

COLABORADORES

NATALIA GINZBURG Escritora italiana (Palermo, 1916 – Roma, 1991).

PEDRO MOTTA

Artista brasileño residente
en Belo Horizonte.

ANA MARÍA DEVIS Artista colombiana residente en Bogotá. Hace parte de la Escuela FLORA 2017.

JOSÉ LUIS LANDET Artista argentino residente en Buenos Aires.

CATALINA RUIZ DÍAZ
Historiadora, candidata
a Maestra en Historia
y teoría del arte, la
arquitectura y la ciudad por
la Universidad Nacional de
Colombia. Ganadora de
la convocatoria de ensayo
breve sobre el viaje en el
arte colombiano para esta
edición de Florae.

PAMELA DESJARDINS Curadora argentina residente en México.

GILDA MANTILLA Y RAIMOND CHAVES

Artistas residentes en Lima, trabajan en conjunto desde 2001.

ARACY A. AMARAL
Crítica y curadora
brasileña, profesora titular
de historia del arte en la
Facultad de arquitectura
y urbanismo de la USP.

JONIER MARÍN Artista colombiano residente en París.

HALIM BADAWI Y CARMEN PALUMBO

Periodista y curador colombiano; curadora brasileña, asistente curatorial de la 3 Bienal de Bahía.

JOSÉ ALEJANDRO
RESTREPO
Artista colombiano,
profesor en la Maestría
de Artes Vivas de la

Colombia de Bogotá.

MARCELO MOSCHETA

Artista brasileño residente.

en Campinas.

Universidad Nacional de

MARÍA NATALIA LEUBRO Artista colombiana residente en Bogotá.

ALEJANDRA CORTÉS

Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional y Maestra en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ganadora de la convocatoria de ensayo breve sobre el viaje en el arte colombiano para esta edición de Florae.

LUZ ÁNGELA LIZARAZO Artista colombiana residente en Bogotá.

JAIME IREGUI
Artista colombiano,
profesor titular de la
Universidad de los
Andes, fundador de
esferapública.org

LUCAS OSPINA A veces dibuja, a veces escribe. Vive en Bogotá.

VASCO ARAUJO (INSERTO) Artista portugués residente en Lisboa. EDITORIAL COMITÉ EDITORIAL

EDITOR EN JEFE
EDITOR
COORDINADORA EDITORIAL
DISEÑO
ASISTENTE DE DISEÑO
COLABORADORES

FLORA ARS+NATURA
ADRIANA HURTADO RIVAS
ADRIANA MARÍA PINEDA
JOSÉ ROCA
MARINA VALENCIA
JOSÉ ROCA
MANUEL KALMANOVITZ
ADRIANA MARÍA PINEDA

ÁNGELA BAUDIN
ALEJANDRA CORTÉS
ANA MARÍA DEVIS
ARACY A. AMARAL
CATALINA RUIZ DÍAZ
GILDA MANTILLA Y
RAIMOND CHAVES
HALIM BADAWI Y
CARMEN PALUMBO
JAIME IREGUI
JONIER MARÍN

ARNO BAUDIN

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

JOSÉ LUIS LANDET LUCAS OSPINA

LUZ ÁNGELA LIZARAZO MARCELO MOSCHETA MARÍA NATALIA LEUBRO NATALIA GINZBURG PAMELA DESJARDINS PEDRO MOTTA

VASCO ARAUJO LARISH NEUE & ALTE

F GROTESK DE RADIM PEŠKO COURIER 10 PITCH BT DE HOWARD KETTLER

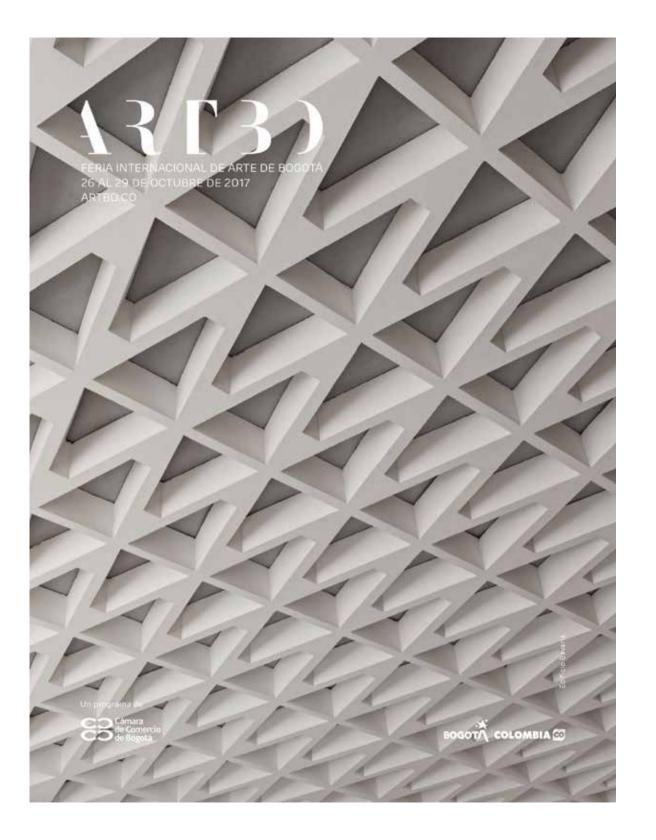
TORREBLANCA AGENCIA GRÁFICA

IMPRESIÓN

TIPOGRAFÍA



CON EL APOYO







PREGRADO EN ARTE SNIES 1827

Énfasis: Plásticas · Medios Electrónicos y Artes del Tiempo · Proyectos

PREGRADO EN HISTORIA DEL ARTE SNIES 01286

MAESTRIA EN HUMANIDADES DIGITALES SNIES 105482

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE SNIES 105250

facartes.uniandes.edu.co · facartes@uniandes.edu.co

Carrera 1 # 18A - 70 · Teléfono: (+571) 3394949 Ext. 2626 · Bogotá, Colombia





ESCUELA DE **POSGRADOS**

DEPARTAMENTO DE DEPARTAMENTO DE

HISTORIA DEL ARTE

Universidad de los Andes - Vigilada MinEducación - Reconocimiento como Universidad. Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento personeria jurídica Resolución 28 del 23 de febrero de 1946 MinJusticia - Pregrado en Arte - Resolución de aprobación 178 del 15 de enero de 2013 -2011 - Vigencia 7 años - SNIES 91386 - Duración del programa: 8 semestres - Maestria en Humanidades Digitales - Resolución de aprobación 7774 del 6 de abril de 2016 - Vigencia 7 años - SNIES 105482 - Duración del programa: 3 semestres - Maestria en Historia del Arte - Resolución de aprobación 1272 del 28 de enero de 2016 - Vigencia 7años - SNIES 105250 - Duración del programa: 3 semestres - presencial - Bogotá

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ





Conoce más acerca de nuestras exposiciones y programación cultural en:

www.mambogota.com

Horarios

Lunes Cerrado Martes a sábado 10a.m. a 6p.m.

Domingo 12a.m a 5p.m. Festivos Consultar página web

Calle 24 Nº 6-00

FLORÆ: VIAJES Y DERIVAS FLORÆ: VIAJES Y DERIVAS

TABLA DE CONTENIDO

10 LOS VIAJEROS TORPES

Natalia Ginzburg

16 ESTADO DE LA NATURALEZA

Pedro Motta

22 LA MUJER TORTUGA

Ana María Devis

26 ¿DE DÓNDE VIENE EL PAISAJE?

