la segunda pieza, el cilindro inmenso de papel. Y lo digo pues aunque estos sí tienen texto, se encuentran enrollados, de modo que duraríamos horas extendiendo esa especie de pergamino paleolítico para conocer su contenido. Rollo tridimensional de tiempo, el carácter de esta obra es a la vez diacrónico y sincrónico. De una parte, porque en su naturaleza es compacta, pesada y estática; de otra, porque su carácter es intrínsecamente sucesivo: va de un lugar a otro, pues cualquier cinta o hilo remite a la duración que es un atributo del tiempo o es el tiempo en sí. Duración que el mismo material de la obra se encarga de constatar: el periódico es un mecanismo temporal.

En esa obra, Lagos toma un hilo de tiempo y lo convierte en un sólido, o toma un sólido y lo convierte en tiempo. De hecho, puedo contar la extensión del rollo en kilómetros o en días. A esto se agrega que para realizar la pieza, el artista tuvo que montar una fábrica de producción en la cual un equipo de unas diez personas trabajó durante semanas en las labores de separar los periódicos,

extenderlos, pegarlos, formar las secuencias para luego, finalmente, enrollarlos. Todo esto con la ayuda de una especie de aparato mecánico constituido por un eje y una manivela que posibilitaba la compactación del cilindro. Miler Lagos montó lo que sería una anti-fábrica en términos de Adam Smith, pues su maquinaria empleaba una enorme cantidad de trabajo humano y, además, desperdiciaba tiempo. Algunos de los operarios llegaban a hablar mientras iban produciendo el rollo o, incluso, cambiaban de oficios con el único propósito de no aburrirse en su labor.

En una conversación, Lagos afirmó que, tras haber estudiado más de ocho semestres de ingeniería mecánica, había pensado en hacer una máquina que en vez despedir empleados, reduciendo los tiempos de producción, se encargara de multiplicarlos. Creo que en esta y en otras de sus obras lo ha conseguido. Y más aun, ha devuelto el tiempo, en tanto el papel condensado, compacto y circular, termina siendo el tronco de un árbol, esto es: su origen, aquello de dónde había salido.

No me imagino la rabia de Benjamin Franklin –quien por lo demás era amigo y admirador de Adam Smith–, al ver el cilindro de Lagos siendo intitulado con uno de sus pseudónimos. ¡Cuánto tiempo perdido!, exclamaría, pero no al modo de Proust, sino al modo de Tío Rico.

Se trata de una coincidencia. Lagos toma el pseudónimo de Benjamin Franklin por su relación expresa con la prensa, y sin embargo, parece una argucia del destino con el único propósito de sobresaltar a Franklin, seguidor con Smith, de lo que yo llamaría una ética del tiempo newtoniano.

Un tiempo mistificado aunque sin Dios, pues recordaré la afirmación de Keynes:

«Newton no fue un adelantado en la era de la razón. Fue el último de los magos, el último de los babilonios y sumerios» [6]. Esto, hay que decirlo, no es ningún problema, ya nadie le pide a nadie ser adelantado a su tiempo e incluso resulta agradable ver a Newton así; no obstante, la gravedad radica en el carácter sagrado que su concepción de tiempo (y de espacio) implica. Esta sacralidad debe ser considerada, más aun, en su profunda relación con la concepción de tiempo-oro propia del capitalismo.

Para finalizar, ahora que lo pienso, ya no estoy tan segura de que Newton pusiera el reloj *LeWitt* en su mesa de noche. A diferencia de Galileo, que era un cínico, o de Henry More, que era un sentimental, Newton era un serio, un tipo demasiado solemne. Y el reloj de Peña tiene un veta bastante irónica. Un aparato que fluctúa sobre el mundo con su propio tiempo, pero que está –aunque alterado por el artista– fabricado en China. En suma, una obra única de la reproductibilidad técnica. Con esto, veo en el reloj la capacidad de recoger en sí mismo –además de toda la reflexión sobre *LeWitt*, que merece un capítulo aparte–, una historia densa que va desde la pretensión newtoniana de un tiempo «que fluye uniformemente sin relación a nada externo» hasta lo que ocurrió con ese tiempo, esto es, la locura en una producción que, de hecho, fluye uniformemente sin relación a nada externo. Producción de ceros, producción por la producción, que continúa su curso tal como esos periódicos que, cuenta Miler Lagos, siguen saliendo de la máquina para ser doblados y alisados aun sin estar impresos.

## Referencias

[1] Kepler, Johannes. Citado por Koyré, Alexander. 1957. En: Del mundo cerrado al universo infinito. Madrid: Siglo XXI Editores. Libro extraordinario, en el capítulo tercero se encuentra expuesta la disputa de Kepler frente a esta nueva concepción del universo.

[2] Y, además, Newton agrega la descripción de otro tiempo: «El tiempo relativo, aparente y vulgar es en alguna medida sensible y exterior [precisa o desigual] de la duración mediante el movimiento, usada por el vulgo en lugar del verdadero tiempo; hora, día, mes y año son medidas semejantes». Newton, Isaac. [1687]. 1987. Principios matemáticos de la filosofía natural. Madrid: Technos. PP. 32-33.

[3] Newton, Isaac. [1687]. 1987. Principios matemáticos de la filosofía natural. Madrid: Technos.

[4] Smith, Adam. [1776]. 2002. La riqueza de las naciones. Madrid: Alianza Editorial.

[5] Smith, Adam. [1776]. 2002. La riqueza de las naciones. Madrid: Alianza Editorial.

[6] En: Montes Lira, Leonidas. La influencia de Newton en Adam Smith. Chile: Universidad Adolfo Ibáñez. Consultado 14/06/2016.

# ON KAWARA: PURA CONCIENCIA

Por José Roca

Director artístico  
FLORA ars+natura

30



On Kawara, *Pura Conciencia*, 2001. Instalación de siete *Date Paintings* en escuela rural cerca a Leticia. Foto: Robert Gómez Godoy.

En abril del 2001, en la Escuela Francisco José de Caldas del Resguardo Indígena Ticuna-Uitoto, cerca de Leticia, en el corazón del Amazonas colombiano, se realizó una exposición en cierto modo inusitada: la presentación de siete pinturas de la serie *Today* del artista japonés On Kawara. El evento fue coordinado por Robert Gómez Godoy y Pierre Huber de la galería Art+Public de Ginebra, Suiza, con mi intermediación en Bogotá y la invaluable colaboración de Gloria Elena Revelo en Leticia.

En un pequeño catálogo de la exposición (parte de un proyecto a largo plazo, como es característico en la obra de Kawara) aparece el texto que sigue a continuación.

\*\*\*

La noción de tiempo, percibida por cada cual en función de su propio contexto cultural, sigue, sin embargo, siendo algo universal. Día y noche, mañana y tarde, y mediodía, son todos modos del tiempo que así estén asociados de manera convencional a la cultura local, son conceptos compartidos globalmente. No así el concepto de fecha, y en particular aquella asociada al calendario Gregoriano, una de las convenciones culturales más compartidas en todo el mundo. Recuerdo que cuando niño vi en la televisión una celebración del año nuevo en China, en un mes completamente diferente al diciembre con el que yo lo asociaba. Fue muy complejo tener conciencia, a los seis años, que la noción tan arraigada de aniversario no era ni mucho menos fija ni universal: era tan solo una convención.

La obra de On Kawara ha estado siempre asociada a la noción de tiempo. Sus *Date Paintings* se sirven de esta convención y la ligán con lo geográfico, con lo cual se toma conciencia de su relatividad: una fecha dada es significativa para cada cual en tanto que le señala un acontecimiento preciso de su vida personal, de su entorno cercano o de su contexto en un sentido más amplio, territorio, ciudad, país. Para alguien que llega a un sitio que desconoce, la fecha es una contingencia y el acontecimiento que la referencia, también.

Para un artista nacido en Asia pero que vive en Nueva York, enclave simbólico de la cultura occidental, la noción de desplazamiento como forma de conocimiento es central. Kawara ha exacerbado esto en su movimiento constante alrededor del mundo. Pero el trabajo denominado *Pura Conciencia* es de una naturaleza diferente a la serie *Today*. En lugar de una pintura realizada por el artista en el sitio y contextualizada por la noticia que selecciona en un periódico local, siete de sus *Date Paintings* han realizado un viaje improbable a través de ciudades y continentes, de Sydney a Reykjavik, de Abidjan a Shanghai y de allí a Leticia, el puerto colombiano en el Amazonas; su siguiente escala fue en un pueblo en pleno corazón de Siberia. Y en todos estos lugares las pinturas han sido colocadas en un contexto no-artístico (por lo menos en el sentido más convencional de *espacio de arte*): una escuela local a donde asisten niños menores de seis años que es, de acuerdo con Kawara, el umbral de la plena conciencia sobre las implicaciones de lo social.

Leticia, capital del Departamento colombiano del Amazonas, es una ciudad joven,

31

resultado de varias contingencias: una población con una historia a construir. Para nosotros los colombianos, los habitantes de Leticia no están claramente definidos en nuestro imaginario social. No reconocemos un biotipo particular, ni un acento, ni una música - como sí es cierto respecto a muchas otras regiones de Colombia; son una comunidad joven y - al menos desde afuera - no han definido unos parámetros sociales reconocibles y compartidos en nuestro imaginario nacional.

Esto se debe probablemente a su propia conformación como asentamiento de colonización en un territorio completamente aislado de los centros metropolitanos y del resto de Colombia, más de cara hacia una región trinacional (Colombia-Brasil-Perú), con predominio de una cultura de selva y de río. Leticia es producto de varias inmigraciones sucesivas; inicialmente asentamiento indígena, este puerto sobre el río Amazonas (y accesible solo por esta vía hasta la aparición del transporte aéreo), recibió un flujo inicial de colonos en los años veinte debido a la explotación de la quina. En décadas posteriores se dieron oleadas sucesivas de colonos gracias a la bonanza del caucho, algo que ocurriría posteriormente, en los ochentas, con el oro. En 1932, luego del conflicto con el Perú -país que invadió parte del territorio de Colombia en el Amazonas justamente debido a la falta de presencia del estado en esa zona- se efectúa la *colombianización de Leticia*, una directiva estatal que tenía un carácter simbólico: ejercer soberanía en el territorio.

Como resultado, Leticia es una ciudad híbrida en la cual la identidad se construye a partir de grupos sociales provenientes del interior del país, con una presencia importante de las comunidades indígenas locales, que poco a poco han

adoptado algunas costumbres occidentales como el idioma español, la religión católica, la ropa y algunas convenciones sociales, entre ellas el manejo del tiempo.

El tiempo para los indígenas se acerca a la lógica del mito: acontecimientos que están íntimamente ligados a su cosmogonía, a los ritmos de la naturaleza, a los rituales colectivos y a las circunstancias del individuo como ser social: el nacimiento, el ritual del bautizo y la perforación de las orejas, el rito de fecundidad con la primera menstruación, las cosechas, la muerte. Son circunstancias invariables que determinan la vida del individuo en relación con la comunidad.

Por oposición, el concepto de aniversario pasa a ser pura convención. Sin embargo, los procesos de *civilización* han traído como consecuencia una paulatina pérdida de estas formas de referenciar el tiempo, y poco a poco se han integrado las nociones occidentales: semana, mes, año, aniversario, cumpleaños, fecha. La escuela en la que Kawara colocó sus pinturas quedaba en las afueras de Leticia, donde la población es heterogénea: mestizos, colonos e indígenas de seis etnias distintas (tikunas, uitotos, boras, cocamas, yucunas y yaguas), cada una con su lengua y costumbres diferentes. Estos niños deben realizar un viaje cotidiano de tres a cinco kilómetros entre trochas y carreteras para llegar a estudiar. La escuela y el idioma son el punto de encuentro; el sistema educativo reconoce el bilingüismo y la interculturalidad.

En las fotografías se revela la complejidad de referentes en que se mueven las sociedades contemporáneas híbridas: el código del tiempo indígena y el occidental, con el aviso del cumpleaños en la pared, por ejemplo; y el código de lo cotidiano y

el del arte, del cual probablemente no tendrán conciencia los niños que reciben sus clases en el momento en que las pinturas de Kawara estuvieron expuestas.

En una conversación reciente, Kawara me decía que le interesaba que la experiencia se realizara con niños entre cuatro y seis años, pues en ellos la conciencia estaba en su «estado puro», antes de ser deformada por las convenciones inherentes a su inserción en la cultura, y que, probablemente, muchos de estos niños jamás tomen conciencia de la presencia de sus obras en la pared, o al menos no como «arte». Pero esto no le preocupa al artista; Kawara me decía que para él era suficiente pensar que tal vez en el futuro alguno de estos niños vería una de sus obras en otro contexto y tal vez allí se estableciera un vínculo con la memoria, un «dè clic» asociativo (se refiere no solamente a los niños de Leticia, sino a todos los que han participado sin saberlo en el proyecto: Australia, China, Islandia, Costa de Marfil; es evidente que, dependiendo del contexto, hay mayor o menor probabilidad de que esto suceda o no).

Refiriéndose a este proyecto, el crítico Hou Hanru afirmaba: «Si lo contemporáneo puede facilitar los intercambios trans-nacionales, trans-culturales, trans- raciales y trans-generacionales en la era de la globalización, entonces en el proyecto *Pure Consciousness* de On Kawara, con el tema de la comunicación en su centro, es sin duda un proyecto muy preciso y eficiente». La presencia de las obras de este artista en un contexto no deformado por los conceptos convencionales de lo que es *cultura* y lo que es *arte* tiene la posibilidad de generar una relación más directa e inmediata, no mediada por los parámetros culturales

de los museos ni por la actitud convencional frente a la *obra de arte*.

Borges decía que el azar y el destino son dos nombres para la misma cosa: el día en que se realizó la exposición de On Kawara en Leticia, la ciudad estaba cumpliendo 134 años de fundada. *Anaconda*, el periódico local, reseñaba así la celebración: «134 años de atraso de la otrora llamada “Ciudad luz de la selva”. Su historia alegre y amarga la conocen propios y extraños. El reloj de la historia en la capital del Amazonas se ha parado; olvido e indiferencia, el camino de la miseria referenciado por José Eustasio Rivera permanece intacto desde La Chorrera hasta Leticia o desde Tarapacá hasta El Encanto».

En su austera presencia, la obra de On Kawara tiene la capacidad de mostrarnos que, al evidenciar el paso del tiempo, estamos vivos. Pero el encuentro con ella evidencia también que ese paso es relativo y que su percepción está asociada a nociones culturales como la de progreso. La inclusión del tiempo (y del arte) occidental en una escuela rural del Amazonas no hace sino poner el dedo en la llaga sobre la operación que está teniendo lugar allí: niños provenientes de diversos asentamientos recorren diariamente grandes distancias -entre trochas y senderos- para recibir *clases*, que les ayudarán a des-aprender conceptos y formas de vida que siglos de tradición oral han construido en estrecha comunión con el entorno (evidentemente, desde otra óptica, se puede argumentar que se trata más bien de un proceso de retroalimentación e interculturalidad). Dos horas de camino para llegar a *tiempo* a la escuela. La globalidad del proyecto itinerante de On Kawara solo toma sentido en su más radical localidad, y al hacerlo revela las brechas que ponen en cuestión la lógica del proyecto moderno.

María José Arjona, *Segundo mensajero*  
de la serie *A-vista-miento*, 2015.  
Performance. Foto: Lisa Palomino.

## Espacio-tiempo en a-vista-miento de María José Arjona

Por Consuelo Pabón

Investigadora y teórica del arte. Doctora  
en Filosofía, Universidad de París 8

Desde Mijail Bajtin, los manejos espacio-temporales son inmanentes a la obra, (la fuerza de lo sensible), un plano constitutivo singular más allá del entendimiento o de la razón. Según el filósofo Edgar Garavito (1999, p. 69), es necesario entender que esos determinantes espacio-temporales, aparecen a nivel inconsciente, casi que automáticamente, a manera de automatismo espiritual. Ellos no deben ser confundidos con el tiempo histórico que vive el autor, ni con la geografía externa que lo rodea; tampoco se trata de un espacio-tiempo del que la obra habla, es decir, de espacio-tiempos referenciales. Lejos de caer en un lineamiento metodológico, que sería elaborado racionalmente, decimos que el cronotopo es la fuerza sensible e inconsciente que aglutina el contenido y la expresión de la obra artística, en suma, aglutina el germen estético que hace posible el acto creativo como acto de pensamiento.

### A-vista-miento

A continuación vamos a profundizar en la pregunta por el espacio-tiempo en la obra de María José Arjona a partir de *Avistamiento*, su última obra que implicó el regreso a Colombia.

En un diagrama o mapa mental hecho por María José Arjona se puede ver el germen espacio-temporal que condensa la obra: vemos el recorrido nómada de un ave específica a través de América, con sus líneas de relación hacia Europa; vemos la figura del pájaro, la estructura del nido y la imagen del casco del *Segundo mensajero* en FLORA. Son las fuerzas de aglutinación que se muestran el mapa de *Avistamiento*.

Si hablamos de *cronos* en términos de tiempo cronológico, se trata de una obra que asume un proceso artístico largo que duró dos años (2013-2015). A nivel *topológico* implicó un recorrido por América, una cartografía con líneas trazadas desde el Norte hasta el Sur, estableciendo enlaces con ciertos lugares de Europa. Sin embargo, hay otro espacio-tiempo inconsciente, automático, que atraviesa la obra de María José y es de ello que queremos hablar: es la experiencia perceptiva, sus intensidades, que se recogen como objetos parciales pero que no tienen una ilación lógica sino intensiva. La experiencia espacio-temporal que permite hablar de un retorno a la tierra originaria, de una reconstrucción de sentido, de una recapitulación que llama a una memoria de infancia, que recupera trazos mnemotécnicos reinventándolos desde el proyecto de *Avistamiento*, en donde se vuelve al recuerdo pero transmutado, pasando por el olvido, como un suspiro, como la velocidad del pájaro en vuelo, como un silbido, como un silencio, como un aletear en el

espacio infinito. Y no metafóricamente, sino literalmente.

María José regresa a Colombia desde una intensidad de vuelo. Avistando y siendo avistada. Agudizando los sentidos en una percepción amplificada que le permite encontrar al águila, captar sus sonidos y desde ahí construir el espacio sonoro del avistamiento... Y el tiempo de la espera, tiempo de ese acontecimiento inasible que supone un encuentro que no llega y que exige más acecho, y más avistamiento..., más atención guerrera, la espera, el tabaco, el humo que llama lo deseado y lo configura en el espacio, lo realiza virtualmente, espiritualmente.