José Luis Landet

32 DE IDA Y VUELTA: Artistas Viajeros en el Arte Colombiano

Catalina Ruiz Díaz

- 46 SEGUNDA
 NATURALEZA
 Gráficas y
 Abstracciones
 de Lugar
 - 48 SEGUNDA
 NATURALEZA
 Gráficas y
 Abstracciones
 de Lugar
 Pamela Desjardins
 - 54 EL PERIPLO DE UNA IMAGEN

Gilda Mantilla & Raimond Chaves

- 58 AMAZONIA REPORT
 - 64 AMAZONIA REPORT, 1976

Aracy A. Amaral

• • •

67 GOLPES EN
LA CÁSCARA /
GOLPES EN
LA PIEL

Jonier Marín

70 ENTREVISTA A JONIER MARÍN

> Carmen Palumbo y Halim Badawi

78 AMAZONIA REPORT, 2016

Aracy A. Amaral

94 PSICO-GEOGRAFÍAS Y TRANSHIS-TORIAS

José Alejandro Restrepo

108 ANTI-AISLAMIENTO CREATIVO

Marcelo Moscheta

124 VINE, VI Y ME VENDÍ

María Natalia Leubro

130 LO BONITO ES ESTAR VIVO

Alejandra Cortés

38 LAS JOYITAS

Luz Ángela Lizarazo

- 142 MONUMENTOS PRIVADOS
 - 142 MONUMENTOS PRIVADOS

Jaime Iregui

148 LADRÓN ROBA A LADRÓN

Lucas Ospina

FLORÆ: VIAJES Y DERIVAS LOS VIAJEROS TORPES

LOS VIAJEROS TORPES Natalia Ginzburg

Existen personas que saben viajar; otras que no saben. Existen personas para las que cualquier pequeño viaje o perspectiva de viaje supone aprensión y cansancio; una empresa agotadora. Para otras es un acto simple como sonarse la nariz. Eso no quiere decir que las personas que no saben viajar no encuentren, en sus escasos viajes, un sutil placer. Pero es un placer tan escondido tras rejas de niebla que no lo advierten;

más tarde encontrarán alguna sombra de él en la memoria. Es un placer que no nace de conocer o de haber conocido lugares nuevos, estos animales sedentarios, estos viajeros torpes, no sienten por los lugares nuevos una real y tranquila curiosidad. En los lugares nuevos solo buscan la posibilidad de habitarlos como si fuera para siempre, de transformar el lugar de un viaje en una morada perdurable. El placer de viajar, para ellos, consiste simplemente en la sensación áspera y vertiginosa de haber...

NATALIA GINZBURG LOS VIAJEROS TORPES

pensado la propia existencia situada en un punto distinto a su punto de siempre. Es difícil enumerar las aprensiones de las personas que no saben viajar, aprensiones que los mantienen durante días en estado de alarma v se abalanzan sobre ellos en el momento de la partida. Antes que nada tienen miedo de perder el tren o el avión, miedo que consideran extraño, pues contrasta de un modo abierto con su deseo profundo, que es el de quedarse en casa. Además, tienen miedo de subirse a un tren o un avión equivocado y acabar en quién sabe dónde, de haberse dejado en casa algo esencial, de haber cogido ropa equivocada y de haber hecho mal las maletas. de haber cerrado las maletas con llave y de haber perdido la llave, o, finalmente, tienen miedo de que se pierdan las maletas, v al recordar el contenido de las maletas les parece mentira preocuparse por que se pierdan, porque el contenido en cuestión no es más que un miserable cúmulo de errores.

Se dan cuenta, en un rapto de lucidez, que todos sus miedos no son más que una forma de espesar las nubes en un cielo desierto de pensamiento. De hecho, han perdido de golpe cualquier facultad de pensar. No recuerdan qué motivo los ha impulsado a partir, pero no se preguntan más por qué parten, incapaces ya de dirigirse preguntas sensatas a sí mismos, de hablarse en una lengua humana. No encuentran nada en su espíritu, solo un montón de palabras caóticas, frases publicitarias y estribillos de canciones resuenan insistentes en el silencio de su pensamiento, dan vueltas y rebotan burlonas en su mente vacía.

Cuando llegan a la ciudad extranjera, los viajeros torpes se refugian en un hotel; se refugian allí, y el hotel no representa para ellos un lugar desde el que moverse y visitar la ciudad, sino un auténtico refugio en el que esconderse y resguardarse como ratones o gatos que se ocultan bajo un sofá. Para ellos la habitación de hotel no es una simple habitación de hotel, provisional y sin interés, sino una verdadera morada. tranquilizadora y hostil a un mismo tiempo, protectora y

repugnante. Es como el regazo de una madrastra en la que no encuentran ningún cariño, pero en el que igualmente buscan la única calidez que puede ofrecerles por alojarse allí, tendrán que la vida. Pasan allí mucho tiempo, porque les cuesta separarse. Miran con atención y horror, como si se tratara del punto más hondo de un abismo, los patios del hotel, tétricos y húmedos como pozos, por donde serpentean negras escaleras de hierro y canalones negros. Saben muy bien que más allá de esos patios está la bella ciudad, llena de avenidas, de árboles, de museos v de teatros. la ciudad que otros en su lugar correrían a visitar sin perder ni un solo instante. Lo saben, y sin embargo no consiguen separarse de la tétrica contemplación de aquellos canalones. A veces recuerdan que su viaje era un viaje de placer.

Cuando tienen sed, beben el agua tibia del grifo para no molestar a los del hotel con una demanda de agua mineral o de hielo, que quizá en aquel hotel no tienen, lo que los haría sentirse mortificados, al verse privados de ello. Estos viajeros torpes no

consiguen pensar en el hotel

como algo distinto de una casa. No consiguen pensarlo como un mundo mecánico e impersonal. Les resulta difícil recordar que, pagar. En los momentos en que lo recuerdan, este pensamiento es fuente de aprensión, porque nunca saben si llevan consigo suficiente dinero.

Además, cuando se encuentran en el extranjero, los viajeros torpes tienen la sensación de que les resultará imposible usar aquel dinero desconocido; no les parece dinero auténtico. Y del mismo modo. en el extranjero tampoco los periódicos les parecen de verdad; pasan mucho tiempo tumbados en la cama v recorriendo con la vista aquellos periódicos falsos, y quizá descubren en la sección de espectáculos alguna película u obra de teatro que deseaban ver desde hace años, pero allí, en la ciudad desconocida, no saben si todavía sienten ese deseo. porque su curiosidad, su ansia de conocimiento y su inteligencia se han vuelto vítreas e inmóviles.

Lo que los induce a salir del hotel no es el ansia de conocimiento sino la idea de que NATALIA GINZBURG LOS VIAJEROS TORPES

"Mientras caminan por las calles, desmenuzando entre los dedos el plano que ni siquiera se les ocurre consultar, no observan nada con atención, pero querrían de repente comprar todos los objetos expuestos en los aparadores..."

los del hotel podrían extrañarse si no los vieran salir jamás de la habitación. Piden ayuda al recepcionista, intercambian con él alguna sonrisa. Le piden indicaciones de calles. Al final se hacen con un plano, no porque esperen saber orientarse —estos animales sedentarios carecen de cualquier sentido de la orientación, y los planos no les dicen nada—, sino por parecer, ante aquel recepcionista que maniobra clavijas de teléfono y cuelga junto a sí hileras de llaves, verdaderos turistas llegados para visitar la ciudad.

Mientras caminan por las calles, desmenuzando entre los dedos el plano que ni siguiera se les ocurre consultar, no observan nada con atención, pero querrían de repente comprar todos los objetos expuestos en los aparadores, pues aquellos objetos les parecen los únicos instrumentos útiles para convertirlos, de algún modo, en dueños de la ciudad. Imaginan que decoran una casa con las porcelanas antiguas y los enormes relojes de péndulo que ven expuestos en las tiendas de los anticuarios, una casa que

han escogido y localizado al pasar por una calle estrecha; compran con el pensamiento un montón de mantas, frigoríficos, cocinas enteras; se visten con el pensamiento de chales, pieles y sombreros; recuerdan su país como un desierto, como una remota provincia desprovista de prendas cálidas y de mantas de lana auténtica.

Al sentir una aguda envidia por todos aquellos que caminan, con paso resuelto, sin duda directos a una meta precisa, y experimentar la humillación por su condición de ociosos, ven de pronto inhabitable su país, puesto que tanta gente no vive en él v en cambio vive, con determinación v dominio, en esta ciudad desconocida.