Podríamos decir que la artista regresa concretamente en una migración, en donde con su cuerpo y su pensamiento acompaña a las águilas cuasmeras desde el Central Park de Nueva York hasta el lugar donde migran, hacia el sur, en Colombia, en el río Magdalena, en Honda. María José

llega a su residencia con FLORA en Honda con los pájaros y, aunque difícilmente los ve, los a-vista sonoramente, los percibe a través de la sombra y el humo del tabaco y, finalmente, es avistada por ellos experimentando, en ese instante, ese otro tiempo intensivo, lo que podemos llamar «el encuentro» el germen del acontecimiento creativo que toca lo místico y que por ello mismo suscita la exclamación: «¡Espléndido!» Más allá del acontecimiento sensible de ver al águila, se trata de captar el perspectivismo del águila logrando así el verdadero *avistamiento* al que se llega con toda la atención del cuerpo. Entonces, la artista deviene también objeto de atención por las águilas, quienes la miran desde arriba; luego, esta intensidad es corroborada espacialmente cuando se escuchan unos estallidos muy fuertes, explosión fertilizadora de semillas, semillas de ceiba amarilla que con sus pelusas atomizan el lugar, convirtiendo el

36



María José Arjona, *Recorridos*, 2015.  
Performance. Foto: cortesía de la artista.



María José Arjona, *Jaula*, 2015.  
Performance. Foto: Lisa Palomino.



María José Arjona, *Vivo* de la serie *A-vista-miento*, 2015. Performance. Foto: Gonzalo Angarita.



María José Arjona, *Vuelo* de la serie *A-vista-miento*, 2015. Performance colectiva. Foto: Lisa Palomino.

avistamiento en atmosférico, dándole una espacio-temporalidad única y singular, vibratoria. Y ahí la artista encuentra el cronotopo de la obra, esa fuerza de aglutinación inconsciente, ese espacio-tiempo místico, nómada que la lleva a fundirse con el pájaro y a percibir esa sensación solar-dorada, vibración atmosférica del lugar y el instante en que flotan, vuelan, pequeñas pelusas de semilla estallada. Emerge, entonces, una geografía atomizada, pelusa dorada que con el sol se ve magnificada flotando por el aire, y viene entonces la frase del del guía que la acompañaba: «es espléndido»...

### FLORA y sus líneas de expansión

«Espléndido», palabra que aparece en un aviso luminoso a la entrada de FLORA, traduce el evento místico del encuentro con el pájaro. Es desde esta experiencia intensiva, desde esa memoria corporal, desde ese espacio y ese tiempo atomizados en pura vibración *espléndida*, que convergen todos los elementos que constituyen la propuesta instalativa y performativa que posteriormente se montó en el espacio de FLORA en Bogotá durante el mes de octubre de 2015.

En un mes irrumpen, uno tras otro, diversos acontecimientos que podríamos llamar *fábulas de vuelo*, los cuales se van intensificando en una acción prolongada, hasta desencadenar nuevamente instantes que trastocan el espacio y el tiempo, construyendo espacio-tiempos intensivos, con múltiples perspectivas sobre la experiencia misma del avistar.

Los espectadores avistan, es decir, están invitados a devenir perceptualmente activos y aprender, como el águila, a hilar múltiples perspectivas a la vez, (perspectivismo), restituyendo el instante o germen del tiempo místico del avistamiento, cuando se perciben en su conjunto todas las intensidades y vibraciones.

Aparecen diferentes acciones-instalaciones que van transmutando la casa de FLORA, que se vuelve un espacio paradójico, que se desdobra en sombras, en humo de tabaco, en soplos, en cantos y sonidos de pájaros. Sin embargo, en ningún momento se ve el águila. Se escucha su sonido, se percibe toda una arquitectura sonora, pero el pájaro nunca se ve. De ahí que el espectador pueda sentir una especie de frustración porque no se le permita ver el objeto de estudio que sería el águila cuaresmera. Entra, no obstante, en otra experiencia, la del avistamiento: pasa del desencanto (ante la ausencia visible del pájaro) al encanto (porque descubre que detrás de

María José Arjona, *Bitácora de vuelo* de la serie *A-vista-miento*, 2015.

Instalación con objeto, mesa, jaula, medidas variables. Foto: Lisa Palomino.





María José Arjona, *Un pajarito me dijo* de la serie *A-vista-miento*, 2015.  
Performance participativa. Foto: Lisa Palomino.

todo está el águila, como presencia im- presentable que, sin embargo, aparece todo el tiempo en paquetes de sensa- ciones auditivas, olfativas, e incluso visuales, a través del humo, los sonidos y las sombras).

La acción-instalación empieza con la *Construcción del nido*, que se dura semana y media. Implica la acción de tejer un nido monumental que no re- presenta a un nido, confeccionado con cuerdas de algodón y nudos que atra- viesan las escaleras y la arquitectura, imponiendo una línea nómada, desdo- blándose en sombras y prolongándose al infinito. Después del nido entra el

artista Fernando Pinto, un escultor clá- sico, que construye un *Huevo gigante* a partir de un cubo en piedra caliza, res- catando con esta acción el conocimien- to escultórico del Renacimiento, pero con ágiles técnicas contemporáneas.

Entonces, el espectador encuentra un nido que no es un nido, percibe la construcción de un huevo que no es un huevo, escucha el paisaje sonoro de las águilas cuaresmeras que no se ven...

Paralelamente a la construcción del huevo viene *Bitácora de vuelo* que dura dos días y muestra la cartografía del recorrido migratorio con objetos en- contrados, dibujos, un mapa emocional

del viaje, plumas, etcétera. Se trata de una mesa larga de cuatro metros con una jaula empotrada en donde están cuatro canarios vivos y cantando, que visualizan el color del sol y proponen las cuatro direcciones de la tierra. La artista aparece con la cabeza metida dentro de la jaula y el cuerpo afuera, con una tela negra que hace alusión a la cola de un pájaro y se prolonga por fue- ra de lo racional, mientras tanto, con las manos realiza sutilmente el gesto del aleteo de los pájaros.

Luego viene *Segundo mensajero*, una acción que dura una semana y media y que es tal vez uno de los acontecimientos más impactantes de la obra. Está lleno de elementos que nos remiten a inten- sidades del avistamiento: las velas y las sombras, el chaleco de plumas del águila cuaresmera y el casco que desdibuja y animaliza el rostro humano, las sombras del nido y el cuerpo de la artista soplan- do tabaco se prolongan por el espacio desdoblándolo mágicamente, haciendo sentir el avistamiento como vibración espiritual espléndida.

Después sigue la acción de *Vivo*. Co- mienza en el balcón de FLORA y sale al barrio, a la calle, los sonidos vibratorios del cuenco tibetano, instaurando un tiempo circular, cíclico que atraviesa el espacio. Seguidamente viene una acción-instalación interactiva con el espectador, *Un pajarito me dijo*, en don- de encontramos una jaula tejida con cuerda de algodón donde el visitante es invitado a sentarse. Quien se mete en la jaula lo hace con los ojos venda- dos, quedando solo en escucha. En ese momento oye pequeños cuentos de crí- menes en donde se encontraron pájaros avistando el terreno de la muerte. La

voz de la artista se descompone en so- nidos-soplos, logrando con el relato un equilibrio entre lo terrenal del crimen humano y lo celeste del pájaro.

El siguiente episodio es *Vuelo*. Este per- formance exigió un año de entrenamien- to y se lleva a acabo en un día. La acción involucra dieciséis voladores-respirado- res, cada uno intentando suspender en el aire una pluma de águila cuaresmera, tratando de mantenerla volando. Al final del día se hizo un círculo de respiración con los espectadores, quienes percibie- ron al unísono el acto del vuelo: todos se volvieron voladores.

El cierre se titula *Migraciones*, una composición musical que trata de asir un sonido topográfico, espacial que nos lleva a recuerdos de infancia, a los llanos orien- tales, al joropo, el canto del Pajarillo.

## Referencias

Bajtín, Mijaíl. 1989. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensa- yos sobre Poética Histórica», en: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Garavito, Edgar. 1999. *Escritos escogidos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



María José Arjona, *Bitécora de vuelo* de la serie *A-vista-miento*, 2015.

Instalación con objeto, mesa, jaula, medidas variables. Foto: Gonzalo Angarita.

Este texto se reproduce gracias  
a la cortesía de Abada Editores.  
Traducido del francés por Juan Calatrava.

44

---

La reproducción de la fotografía en la versión  
impresa se puede consultar en [este link](#)

## Warburg, nuestro fantasma

[Del libro La imagen superviviente]

Georges Didi-Huberman

45

Un siglo y medio después de que Winckelmann redactara su monumental *Historia del arte entre los Antiguos*, Aby Warburg publicaba, no en Dresde sino en Hamburgo, un texto minúsculo -de hecho, el resumen de una conferencia en cinco páginas y media- sobre «Durero y la Antigüedad italiana».[1] La imagen que abría este texto no era ni la de una resurrección cristiana, como en Vasari, ni la de una gloria olímpica, como en Winckelmann, sino la de un despedazamiento humano, pasional, violento, fijado en su momento de intensidad física.

La disimetría entre estos momentos del pensamiento sobre la historia, sobre el arte y sobre la Antigüedad parece bien radical. Tanto en su breve texto —que ocupa menos espacio que una sola de las Vidas de Vasari— como en toda su obra publicada —que ocupa menos espacio que la sola *Historia del arte*— Warburg descomponía, deconstruía subrepticamente todos los modelos epistémicos en uso en la historia del arte vasariana y winckelmanniana. Deconstruía, en consecuencia, lo que la historia del arte sigue considerando hoy como su momento iniciático.

Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos «vida y muerte» y «grandeza y decadencia» por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. Sostituía el modelo ideal de los «renacimientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas»

antiguas por un *modelo fantasmal* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo. En última instancia, el modelo fantasmático del que hablo era un *modelo psíquico*, en el sentido de que el punto de vista de lo psíquico sería no un retorno al punto de vista del ideal sino la posibilidad misma de su descomposición teórica. Se trataba, pues, de un *modelo sintomático* en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos: tensión, por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado.

Todo ello, es verdad, dicho muy brutal y brevemente. Habrá que volver a partir desde arriba para construir esta hipótesis de lectura. Pero era preciso decir inmediatamente esto: que con Warburg el pensamiento del arte y el pensamiento de la historia experimentan un giro decisivo. Que, después de Warburg, no nos encontramos ya ante la imagen y ante el tiempo como antes. Sin embargo, la historia del arte no «comienza» con él en el sentido de una refundación sistemática, que quizá tendríamos derecho a esperar. Con él, la historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, la historia del arte se turba, lo cual es un modo de decir —si recordamos la lección de Benjamin— que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un

**Sustituía el modelo ideal de los «renacimientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas.**

comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino —un momento perturbador— más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad.

Pero todavía hoy parece difícil poder vislumbrar esa profundidad misma. En otros lugares he intentado caracterizar algunas líneas de tensión que, tanto en la historia de la disciplina como en su estado actual, han podido obstaculizar el reconocimiento de una conmoción semejante.[2] Añadamos a ello una impresión pertinaz: Warburg es nuestra obsesión, es a la historia del arte lo que sería un fantasma no redimido —un *dibbouk*— a la casa que habitamos. ¿Una obsesión, hemos dicho? Tal es algo o alguien que vuelve continuamente, que sobrevive a todo, que reaparece de cuando en cuando, que enuncia una verdad en cuanto al origen. Es algo o alguien que no se puede olvidar pero que, sin embargo, es imposible reconocer con claridad.

Warburg, nuestro fantasma: está en alguna parte de nosotros, pero inasible, desconocido. Cuando muere, en 1929, las necrológicas que se le dedican —procedentes de la pluma de sabios tan prestigiosos como Erwin Panofsky o Ernst Cassirer— ponen de manifiesto el gran respeto debido a los ancestros importantes.[3] Será considerado como el padre fundador de una disciplina importante, la iconología; pero su obra pronto se desdibujará detrás de la de Panofsky, mucho más clara y distinta, mucho más sistemática y tranquilizadora.[4] Desde entonces Warburg erra por la historia del arte como lo haría un antepasado inconfesable —pero sin

que jamás se nos diga qué es lo que no se puede confesar de él—, un padre fantasmático de la iconología.

¿Por qué fantasmático? En primer lugar, porque no se sabe por dónde cogerlo. En su necrológica de Warburg, Giorgio Pasquali escribía en 1930 que el historiador ya todavía en vida «desaparecía detrás de la institución que había creado» en Hamburgo, esa famosa *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* que, tras su precipitado exilio por culpa de la amenaza nazi, pudo sobrevivir y revivir en Londres.[5] Para dar a conocer lo que fue, y lo que fue Warburg, Ernst Gombrich —que habría recogido un proyecto ideado primeramente por Gertrud Bing— se decidió a redactar una «biografía intelectual» deliberadamente autocensurada en cuanto a los aspectos psíquicos de la historia y de la personalidad de Warburg.[6] Esta decisión no dejaba de implicar una «elaboración» un tanto desencarnada de una obra en la que la dimensión del *pathos*, e incluso de lo patológico, resulta esencial tanto en el plano de los objetos estudiados como en el de la mirada sobre ellos. Edgar Wind ha criticado duramente este montaje prudente y esta edulcoración[7] de Gombrich: no se puede separar a un hombre de su *pathos* —de sus empatías, de sus patologías—, no se puede separar a Nietzsche de su locura ni a Warburg de esas *pérdidas de sí* que lo tuvieron casi cinco años entre los muros de un psiquiátrico. Desde luego, existe también el peligro simétrico: dejar a un lado la obra construida en aras de la fascinación morbosa ejercida por un destino digno de una novela negra.[8]

Otro aspecto de este carácter fantasmático tiene que ver con la imposibilidad en la que todavía hoy nos encontramos de distinguir los límites exactos de la obra de Warburg. Como un cuerpo espectral, esta obra carece de contornos definibles: no ha hallado aun su *corpus*. Aparece en cada libro de la biblioteca —e incluso en cada intervalo entre los libros, en función de esa famosa «ley de la buena vecindad» que Warburg había establecido en su clasificación[9]—: pero, sobre todo, se despliega en el inmenso dédalo de los manuscritos todavía inéditos, de todas esas notas, esbozos, esquemas, diarios, correspondencia, que Warburg conservaba de manera incansable, sin tirar nada, y que los editores, desanimados por su aspecto «caleidoscópico»[10], no han sabido hasta el día de hoy reunir de una manera razonada.

Debido al desconocimiento de semejante masa de textos —algunos de los cuales presentan una intencionalidad fundadora explícita, como los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, de 1888-1905 o las *Allgemeine Ideen* de 1927— todas nuestras reflexiones sobre Warburg permanecen en suspenso, en un cierto estado de indecisión. Escribir hoy sobre su obra es aceptar que nuestras propias hipótesis de lectura se vean un día modificadas o cuestionadas por un hallazgo inesperado de este *corpus flotante*.

Pero eso no es todo. El aspecto fantasmático de este pensamiento tiene que ver también con una tercera razón, todavía más fundamental: una razón de *estilo* y, por ende, de *tiempo*. Leer a Warburg presenta la dificultad de ver cómo se mezclan el

Alberto Durero, *La muerte de Orfeo*, 1494.  
Tinta sobre papel. Hamburgo, Kunsthalle.



tempo de la erudición más abrumadora o más inesperada —como la entrada en escena, en medio de un análisis sobre los frescos renacentistas del palacio Schifanoia de Ferrara, de un astrólogo árabe del siglo IX, Abú Ma'sar[11]— y el tempo casi baudelairano de los *cohetes*: pensamientos que estallan, pensamientos inciertos, aforismos, permutaciones de palabras, experimentación de conceptos... Todo aquello que Gombrich estima que puede causar malestar al «lector moderno», cuando es precisamente ahí donde se marca ya la modernidad de Warburg.[12]

¿De dónde, de qué lugar y de qué tiempo, nos habla ese fantasma? Su vocabulario se remonta a las fuentes del romanticismo alemán y de Carlyle, del positivismo y de la filosofía nietzscheana. Manifiesta, alternativamente, el cuidado meticuloso por el detalle histórico y el incierto aliento de la intuición profética. El propio Warburg se refería a su estilo como «una sopa de anguilas» (*Aalsuppenstil*)[13]: imaginemos una masa de cuerpos serpentiformes, reptantes, en algún punto entre las circunvoluciones peligrosas del *Laocoonte* —que obsesionaron a Warburg durante toda su vida, no menos que las serpientes que los indios se colocaban en la boca, algo que también estudió— y la masa informe, sin cola ni cabeza, de un pensamiento siempre reacio a «cortarse», es decir, a definir para sí mismo un principio y un fin.

Añadamos a todo ello que el vocabulario mismo de Warburg parece también abocado a un estatus espectral: Gombrich destaca el hecho de que las palabras más importantes de

este vocabulario —tales como *bewegtes Leben*, *Pathosfonnel*, *Nachleben*— suscitan grandes dificultades a la hora de su traducción al inglés.[14] Más bien habría que decir que la historia del arte anglosajona de la postguerra, esa historia del arte fuertemente deudora de los alemanes emigrados[15], ha ejercido sobre sí misma un trabajo de renuncia a la lengua filosófica alemana. Fantasma no redimido de una cierta tradición filológica y filosófica, Warburg erra, pues, en un tiempo dúplice e inaprehensible: por un lado nos habla *desde un pasado* que los «progresos de la disciplina» parecen haber dejado atrás. Es significativo, sobre todo, que el vocabulario del *Nachleben* —la «supervivencia», ese concepto crucial de toda la empresa warburgiana— haya caído completamente en desuso y, si por azar se le cita, no sea objeto de ninguna crítica epistemológica consecuente.

Por otro lado, la obra de Warburg puede leerse como un texto profético y, más exactamente, como la profecía de un *saber por venir*. En 1964, Robert Klein escribía a propósito de Warburg: «Ha creado una disciplina que, a la inversa de tantas otras, existe pero no tiene nombre».[16] Retomando esta idea, Giorgio Agamben ha demostrado cómo la «ciencia» a la que aspira semejante obra se encontraba «aun no fundada» —pero queriendo aludir con ello no tanto a una falta de racionalidad como a la considerable ambición y el valor perturbador de este pensamiento de las imágenes. [17] Warburg decía de sí mismo que estaba hecho menos para existir que

para «permanecer [yo diría: *insistir*] como un bello recuerdo».[18] Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del «vivir-después»: un ser del pasado no termina de sobrevivir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo *intempestivo*.