Lentos de reflejos, estos animales sedentarios van en busca. de hábitos y no de impresiones. Las impresiones las experimentarán cuando ya no piensen que pueden experimentarlas, cuando el velo del hábito se haya extendido sobre los lugares. Nacidos tal vez para ser emigrantes o prófugos, estos viajeros torpes no consiguen transformarse

en turistas. Y lo extraño es

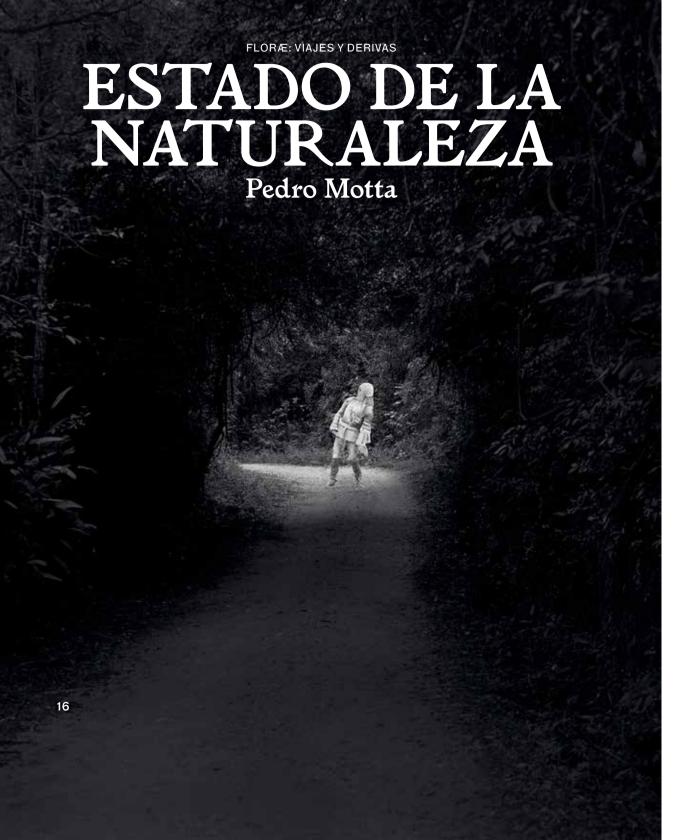
que ellos, que no deseaban partir, ahora no desean volver a casa. porque su suspicacia les dice que durante su ausencia, en sus lugares de siempre, ha aparecido algo extraño v hostil.

Acaban por entrar en una tienda y comprar una huevera llena de polvo, se arrepienten de inmediato, pensando que de hueveras polvorientas como esas están llenas las tiendas de cualquier ciudad o pueblo remoto de su país.

NOVIEMBRE DE 1969



Ensavo incluido en el libro Las tareas de la casa y otros ensayos (Barcelona: Editorial Lumen, 2016). Traducción de Flavia Company. Agradecemos a la editorial y a Adriana Martínez por permitirnos reproducirlo acá.



Pedro Motta se acerca a sus fotografías a través de varias estrategias: la representación directa, la presentación material y la construcción ficcional, usualmente combinadas para producir imágenes misteriosas, de gran fuerza expresiva.

Haciendo uso de herramientas digitales, el artista introduce el absurdo en el paisaje, pero se trata de un absurdo que por momentos parece plausible. En un mundo digital, consciente de que ya no existe relación indicial entre la imagen y su referente, la imagen trucada puede parecer real, y la imagen real está siempre cobijada por un velo de sospecha.

La serie Flora Negra, que reproducimos a continuación, muestra fotografías de paisajes cercanos a Bogotá y Honda en donde se han superpuesto, con detallados dibujos en grafito, dos personajes: Fitzcarraldo y Lope

de Aguirre, los protagonistas que interpretó Klaus Kinski en las películas homónimas de Werner Herzog. Estas fotografías se combinan en la instalación con plantas artificiales pintadas de negro, lo que enfatiza su artificialidad.

La presencia de ambos hombres en medio de estos parajes naturales señala la dificultad inherente a todo explorador (incluyendo al artista) de comprender un territorio desconocido sin caer en las trampas del exotismo.

Como sucede a menudo en la obra de Motta, este trabajo atrae la mirada para hacernos cuestionar lo que vemos, dejando al espectador en un estado de alerta. Oscilando entre verdad y verdad construida, estas imágenes mantienen en vilo la atención, exigiendo una mirada lenta, consciente y cuestionadora.

ESTADO DE LA NATURALEZA









Flora Negra, 2015 / 2016 Fotografía, planta artificial y spray negro

PEDRO MOTTA ESTADO DE LA NATURALEZA









LA MUJER



La mujer tortuga, 2015 / 2016. Performance. Fotografía: Lisa Palomino P.25: Dibujo (rapidógrafo sobre caparazón de tortuga y papel) Fotografía: Lisa Palomino

TORTUGA

Ana María Devis

En los últimos años, debido a las largas temporadas de sequía, se han ido encontrando muertas las tortugas galápagas, originarias de la Orinoquía colombiana. Comencé a gestionar la extracción de los caparazones y luego de dos años conseguí trece.

Los siguientes 6 meses me dediqué a limpiarlos, cortarlos y prepararlos. Durante este tiempo pensé las tortugas como contenedores que sobrellevaban una gran carga a sus espaldas. Esta especie de disección implicó un gran ejercicio de observación, empecé a dibujarlos desde cierta distancia, tejiendo historias conjuntas entre los elementos, la superficie del dibujo y yo, pero cada vez acercándolos más, los caparazones terminaron sobre el papel, y allí el dibujo derivó en topografías, lenguajes y ficciones en donde me vi como mediadora.

iQué querían de mí los espíritus de estos animales?

iCómo hacerles caso? Armada con una lupa, detallé las marcas en su caparazón. Tuve que adaptar mi cuerpo a ese otro frente a mí, implicándome posiciones que me permitieran acceder a sus formas internas, posiciones que desconocía y que a través del dibujo fluían de forma continuada. En la transferencia de mi cuerpo al de ellas compartí la lentitud, el paso del tiempo y la paciencia.

Cuando fui invitada a presentar el proyecto en la vitrina de FLORA, quise evidenciar esos procesos anteriores, trasladando el laboratorio arqueológico y mi intimidad a este contenedor que era la vitrina. Tres veces a la semana, tres horas al día, dos meses y medio, creé una acción consecutiva.

En el desplazamiento a ese espacio y a través del dibujo, el proyecto evidenció el proceso por medio del cual retomé la estructura del caparazón de las "Fue un choque de velocidades. Estaba la mía, que es rápida y dispersa y la de las tortugas, que es lenta y concentrada. Ambas velocidades se encontraron en el papel y en los caparazones."

tortugas para crear un nuevo organismo y al mismo tiempo para generar una nueva narrativa sobre el descubrimiento.

Esta experiencia y las específicas condiciones del espacio, me permitieron establecer una relación cercana con los espectadores, creando un vínculo particular en el que yo permanecía expuesta mientras exponía o intentaba develar las formas de ese otro organismo. El dibujo y la acción de dibujar se volvieron un gesto comunicativo en el que

el espectador se sensibilizaba frente a las formas y superficies, y en el que aparecieron diversas temporalidades, tensiones y ritmos visibles por medio de mi cuerpo-dibujo.

Fue un choque de velocidades. Estaba la mía, que es rápida y dispersa, y la de las tortugas, que es lenta y concentrada. Ambas velocidades se encontraron en el papel y en los caparazones. En estas dos superficies yo aprendí a ser anfibia hasta convertirme, a lo largo de esos tres meses, en la mujer tortuga.





¿DE DÓNDE VIENE EL PAISAJE?

José Luis Landet

El personaje del pintor Carlos Gómez (1945–2014) ha servido como punto de partida para una investigación multidisciplinaria del artista José Luis Landet que incluye temas como la relación entre el arte y la política, el sentido de la autoría de obras populares, la idealización del paisaje por la pintura y la forma en que un artista particular se conecta (o no) con las corrientes de su tiempo.

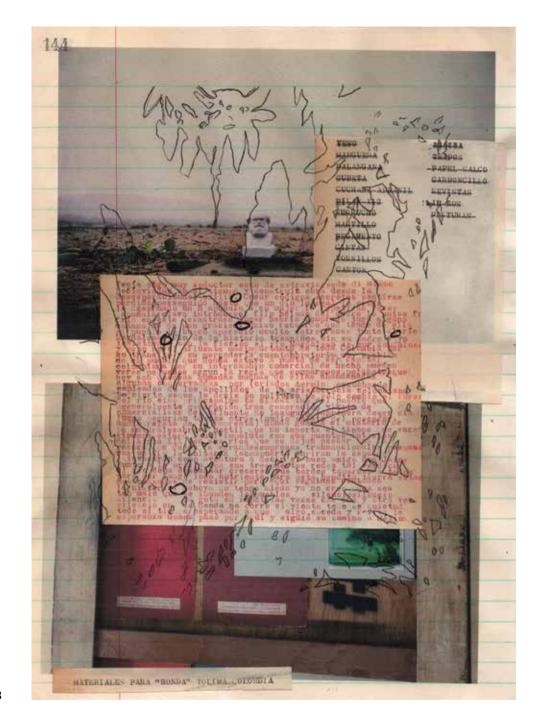
A partir de su residencia en Honda, Landet expandió la biografía del pintor que había delineado en *Gómez*, su exposición de 2014 en la galería bonaerense de Document Art. En ese entonces, apoyado por un texto de Marcos Krämer, realizó un breve retrato de la vida de este pintor ficticio —el alter ego de Landet—

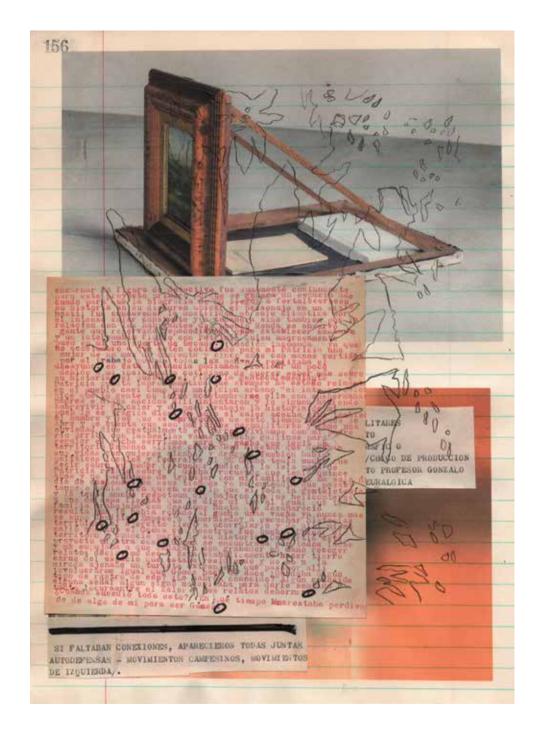
que de acuerdo con esta biografía comenzó sus actividades influido por el realismo local para luego cambiar radicalmente tras el despertar ideológico que vendría tras encontrarse y trabar amistad con el antropólogo y filósofo Rodolfo Kusch.

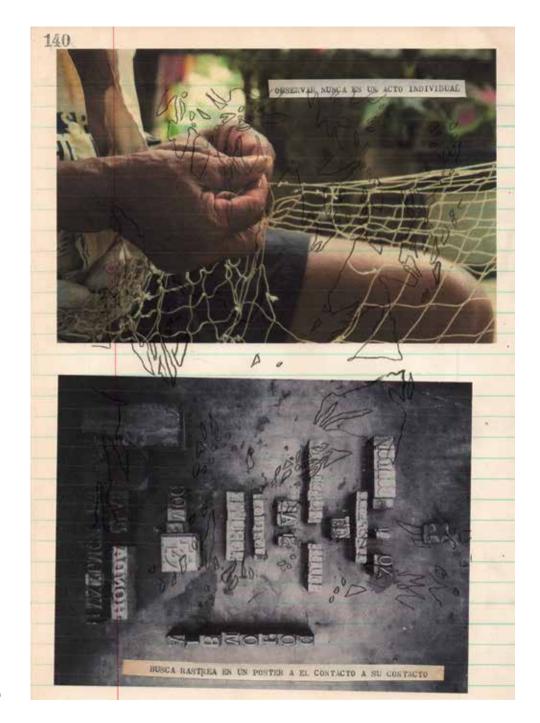
En ese bosquejo biográfico hay viajes a España y la Unión Soviética. Los collages que acá presentamos dan fe de un recorrido más, a la ciudad de Honda, en donde paró camino a un posible exilio en México.

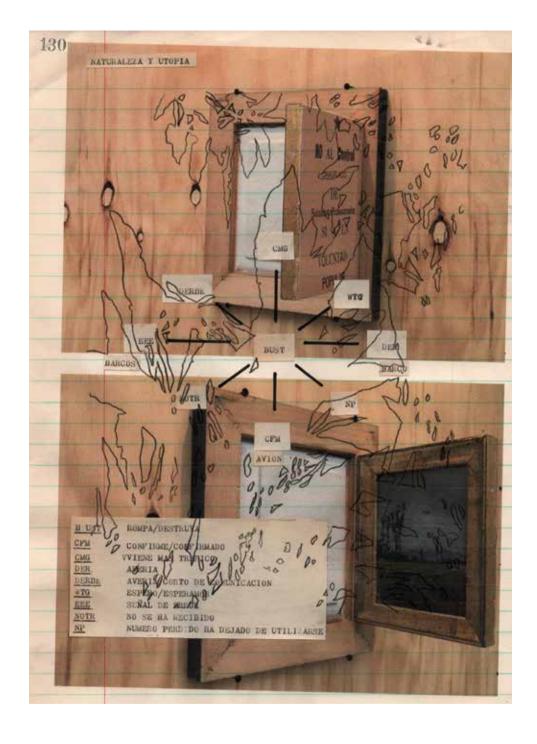
La serie es el testimonio de un viaje doble a esta ciudad a orillas del Magdalena: el de Gómez, realizado décadas atrás en busca del norte, y el de Landet en 2016, siguiendo las huellas de su predecesor.











FLORÆ: VIAJES Y DERIVAS

DE IDA Y VUELTA:

Artistas Viajeros en el Arte Colombiano Catalina Ruiz Díaz

Diez meses tomó la primera parada de emergencia que los viajeros tuvieron que hacer para evitar una epidemia de fiebre tifoidea y recuperarse de otras enfermedades tropicales. Ni Humboldt ni Bonpland habían planeado pasar por la Nueva Granada, pero ante las vicisitudes marítimas y la posibilidad de conocer a José Celestino Mutis. el famoso botánico amigo de Linneo, decidieron replantear la ruta (una vez más) y seguir el curso del Magdalena para conocer la selva tropical y la cordillera de los Andes. Esto sucedió en 1800, y es el comienzo de uno de los viajes más reveladores y determinantes para la historia de América.

Viajar era una empresa
legendaria, la navegación era costosa
y difícil, los trayectos eran largos,
las condiciones del viajar
demandaban del artista viajero

resistencia física y la disposición de dejarlo todo por años con tal de levantar la imaginería del mundo nuevo. Hoy, cuando el planeta ha sido totalmente mapeado y digitalizado, el artista viajero en permanente itinerancia ha reducido el trayecto a una anécdota soporífera y con sus prácticas ha revaluado las nociones de lugar, destino, obra y lo que entendemos por el viaje mismo. Nicolás Bourriaud lo explica claramente, "los artistas contemporáneos han entendido que se puede residir tanto dentro de un circuito como en medio de un espacio estable; que la identidad se construye tanto en movimiento como por impregnación; que la geografía es también y siempre una psicogeografía. Se puede vivir en un movimiento de ida y vuelta entre diferentes espacios: aeropuertos, coches o estaciones son las nuevas





metáforas de la casa, lo mismo que la marcha o el desplazamiento en avión, nuevos modos de dibujo".1

Sin embargo, en lo disparejo de la contemporaneidad, dos artistas colombianos revisitan con fuerza la caminata, las inquietudes naturalistas y la *experiencia Humboldt* del viaje. A pesar de la globalización, Alberto Baraya y Mateo López se inscriben en una tradición de viajeros de los Andes y rescatan la vivencia de lo territorial como eje central de sus obras. Cada uno, desde puntos de vista (y geográficos) diferentes ha llegado a encarnar los dos tipos de viajero que a su vez encarnó Humboldt: el expedicionario y el romántico.

Antes de las revoluciones independentistas, una veintena de expediciones fueron enviadas por naciones europeas que se disputaban la ubicación de minas, especies comerciables y descubrimientos científicos. La recolección de imágenes y datos de las regiones más allá de Europa comenzó sistemáticamente en el siglo XVIII, cuando se sumaron, de un lado, la fascinación por la naturaleza de la aristocracia ilustrada, y del otro, la necesidad militar de control estratégico sobre ensenadas, archipiélagos y

> demás aspectos geográficos de los nuevos territorios.

Para los artistas expedicionarios el viaie v el destino representaban poco al lado de los hallazgos y descubrimientos. Apegados al sistema linneano, asumían la tarea de inspeccionar, recolectar, diseccionar, ilustrar y clasificar de forma aislada los individuos de un sistema; y su único obietivo era inventariar visualmente y del modo más realista posible las piezas botánicas o animales. Los afanes colonialistas de llegar primero, nombrar y medir no daban cabida a interpretaciones de lo vivido pero en las imágenes y anotaciones transmitían a un selecto grupo la idea de una flora y fauna de características extravagantes.