Tal sería Warburg hoy: un urgente superviviente para la historia del arte. Nuestro *dibbouk*. El fantasma de nuestra disciplina, que nos habla a la vez de su (nuestro) pasado y de su (nuestro) futuro. Por un lado, debemos congratularnos del trabajo filológico que, sobre todo en Alemania, se está dedicando desde hace algunos años a la obra de Warburg.[19] Pero, por otro lado, las cosas son más delicadas: una vez reconocido el valor de «impulso» de la obra de Warburg,[20] las lecturas divergen. No solo se ha cuestionado la herencia del «método warburgiano» ya desde los primeros momentos de su puesta en práctica,[21] sino que igualmente la actual multiplicación de referencias a este supuesto «método» causa hastío. Warburg se sobreespectraliza en el mismo momento en que cada cual se pone a invocarlo como el espíritu tutelar de las opciones teóricas más diversas: espíritu tutelar de la historia de las mentalidades, de la historia social del arte, de la microhistoria;[21] espíritu tutelar de la hermenéutica[23]; espíritu tutelar de un sedicente antiformalismo;[24] espíritu tutelar de un *cosidetto* «post modernismo retromoderno»[25]; espíritu tutelar de la New Art History y hasta aliado esencial de la crítica feminista...[26]

## Referencias

[1] Warburg, A., 1906, *Dürer und die italienische Antike* [«Durero y la Antigüedad Italiana»], *Ausgewählte Schriften*, pp. 125-135.

[2] Cfr. Didi-Huberman, G., 1994, «Resemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait "sur le vif"», *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée*, CVI, no. 2, pp. 405-432. *Id.* 1996c, pp. 145-163. *Id.* 1998b, pp. 7-20.

[3] Cassirer, E., 1929, «Éloge funèbre du professeur Aby Warburg», trad. C. Berner. *Euvres*, XII. *Écrits sur l'art*. pp. 53-59; E. Panofsky, 1929, «Professor A. Warburg», *Das Johanneum*, III, no. 9, pp. 248-251; W. Waetzold, 1930, «In memoriam Aby Warburg», *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes Florenz*, III, no. 5, pp. 170-200.

[4] Cfr. Heckscher, W.S., 1967, «The Genesis of Iconology», *Art and Literature. Studies in Relationship*, Baden-Baden, Valentin Koerner [1985]. pp. 253-280; U. Kultermann, 1993, *The History of Art History*, Nueva York, Abaris Books; G. Bazin, 1986, [que dedica cuarenta líneas a Warburg en las 650 páginas que consta su

obra]. Sobre la mejor fortuna crítica de Warburg en Italia, cfr. G. Agosti, 1985, «Qualche voce italiana della fortuna storica di Warburg», *Quaderni storici*, XX, no. I, pp. 39-50.

[5] Pasquali, G., 1930. «Ricordo di Aby Warburg». *Pegaso*, II, p. 484.

[6] Gombrich, E. H., 1970, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, pp. 8-19. [Edición castellana: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial [1992]]. La biografía más «personal» de F. Cernia Stovin, 1995, es muy poco fiable.

52

[7] Wind, E., 1971, «On a Recent Biography of Warburg», *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 106-113.

[8] Cfr. Warnke, M., 1991, «Warburg and Wöflin», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg [1990]*, Acta Humaniora, p. 126.

[9] Cfr. Saxl, F., 1944, «The History of Warburg's Library», en E. H. Gombrich, 1970, pp. 325-338. En el proyecto inicial de los *Gesammelte Schriften*, en 1932, Saxl había pensado publicar el catálogo de la biblioteca como una «obra» propiamente dicha de Warburg.

[10] Gombrich, E. H., 1970, p. 3.

[11] Warburg, A., 1912, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* [«Arte italiano y astrología internacional en el Pallazo Schifanoia en Ferrara»], *Ausgewählte Schriften*, p. 178.

[12] Gombrich, E. H., 1970, pp. 68-67.

[13] Warburg, A., *Tagebuch*, 24 de noviembre de 1906 [citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 14].

[14] E. H. Gombrich, 1970, pp. 16-17.

[15] Cfr. Panofsky, E., 1953, «Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European», *Meaning in the Visual Arts*, Oxford University Press, pp. 321-346; Eisler, C., 1969, «Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration», *An Intellectual Migration. Europe and America, 1930-1960*, Harvard University Press, pp. 544-629.

[16] Klein, R., 1970, *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus [1982], p. 224.

[17] Agamben, G., 1984, «Aby Warburg et la science sans nom», trad. M. Dell'Omo-darme, *Image et mémoire*, París, Hoëbeke [1998], pp. 9-43.

[18] Cfr. Bing, G., 1960. «Aby M. Warburg», *Rivista storica italiana*, LXXII, no. 1, p. 300, *Id.* [1966], pp. IX-XXXI.

[19] Para una biografía exhaustiva, cfr. Wuttke, D., 1997, *Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Weisbaden, Harrassowitz [ed. 1990].

[20] Cfr. D. Wuttke, 1997; M. Warnke, 1980; C.H. Laudauer, 1981, «Das Nachleben Aby Warburgs», *Kritische Berichte*, IX, no. 4-5, pp. 67-71; H. Bredekamp, 1991, «Du lebst und thust mir nichts», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg [1990]*.

[21] Cfr. Bing, G., 1960, pp. 300-301: «[Warburg] is obscured by the size of the legacy». Una «sociología» de la escuela warburgiana muy poco convincente ha sido intentada por G. Vestuti, 1994, *Considerazioni sociologiche sulla scuola di Warburg*, Milán, Pubblicazioni dell'ISU-Università cattolica.

[22] Cfr. Ginzburg, C. 1966, «De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notes sur un problème de méthode», trad. C. Paolini,

*Myhtes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, París, Flammarion, 1989. p. 39-96; Castelnuovo, E., 1977, «Per una storia sociale dell'arte, II», *Paragone*, no. 323, p. 7-9; Bialostocki, J., 1981, *Estilo e iconografía*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 25-43; Podro, M., 1982, *The Critical Historians of Art*, New Haven - Londres, Yale University Press; Burke, 1991, «Aby Warburg as Historical Anthropologist», *Akten des internationalen Symposions Hamburg [1990]*.

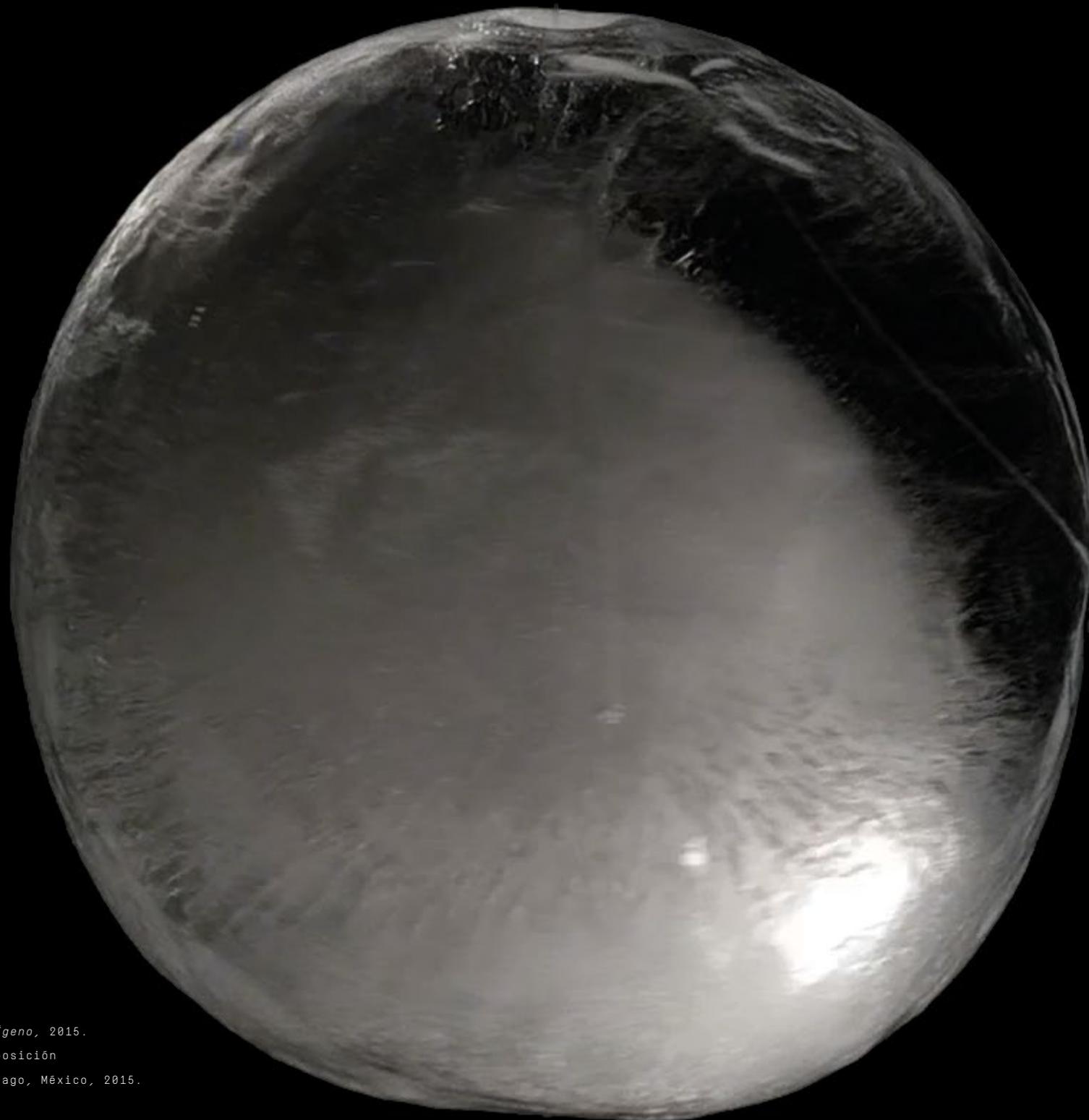
[23] Cfr. Symanken, G., 1980, «Warburgs Unwege als Hermeneutik, More Majorum», *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, XXV, pp. 15-26.

[24] Cfr. Pinto, É., 1987, «Mécénat familial et histoire de l'art: Aby Warburg et l'«iconologie critique» [1866-1929]», *Revue de sythèse*, IV serie, no. 1. pp. 91-107. *Id.* 1990, pp. 11-14. El autor añade -erróneamente, sin embargo- que Warburg «pasó alegremente por la modernidad sin dedicarle una mirada». [p. 10].

[25] *Ibid.*, p. 12. *Id.*, 1992, pp. 27-42.

[26] Cfr. Iversen, M., 1991, «Aby Warburg and the New Art History», *Akten des internationalen Symposions Hamburg [1990]*, pp. 281-287. *Id.*, 1993, pp. 541-553.

53



*Fotosíntesis:*

un proyecto de  
Eduardo Abaroa

*La gran catástrofe del oxígeno*, 2015.  
Fotograma de video HD. Exposición  
«Fotosíntesis», Casa del Lago, México, 2015.

Artista ganador de Beca  
Casa del Lago FLORA, 2014.  
Vive en Ciudad de México.

Informe 3:Origen de la vida y muerte

Alguien está trabajando en un escritorio, lo rodean varios tubos de ensayo y matraces llenos de un líquido verdoso. Es un laboratorio. El individuo de mediana edad está cansado, limpia sus lentes con la bata blanca. Le tiemblan las manos al revisar los resultados y apuntarlos en varios papeles sueltos. Compara esta información con algo que lee en su monitor. Ordena algunas cosas. Vuelve a ver los papeles, revisa los tubos. Se queda de pie con las manos en la cintura. Busca algo entre el desorden del escritorio, allí está el teléfono. Marca. Después de identificarse afirma que ya está muy cerca de probar definitivamente de su teoría, que solo es cuestión de tiempo, el origen de la vida por fin será comprensible, se dará un paso importantísimo, será el descubrimiento del siglo, quizá habrá todavía más hallazgos en unos cuantos meses. Solo necesita un poco más de apoyo por parte de la empresa y más presupuesto. El interlocutor responde con evasivas. La conversación se vuelve reclamo, acusación y luego súplica. La respuesta es no.

Unos cuantos segundos en silencio parecen resumir la frustración de toda una vida. El hombre estalla, maldice, destroza el teléfono contra la mesa. No podrán detenerlo. Se deja caer en la silla. Sigue apuntando. La mirada se detiene ante una nota que parece conmovirlo. Pero después de leerla le sobreviene un dolor agudo. Reconoce los signos de un infarto. Revuelve el desorden de la mesa. Sabe que acaba de romper el teléfono, aun así trata de marcar. La agonía es larga. Caer como un bulto. El ojo derecho queda abierto muy cerca del piso.

Informe 4:La gran catástrofe del oxígeno

La historia empezaría más o menos 11.000 millones de años después del origen del universo, unos 500 millones de años después de la formación del planeta Tierra. Durante la era Arcaica, que duró aproximadamente 1.700 millones de años, surgieron diferentes tipos de seres que podrían llamarse vivos.

No se sabe con exactitud cómo sucedió esto. Probablemente los primeros organismos surgieron de las profundidades de la Tierra cuando la actividad volcánica entraba en contacto con el agua. El mundo era muy distinto al que ahora conocemos. La atmósfera de la Tierra carecía del oxígeno que hoy permite nuestra existencia.

(Los primeros organismos fotosintéticos realizaban una fotosíntesis anoxigénica, en la cual no se desprende oxígeno, como en la actualidad sucede con las bacterias verdes del azufre y no del azufre, y las bacterias púrpura).

Durante la era Paleoproterozoica surgieron los primeros organismos capaces de realizar la fotosíntesis oxigénica: Las cianobacterias. Hace unos 3.200 millones de años empezaron a producir oxígeno molecular (O<sub>2</sub>) en grandes cantidades. La emisión de ese elemento al medio ambiente eventualmente provocó una crisis para la biodiversidad de la época, dada su toxicidad para los microorganismos anaerobios. La gran mayoría de estos seres desaparecieron del planeta.

(Otra consecuencia importante fueron los cambios climáticos subsiguientes. La generación de metano atmosférico se debía en buena parte a los organismos anaerobios, los cuales sufrieron



Vista de la exposición «Fotosíntesis», Casa del Lago, 2015. Foto: cortesía del artista.

Informe 8: El brote

descensos poblacionales. El metano frente al oxígeno molecular y la radiación ultravioleta se oxida rápidamente generando dióxido de carbono).

Este cambio en la atmósfera redujo de forma considerable la temperatura global, ya que el potencial de efecto invernadero del metano es varias veces mayor que el del dióxido de carbono. El descenso drástico de temperatura desencadenó la Glaciación Huroniana, ocurrida aproximadamente 2.300 millones de años antes de la aparición de los humanos. La Tierra surcaba entonces el espacio como una gran esfera helada.

(De aquel sueño sólo recuerdo que dormía tranquilamente).

Ese bebé vomita y borbotea.  
Ha nacido, es planta, animal,  
Es cosa.  
¿Será humano?  
Eso nos preguntábamos.  
Tiene manos, respira.  
Tiene hojas,  
Piensa con sus raíces.  
Así lo quisimos  
Y para eso trabajamos,  
Pero no nos mira,  
No hace un solo ruido.  
¡Qué pequeño y triste es!  
Pequeño y triste,  
Como el sueño que teníamos  
Todas esas tardes.  
Eso temíamos.



Cerámicas y dibujos realizados durante la residencia de Eduardo Abaroa en Honda, Tolima, 2014. Foto: Gozalo Angarita.

Informe 10: [Fragmento]

Gracias a los primeros avances en la ingeniería genética y al auge de la jardinería por correspondencia, surgieron a finales del siglo veintiuno las plantas dedicadas a la satisfacción sexual de los seres humanos. Los estambres plenos de polen rozaban los labios vaginales.

Con estas medidas de interacción entre las plantas y la infraestructura de salud pública, la entonces incipiente biotecnología trataba de solucionar varios problemas a la vez. La práctica de llenar el mundo de vegetales diseñados en laboratorio, tenía funciones muy claras:

1. Reestablecer el oxígeno que respiran los seres humanos, evitando la deforestación.
2. Metabolizar nutrientes indispensables para el mantenimiento de los suelos aprovechables en la producción de alimentos.
3. Ayudar a controlar el calentamiento global por una vía consecuente con los deseos y necesidades de los consumidores.
4. Lograr un entretenimiento sostenible con evidentes beneficios de integración social.



Experimento, 2015. Instalación con cultivo de algas. Exposición «Fotosíntesis», Casa del Lago, México, 2015. Foto: cortesía del artista.

Informe 11: Sinopsis

En un futuro lo suficientemente lejano como para que las civilizaciones actuales sean una ruina incomprensible, unos investigadores extraterrestres intentan descifrar el misterio de la fotosíntesis natural, dado que su propia civilización depende desde hace siglos de máquinas fotosintéticas.

Informe 6 : Cajas negras

Se llama caja negra a un aparato, objeto o sistema cuyo funcionamiento interno es desconocido. Solo los estímulos entrantes y las reacciones salientes son características

Durante las siguientes décadas estas plantas de compañía proliferaron por todo el globo y se volvieron increíblemente complejas. La imitación cada vez más precisa de los seres humanos consiguió lo inevitable. Sus mentes simuladas ya no se distinguían de las nuestras.

En poco tiempo las plantas humanoides empezaron a exigir derechos. Ese fue el principio de la desaparición de todo indicio vegetal sobre la tierra: la guerra de exterminio entre las plantas y los seres humanos.



*Imaginario vegetal*, [en colaboración con Sofía Táboas], 2015.  
Esculturas en madera y plastilina, video HD. Exposición «Fotosíntesis»,  
Casa del Lago, México, 2015. Foto: cortesía del artista.



*Lost wax*, 2015. Abeja en oro a la cera perdida.  
Exposición «Fotosíntesis», Casa del Lago, México, 2015.  
Foto: cortesía del artista.

#### Informe 70: El método científico

conocidas. El término 'blackboxing' denota la manera en que el trabajo científico y técnico se hace invisible por su propio éxito. Cuando una máquina funciona eficientemente, cuando un hecho se ha comprobado, uno se concentra solo en sus inputs y outputs y no en su complejidad interna. Así, paradójicamente, mientras más triunfan la ciencia y la tecnología, más oscuras se vuelven.

El orador pronunció su discurso parado en una o varias cajas. El público lo escuchó embrutecido, quizá tenían miedo, o quizá simplemente no durmieron bien esa noche. «Compañeros, todo lo que encontramos en los archivos, nuestros antepasados lo descubrieron a través de un método. Así lo revela el registro. Un método que consiste solo en seguir tres o cuatro pasos esenciales que ellos

consideraban como los ladrillos para edificar cualquier fortaleza del conocimiento. Para aglutinar todo esto, los antiguos inventaron palabras. Les dieron nombres a procesos mentales que para formarse habían tomado décadas, siglos, incluso milenios. Compañeros, hoy nos encontramos en la fase de descifrar qué querían decir todos estos términos. Les doy algunos ejemplos: axioma, postulado, teorema, teoría, experimentación, contradicción, ironía,

prosopopeya, consenso, rentabilidad, agricultura..., ¡principios!»