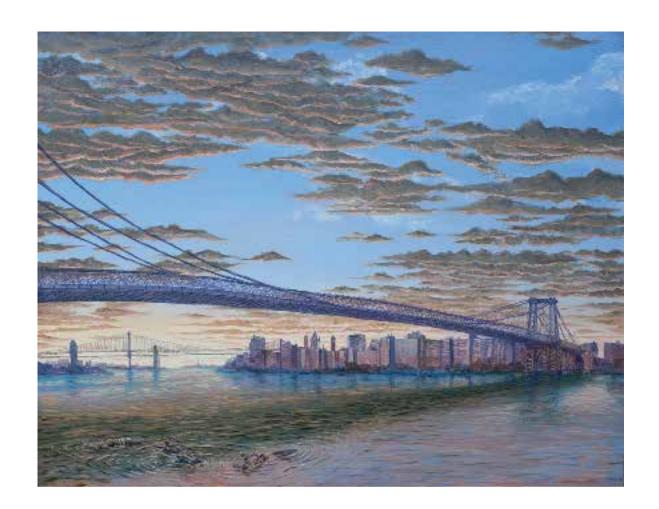
Después de las independencias, y principalmente después de la publicación de Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo continente,² una nueva generación de artistas viajeros visitó el continente americano; muchos de ellos aceptaban el desafío de retratar la fisionomía de los Andes que Humboldt le había dejado a los artistas en Cosmos, directa o indirectamente, su pensamiento romántico los influenciaba.3 A diferencia de los expedicionarios anteriores, estos viajeros actuaban por una motivación propia y sus libros de viaje mezclaban impresiones personales y anotaciones

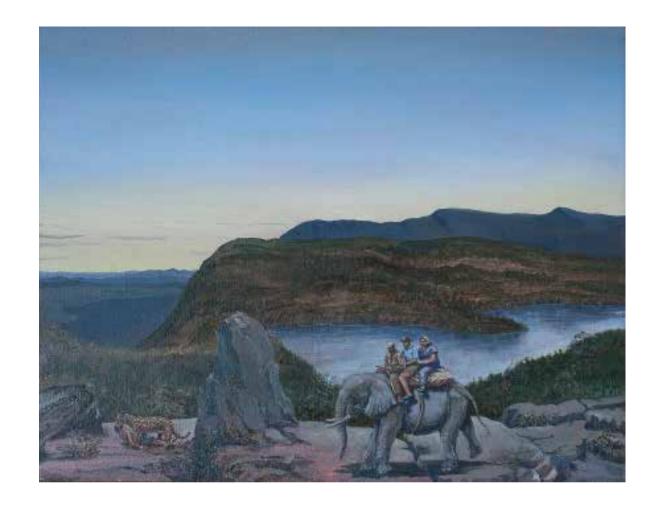
científicas; su pensamiento polivalente y su conocimiento diverso encontraba en la relación hombre-naturaleza una experiencia bidireccional y vinculante. Alcanzar las cumbres, oler los bosques, reposar ante los volcanes, observar con todos los sentidos, dibujar y hacer apuntes de todo lo que resulte un aporte con sus Herbarios lo hizo como un para el conocimiento era la invitación de gesto espontáneo de repetición de Humboldt a sus amigos epistolares.

La aparición de estos artistas viajeros es fundamental para la imaginería americana, anuncian el inicio del paisaje y el costumbrismo, generan el puente para la formación académica del arte y consolidan el intercambio de imágenes entre Europa y América, transformando definitivamente la visión del mundo con su mirada. Pero además de su aparición covuntural, comparten una disposición particular para vivir la ruta, y aprehender el paisaje como

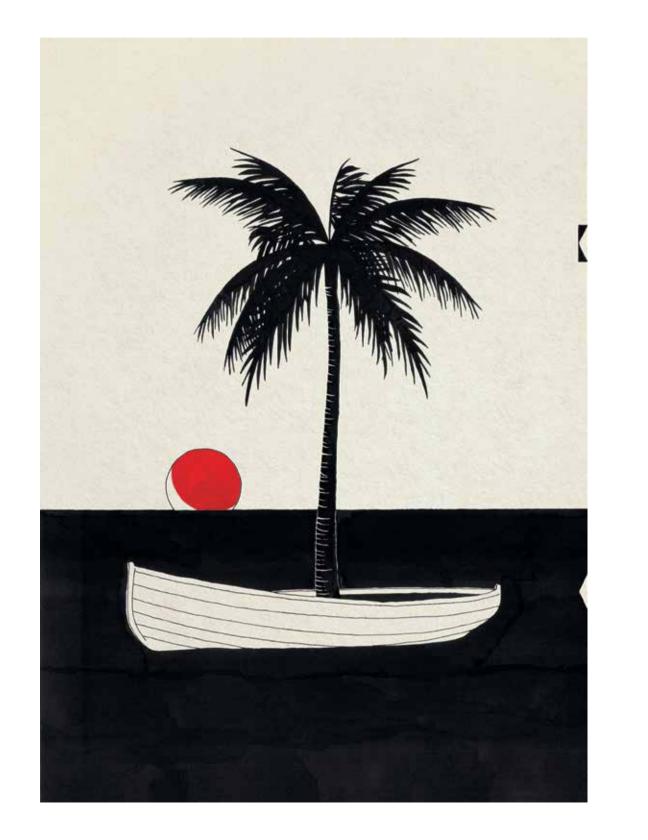
lugar desde la experimentación física de cumbres, desiertos, caminos, conversaciones, comidas. Tienen en consideración no sólo lo que van a representar sino la "práctica de una estética de tamaño natural".4

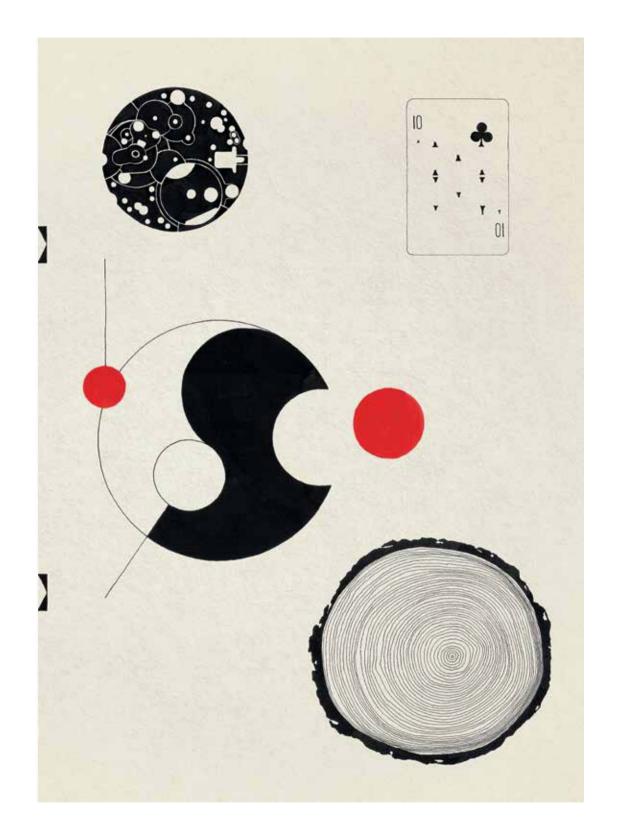
Cuando Alberto Barava comenzó una tarea escolar, pero a medida que su colección se ampliaba notó que en realidad estaba imitando las expediciones botánicas.5 Al igual que los pintores de la Expedición de Mutis,6 Baraya produce láminas taxonómicas con plantas de plástico, recoge la muestra, separa las partes, cataloga. A la expedición lleva "herramientas científicas (tijeras y alicates) y herramientas documentales (cámara de fotos, cámara de video, cuaderno de notas, y pinturas para bocetos al aire libre de paisajes 'exótico-románticos')".7





36







La obra plantea una inquietud sobre el pensamiento científico v sobre "lo natural", y además revive un viejo debate⁸ sobre "lo real" en el lenguaje científico: las láminas de Mutis, como las de Baraya, representan especies ideales, perfectas, sin afectaciones por plagas ni mordeduras de oruga; en esa medida, son igualmente artificiales. Pero además de las láminas, la obra de nuestro expedicionario contemporáneo reside en una práctica sostenida por casi 20 años. La repetición de la fórmula aquí se manifiesta como la pervivencia de una práctica estética que marca los orígenes de la historia del arte americano y que resiste a su obsolescencia.

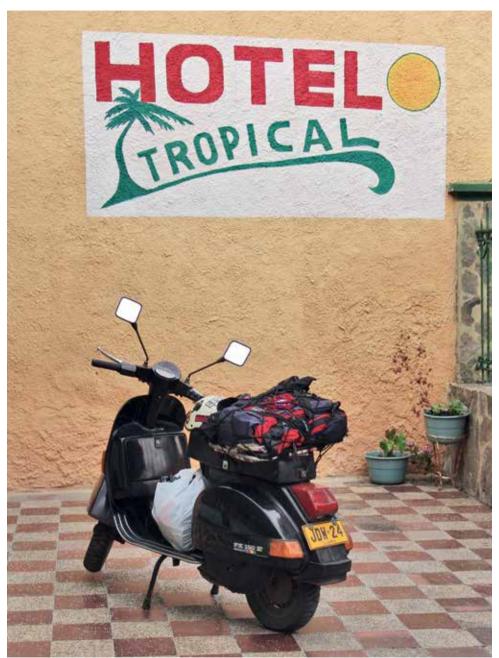
Pero Baraya no es un repetidor anticuario de la práctica, comprende que el demonio del artista viajero es el exotismo, esa capacidad para romantizar lo otro, para dotarlo gratuitamente con cualidades paradisíacas y convertirlo en alegoría. El artista viajero contemporáneo ya no puede permitirse la inocencia de sus antecesores y dar la espalda a su presente poscolonial; en este sentido, los paisajes al óleo que Baraya ha realizado conversan con los de los paisajistas románticos decimonónicos

desde la serenidad del viajero que lo ha visto todo. Ante la grandilocuencia del Chimborazo de Church,⁹ Baraya presenta un paisaje de pequeño formato del Río Hudson; ante la despampanante paleta de los cielos arrebolados, Baraya esparce unos cúmulos juguetones entre el horizonte y el ala de su avión.

Se han superado ya las vistas imposibles que Church y los demás paisajistas románticos construían porque con los drones y satélites ya no tenemos vistas imposibles, la representación de la naturaleza como escenario imponente de inocentes escenas costumbristas ha dado paso a la interpretación del lugar desde el punto de vista, emocional y subjetivo, del artista viajero, sea que incluya jirafas en los cerros bogotanos o que transforme la topografía de su recorrido en una instalación de objetos.

En Ciudad solar (La conquista del Darién), Mateo López vuelve a la práctica del expedicionario pero la obra que produce es una abstracción absoluta de su recorrido. Elabora un falso periódico de veinticuatro serigrafías de negro y rojo sobre blanco, en el que el artista arquitecto hace la crónica de su viaje de diez días por el Darién poniéndose en el lugar de un extranjero para —desde esa mirada—comprender lo exótico:10

CATALINA RUIZ DÍAZ DE IDA Y VUELTA





CATALINA RUIZ DÍAZ

"La aparición de estos artistas viajeros es fundamental para la imaginería americana, anuncian el inicio del paisaje y el costumbrismo..."

"El ejercicio consistía en intentar alcanzar la estructura interna de las cosas y representar plantas y animales [como un forastero], es decir, en otro idioma... encontrar la geometría del objeto y después simplificar, simplificar, simplificar".11

En su viaje atraviesa valles y montañas, visita el pueblo Embera y Aunque el Darién esté circunscrito en el mapa nacional, Mateo López es allí evidentemente un forastero que -en mi opinión— regresa influenciado por el lenguaje pictórico indígena. De su deriva en la selva en busca de lo exótico regresa con notas y fotografías que ha tomado "sin razón de ser y es en la revisión de ese material que la obra toma sentido", 12 solo después de configurar el material pasa a los

dibujos definitivos y el grabado se encarga de reproducir las

copias. Su práctica repite la de Juan Mauricio Rugendas cuando publicó sus libros de viaje. A pesar de Instagram y demás redes sociales, sólo llegamos a las imágenes cuando han pasado por la prensa.

Rugendas, que llegó a Brasil en 1821 con la expedición científica del barón Grigori Ivanovitch, renunció a su restos de operaciones mineras ilegales. encargo como pintor expedicionario y, motivado por las ansias de aventura v experiencia, emprendió un gran viaje americano por cuenta y riesgo propios con la compañía epistolar de Humboldt. Su sensibilidad romántica lo conducía en la búsqueda de lo sublime, y su paradigmática figura inspiró la novela de César Aira Un episodio en la vida del pintor viajero, incluida, al igual que la obra de López, en La valise organizada por MoMA.

> La noción del dibujo como práctica en sí que se constituye en la

definición de una trayectoria, de un recorrido, es lo que acerca la obra de artista viajero de López a una deriva situacionista. Después de ilustrar la Guía para viajeros de Darío Agudelo, realiza un viaje entre Bogotá, Medellín y Cali que dará lugar a Diario de motocicleta y Topografía anecdótica; en ambas hace las veces de un viaiero cronista cuyo relato, conformado por objetos, fotografías, dibujos y recibos nos cuenta pasé por este lugar que está a tantos metros de altura y luego me quedé en aquella posada de nombre particular, la sencilla cena me costó tanto y en el camino tal señor me contó tal historia. Se trata de una narrativa que va más allá del señalamiento del lugar para concentrarse en la experiencia del mismo y en su arquitectura completa.

A pesar de la masificación del viaje, del turismo, de las posibilidades tecnológicas para eliminar distancias y hacer accesibles —con inmediatez las imágenes del mundo, a pesar de las dinámicas de la geopolítica del arte que, basadas en intercambios, becas y residencias, apuntan a la conformación de un arte cosmopolita, dos artistas viajeros contemporáneos nos demuestran que, aunque viejos en

el arte de viajar, como artistas y como público seguimos

aferrándonos al dibujo, a la vinculación con el lugar, con el paisaje, el territorio y la experiencia del viaje.

- Nicolás Bourriaud. Radicante (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009), pg. 63
- Escrita entre 1799-1804, por Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland, fue publicada por entregas y compila ensavos políticos. históricos, geográficos y antropológicos.
- Beatriz González. "La escuela de Humboldt Los pintores viaieros y la nueva concepción del paisaje". En: Revista Credencial Historia. (Bogotá - Colombia). Febrero 2000. No. 122
- Mathieu Kessler. El paisaje y su sombra. (Barcelona: Idea Books, 1999), pg. 49
- Entrevista publicada en http://arteflora. org/2011/09/my-new-online-portfolio/
- La Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, realizada en dos etapas, entre 1783 y 1808, y entre 1812 y 1816.
- Entrevista publicada en http://arteflora. org/2011/09/my-new-online-portfolio/
- Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, era el principal opositor a la objetividad de la sistemática linneana, a la que considera totalmente artificial. Proponía, en cambio, un concepto de especie relacional más próximo al concepto biológico moderno.
- Fredric Edwin Church (1826-1900), figura central de la Escuela del río Hudson de pintores paisajistas estadounidenses, realizó dos viajes a Suramérica siguiendo paso a paso la ruta de Humboldt para realizar su obra más conocida.
- 10 Entrevista con el artista realizada el 26 de abril de 2017.
- Brochure de La valise, proyecto del MOMA para el que fue convocada la obra.
- Comentario del artista durante la presentación del proyecto en la Galería Casas Riegner.



SEGUNDA NATURALEZA

SEGUNDA NATURALEZA

Gráficas y Abstracciones de Lugar Pamela Desjardins

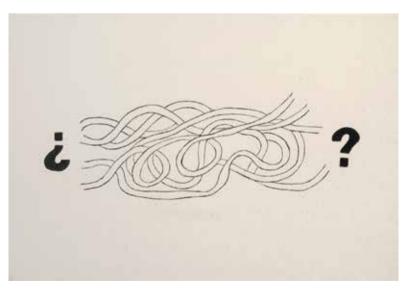
Las imágenes proliferan, no dejan de proliferar. El cine, el arte, la ciencia, la religión, la publicidad, entre otros, las construyen, las almacenan y las hacen circular. Los archivos las resguardan y las instituciones les otorgan significados y las utilizan para dictaminar sentidos, generando a su vez nuevas imágenes y nuevos sentidos. Así, en un emerger incesante, las imágenes y sus sentidos rebotan entre sí redirigiéndose; se citan. se matizan, se contaminan, se retroalimentan y se responden en un diálogo infinito.