De repente alguien arrojó un objeto acertando justo a la cabeza del orador, que cayó desmayado.

El agresor gritó con todas sus fuerzas, tomando el lugar del orador: «¡Nada de esto sirve, nada de principios, solo fue prueba y error! ¡Prueba y error!»

La congregación gradualmente se une a la consigna: «¡Prueba y error! ¡Prueba y error! ¡Prueba y error!»

## La duración del presente

Ensayo gráfico por  
François Bucher

Artista colombiano.

Oímos la voz de Chris Marker en 1999 cuando le comentaba a Raymond Bellour –en una entrevista para el fascículo del CD ROM *Immemory*–, que Hitchcock tenía la suerte de que cualquiera pudiera visitar hoy en día el tronco de secuoya en la bahía de San Francisco donde Kim Novak dice, en célebre frase: «aquí nací, aquí morí», mientras apunta a los anillos milenarios. El otro secuoya, el que está retratado en el remake de *Vértigo* que se llama *La Jetée*, donde el protagonista no apunta al pasado sino al futuro, ya no se podía localizar, había sido removido y olvidado hasta hace poco. Marker hizo un llamado tácito a encontrar ese dispositivo de tiempo que es cualquier tronco de árbol; y como, en este caso, es un tronco que se sobrepone a otro tronco en dos películas gemelas se trata de un doble dispositivo. El cine es idéntico a la sección transversal de un madero, en cuanto obedece a la lógica paradójica del viaje en el tiempo. Ambos cineastas pusieron esos tiempos cristalizados a la vista para que corriera infinitamente la metáfora viva de sus reflejos fractales.

Lina López & François Bucher, *La duración del presente*,  
2015. Vista de la instalación, FLORA ars+natura, 2015.

Foto: Gonzalo Angarita.



Acudimos a otro llamado en el año 2007, esta vez lanzado por Edgar Morin, de encontrar un material de dieciséis milímetros en blanco y negro: las veinte horas perdidas de la famosa *Crónica de un verano* (1961). Como si el anillo del tiempo del principio de los años sesenta en París estuviera siempre jugándose en nuestro presente: *La Jetée* (1962) que retoma a *Vértigo* y que tiene un eco en el futuro, en los *Doce Monos* de Terry Gilliam; *Le Mépris* de Jean Luc Godard (1963) que retoma la eterna *Odisea* de Homero y *El inmortal* de Borges; y *Crónica de un verano* (1961) que presiente, como un médium psíquico la telerealidad de los años noventa, como si sus autores, Morin y Rouch, fueran viajeros en el tiempo que ya conocían ese futuro imperfecto.

En *La Jetée* no se señala la fracción de tiempo en la que se vivió antes; el caso no es igual al de Kim Novak en su calidad *revenante* (aparición) donde ella juega con múltiples máscaras. Novak participa como actriz de la película y como actriz de doble impostura dentro de la trama de la película, y por último como personaje que quiere salir, por amor, del laberinto de todas esas imposturas. En *La Jetée* el hombre que viaja en el tiempo, a través de una imagen fija en su memoria, le indica a su amada el lugar de donde vino, más allá del último círculo concéntrico del tronco. Él existe en un tiempo que se queda, que permanece (un «*temps qui reste*»), como los anillos de ese tronco que coexisten en el presente.

65

Lina López & François Bucher, *La duración del presente*, 2015. Vista de la instalación, FLORA ars+natura, 2015. Foto: Gonzalo Angarita.

El hombre de *La Jetée* vive en la dimensión de la memoria y está siempre en curso hacia una muerte vivida dos veces: la primera de forma inconsciente y la segunda de forma consciente, *redoubtable*, que quiere decir *temible*, por un lado, pero que al tiempo contiene un fractal de anillos etimológicos: la palabra «duda» y la palabra «doble». Una muerte vivida dos veces, un destino inexorable, tal es la locura concéntrica de las dos cintas que se enroscan, *Vértigo* y *La Jetée*.

*La Jetée* es el retrato calcado en el tono grave de la ciencia ficción de un amor intenso e imposible entre el director y su protagonista; y también el amor del director con una cinta que relata otro amor imposible, el amor trastornado de Scotty por un fantasma elusivo en la película de Hitchcock. *La Jetée* es, entonces, entre otras cosas, la historia de la filiación de

Marker con *Vértigo*, lo cual hace que él se parezca al menos a dos personajes de Borges: Joseph Cartaphilus en el cuento ya mencionado, *El inmortal*, por confundirse con otro autor y apuntar al refrán borgiano de que un autor es todos los autores; y Pierre Menard, autor paradójico, a destiempo, del Quijote de Cervantes.

*La Jetée* es la historia de lo que marcó a Marker en *Vértigo*, lo que se metió debajo de su piel y se volvió suyo, de lo que se convirtió en su propia vida, un amor platónico, inexplicable, vivido durante tres años a principio de los años sesenta con una soñadora etérea de veinte años, Héléne Châtelain. A sus setenta y tantos años, dicho sea de paso, ella ha perdido totalmente la memoria y vive anclada en un presente continuo. Hoy por hoy, en cada conversación que tenemos con Héléne, aun cuando ha pasado tan solo un

día de por medio, somos nuevos para ella, no tenemos nombre, y como viajeros del futuro volvemos a aterrizar en la realidad inapelable de su presente continuo, donde aflora, siempre nueva, nuestra entrañable filiación, a través de juegos fractales filológicos que nos fascinan. Siempre vuelve la pregunta sobre una caja llena de fotos que Marker le dejó a Héléne, para que ella lo recordara. La caja es a veces real y a veces es un espejismo, muchas veces es roja pero a veces no tiene color.

La filiación Marker con *Vertigo* es de facto sobrenatural. Tal como Menard, él no copia. Está en un juego psicomágico; se ha embebido en la metáfora de la memoria, en el aparato psíquico del cine, el bucle vertiginoso de cada historia que vivimos cuando nos atrapa ese otro tiempo, el del amor o del celuloide, o el de los museos laberínticos de la

memoria, llenos de animales extintos y disecados..., como los que visitan los protagonistas de *La Jetée* al fondo del *Jardin des Plantes* o 'Jardín de los senderos del tiempo'.

Siguiendo ese llamado tácito nos pusimos a buscar el tronco perdido. Y lo encontramos, en el año 2003, en una galería del edificio de biología del mismo *Jardin des Plantes*. En 2014, siguiendo el mismo llamado, buscamos a Héléne, pero fue ella quien nos encontró en una sincronía deslumbrante: ella, la mujer que protagonizó una historia de amor y también la fotonovela de una cinta legendaria. Y con todo eso, nos vimos reflejados nosotros mismos, nos encontramos con nuestra propia sombra, como aquellos que escudriñan en las películas que *los miraron a ellos*: en francés, ça me regarde, quiere decir literalmente 'me mira', aunque 'me





68

concierte', 'me atañe' sea su sentido corriente en la lengua contemporánea.

Ahí fue donde nos encontramos con un afuera del tiempo, donde ya no estábamos al abrigo de nada.

Tal vez entendimos algo que nos excedía, como el perfume que se contiene a sí mismo en la lámpara de Allah Djinn y que sale por la boca de la misma cuando esta se descorcha, alcanzando cada recoveco del espacio circundante, agigantándose a cada segundo que pasa. Habíamos intuido que en la búsqueda del tronco entenderíamos cosas y que en el encuentro con Héléne estaríamos en la zona donde habla el genio del tiempo con voz atronadora y solemne, el genio que se expande hacia el futuro y hacia el pasado, una vez insubordinado y liberado de su lámpara.

El camino, aparentemente sin salida del presente tiene en su mano, sin embargo, todos los demás tiempos: *main tenant*, mano que tiene el ahora.

Héléne nos contó que cuando ella jugó su rol en *La Jetée* constataba que la película se hacía por sí sola, como si hubiera que acordarse del futuro para crear la obra. Ella sintió que todo el que se implicaba en la obra estaba ahí como llamado por el ojo ciego de un vórtice. Además no se percataba del paso de su cotidianidad al de la historia de la película: el comienzo del rodaje pasaba inadvertido, o tal vez se ha vuelto más y más elusivo en su memoria, tanto que a veces ella retrata a Marker en imágenes donde debería figurar el protagonista de la película y no su director. Marker



69

avanzaba como avanzan los agentes de la magia sagrada: en el vacío, como un malabarista, con ese cristal vivo que había sacado de *Vértigo*, como si estuviera a cargo de crear una nueva catedral a partir del mismo, un nuevo *blue print* de esa memoria viva, encarnada en su propia memoria como realidad y como ficción. Lo vivido en el cine con *Vértigo* prefiguraba y contenía lo vivido antes o después en *Les Jardins des Plantes* con Héléne. Estaba el mandato de la continuación del proyecto de otro "un otro sí mismo" que debía seguir en una nueva encarnación trazando y re-trazando el tiempo circular de esa historia arquetípica, la historia de cuando el amor cobra su impuesto en sangre y cuando el tiempo se sale de su cauce.

El arquetipo se descarga por sí solo en el mundo, según su propia astrología, a través de una línea vertical. Necesita de una antena, del artista-mago que se acerque a reescribir lo que ya está escrito en el plano astral. Se trata de una matriz, un campo de resonancias mórficas, una morfogénesis, no la del Platón falsificado de los intelectuales, sino la de los mitos de origen que nos recuerdan que el tiempo es un torbellino indomable que se despliega entero en el presente. Para hablarle a ese tiempo hay que saberse los números, los ritmos y los gestos precisos del acto de magia, saber cómo se encadenan las imágenes, las palabras, cómo se entonan las frecuencias que abren el portal al jardín abundante de la consciencia.



Le Temps qui Reste  
o el tiempo que  
[se] queda

Un espejo revela dos hemisferios de la cara de Hélène, como un portal entre diversas dimensiones, un eje central, un horizonte profundo, las mil y una caras del tiempo. Hélène, alcanzada por esa enfermedad del tiempo que es el Alzheimer, camina con nosotros por los mismos jardines por donde caminó hace medio siglo. Visitamos el corte de tronco del árbol secoya donde el avatar del cineasta enamorado le muestra a la mujer que ama el lugar, más allá del último anillo

del tronco, de donde él viene. Un lugar del que no se puede desprender porque, en el portal entre su tiempo y el de ella, está la muerte jugándose en un sinfín. A los amantes los separa la muerte una y otra vez, para toda la eternidad.

Hélène recoge su pelo con la mano, el gesto atraviesa el tiempo, trasciende, viaja. Solo el cine lo puede percibir, solo el viajero de los lentes que observa el tiempo que (se) queda; el umbral entre dos fotos fijas tomadas a medio siglo de distancia.



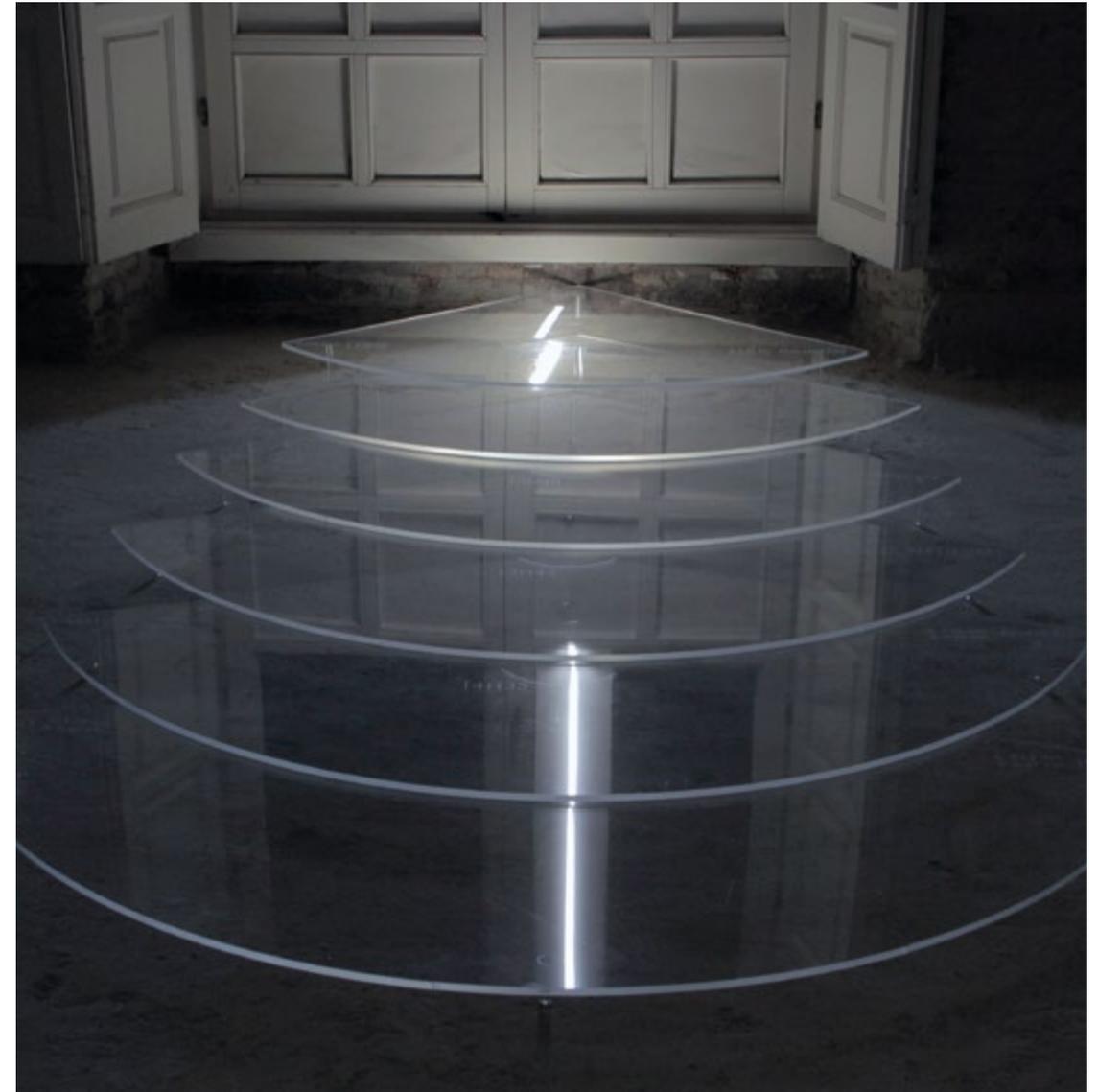
## La duración del presente:

notas sobre la frecuencia  
- Por Lina López -

Artista y curadora  
colombiana. Vive en París.

Ocho siglos atrás, en su libro *Il Milione*, el gran explorador Marco Polo relataba su viaje de una manera muy particular para nuestra perspectiva contemporánea. Un ejemplo de esto es su relato del paso por un desierto, que dura tres días, y después, de dos días por un bosque. La experiencia de Marco Polo carece de una unidad de medida espacio temporal, como lo es para nosotros el kilómetro por hora. La conjunción y estandarización de estas dos nociones –espacio/tiempo – se implanta en la modernidad y desde entonces es la que pauta nuestra forma de vida actual.

Henri Bergson apunta también a la distinción entre un tiempo arcaico (sin unidad de medida) y un tiempo moderno. Para Bergson, la duración del tiempo no se puede cuantificar a través de las matemáticas, no puede ser solamente una sucesión de instantes estáticos dentro de un espacio, indiferentes a lo cualitativo o a la experiencia del observador. Por ejemplo, la duración de una hora para un sujeto puede ser larga y para otro puede ser corta; el tiempo tiene cualidades, se expande y se contrae.



Lina López & François Bucher, *Rejoir soleil*, 2014. Vista de la instalación. CÍCUS, Sevilla. Foto: cortesía de los artistas.



Lina López & François Bucher, Horas de Luz en un año, 2014. Vista y detalle de la instalación. CICUS, Sevilla. Foto: cortesía de los artistas.

Son estas diferencias cualitativas, que enuncia Bergson, las que abren una ventana al tiempo ceremonial, mítico o sacramental. Este otro tiempo abarca lo hiperdimensional y, por ende, lo múltiple, oponiéndose al tiempo lineal y unidimensional en el que vivimos, un tiempo marcado por el comercio y completamente instrumentalizado.

La instrumentalización del tiempo se hizo de una manera paulatina gracias al desarrollo de la astronomía. Diversos instrumentos fueron inventados tales como los relojes de sol, las clepsidras o los relojes de arena y los cronómetros. Posteriormente, la determinación de la medida del tiempo se fue perfeccionando hasta la creación del reloj atómico. Todos los relojes modernos, desde la invención de reloj mecánico, han sido construidos con el mismo principio del tic, tic, tac, olvidándonos que fue a partir de la observación de los astros y su movimiento de donde provino la medida del tiempo.

El hombre contemporáneo vive al ritmo o la frecuencia del tic, tic, tac. Es como si se hubiera capturado al sol (que dio lugar a la medida del día) y a la luna (que definió el concepto del mes), como si se hubieran reducido a una ecuación matemática y

los hubieran encerrado, enfrascándolos, dejándolos olvidados, dentro de pequeños mecanismos que llamamos relojes.

Este *enfrascamiento* produce una pérdida de la memoria, pérdida del conocimiento o reconocimiento de un proceso, del origen y su entendimiento. El objeto mediador se convierte en noción misma.

La instrumentalización y captura de estas nociones nos lleva entonces a enfrascar nuestra percepción del mundo, a establecer una distancia con la realidad circundante, como si fuéramos la figura más pequeña en un juego de muñecas rusas.

La propuesta consiste en entendernos dentro de una larga proyección, un orden infinito que está en pleno desarrollo, aun dentro de la aceleración de la vida cotidiana contemporánea, que nos impulsa como en una secuencia de Fibonacci que comienza con los números 1 y 1 y luego cada término es la suma de los dos anteriores: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597... Al encontrarnos en el último número de la sucesión (el número del tiempo presente), tendemos a olvidar lo que lo precedió, se nos desdibuja el orden, el *logos*, que pone en movimiento la secuencia, la vida, en cualquier punto del recorrido.

Tiempo profundo:  
una mirada a  
los trabajos de  
Irene Kopelman,  
Mayana Redin y  
Carol Young

Pamela Desjardins

Curadora en residencia en FLORA  
ars+natura, beca Lilly Scarpetta



Pensar en un tiempo profundo abre el panorama de sucesos y eventos más allá de lo primeramente perceptible y medible por el humano. Despierta la pregunta sobre aquello que antecede a nuestra especie, así como también sobre un posible futuro en el que estemos extintos y aparezcamos implícitos en una percepción temporal profunda.