Las disciplinas, las instituciones y los dispositivos que median entre el referente inicial y su representación podrían entenderse como

podrian entenderse como diversas instancias por las cuales una imagen se desplaza, transformándose formal y semánticamente; instancias que van generando grados de abstracción que se suman como capas sobre un mismo plano en un proceso de distanciamiento progresivo de su referente inicial. Detenerse en cada una de las instancias permite identificar distintos entendimientos y aproximaciones acerca de un objeto, cosa, sujeto o territorio en un determinado momento y desde una perspectiva particular.

En Segunda naturaleza.
Gráficas y abstracciones de lugar,
Gilda Mantilla y Raimond Chaves
potencian grados de abstracción
para hacer visibles aspectos
en el constructo territorial y
cultural de un lugar particular:
la Amazonia. Las piezas incluidas





PAMELA DESJARDINS SEGUNDA NATURALEZA



P.49, PARTE SUPERIOR, P.50: Segunda naturaleza. Gráficas y abstracciones de lugar, 2016. Vistas de sala de la exposición en FLORA ars+natura P.49, PARTE INFERIOR: Pasatiempo amazónico I, 2016. Grafito sobre tela

"El archivo como fuente de construcción de un relato, es aquí una vez más reordenado y manipulado por los artistas en cada una de las distintas piezas, señalando también recorridos en la transformación de algunas imágenes..."

en esta serie parten del corpus de trabajo previo *Un afán incómodo* (2010-2012) v en concreto del pase de diapositivas Abstract, los cuales, al igual que Segunda naturaleza, no apuntan a una descripción física y concreta de un territorio, sino que cuestionan las maneras en que este es construido por las imágenes. Por otro lado, recuperan ciertos planteamientos y modos de hacer puestos en práctica a lo largo de los últimos años de trayectoria conjunta, en donde

constantemente cuestionan

la naturaleza de las imágenes y sus posibilidades de reelaboración v recontextualización.

Durante varias visitas a Iquitos entre los años 2010 y 2011, Mantilla y Chaves recopilaron documentos guardados en archivos v hemerotecas: adquirieron libros, revistas y periódicos en librerías y puestos callejeros locales. En una secuencia selva-ciudad-bibliotecaselva —en la selva hay una ciudad, en esa ciudad hay una biblioteca y dentro de ella está la selva, citando a los mismos artistaslos artistas recuperan imágenes específicas como son una serie de pasatiempos (juegos y acertijos) publicados en diversos medios de la principal ciudad de la Amazonia peruana. El alto grado de manipulación y abstracción que evidencian estas imágenes nos ajeno, lo inabarcable, pero que obliga a completarlas, rellenarlas y a descifrar rutas para su comprensión.

El archivo como fuente de construcción de un relato, es aquí una vez más reordenado v manipulado por los artistas en cada una de las distintas piezas, señalando también recorridos en la transformación de algunas imágenes, en particular el de una pintura de Barron Storey recreada sobre sí distintas determinaciones como diagrama explicativo sobre especies del bosque húmedo para un artículo de la *National* Geographic en 1983, el cual luego fue apropiado, modificado, traducido y publicado en la revista Kanatari del Centro de Estudios de la Amazonia Peruana. CETA, en Iquitos.

Los procesos de colonización v modernidad son aún zonas de fricción entre las ideas establecidas por un imaginario común sobre este territorio, muchas veces estereotipado v señalado como lo otro, lo en un intento fracasado por interpretarlo y aprehenderlo atraviesa instancias de representación y manipulación que lo tergiversan y exotizan hasta diluirlo.

Segunda naturaleza da cuenta de cómo la selva "real". es decir, la selva como referente representado, abre un universo de distintas "Amazonias" que cargan acerca de un mismo territorio. Como una jungla enmarañada de sentidos, las representaciones del lugar emergen creando una suerte de "segunda naturaleza" dentro de la cual uno, al igual que en la selva, debe ubicarse, moverse y mimetizarse para lograr sobrevivir.



EL PERIPLO DE

Gilda Mantilla &



El periplo de una imagen, 2016 Páginas de National Geographic, 1983, y Kanatari, 1989

UNA IMAGEN

Raimond Chaves

Es interesante reseñar cómo "viajan" las imágenes y poder trazar sus recorridos, sobre todo si estos movimientos implican procesos de transformación en los que eso que convenimos en denominar la realidad se va alejando de sus representaciones. ¶ Este es el caso de la ilustración que ocupó el ventanal del tercer piso de FLORA. La imagen se origina en una pintura realizada por el reconocido artista norteamericano Barron Storev que hace parte de la colección del Museo de Historia Natural de Nueva York. Posiblemente. v ese es un dato todavía por corroborar, esta pintura le fue encargada por la revista de divulgación geográfico-científica National Geographic, para un artículo sobre los bosques húmedos tropicales en 1983. La revista reprodujo la pintura a color y la acompañó de

una versión sintetizada.

con los motivos numerados y en blanco y negro, a modo de gráfico explicativo. ¶ En 1989 este gráfico fue tomado, traducido y reeditado por la revista Kanatari, del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia (CETA), en Iquitos, Perú, que si bien no alteró significativamente la imagen sí se permitió "amazonizar" su terminología. En 2011 fue escaneada por los artistas responsables de esta muestra quienes posteriormente prescinden del listado de motivos. la sintetizan nuevamente y la convierten en negativo, en una versión dibujada al papel carbón. En 2016 y para esta ocasión, esa imagen en negativo es aumentada e impresa un plotter de gran tamaño para convertirla en una trama abierta desde donde contemplar un barrio en la ciudad de Bogotá.

SEPTIEMBRE 2016

GILDA MANTILLA & RAIMOND CHÁVES SEGUNDA NATURALEZA







FLORÆ: VIAJES Y DERIVAS AMAZONIA REPORT

La relación de Jonier Marín con la Amazonia data de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, cuando abandona sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional y se instala durante dos años en Río de Janeiro, antes de radicarse definitivamente en Europa en 1971. Allí, particularmente en la Documenta 5 en Kassel, curada por Harald Szeemann, constata que las distinciones entre alta y baja cultura se han roto y que un nuevo arte, de alcance global, se ha establecido 60 irrevocablemente. Entra

en contacto con algunos de los artistas que participaron en esta versión mítica del evento: Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Ben Vautier, Nam June Paik, y Christo, entre otros. Sensibilizado con estas nuevas posibilidades, regresa en 1976 a Brasil y, tras atravesar la selva amazónica, le propone a Aracy Amaral, entonces directora de la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, realizar una muestra con los resultados de su viaje. La exposición Amazonia Report se inaugura en octubre 1976 con la curaduría de Amaral. Esta...

FLORÆ: VIAJES Y DERIVAS

muestra introduce tempranamente el inagotable tema amazónico en el arte contemporáneo. Según Marín "es la primera exposición que aborda en un todo, aspectos etnológicos, sociológicos y puramente creacionales del arte inspirado en la Amazonia, parte ya adelantada por la presencia en incontables museos de la obra del nativo de estas regiones (Tikuna, Xingu, Caduveo...), obra tan rica en materiales y aireada de conceptos referenciales, que nos sorprende por su actualidad y riqueza emocional".

FLORA ars+natura le hizo seguimiento a esta exposición 40 años después, en 2016, para señalar la presencia en el plano internacional de un artista colombiano actuando por su propia cuenta en los inicios de una mundialización que iría a

agotar de manera irreversible los recursos necesarios para el equilibrio ecológico de esta región, y de reinstalar su temprano señalamiento en un presente que ha confirmado con creces lo que la muestra original apenas insinuaba: la destrucción sistemática de la selva amazónica, "pulmón verde del mundo", y, con el ecosistema natural, de las sociedades que viven en él, con él y de él.

A continuación presentamos los documentos originales de Marín y Amaral, así como un nuevo texto de Amaral; imágenes de la exposición de 1976 en Sao Paulo; fragmentos de una entrevista con el artista realizada por Carmen Palumbo y Halim Badawi, y fotografías de la reconstrucción en FLORA en 2016, que conmemoró el 40 aniversario de la exposición.

AMAZONIA REPORT



AMAZONIA REPORT, 1976 Aracy A. Amaral

El proceso de la idea transformándose en cosa visible, comunicante, se ejemplifica en esta exposición del artista colombiano Jonier Marín, que la Pinacoteca del estado de São Paulo presenta a partir del 30 de septiembre, en su condición de artista latinoamericano, parte integrante sensible de una realidad plurinacional con una problemática común.