Los sucesivos descubrimientos científicos introducidos a partir del Siglo XVII plantearon distintas teorías acerca del origen de la tierra y el universo, dando lugar a un progresivo desplazamiento del humano del centro del mundo. Al mismo tiempo, la correlación entre relatos bíblicos y fenómenos naturales deja de ser una fuente de comprobación y referencia.

El paulatino traspaso de una cronología sagrada y antropocentrista a la construcción de una nueva que no respondía a una escala humana permite el surgimiento de la noción de un tiempo geológico, es decir, un *tiempo profundo*, en donde *no encontramos huellas de un principio, ni perspectiva de un final*.

Introducido por James Hutton, el concepto de tiempo profundo planteaba que para explicar la evolución de la tierra se necesitaban espacios temporales más amplios y que, en consecuencia, la edad de esta era mucho mayor a la que se había establecido hasta el momento.

La creación de ficciones de temporalidades profundas pueden encontrarse en los trabajos de las artistas Irene Kopelman (Argentina), Carol Young (Colombia) y Mayana Redin (Brasil), quienes desde distintas aproximaciones indagan sobre un pasado y un futuro amplio; observando, recreando e imaginando marcas y huellas que han dejado las transformaciones naturales o humanas. En los tres

casos, las exploraciones entran en diálogo directo con ciencias que estudian la relación entre tiempo, naturaleza y cultura como son la geología, la arqueología, la antropología o la astronomía.

Los proyectos de Irene Kopelman parten de la observación detallada y sigilosa de la naturaleza, poniendo especial atención en formaciones y restos geológicos y realizando un trabajo de campo en colaboración con científicos.

*Frisos*, proyecto desarrollado durante su residencia en Colombia, tuvo lugar en el desierto de la Tatacoa, patrimonio paleontológico que cuenta con formaciones pertenecientes a la época del Mioceno que va de 30 a 15 millones de años atrás. Los espacios desérticos son especialmente importantes para investigaciones geológicas ya que dejan al descubierto los estratos, es decir, distintas capas que guardan materiales que permite establecer y determinar la edad de ese paisaje. Es importante señalar que, en la cronología geológica, la lectura de la ubicación de los estratos establece que el más profundo es el más antiguo.

Durante su visita a la Tatacoa, Kopelman estuvo acompañada por la geóloga Lina Pérez Ángel, quien la ayudó a leer el paisaje en términos de un tiempo geológico, interpretando los accidentes geográficos que conformaron ese territorio y los eventos que lo transformaron por millones de años. La observación lenta y prolongada permitió a Kopelman recolectar, a través de un dibujo sutil, fragmentos para recomponer un paisaje que esconde y devela otro anterior. Las grandes murallas alargadas, con capas de piedras y arenas de diversos colores forman frisos naturales, dejaron al descubierto rastros de ríos, mares, bosques y fauna de un tiempo profundo.



Carol Young, *Más que la suma de sus partes*, 2015.

Instalación de cerámicas, medidas variables.

Foto: Gonzalo Angarita.

Aquello que esconden y guardan los estratos de la tierra también le interesó a Carol Young para el desarrollo de su exposición *Más que la suma de sus partes*, presentada en FLORA en 2015.

Como ceramista, Young reflexiona sobre el lugar que esta práctica ocupa respecto a las otras artes, en muchos casos considerada un arte menor por ser milenaria, asociada más a la etnografía y antropología.

*Más que la suma de sus partes* mostró en sala un gran número de pequeñas piezas realizadas en cerámica que simulaban ser huesos, puntas de flechas, fragmentos de vasijas, rocas, fósiles de semillas, hojas y animales extraídos de las profundidades de la tierra durante un hipotético proceso de excavación arqueológica.

La manera en que las piezas se exhibían trataba de reconstruir y clasificar –tal como se haría en un museo de



PERFURAR  
PERFORAR

ENROLAR  
ENROLLAR

DOBRAR  
DOBLAR

RASGAR  
RASGAR

ONDULAR  
ONDULAR

VIRAR  
DAR VUELTA

ATRAVESSAR  
ATRAVESAR

TORCER  
TORCER

PRENDER  
PRENDER

MORDER  
MORDER

MOSTRAR  
MOSTRAR

COBRIR  
CUBRIR

PISAR  
PISAR

PEGAR  
TOMAR

CONTER  
CONTENER

MISTURAR  
MEZCLAR

AGARRAR  
AGARRAR

FECHAR  
CERRAR

AMASSAR  
AMASAR

CARREGAR  
CARGAR

DESENROLAR  
DESENROLLAR

DIVIDIR  
DIVIDIR

COMPRIMIR  
COMPRIMIR

CURVAR  
CURVAR

Mayana Redin, de la serie *Cosmic Records*, 2015. Afiche impreso, 70 x 50 cm.

Foto: cortesía de la artista.



Mayana Redin, de la serie *Cosmic Records*, 2015. Repisa, cerámica, papel, medidas variables. Foto: Gonzalo Angarita.

ciencias naturales— los restos de fósiles y materiales como parte de un relato imaginario sobre una cultura y unas especies de flora y fauna de un tiempo anterior al nuestro. El conjunto de fragmentos se acomodaba intentando restaurar un todo, una imagen de una vida arcaica como la misma cerámica.

Es posible hacer una analogía entre arqueología y astronomía: aquellos que estudian los astros en gran medida están observando el pasado, por ejemplo, estrellas que desaparecieron hace millones de años. La relación espacio-tiempo de la infinitud del universo también podría entenderse desde la perspectiva de un tiempo profundo, o mejor dicho, un tiempo-espacio profundo.

La exploración humana del universo es un tópico que está presente en distintos

proyectos de Mayana Redin como *Cosmic Records*, una suerte de inventario de gestos y movimientos del cuerpo humano que la artista grabó en arcilla cruda y unió a imágenes del universo impresas en papel. Igualmente, en *Global Records*, grabó sobre arcilla fragmentos de tapas de registros de luz y alcantarillados de dos ciudades brasileñas (Río de Janeiro y San Pablo). Esta serie de proyectos remiten a *Golden Record*, un disco creado por la NASA y enviado al espacio exterior junto con la sonda Voyager en 1977 donde se registraron sonidos humanos y de la naturaleza.

Al igual que en el *Golden Record*, Redin imagina un futuro en donde estas huellas humanas salen al espacio exterior. En este sentido, la idea de tiempo profundo se proyecta hacia un más allá en el



Irene Kopelman, *Frisos*, 2015. Piedras recolectadas en viaje de campo al desierto de la Tatacoa. Foto: Gonzalo Angarita.

tiempo, en donde estas huellas llegarían como restos arqueológicos a alguna civilización extraterrestre millones de años después de haber desaparecido el humano, al igual que hoy nos llega luz de estrellas extintas.

A partir de la creación de ficciones de una temporalidad profunda, las tres artistas plantean múltiples lecturas acerca de la necesidad humana de crear y dejar evidencias en la tierra, pero también de actualizar aquello que sobrepasa su temporalidad, creando una nueva escala que las acerca más al tiempo profundo de las ciencias y la geología. Sus trabajos indagan sobre la posición del humano ante el tiempo, la naturaleza y el origen.

La aproximación a las ciencias le permite a las artistas apropiarse de ciertas metodologías, como es el caso

de Kopelman con la geología; trabajar desde el *simulacro*, como lo hace Young con piezas que parecen extraídas de una excavación arqueológica; o, inclusive, parodiar la ciencia, como sucede en los trabajos de Redin, que reflexiona sobre hazañas realizadas por el humano para explorar el universo.

Los proyectos presentan una idea de origen que se aleja de una perspectiva mitológica para ubicarse más cerca de la tarea científica de comprobar, medir y calcular el comienzo y el final de la cultura, el mundo y el universo. Las huellas de estos orígenes se constituyen como capas profundas del inconsciente que conforman estratos que guardan todo aquello que conocemos sobre el pasado, pero que también imaginan un porvenir luego de que nuestra especie se haya extinguido.

Detalle de la instalación *Years*, 2011. Torneada modificada, computador, cámara, vidrio, acrílico, corte transversal de tronco, 90 x 50 x 50cm. aprox. Foto: cortesía del artista.

# Years

Entrevista al artista alemán Bartholomäus Traubeck por Joe Patitucci, coordinador de Data Garden.

Traducido del inglés por Alberto Sánchez.

¿Podrías describir brevemente la pieza para los espectadores que ven *Years* por primera vez?

Se trata de un tornamesa modificado que usa una cámara microscópica como aguja y captura una imagen de los anillos de crecimiento de un árbol. Estas imágenes son traducidas a sonidos gracias a un programa. No se trata de una traducción directa. Lo intenté, pero fue imposible construir algo funcional para la producción de sonido, así que decidí traducir las imágenes a notas de piano, que suenan mucho mejor.

Es decir, ¿trataste de recopilar los datos y convertirlos en tonos en vez de traducirlos directamente a un sistema de doce tonos?

Intenté sonorizar con optosensores, pero es imposible controlar el tipo de imagen final que obtienes. En última instancia, sólo controlas los valores de brillo. No hay suficientes datos. No tiene que ver con los anillos de crecimiento, o no del todo. Traté de sonorizar la imagen, pero es muy complejo porque se trata de una imagen basada en píxeles. Con medios analógicos sólo debes conectar, cambiar los cables y convertir una señal de video a estéreo, si quieres. Con medios digitales, llevar a cabo el proceso es muy difícil. Me di por vencido y opté por construir una máquina generadora de sonido que *interpreta* los anillos de crecimiento.

Supongo que no se trata de seguir la guía de los anillos, pero ¿cómo te las arreglaste para reproducir una pieza construida completamente en madera?

El brazo de lectura se mueve de forma lineal. Hay un lapso específico programado, el tiempo que le toma al brazo llegar hasta el centro de la grabación. Los anillos de crecimiento no son perfectamente circulares, por lo que no disponen de una guía

que pueda ser seguida, así que cada vez que un anillo de crecimiento entra en el campo de visión de la cámara microscópica, se registra un evento.

¿Tienes algún tipo de bagaje musical?

No del todo. Esa carencia es parte de las razones que explican mi interés. Disfruto mucho trabajando con sonido. De hecho, mi bagaje es casi exclusivamente visual. Estudié diseño gráfico. El diseño gráfico puede ser limitado en ciertos aspectos porque especializas tu vocabulario. En mi caso, siempre tuve a mano distintos vocabularios, dependiendo del proyecto. Escapar de ello no fue fácil, y dado lo reducido de mi formación musical, fue interesante encarar el trabajo (con sonido) ya que puedes producir ideas que serían completamente diferentes si dependieran de los enfoques con los que trabajas habitualmente. Pierdes muchos de los patrones intuitivos que has adquirido con el tiempo, lo que obliga a intentar nuevos acercamientos. Me gusta trabajar con sonido, pero realmente no tengo ningún talento para la composición y cosas similares. Pero quisiera insistir en que me gusta construir cosas que suenan.

Lo que hice en *Years* fue definir un esquema de reglas para las composiciones construyendo una máquina cuyo funcionamiento dispone de sus propias reglas internas, de manera que no produce sonidos aleatorios, sino que la composición es construida por la información de los surcos del árbol, lo que no es un proceso arbitrario. Quizás algunos sostengan que se trata de un proceso arbitrario, pero no estoy de acuerdo. Los anillos tienen una estructura muy especial que obedece a reglas derivadas, a su vez, de otros sistemas, como los sistemas ecológicos. Siempre hay un esquema de reglas.



*Years*, 2011. Tornamesa modificado, computador, cámara, vidrio, acrílico, corte transversal de tronco, 90 x 50 x 50 aprox. Foto: cortesía del artista.

Es interesante que menciones la importancia de tu formación visual. Una de las cosas que me gustaron de *Years* es que es una forma poco habitual de experimentar una planta a través del tiempo. Casi tuve la impresión de estar frente al audio de un time-lapse corrido en reversa. ¿Hay alguna razón por las que escogiste el audio para expresar esta idea? ¿Es esa la idea o estoy interpretándolo de forma errónea?

No, eso es bueno. Lo que dices es algo de lo que sólo me percaté hasta hace muy poco. Para mí, la intención que subyace a toda la cantidad de tiempo comprimido y del tiempo que se requiere para construir la estructura y los datos, constituye una parte fundamental de la clase de mediación que tiene lugar en la representación física de la temporalidad de la tonada. No fue algo en lo que pensara mientras trabajaba en la obra, pero fue interesante comprimir todo este tiempo en esta estructura visual y sacar una pieza musical del proceso.

Los anillos de crecimiento son similares dado que le toma mucho tiempo al árbol desarrollarse, pero el tiempo representado depende de qué “disco” escojas. Usualmente hay de 30 a 60 o 70 años en el espacio de cada disco, cada uno de una especie de árbol diferente. Me interesaba tener esta representación visual del tiempo y luego traducirla a una tonada que no podría existir originalmente.

En lo que a arte generativo y música respecta, ¿cuáles son tus influencias? ¿Ves este trabajo como parte de algún movimiento?

Hay un gran número de trabajos que admiro. Quizás el más cercano de los que admiro es el de Céleste Boursier-Mougenot. De hecho, creo que se trata de piezas similares. Los veo como un conjunto de reglas y algoritmos. Sistemas construidos para generar composiciones. Este me impresionó cuando lo vi porque es estéticamente bello y, en una forma que no alcanzo a describir plenamente, no es demasiado concreto y

está más allá del simple esoterismo. Casi podría decirse que es la canción que cantan o tocan las aves, pero es ciertamente el resultado de todas las influencias de su entorno y también la forma en la que "trabajan". Es muy interesante.

¿Has hecho algún tipo de investigación en el campo de la bioelectrónica y en el de esta fusión de factores biológicos y digitales?

No lo llamaría investigación. Consulté mucha información sobre dendrocronología, la ciencia de análisis de datos de los anillos de crecimiento de los árboles. Luego fui un poco más allá y contemplé los árboles y plantas como parte de un algoritmo manifiesto. El ADN es como un programa que corre y, dependiendo del entorno que ocurre simultáneamente, se desarrolla de una forma o de otra. Traté de observar esto en las formaciones rocosas de mármol. El problema es que no hay algoritmos porque no están vivas, pero sirven como archivos de información. Hoy por hoy creo que todo puede ser datos o cuando menos un archivo de datos.

Creo que somos proclives a interpretar conceptos de forma binaria. Siempre hay una unidad y un opuesto, y ello constituye una constante; la cultura y la naturaleza o la tecnología y la naturaleza. Trato de no verlo de esa forma porque tanto cultura como naturaleza son sólo dos resultados complejos de la naturaleza, en realidad... lo que denominamos naturaleza es la vida en general. Lo que hacemos es directa o indirectamente un resultado de la naturaleza, supongo. Para cierto proceso mental filosófico, necesitas hacer esta división entre cultura y naturaleza. Algunas veces es interesante ver si una es resultado de la otra y si se trata de un proceso perpetuo.

Ars Electronica ha avanzado considerablemente en esa dirección. Crearon una categoría para el bio-arte que es muy interesante porque no es algo que con lo que uno se tope a menudo en el arte contemporáneo.

¿Hay alguna razón por las que hayas elegido esos sonidos en particular?

Opté por el piano dado que, en primer lugar, es un instrumento muy común, con una larga tradición a cuestas. El piano ha sonado igual durante siglos; probablemente la forma en la que ha sido tocado es la razón por la que suena siempre diferente. En segundo lugar, el piano comprende un rango de tonos específicos y no hay tonos entre uno y otro. En un piano regular hay ochenta y ocho llaves, todo esto me ayudó a hacerlo un poco más placentero. No disponemos de una representación precisa del sonido de la madera, supongo, porque no hay un sonido real de la madera. Podía usar prácticamente cualquier cosa. No tendría que ser alguna curva sinusoidal abstracta o modulaciones. Busqué motivos de piano y sonaban muy bien. Es un instrumento al que el oyente occidental está acostumbrado. Tenía sentido, de alguna manera.

¿Usaste otros sonidos además del piano?

¿Harías una pieza exclusivamente sonora, como un álbum?

Curiosamente, estoy trabajando en algo parecido. Tengo cierta cercanía con un sello londinense que quería lanzar un pequeño compilado de tres árboles diferentes basados en esta máquina, algo que tenía pensado hacer tarde o temprano como proyecto personal. No quería hacer un video demasiado largo con todas esas maderas, pero sí quería escuchar las diferencias.



Years, 2011. Detalle de la instalación. Foto: cortesía del artista.

Trabajo en algo un poco más abstracto. Se trata de un experimento de retorno en el que un sonido atraviesa todos los efectos y genera una transmisión. Hay un experimento matemático que indica que cada inhalación propia incluye una molécula de la última exhalación de Mozart o César. Los cálculos muestran que hay una probabilidad del 98.2% de que esto ocurra realmente. Inspirado en esa idea dispones de un solo sonido que genera un bucle de retorno que evoluciona y se alimenta a sí mismo. Pero no es el sonido, realmente. Es decir, no puedes escuchar el sonido que envías porque los efectos se superponen y moldean el sonido. Entonces, no lo vas a reconocer nunca más. ¿Se trata de un producto de la manipulación de los efectos? Pero el efecto en sí no puede producir sonido sin una entrada. Es eso en lo que estoy interesado, es algo que quizás haga luego.

Se trata de la pérdida de entendimiento entre la fuente y lo que produce.

Lo era en *Years* porque el sonido proviene de la madera, pero de alguna manera también proviene de mí. Es interesante difuminar estas barreras. Como ocurre con la pieza de los pájaros y las cuerdas, estoy interesado en construir configuraciones y esquemas de reglas que puedan aplicarse a una producción en la que no estoy del todo involucrado, dado que ésta proviene directamente de la máquina. Es algo que me resulta muy interesante. Lo que en realidad disfruto es el proceso de diseño y aplicación. No es simple arbitrariedad, es la interacción con un esquema de reglas específico.

Muchas gracias por tomarte el tiempo de hablar con nosotros.

Gracias a ustedes, fue increíble.



Camila Botero, 3 Sons, 2012.  
Impresión digital, 80 x 120 cm.  
Foto: cortesía de la artista.

## Abajo y arriba en el futuro

Un texto de Carlos Galeano\* sobre  
la obra *Detroit* de Camila Botero\*\*

\*Curador, artista y docente colombiano

\*\*Artista colombiana



Camila Botero, *Liquor*, 2012. Impresión digital,  
80 x 120 cm. Foto: cortesía de la artista.



Camila Botero, *Four houses*, 2012. Impresión digital,  
80 x 120 cm. Foto: cortesía de la artista.



Camila Botero, *Muhammad*, 2012. Impresión digital,  
80 x 120 cm. Foto: cortesía de la artista.

Camila Botero, *Miracle temple*, 2012. Impresión digital,  
80 x 120 cm. Foto: cortesía de la artista.

No cabe duda. Menos impactante que el derribamiento de las torres gemelas, pero igual de dramática, resulta la otra debacle americana que a cuenta gotas derruye la que en su mejor momento fuera la cuarta ciudad en importancia de los Estados Unidos.

Lejos en la memoria están los días en que cuatro de cada cinco de los automóviles del planeta eran producidos en las tres empresas que se asentaban en Detroit. Inútiles resultan ahora los primeros complejos de viaductos construidos,

las megaautopistas urbanas, las calles de seis carriles en cada dirección. Escasamente algunos vehículos las transitan.

La migración de la mitad de sus habitantes, más de dos millones de personas, ha dejado en la ciudad un panorama en el que la decadencia y la belleza se envuelven en retorcido abrazo. Hospitales, oficinas, supermercados, teatros, talleres, centros comerciales y edificios han sido abandonados y saqueados. Lo que pudiera ser un motivo de creencia en la dignidad humana

pronto se diluye en la dolorosa constatación de su ignominia, pues los únicos edificios no sometidos al saqueo han sido las bibliotecas.

Vecindarios que hace algunas décadas se presentaban como un territorio altamente densificado dan lugar ahora a un singular fenómeno, las 'llanuras urbanas': grandes extensiones de tierra plana, antes sembradas de casas, lucen ahora suaves hierbas entre las cuales, como persistentes ruinas, se tambalean las pocas casas que aun perviven.

Un escenario tal encarna el anhelado estado de retorno al pasado que caracterizó a los pintores románticos. Baste con recordar las figuras que Caspar David Friedrich pintaba en sus lienzos. Humanos de espaldas al presente, con la mirada perdida en lontananza, embriagados en el anhelo de un pasado bucólico en que el hombre todavía era uno en la naturaleza, no su dominador. Friedrich desconfió tozudamente de la temprana industrialización y, al ver la realidad actual de esta ciudad, cabría darle la razón.

Raúl Zurita, *Escritura en los acantilados*, 1993 [2014]  
Impresión digital papel de algodón MOAB y texto manuscrito, repisas de madera.  
22 fotografías de 63 x 50 cm. c/u. Foto: Gonzalo Angarita.



## A treinta y cuatro años de la escritura en el cielo de Raúl Zurita

Por Ramón Castillo

Doctor en Historia y teoría del arte y curador independiente. Vive en Santiago de Chile.

Organizar una visualidad es, de una u otra forma, organizar una autonomía, un modelo embrionario de la felicidad o de la desdicha que ha de cumplirse solo en lo que de él se ve.

Raúl Zurita[1]

En el año 1979 se publicó *Purgatorio*, poemario donde se establece la base del programa visual y literario que desarrollará el poeta: la convivencia de gráficas diversas, voces que eluden la adscripción a la crisis del género del hablante, las fotografías y la gráfica del escáner de un informe siquiátrico: el yo como imagen de la integración y la cordura aparecen destruídos y sin rumbo: «me llamo Raquel, llevo años en el oficio, he perdido el camino». La primera destrucción del yo[2] aparece explicitada en la fotografía que Francisco Aguayo hizo de la cicatriz de la mejilla autoherida, estableciendo una metonimia directa entre cuerpo herido, rostro y territorio nacional. La otra mejilla, en clave cristiana, que había que dar, era lo único que quedaba, y antes que «los otros llegaran», el poeta se atacó el rostro. Dice el epígrafe de esta publicación: «mis amigos creen que estoy muy mal porque quemé mi mejilla». Una cicatriz es la huella de un episodio donde, en medio de la desesperación personal, pero a la vez colectiva, decide lanzarse ácido con la intención

de cegarse, para dejar de ver aquello que hería no solo su pupila, sino también su espíritu. Fue una acción en soledad, lejos de cualquier performatividad y espectáculo público. Únicamente tenemos la evidencia posterior a la acción a través de la fotografía que ilustra la portada.

Es a través del dolor físico donde, según Zurita, experimentamos la magnitud y lo inabarcable de la existencia, cuando algo nos raptta del sentido y se nos acaba la razón en el momento del dolor. Es una paradoja: «la herida es la fisura a través de la cual se filtra el arte». [3] Esta magnitud de la palabra expandida, del verbo imposible de asir sobre soportes convencionales, señala el límite a romper por la propia vocación literaria del autor. En este caso, en la poética zuritiana se evidencia el código del silencio de las voces extinguidas de los pueblos originarios y, al mismo tiempo, el habla hispana es la lengua desde donde se puede recordar dicha tragedia.

La felicidad es imposible para estas tierras, porque hablamos una lengua en cuyas partículas elementales, en cuyos átomos, está el origen de la pena. Es imposible en la lengua impuesta alcanzar una plenitud, porque la pena, el dolor, está enraizado en cada una de las letras que llegó con el nuevo alfabeto: en la a, la b, la c, la d, la e...; y que nos muestra que, en rigor, los hispanoparlantes de estas tierras no guardamos una relación de absoluta naturalidad con la lengua que hablamos, que las lenguas tienen también sus memorias



Raúl Zurita, *Escritura en el desierto*, 1993.

Impresión offset sobre papel, 3 pliegos de 100 x 70 cm.

Publicado en *Le parole rampanti*. Foto: Gonzalo Angarita.

y que realmente la poesía es probablemente el encuentro entre una visión particular de un sujeto históricamente situado que se encuentra o colisiona con la memoria de la lengua. [...] Entonces, nosotros hablamos una lengua que de una u otra forma guarda en cada una de sus partículas, en sus lazos, en sus signos, en sus letras, la memoria de las condiciones en las cuales esa lengua se impuso. La imposición del castellano es el hecho fundamental de la conquista. [4]

Su voz poética está en permanente movilidad, desde las revisiones de los textos previos a su entrega editorial, o en la forma en como las frases van adquiriendo distintas forma de ser y, por lo tanto, de aparecer ante los lectores y, a la vez, espectadores; en la medida en que los lectores asisten a los cambios de formato de la escritura poética ya salida de la página en blanco. Es el devenir y, por lo tanto, la naturaleza perecible de la existencia lo que asedia cada texto y proyecto suyo; es un escéptico del lenguaje escrito, declamado y visual. Sabe que cualquier intento poético lleva asociada una visualidad, una forma de aparecer...,



Raúl Zurita, *La nueva vida*, 1982 [2014]  
Impresión digital. 15 fotografías de 33 x 48 cm.  
Foto: Ana María López y Lionel Cid.

100 y cada materialización es una forma específica de ser y, en consecuencia, parcial y siempre fragmentaria, siempre en falta de aquello que no se puede representar: la muerte.

Cuando la poesía es sometida a las fricciones del viento, la arena, el sol y otras condiciones climáticas y físicas, las palabras experimentan sobre sí las huellas del tiempo y fundan el lugar material de dichos gestos artísticos. Es la paradoja a la que Bajtin alude con la idea de *cronotopo*, término proveniente de la física y que desplaza a la literatura: el espacio del acontecimiento es cuando una obra literaria funda el tiempo y el lugar de su existencia. Al mismo tiempo que nace el lenguaje, también deviene su muerte, funda su caducidad, pues toda existencia material está sometida a las reglas del tiempo irremediable y corruptible. Toda obra artística tras el acto creativo contiene el código secreto de su

extinción en su propia ficidad, está su *vanitas*, como advertencia.

La escritura en el cielo venía siendo pensada desde mediados de los años setenta por parte de Zurita. Su ejecución será parte de un programa que precisamente altera el tiempo y lugar de la obra más allá del soporte escritural de una hoja en blanco o un libro. La trilogía escritural comienza con *Purgatorio*, al señalar el punto de inicio del cuerpo como lugar afectado por el tiempo, por la historia. La emergencia de la publicación *Anteparaíso* estableció una segunda etapa del itinerario. El poeta comentó durante ese año: «este segundo tramo se cierra con unas escrituras en el cielo. Es literal, un avión las escribe con letras de humo blanco que se recortan contra el azul. La frase es muy simple: *Paraíso en la tierra*; pero está escrita en cuatro idiomas (español, inglés, francés y ruso). Esto se realizará gracias a Mario Fonseca y

Editores Asociados». Es valioso apreciar cómo tres años antes de la acción, Zurita planifica no solo la materialidad de esa escritura, sino que señala el modelo de gestión, y dentro una frase que invierte el orden de los elementos de la teología cristiana, recuperando al cielo para los mortales, ya no como una dimensión inalcanzable, sino posible y esperanzadora, precisamente porque, en esos momentos, en la tierra, su mundo, su país, se han convertido en un infierno.

Esta es la fuerza que está detrás de la acción que se llevó a cabo el día 2 de junio de 1982 sobre el cielo azul de

Queens, Nueva York. En dicha oportunidad, en vez de una frase, escribí quince líneas del poema *La vida nueva* a través de cinco aviones que trazaron con humo blanco cada letra. El poema fue escrito en español[5] como un homenaje a la población hispanoparlante de Estados Unidos: chicanos, latinos y, por extensión, a los marginados y segregados de todas partes del mundo. Trazadas a cinco mil metros de altura, cada una de las frases midió entre cinco y siete kilómetros, por lo que fueron vistas desde varios kilómetros a la redonda. Una acción monumental que

Detalle de *Escritura en los acantilados*, 1993 [2014].  
Impresión digital papel de algodón MOAB y texto manuscrito, repisas de madera.  
22 fotografías de 63 x 50 cm. c/u . Foto: Nicolás Piwonka.



hacía posible un gesto de enunciación sudamericano y de independencia tercermundista, en la medida que convertía al cielo de otro en el soporte del arte: para dibujar rostros y siluetas humanas, como si fuera un gran pintor que traza líneas sobre la superficie más noble, difícil y anhelada que pudiera imaginar, desafiando el canon de la historia del arte con la que el mundo occidental, y él mismo, han sido educados.

Es nuevamente la dimensión americana. Y es entonces cuando las veo, cuando veo cada silueta dibujada, cada detalle, cada cara recortándose sobre el cielo e imagino entonces que si la cordillera de los Andes existe, es porque es la cordillera de la compasión, que si el Pacífico existe es porque es el Pacífico de la piedad. En uno de los ángulos del Juicio Final, Miguel Ángel pintó su propio rostro como un pellejo vacío, como una máscara de piel. Lo que pintó en realidad fue una condena: arrasados de amor y de las futuras miserias, los artistas que vendrán deberán retomar ese cuero seco, inyectarle de nuevo sus facciones y tenderlo sobre el horizonte para que todos los rostros vacíos de esta tierra vuelvan a mirar el cielo recuperado de sus rasgos.[6]

A tres años del retorno a la democracia, Zurita materializó la frase *Ni pena ni miedo* en el desierto de Atacama. Primero parecía dibujo garabateado sobre papel, como grafía primitiva y posteriormente, cuando se realizó la escritura, la tipografía quedó

con un aspecto de grafía infantil. Con una extensión 3,5 kilómetros y una caligrafía estilo el silabario hispanoamericano, señaló una forma heroica de enfrentar el futuro, la esperanza y la tragedia. Cada palabra fue realizada con retroexcavadora y palas mecánicas, moviendo toneladas de tierra y a bajo relieve, y solo es posible leerla desde la distancia de un avión. El lector mira el suelo como si lo convirtiera en un cóndor o un jote nortino: «quién podría la enorme dignidad del desierto de Atacama ver como un pájaro que se eleva sobre los cielos apenas empujado por el viento».[7] Estas palabras de caligrafía manual, sobrepuestas en el suelo, establecen un díptico en tensión con la escritura en el cielo, en la medida en que se trata de una inversión del lugar y señala dos formas de caducidad, por lo tanto, dos devenires materiales: una es efímera y aérea; la otra más permanente y terrestre.

En la épica de Zurita surge, posteriormente, el proyecto de escritura sobre los acantilados de Chile. El año 2011, la Editorial Universidad Diego Portales lo publica y, en las páginas finales, veintidós frases del poema *Verás* fueron inscritas en los inmensos acantilados que caen a pique en el mar. Estarán allí, sobrepuestas a los grandes paredones de la costa norte. La sola posibilidad es el poema, esa es la obra: veintidós frases monumentales que podrán ser leídas desde el horizonte, desde el mar; frases que muestran lo que un ser humano irá viendo a través de su paso sobre la tierra. En palabras de Zurita, «esa es la obra: veintidós frases que solo podrán ser leídas desde el mar. Esta obra debe ser hecha físicamente porque es la última resistencia del arte y de la vida contra la virtualidad».

Las fotografías de Nicolás Piwonka realizadas a incios de los años noventa



Raúl Zurita, *Ni pena ni miedo*, 1993.  
Escritura con Buldozer en el desierto del Atacama.  
Foto: cortesía de Ramón Castillo.

servieron de base para dar una primera imagen al tercer proyecto poético de Raúl Zurita. En apenas cinco fotografías quedó contenida la magnitud de los acantilados del norte de Chile: dos verticales y tres horizontales, las cuales muestran la declinación irregular y a veces abrupta de 600 a 800 metros de altura, un paredón que se convirtió en el borde de la página de Raúl. En el espesor de Chile, en su borde de acantilado, como falla geológica, el poeta imagina y desea escribir un nuevo poema.

En síntesis, el proyecto escritural de Raúl Zurita se inscribe dentro de una concepción neovanguardista de la poesía, de acuerdo a la búsqueda de otras posibilidades de configurar la página, como por ejemplo, el gesto transgresor de expandirla hacia el horizonte infinito del cielo a través de un elemento no verbal: el humo. En este sentido, *Anteparaíso* se apoya en la noción del texto

sobre texto, o sea, se convierte en un texto imagen que induce a ver la escritura poética mediante figuras visuales que alteran la convencionalidad del acto de poetizar. Es un juego que se construye en la idea de la morosidad, esto es, pensar la poesía como un movimiento que pone en evidencia la autorreflexividad de la obra.[8]

En la exposición «Raúl Zurita: Escritura Material»[9] que se realizó el año 2013, en la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile, se presentaron los archivos y documentación de estas escrituras del poeta, sus manuscritos, bocetos, videos y fotografías. En dicha oportunidad, se explicó la necesidad de continuar el proyecto de escrituras monumentales y, al mismo tiempo, el propio poeta pudo ver las alternativas, dificultades materiales y técnicas que dicha escritura implicaría: «sino es posible de realizar, no importa, pues yo fui el primero en imaginarlo..., y con eso ya es suficiente».[10]

La radicalidad de una idea convertida en gesto poético monumental provoca y genera múltiples posibilidades de concreción. Por ejemplo, el artista visual Fernando Prats (1967) le propuso a Zurita protagonizar una acción donde la escritura del poema fuese ejecutada en *tiempo real*. La idea de Prats fue la de contener simbólicamente la escritura del poeta, exhibiendo a la vez su imposibilidad de retención en muro o acantilado alguno, y por ende, insistir en los límites del lenguaje y su representación.

El video registró la acción efímera y performática de *Puño y letra* del poeta

sobre humo sin fijar.[11] Unas vez que cada una de las palabras fuera escrita –y a la vez dibujada– con humo sin fijar en un muro de papeles, Prats clausuraba el soporte en una jaula. Dentro de esta liberó a tres palomas santiaguinas. El gesto impredecible del vuelo de las palomas fue sacudiendo el humo de la superficie de papel y las plumas borraron los leves trazos de la escritura humana. Ante la mirada de los espectadores se borró el poema, transformándolo en una nueva borrosidad irregular a partir de palabras ilegibles y letras aisladas de una escritura indescifrable. La escritura, de esta forma, mutó en un enfrentamiento entre civilización y naturaleza, cuyo única forma posible de testimoniarlo fue sobre la superficie de los papeles en los dos tiempos: escritura y borradura.

En octubre del 2014, el poeta expuso en FLORA ars+natura una prueba de autor a través de fotografías, en las que, en un gesto simbólico de apropiación, Raúl escribió sobre veintidós imágenes de los acantilados del norte de Chile (en blanco y negro), las frases del poema *Verás*. Nuevamente la escritura, como praxis real, se convierte en la oportunidad para que se apropie de los acantilados, y por lo tanto, la consecuencia futura sea la fundación del tiempo y el lugar geográfico-político. En este caso, Zurita nos orienta respecto de las condiciones materiales y técnicas en que debería realizarse esta futura grafía monumental: «las otras dos escrituras son diurnas, tanto la del cielo como la del desierto. En cambio, la escritura en los acantilados es nocturna, se realizará con luz, hasta que la luz del amanecer las extinga».[12]

## Referencias

[1] Zurita, Raúl. Citado en: Altamirano, Dittborn & Leppe. 1980. Purgatorio de Raúl Zurita. Coordinación Artística Latinoamericana, Cuadernillo.

[2] Adriana Valdés comentó: «Se recurre a la gráfica: se reemplazan, en un poema, todas las palabras por pequeños dibujitos; se incluye la realidad sin mediatizar, la fotografía de carnet, el diagnóstico clínico, el electroencefalograma. Más aun, toda esta última realidad sirve para minar -campo minado- toda posibilidad de un yo poético que toma la palabra: la palabra se toma desde un lugar vacío; el hablante como tal está desacreditado. Destruído el lugar de la persona, arrasada la persona por un cataclismo innominado cuya magnitud solo se percibe por sus efectos, el obsesivo orden [o señales transgredidas, restos de un orden] parece un ritual de protección contra un caos que tiende a reaparecer». En: «Escritura y silenciamiento», *Mensaje*, Nº 276, [enero-febrero]. P.41.

[3] Raúl Zurita. Citado en: Neustadt, Robert. Cada día: la creación de un arte social. Santiago: Editorial Cuarto Propio, Cuadernos de análisis y debates culturales. P. 132.

[4] Raúl Zurita. 2012. Hablar por la boca muerta. Seminario Central de Investigación del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Santiago: Instituto de Arte. P. 156.

[5] María Eugenia Brito. Revista APSI, 16-28 de diciembre de 1980. P. 23.

[6] Los poemas muertos por Raúl Zurita.

[7] Raúl Zurita. 1979. Purgatorio. Santiago: Editorial Universitaria. P.31.

[8] Cáceres Milnes, Andrés. El concepto del juego como construcción del mural poético en «Anteparaíso» de Raúl Zurita. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[9] La exposición Escritura Material se convirtió en un programa de investigación que ha tenido varios formatos creativos y editoriales, uno de ellos fue el Proyecto Semilla [N. 120325025], integrado por Ramón Castillo [Director de la Escuela de Arte, UDP], la investigadora Isabel García y el asesoría de Paulina Wendt y Rodrigo Rojas.

[10] Raúl Zurita en: Entrevista de William Rowe. 2014. Escribir en el desierto. Registrada, editada y producida por Collin Still, Optic nerve.