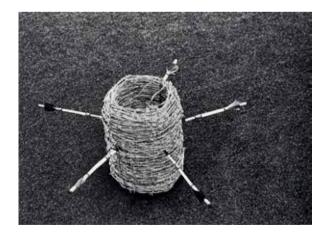
El mismo catálogo se constituye, para el artista, en un objeto/ creación, íntimamente ligado al tema de la exposición:

Amazonia Report. Síntesis de una vivencia, análisis de imágenes de la región percibida desde adentro, observada por los "outsiders" debido a la riqueza de su exotismo, captada en su magia en el

Este inquieto artista recorrió diversos países del continente y preparó cuidadosamente una serie de piezas que evidencian situaciones y reflexiones desarrolladas durante largos meses de gestación. Son trabajos de técnicas muy diversas, del diseño al arte ambiental, de la fotografía a la apropiación de imágenes/montajes, de la fotocopia a los objetos "encontrados", de piezas construidas (como *Planta eléctrica*) a "herramientas" llenas de perplejidad.

para el artista, en un objeto/ creación, intimamente ligado al tema de la exposición: Amazonia Report. Síntesis de una vivencia, análisis de imágenes de la región percibida desde adentro, observada por los "outsiders" debido a la riqueza de su exotismo, captada en su magia en el abordaje plástico-sociológico por el que opta Marín. Otra vez más, sin embargo, ya distantes de la época de los viajerosaventureros del siglo XIX, sentimos claramente cómo la fascinación es transmutada en denuncia, visualizada como realidad en gran parte virgen —y también violentada— planteando preocupaciones conceptuales proyectadas visualmente, y comunicando situaciones en códigos varios e intermitentes.







GOLPES EN LA CÁSCARA/ GOLPES EN LA PIEL

Jonier Marin





Después de la prosperidad del caucho que recrudeció los problemas sociológicos iniciados con la conquista hispano-lusitana, los países amazónicos comienzan nuevamente a ocuparse de esta zona. Se procura crear sistemas de exploración que a su vez descongestionen ciertos sectores superpoblados de sus respectivas áreas nacionales. Tenemos que admitir que en la actualidad la Amazonia en general es una región de conflicto donde se enfrentan fundamentalmente dos sistemas económicos distintos. y por lo tanto dos culturas. Sin duda alguna, el crecimiento descontrolado de la población del mundo es contrario a los recursos disponibles. Frente a eso la civilización

occidental cartesiana se

cree en condiciones de resolver este problema analíticamente, estudiando las causas y programando nuevas actitudes. Esta opción le permite de cierta manera gobernar el mundo a partir de su óptica. Someter bajo su control todo lo que sucede.

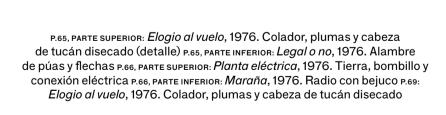
Mientras tanto, las sociedades aborígenes participan o quedan participando de un género de vida "ingenuo" ("quien sonríe es porque no le llegó aún la terrible noticia": Brecht). Género de vida que, conservado en las condiciones actuales, no tendría las posibilidades evolutivas que han caracterizado a la humanidad, que de la caverna al Metro ha constantemente cambiado sus estructuras. Muchos pueblos han permanecido al margen de este proceso. La preocupación

ARACY A. AMARAI

ahora es saber si la tecnocracia garantizará "un futuro mejor" o debería inventarse la ciencia de la integración, que se ocuparía de todos los problemas originados por el contacto del mundo salvaje con el civilizado. A veces se piensa que la etnología, la sociología o la antropología son esa ciencia. Sin embargo, como sucede incluso hoy, los profesionales de esas disciplinas, saliendo de su objetividad científica, a veces se atreven a opinar sobre problemas específicos de las áreas en estudio, pero sus proposiciones son incómodas o impracticables, o simplemente pasan desapercibidas.

Amazonia Report quiere ser un trabajo que establezca correspondencias y contrastes entre los fenómenos llamados de "aculturación", un trabajo originado en el carácter de los instrumentos, su finalidad y el efecto consciente o inconsciente de su uso.

Uno de los motivos que me llevaron a interesarme por este fenómeno de tipo sociológico es la coincidencia de ciertos estados del espíritu entre el arte nativo de estas regiones y ciertas tendencias del arte contemporáneo (primacía de la idea, austeridad). Los utensilios y objetos de uso cotidiano del hombre pretransamazónico, por ejemplo, son concebidos basados en su funcionalidad y carecen de ese decorativismo que caracteriza la mayoría de las culturas antiguas de Centroamérica y los Andes.





JONIER MARÍN: ARTISTA EXILIADO Y CONCEPTUALISTA AMAZÓNICO

ENTREVISTA REALIZADA POR CARMEN PALUMBO Y HALIM BADAWI

*i*Cuál fue su primer contacto con Brasil y la Amazonia?

En 1968, siendo estudiante en Bogotá, viajé por Estados Unidos con una beca de un mes. pero siempre soñaba con conocer Brasil v Francia. Durante ese año, 1968, como consecuencia del agitado movimiento estudiantil, no se podía estudiar, y decidí viajar al Festival de Teatro de Nancy, en Francia, atravesando la Amazonia por Leticia, en Colombia, y luego Manaos, en Brasil, para al final partir por mar desde Río de Janeiro hacia Europa. ¶ En un principio pensaba estar dos meses en

Brasil, pero se convirtieron en dos años. Llegué a

Río por Brasilia, atravesando la Rodovía Transamazónica. Estuve en Bahía un tiempo y allí publiqué un artículo en A tarde, sobre el teatro en Colombia, un tema sobre el que estaba al tanto entonces. Mientras tanto, presenté mis primeras obras plásticas: me sentía "autorizado" a hacer arte ya que había estudiado durante tres años en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Exhibí mis obras en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en una galería de Copacabana. En mi primera exposición, las obras eran en aluminio sobre madera. Luego tomé un barco y partí a Lisboa en marzo de 1971. Después de unos años en Suiza y de estar

en contacto con Documenta 5 en Kassel (Alemania), y con artistas como Ben, Hains, Beuys y Nam June Paik, me contacté con el CAYC de Buenos Aires, que presentaba exposiciones de arte nuevo de América Latina. Así realicé videos, un happening llamado "incomunicable": el happening Money art service, en el que usaba un billete de un dólar como medio y soporte. Todo esto lo llamé obra activa y en parte fue presentada durante este último otoño, en 2015, en la Galería Henrique Faria, en Nueva York. ¶ Hacia 1974 regresé a París, en donde asistí a las conferencias del antropólogo Claude Levi-Strauss en el College de France v me recluí a leer en la biblioteca del Museo del Hombre, Poco a poco surgió la idea de una exposición sobre la Amazonia. Regresé nuevamente por la Transamazónica o Br364, por Porto Velho, Cuiabá, Marabá y Brasilia, para proponer el tema en la Pinacoteca de Sao Paulo y logré el apoyo de la crítica Aracy Amaral, directora de la institución.

*i*Qué lo decidió a presentar 71 ese proyecto, que usted

tituló Amazonia Report? El material que había coleccionado, mis lecturas anteriores en París y el viaje, fueron dando forma a esa exposición, especialmente el Report de Casement sobre las crueldades de la explotación del caucho en el Perú por parte de la Casa Arana: todo eso mostraba que había una idea de amazonidad (un neologismo que inventé) que se iba manifestando en toda la información periodística, científica y artística sobre esta región del globo, que por todo el mundo se anunciaba que estaba en peligro y se promovía como el verdadero Edén del Planeta Azul, la Tierra.

> iPierre Restany ya había hablado de esto en su Manifesto do Naturalismo Integral o Manifesto do Rio Negro?

JM Restany fue un crítico francés creador del Nuevo Realismo (Yves Klein, Hains, Cesar, Arman, etc.), que, tras el hombre natural de Jean-Jacques Rousseau, se interesó de cerca por la Amazonia y propuso su manifiesto en 1978. Hay que tener en cuenta que mi obra, JONIER MARÍN AMAZONIA REPORT



Amazonia Report, data de 1976, dos años antes. En su manifiesto. que seguramente leería el señor Al Gore, dice Restany que "la Amazonia constituve el último emporio, refugio de la natura integral; la destrucción de