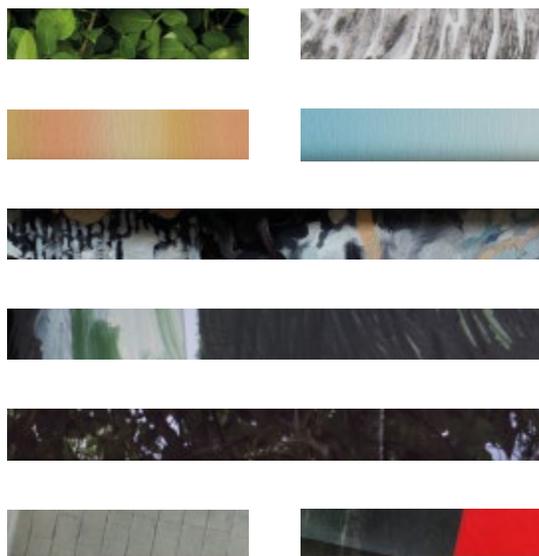
[11] La acción se realizó el viernes 7 de septiembre del año 2012 en los antiguos galpones de la calle Salvador Sanfuentes, Santiago, Chile.

[12] Reflexión realizada en la Jornada «Territorios e imaginarios locales» de la Fundación Antoni Tapies, en el contexto de la exposición «Habitar el vacío», en la que participan Alfredo Jaar, Iván Navarro, Fernando Prats y Raúl Zurita. Galería Joan Prats, Barcelona. 3 de junio 2016.

# Trazando el I-Ching

## Proyecto artístico de Natalia Castañeda Arbeláez

Artista plástica y docente colombiana



106

*Trazando el I-Ching* es un ejercicio de investigación a través del dibujo del *Libro de los cambios*. Comencé a leerlo en el 2011, su sola lectura me sugería paisajes. Era una incitación al dibujo, a la comprensión de cada fuerza mediante la línea producida por el movimiento. En el 2012, en un ejercicio perseverante, como lo sugiere el libro, asumí la rutina de cada ocho días lanzar las monedas para meditar, sobre la libreta, acerca del hexagrama dado, que por medio de la transcripción y el dibujo se hacía cercano y comprensible. La descripción de cada fenómeno me fue dando instrucciones gráficas y simbólicas para representar la naturaleza.

El *I-Ching*, antes que libro, fueron sólo trazos: un trazo completo (-), directo, en pleno movimiento, que luego se parte para dar surgimiento a otro trazo flexible y absorbente (- -). Una línea firme y una línea quebrada. Un dibujo que con una sutil variación vira hacia su opuesto y su complemento: como el lado iluminado y el oscuro de la misma montaña, como la sucesión de día y noche, luz y oscuridad, idea y materia.

Con solo estos dos trazos mutables se representa todo aquello que enmarca nuestra realidad, lo que aparece al subir y bajar la mirada: el cielo y la tierra. El marco espacio-temporal donde todo sucede y de cuya polaridad todo se deriva: el cielo (Yang), como la fuerza que incita y crea; la tierra (Yin), como la materia que recibe y manifiesta. Estas fuerzas conforman los ocho signos o trigramas (figuras conformadas por tres líneas), los cuales se intercalan para

adecuarse al tiempo y en perpetua mutación detallan la intención del momento.

El Cielo, la Tierra, el Trueno, el Viento, el Agua, el Fuego, la Montaña y el Lago son los ocho trigramas que al combinarse forman los 64 hexagramas o figuras de seis líneas. Son imágenes que revelan un estado interior enfrentado a una tendencia exterior. Cada hexagrama es un encuentro donde las fuerzas se atraen o se repelen, se cooperan o contradicen. Así, esta alternancia conforma un complejo orden de transiciones que comprenden el proceso cíclico de la vida misma.

Este sistema de pensamiento surgió con la civilización China alrededor del río Amarillo, cuyos inicios datan 5.000 años atrás o más. Como un calendario agrícola, el *I-Ching* se fue consolidando a partir de la contemplación atenta de cada una de las estaciones y de los ciclos naturales, representado en las posibilidades del trazo y sus variaciones. Así se establece un orden basado en lo real, en lo sensorial, que permite el develamiento del destino a través del ritmo natural.

La consulta al *I-Ching* sacia la inquietud latente por el tiempo y nos propone la distancia justa, aquella del paisaje, la del sujeto frente al entorno, para divisar el ser interior frente a las circunstancias externas y poder así corresponder al momento presente. Esta imagen es capaz de sincronizar preguntas y hechos, como un encuentro de fuerzas que comprenden al cambio como única forma de evolución y aprendizaje.

La gracia de la impermanencia hace todo posible.

107

Tiempos  
botánicos e  
historiográficos:  
el caso de la  
Mutisia clematis  
de Salvador  
Rizo Blanco

Por Paloma Nicolás

Historiadora e historiadora  
del arte con postgrado en  
Estudios Artísticos de la  
Universidad de Ámsterdam

Fig. 1. Salvador Rizo Blanco, *Mutisia clematis*. 1, AJB, DIV. III, 1164. Cortesía del proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada [1783-1816] dirigida por José Celestino Mutis, Real Jardín Botánico CSIC.



De las expediciones científicas españolas que tuvieron lugar en la América colonial del siglo XVIII, la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816) fue la más ambiciosa y prolífica en cuanto a su producción visual. Dirigida por el cirujano, naturalista y sacerdote español don José Celestino Mutis, tenía como propósito reconocer y estudiar los recursos naturales del Virreinato de la Nueva Granada para, posteriormente, publicar la que sería una obra maestra de la ilustración botánica: la *Flora de Bogotá*. Sin embargo, sus suntuosas láminas tuvieron que esperar hasta 1954 para pasar por la imprenta, cuando gracias a un esfuerzo conjunto de los gobiernos español y colombiano se publicaría solo un primer volumen, el resto se mantiene inédito a la fecha.

A pesar de compartir el espíritu ilustrado y los intereses coloniales de otras expediciones —como aquellas de Malaspina o Ruíz y Pavón—, la de Mutis sobresale por su extensa y hermosa producción de imágenes. Para tener una idea de su magnitud, el archivo digital del Real Jardín Botánico de Madrid guarda el trabajo de alrededor de 36 pintores, aproximadamente 7.206 imágenes que incluyen dibujos preparatorios, láminas coloreadas y algunas copias en sepia para grabado. Ahora bien, la extraordinaria representación de la flora americana se debe, en gran parte, al minucioso trabajo cotidiano y colectivo de artistas, frecuentemente olvidados por la historiografía tradicional, pertenecientes a estos mismos territorios. El nombre de Mutis y su imagen monumental han servido como referente común para agrupar el variopinto trabajo de taller, definido estilísticamente como *iconografía mutisiana*, el cual le confiere una dignidad y autoridad acordes con la figura europea, masculina,

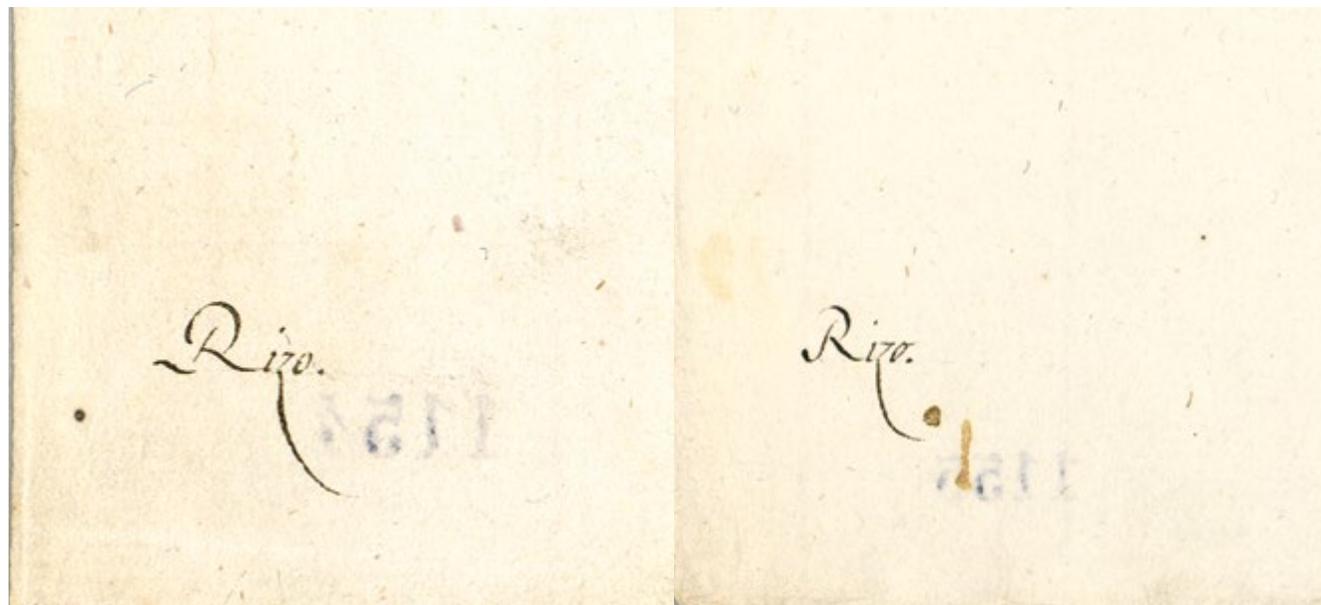


Fig. 1b. Salvador Rizo Blanco, *Mutisia clematis*. Detalle de la firma. Cortesía del proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada [1783-1816] dirigida por José Celestino Mutis, Real Jardín Botánico CSIC.

Fig. 2b. Salvador Rizo Blanco, *Mutisia fructificatio*. Detalle de la firma. Cortesía del proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada [1783-1816] dirigida por José Celestino Mutis, Real Jardín Botánico CSIC.

católica y blanca del *sabio Mutis* y con las redes científicas imperiales a las que pertenecía. Dentro de este marco, los pintores y sus contextos específicos son fácilmente relegados al olvido y es común que las *Láminas* sean descritas como ilustraciones científicas donde la habilidad artística resulta accesoria y la autoría pictórica marginal. Sin embargo, si atendemos cuidadosamente a las coordenadas particulares de los pintores, podemos ver en la *Flora de Bogotá* puntos de convergencia entre arte y ciencia y un terreno fértil para la generación de nuevas narraciones.

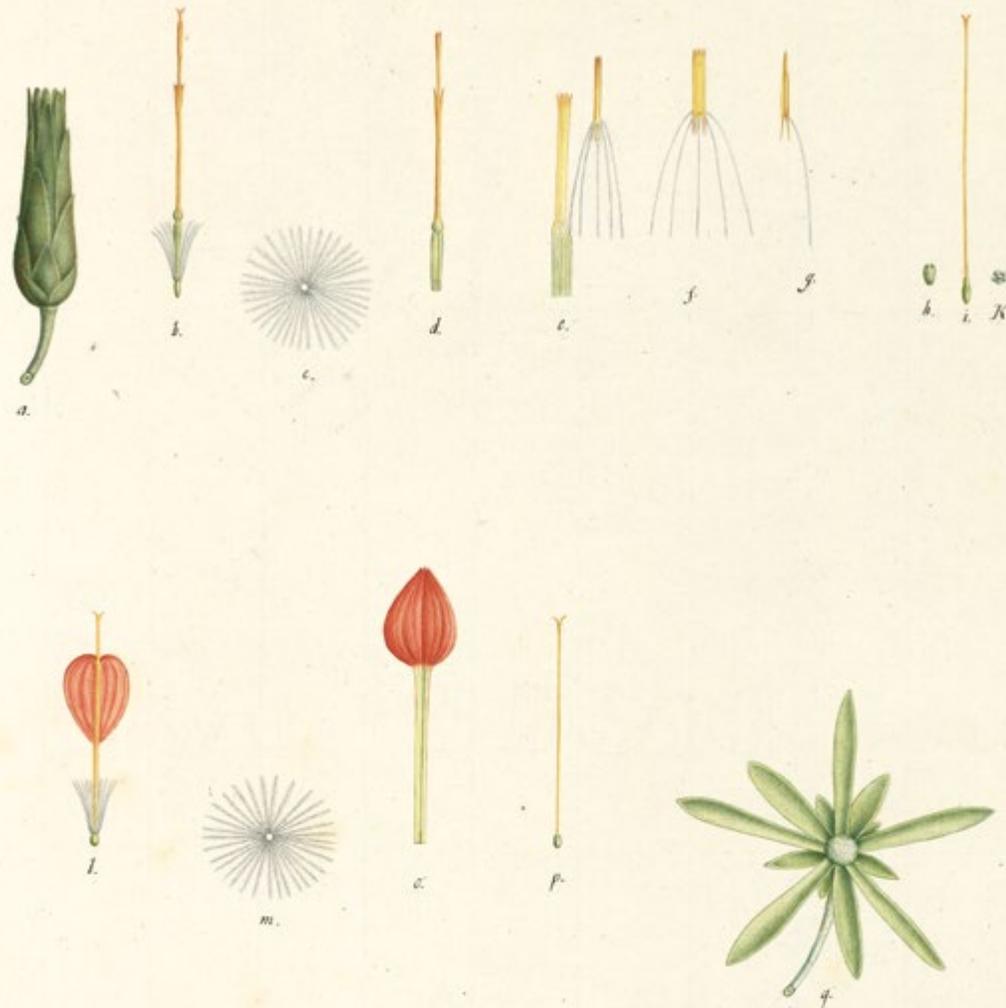
La *Mutisia clematis* (Fig. 1. Especie dedicada a Mutis por Linneo en carta del 24 de Mayo de 1774 en Uppsala) es un ejemplar idóneo para explorar la producción y usos de una lámina botánica y cuestionar la

imagen icónica e institucional del sabio immortalizado en su nombre. Por obra y gracia del ingenio de Salvador Rizo, primer pintor y mayordomo, el tiempo de los ciclos de vida de la planta y el espacio de las formas y extensiones de sus propiedades físicas se comprimen en una composición heráldica que todavía hoy se considera como emblema mutisiano y se usa en imágenes conmemorativas como retratos oficiales o billetes colombianos y españoles. En esta láminas, la planta americana se fija bidimensionalmente de acuerdo con los parámetros científicos de la botánica de la época. Esta representación pictórica opera como dispositivo de apropiación de una naturaleza distante y como herramienta para presentar especímenes descontextualizados y ordenados

de acuerdo a la taxonomía linneana, en otras palabras, como estrategia para transformar la naturaleza en información al alcance de las redes globales de la ciencia del siglo XVIII. (Bleichmar, 2012; Nieto, 2000) La lámina, a modo de tecnoscopia imperial, opera como un dispositivo que permite ver a la distancia los recursos de las posesiones imperiales y coloniales españolas que puede así, en ese formato, atravesar el Atlántico y ser estudiada en los gabinetes botánicos europeos (Lafuente y Valverde, 2005). Ante la fragilidad de los especímenes vivos, estos móviles inmutables (Latour, 1986) describen y transportan tipos ideales contruidos a modo de collage por el ingenio y trabajo manual de varios pintores locales y que, gracias a la complicidad entre arte y ciencia, permiten observaciones fragmentadas y reconstrucciones minuciosas. Es así como en los giros y vueltas de la *Mutisia clematis* se mezclan vistas de frente y del revés de capullos y flores en distintos estadios de desarrollo, hojas frescas y marchitas o espirales definidos y blandos (Fig. 1.).

A pesar de la monumental imagen institucional de Mutis, posible en parte por triunfos como el reconocimiento que Linneo hace de sus trabajos botánicos, su vida como hombre de carne y hueso parecería similarmente intrincada. Esta *Lámina* retrata a un Mutis cautivo de la naturaleza americana, inseparable y enamorado de su generosa y espléndida fuerza abductora. A diferencia de sus colegas españoles, Mutis nunca regresó a Europa para publicar sus hallazgos y pasó sus últimos días en el territorio al que debe la fama y gloria de su empresa.

Es curioso entonces ver cómo se borra cualquier coordenada local en la representación sistemática que geometriza, nombra y ordena de manera homogénea



Salvador Rizo Blanco, *Mutisia e fructificatio*, DIV. III, A-1155. Cortesía del proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada [1783-1816] dirigida por José Celestino Mutis, Real Jardín Botánico CSIC.

*Mutisiae fructificatio.*

una naturaleza diversa. Ante esta eliminación intencional y repetitiva, el minúsculo trazo de la firma de Rizo prevalece como huella de su contexto y, teniendo en cuenta la estricta supervisión del director sobre los trabajos de la *Oficina de pintores*, una revisión a cuatro ojos propia de la botánica del siglo XVIII donde se combinan el ejercicio mental del naturalista y el oficio manual del artista en un trabajo estructurado por una relación desigual de poder, de subordinación (Daston & Galison, 2010, pp. 88-89): este reclamo autoral no debería pasar desapercibido aun estando confinado a la marginalidad de una esquina inferior. Presente tanto en la *Mutisia clematis* (Fig. 1.b) como en su disección (Fig. 2.b), la firma de Rizo recupera con orgullo un espacio para sí mismo, defendiendo la liberalidad del arte de la pintura y la libertad de aquellos que lo ejercen (Garrido, 1997). Igualmente, como huella inmortal señala un momento preciso y reclama tiempo proyectándose hacia el futuro. Para Salvador Rizo, originario de Mompox, quien experimentó en carne propia el reconocimiento fugaz por parte de los botánicos de su tiempo con la breve dedicación de la *Rizoa ovatifolia* a su persona por parte del director del Real Jardín Botánico (Fernández de la Gala, p. 100), sobrevivir a la transitoriedad y constatar su libertad y autoría debían ser intereses prioritarios.

Aunque parezcan accesorias o marginales para una historiografía que se ha enfocado en centros a costa de las periferias, las firmas de Rizo y sus compañeros de taller son pequeñas luchas simbólicas que reclaman su reconocimiento en nuevas narrativas. Como sucede también con Salvador Rizo, mano derecha e izquierda de Mutis, la lámina de la *Mutisiae*

fructificatio (Fig. 2) es la compañera menos conocida de la *Mutisia Clematis* y al mismo tiempo la representante de su parte más fértil. En ésta se presenta con absoluta minuciosidad la disección de los detalles más pequeños que determinan su identidad botánica, se exhibe su estructura generativa, sus semillas y esporas, unidades reproductivas capaces de dar nueva vida, y se delinean los diversos componentes de su estructura. Al igual que las firmas de los pintores, estos detalles minúsculos defienden lo singular y lo diverso, resisten taxonomías y señalan fisuras esperanzadoras y quiebres fértiles dónde sembrar historias distintas.

## Referencias

- Bleichmar, Daniela. 2012. *Visible Empire. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press
- Daston, Lorraine & Galison, Peter. 2010. *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Lafuente, Antonio & Valverde, Nuria. 2005. «Linnaean Botany and Spanish Imperial Biopolitics»; en: Schiebinger, Londa & Swan, Claudia [eds.], *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 134-147.
- Latour, Bruno. 1986. «Visualisation and Cognition: Drawing Things Together», en: Kuklick, H. [ed.], *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press, Vol. 6, pp. 1-40.
- Nieto Olarte, Mauricio. 2000. *Remedios para el Imperio: Historia Natural y apropiación del Nuevo Mundo*. Bogotá: ICANH.

LO ÚNICO QUE  
SABEMOS AHORA ES  
QUE LA MODERNIDAD  
FALLECIÓ



Jesús Martín-Barbero\*:  
notas de una conversación  
con Marina Valencia\*\*

\*Jesús Martín-Barbero es Doctor en filosofía y teórico de los medios de comunicación y analista de la cultura latinoamericana

\*\*Marina Valencia es editora y gestora cultural

Nos encontramos en su estudio un lunes en la tarde, lugar que suele estar a varios grados por encima de la temperatura del resto de la casa y de la ciudad, en particular ese día que fue todo un aguacero. Comenzó contándome que está dedicado a trazar los mapas de varios libros sobre el siglo XXI, por lo que está dedicado a releer textos que ya conoce y otros que no. Sus temas centrales son las transformaciones que trastornan las dimensiones tiempo-espacio. Este es un breve resumen de lo dicho por Jesús Martín-Barbero en una conversación que comenzó con algo parecido a una sentencia: lo único que sabemos ahora es que la modernidad falleció.

Estamos viviendo una experiencia muy particular, pues la humanidad occidental ha vivido dos siglos, el XIX y el XX, sentidos y pensados bajo el nombre de *modernidad*. Y *modernidad* significó *progreso*: cada día mejores, cada día más sanos, cada día más guapos, cada día más eficaces y, muy especialmente, cada día menos miedo y más ganancias.

El *tiempo ahora*, que es como Walter Benjamin llamó al presente, se nos ha vuelto más maravilloso que nunca y a la vez más negro, pues ahora no tenemos ni idea para adónde va esto, o sea la vida

colectiva puesta en futuro. La desaparición de la modernidad, que nos aseguraba hacia donde íbamos, nos ha dejado a oscuras: el tiempo tiene poquísimos futuro.

Benjamin propone una noción de tiempo según la cual el pasado no está constituido únicamente por *los hechos*, por lo ya hecho, sino también por todo lo que en el pasado ha quedado por hacer, por las semillas de cambios que aun no encontraron el terreno adecuado para fructificar, por potencialidades a realizar. Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario redimir, esto

Tim Noble, *Dispositivo de recolección para pequeñas cosas*, 2014.

Madera, cables, motores, papel, plástico, arena, dispositivo electrónico, dimensiones variables.

Intervención para Gabinete #3, FLORA ars+natura, 2014. Foto: Gonzalo Angarita.

116



Javier Rodríguez Pino, *Fantasma*, 2014. Tinta sobre papel, estructura de madera, 200 x 250 cm. Intervención para Gabinete # 7, FLORA ars+natura, 2014. Foto: Gonzalo Angarita.

es, rescatar y movilizar. Lo que hoy se traduce en la urgente necesidad de otear las contradicciones sociohistóricas que movilizan al capitalismo y sus enormes lastres impidiendo un desarrollo democrático en nuestros países, en gran parte, debido a la desmemoria de unos gobiernos que han convertido la amnistía y el consenso en la fase superior del olvido.

Es necesario no solo repensar sino *re-hacer* el sentido del *presente como el tiempo-ahora*: la chispa que conecta el pasado con el futuro, o sea, todo lo contrario de

nuestra instantánea y alertargada *actualidad*. La nerviosa prisa que recarga nuestro corto presente es la de *un ahora* desde el que nos es posible *des-atar el pasado amarrado*, ese pasado «en el que están vivas la confianza, el coraje, el humor y la astucia actuando retroactivamente desde la lejanía de los tiempos». He ahí el replanteamiento radical del *historicismo*, que cree posible *resucitar la tradición* desde su contrario, esa torpe creencia en el *progreso*, ese que convertía a la historia en «un tiempo homogéneo y vacío».



Santiago Leal, *Un mundo infinito en nuestras manos*, 2015.  
Sistema electrónico, filtros en poliéster metálico, 220 x 275 cm.  
Intervención para Gabinete #15, FLORA ars+natura, 2015. Foto: Gonzalo Angarita.

118

Rancièr nos ha alertado sobre el «otro sentido» que adquiere ahora un tiempo que ya no tiene dirección: ni la felicidad con que sueñan las gentes religiosas, ni la que dinamiza las luchas que, según Marx, nos conducen al «reino de la libertad». Y, entonces ¿qué tipo de sentido puede tener un tiempo sin futuro?, ¿qué nos queda? A lo que ha respondido Rancièr: nos queda el sentido que introducen *los intervalos*, o sea, los *entretiempos*, los *destiempos* y los *contratiempos*, que es a lo que los brasileños llaman *brechas*. El tiempo-espacio de la dominación tiene grietas y hay que palpar el muro una y otra vez para sentir las y ensancharlas reventando el muro. No otro tipo de *emancipación* —colectiva o individual— que la que habita pacientemente los *destiempos* y hasta los más desconcertantes

*contratiempos*. Es en ellos que se abre la posibilidad de hacer cosas que el tiempo lineal no permite. El *des-entre-tiempo* que habitamos ahora está ya resultando enormemente extraño: no nos fiamos ya ni de lo que el Estado o el Mercado nos digan acerca del *para dónde vamos*.

La razón en la que creíamos cuando pensábamos dejó de orientarnos. Y cada día que pasa nos des-orienta más pues esa razón estalló sin grandes aspavientos. Ya que, además de única, se creía salvadora, porque en últimas, la razón moderna se forjó para alejarnos de la inseguridad que producía —y aun produce— la naturaleza (por ejemplo, los terremotos). Ha seguido siendo tramposa, una razón que no ha podido reemplazar la creencia: queda no poco de creencia en las largas incertidumbres

que ella produce en la mayoría de la gente. Fue el *principio de incertidumbre* el que nos enseñó que la razón moderna trabaja sólo con probabilidades. Ya que, en los comienzos del siglo XX, el físico W. Heisenberg constató que para poder ver o analizar una diminuta partícula se necesitaba iluminarla, pero como la iluminación produce calor, lo que se ve resultaba incierto: algo distinto a lo que se creía ver. Lo que posibilitó una ciencia más modesta, pero aun así capaz de *crear* la energía atómica con sus muchas consecuencias nefastas (estamos recordando este año la espantosa catástrofe de la «planta eléctrica» de Chernobyl). Hay algo en la razón moderna que

justifica todo lo que venga de ella y eso engendra hoy nada más y nada menos que *el retorno del miedo*.

El otro cambio crucial se halla más cerca de mi mundo de trabajo cotidiano y es la radical transformación del *sentido* en una de las ideas más modernas: la idea de información. También, desde los inicios del siglo XX, la idea de *información* fue asociada en Estados Unidos con el llamado *periodismo moderno*, o sea, con algo completamente distinto del *periodismo panfletario* del siglo XIX. El nombre propio fue la *información noticiosa*, ya que era conseguida mediante un proceso de investigación y su puesta en relato exigía un tipo de escritura muy cercana

Ellie Irons, *Arboricultura especulativa*, 2014.  
Ramas, cables, plantas, libros, fotografías, dispositivos electrónicos y lumínicos, dimensiones variables.  
Intervención para Gabinete #4, FLORA ars+natura, 2014. Foto: cortesía de la artista.

119



a la del trabajo intelectual. De otro lado, ese *periodismo escrito* pretendió, hasta hace unos años, ser cuasi científico, pues lograba una *objetividad informativa*.

La información actualmente es otra cosa. Su *sentido* cambió por completo a partir de un modo de producir conocimiento mediante la *lectura* del genoma humano o de su mapa genético. Estamos ante la *información científica* que, como dice Michel Serres, es la que acaba con la idea de una *evolución natural*, pues esa evolución de las plantas, los animales y los humanos ha perdido la *naturalidad* al ser intervenida por el nuevo *saber-pensar*. La información importante hoy no es la de la comunicación ni la de los medios; es la genética conquistada y manejada por los grandes capitales públicos y privados del mundo. Estamos ante un tipo de conocimiento nuevo producido por equipos enormes de gente que trabajan de una punta a otra del mundo juntando una información en la que *el saber* no concierne solo a unos pocos sabios sino a muchos, organizados alrededor de formas muy complejas de conocimiento que no se descubren sino que se descifran y se ponen en el mapa.

Como nunca antes in-formar es *dar forma*. Nunca lo pequeño ha sido más apreciado y, paradójicamente, sabemos que es precisamente donde puede haber mayor complejidad. Se trata de un modo de conocimiento que no puede lograrse por aislamiento sino, por el contrario, poniendo juntas, *informáticamente*, muchas mentes humanas. Eso nos lo contó Antonio Machado bajo el seudónimo de Juan de Mairena, citando una conversación con un campesino andaluz: «todo lo que sabemos lo sabemos entre todos». Nunca antes la tecnología más avanzada

y el conocimiento menos valorado por el progreso estuvieron tan cerca.

Indagar los *nuevos sentidos* de la temporalidad, nos dejó dicho Benjamin, es crucial. Este pensador vivió en un tiempo de grandes inventos que *augmentaron la velocidad* del trabajo en las fábricas, de los automóviles y de las noticias. Hoy esa aceleración del tiempo va más lejos y más a fondo: trata no solo de novedades admirables sino de trastornos en la percepción sensorial, que ya él atisbó al hablar del *sensorium* colectivo. Y uno de los trastornos que padecemos es la pérdida del *sentido del tiempo*: o sea, «de dónde viene el presente y para dónde va». Además, es el propio mundo digital el que actualmente *trastorna* nuestra percepción de las relaciones entre los tiempos: hubo un pasado en el que reinaba la *oralidad* pero eso sucedía en un larguísimo tiempo *antes de la modernidad*, que «nos trajo» la escritura como clave única de *la cultura*. Ahora, si queda gente que aun habita la oralidad, ahora se le llama *inculta* pues, como en todas las grandes religiones, solo hay un dios, y en este tiempo en que vivimos solo hay una cultura verdadera: la letrada.

Pero llegamos al mundo digital y nuestras sociedades incultas —la inmensa mayoría de los colombianos ha leído algo alguna vez en la vida, pero no escribe nunca— se topan con que hemos llegado no a cultura más letrada sino a una *cultura-mundo digital*. Eso implica el reencuentro de la vieja oralidad, de la *conversación*, con la nueva textualidad de una escritura que no es la del libro ni la del periódico sino la de *la hipertextualidad*. El hipertexto es un texto que está *tejido* no solo de letras sino de *links* que conectan escrituras con hablas, músicas,

imágenes y sonoridades que se entretienen. Pues los *links* (las *interfaces gráficas*) componen no *un texto* sino diversas textualidades enlazadas. Los *links* son el nombre del *navegador* cuando el *leer* se ha convertido en *navegar* o *surfear*.

A finales de los años sesentas, Foucault ya vislumbró que las potencias del navegar no concernían solo a los tiempos de *La Odisea* sino a los de hoy, cuando al pensar los cambios que, en nuestras culturas, introduce la predominancia del espacio sobre el tiempo, apeló a la existencia de unos *espacios otros*, a los que llamé *heterotópicos*. El espacio del hipertexto se des-pliega (en su sentido más literal y más ancho) solo ante el lector capaz de surcarlo, de surfearlo, de navegarlo.

La experiencia de lo más nuevo habitaba en lo viejo, moviéndose a tientas hasta hacerse visible en el contradictorio reencuentro entre escritura y oralidad. La veta más rica se halla en las densas conexiones del *hipertexto* con la *conversación*: interrumpida constantemente por los diversos sujetos que conversan o saliéndose continuamente del tema y la ocasión que la suscitó. Pues la conversación introduce otros temas que distraen y dispersan, que llevan hacia otros lugares, pero retornan también a lo que la motivó hasta llegar a finalizar *sin acabarse*.

Frente a la textualidad *encerrada* del libro, la del hipertexto es una textualidad *abierta*, exasperantemente abierta y, por ello, trastornadora y trastornable, descendadora de nuestros hábitos mentales tras veintitantos siglos de escritura, desde el papiro egipcio hasta el *papel* que ahora teje el mundo digital. El libro se halla construido topográficamente sobre dos únicos ejes espaciales: del arriba/abajo y de izquierda/derecha, o al revés, como en

la escritura árabe. Pero sabemos, por la historia, que esa composición gráfica del libro ha resultado densamente simbólica, no solo como referente estratégico de la organización histórica del Estado, sino también como modelo occidental de una cultura escolar, *encerrada* en el aula, que escenifica el poder en la proxemia de los lugares y las maneras permitidas, opuestamente al maestro y a lo alumnos.

Uno sabe muy bien donde empieza y termina una página o un libro; pero si se trata de un muro o una pared con un montón de graffitis, ¿por dónde empieza y se termina *su lectura*? Las escrituras que pueblan el muro de una pared no se rigen ni por los arriba/abajo o derecha/izquierda, ya que la significación de los graffitis remite tanto o más que a las imágenes, al dibujo y al tamaño de las palabras, convirtiendo al muro en un *escenario* o en una-escritura-imaginada e imaginaria.

Otra figura que inserta lo digital en lo oral es el *carácter efímero* tanto de la conversación como del hipertexto: abierto tanto a los cambios que puede introducir o quitar su autor de un día para el otro como a la intervención de los demás, transformando su contenido o la forma de su lenguaje. Mientras el libro publicado nos llega hecho del todo y para siempre (con pocas excepciones), lo que le garantiza una estabilidad y seguridad cuasi perfectas, el *hipertexto*, por el contrario, es un *texto haciéndose*, y no solo por su autor, sino por aquellos otros que lo pueden *asaltar* no necesariamente para dañarlo sino para cooperar con el autor a través de interrogaciones, complementaciones o pistas de renovación.

Todo esto revela una constitutiva vulnerabilidad del hipertexto, la cual lo

emparenta con una de las primeras formas que posibilitaron las primeras modalidades de escritura, la vulnerabilidad del *palimpsesto*. El palimpsesto fue la primera y más elemental forma humana de escritura móvil, pues no se inscribía ni en una pared ni en una columna celebratoria, sino en una tablilla de cera. Y resulta que cuando se escribía en esas tablillas —como en nuestros viejos pizarrones escolares— había que borrar para volver a escribir. Y entonces, fragmentos, pedazos de palabras o frases de los textos borrados, emergían borrosamente entremezclándose con las palabras del

texto nuevo. Esa plasticidad del palimpsesto es recuperada por *una escritura en la que el pasado emerge en las entrelíneas con que escribimos el presente*. El pasado ha dejado de ser únicamente *lo que ya pasó* para ser también *los residuos y memorias de las que estamos hechos* y, a la base, seguimos los individuos y las sociedades experimentando cambios tan des-ubicadores y trastornadores como el *hipertexto*: un texto que no solo entreteje palabras con imágenes y sonidos, sino los más lejanos pasados con el más candeante de los presentes y el más retador de los futuros.

#### Equipo FLORA

Adriana Hurtado Rivas, Directora Ejecutiva

José Roca, Director Artístico

Pamela Desjardins, Curadora en Residencia, beca Lilly Scarpetta

Gonzalo Angarita, Coordinador de Producción

David Torres, Coordinador de Mediación

María José Portillo, Administración

Évila Nastacuás, Logística

Susana Oliveros, práctica profesional

#### Comité asesor

Carmen María Jaramillo

Alejandro Martín

Mauricio Nieto Olarte

Francisco Sánchez

Guillermo Santos

Marina Valencia

#### Convenios y colaboraciones 2016

Ministerio de Cultura

de Colombia

Secretaría de Cultura

de Bogotá - IDARTES

Casa del Lago, UNAM, México

Fundación Fraternidad

Medellín - Casa Tres Patios

Art Basel- Kickstarter Initiative

ARTBO - Cámara de Comercio

de Bogotá

Mildred's Lane, Pennsylvania

ICCo - SP-Arte

Escuela de Artes y Letras

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Universidad Nacional de Colombia

Universidad de Los Andes

Pontificia Universidad Javeriana

Taller Arte Dos Gráfico

Tecnorental

TeorÉTica, Costa Rica

Tropenbos Internacional Colombia

#### Benefactores

Guillermo Navone

Fundación Patricia Phelps de

Cisneros

Consuelo Scarpetta

Lilly Scarpetta

Asiaciti Trust

#### Benefactores Escuela FLORA

D.B. / Beca 35/50

Luis Javier Castro / Beca Luis Javier Castro

Pablo Echeverri y Catalina Acevedo / Beca BEMA

Grupo Éxito / Beca Éxito

J.M. / Beca FLORA

Erica Roberts / Beca Roberts

Acción Cultural Española / Programa de Residencias para artistas españoles

British Council / Programa de Residencias para artistas del Reino Unido

Danish Art Foundation / Beca Boreal para artistas y curadores daneses

Fundación Fraternidad

Medellín-Casa Tres Patios / Beca

para artistas antioqueños

Galería Gabriela Mistral-Fondo para la Cultura y las Artes, Chile / Beca

GGM para artistas chilenos

ICCo/SP-Arte /

Beca para artistas brasileños

Mondriaan Fonds / Beca Mondriaan para artistas y curadores holandeses

#### Amigos

León y Karen Amitai

Argos

Katherine Bar-On

Celia de Birbragher

Fundación de amigos de las

colecciones de arte del

Banco de la República

Graeme Briggs

Luciana Brito

Ernani Di Giulio

Patricia Druck

María Paz Gaviria

Cristina Grajales

Esteban Jaramillo

Leo Katz

Lorenzo Kling

Juan Pablo Kousen

Rafael Londoño y Mauricio Torres

Juanita Madrián

Camilo Martínez

Silvia Martínez de Narváez

Museo de Arte del Banco de la República

NC-arte

Martín Nova

Juan Carlos Pachón y Linda Delgado

Claudio Porcel

María Quiroga

Felipe Valencia

Claudia Vallejo

Ana Sokoloff

William Wightman

Juan Yarur

#### Agradecimientos

Ana Arciniegas

Jaime Cerón

Julia Converti

Galería Prometeo de Ida Pisani

Claudia Flórez

Daniela Gracia

Patricia Hernández

Jaime Iregui

Ramón Laserna

Marta Rincón

Manuel Santana y Graciela Duarte

Sylvia Juliana Suárez

Claudia Vallejo

Jean Marc Van Hissenhoven

Abada editores, Madrid

Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid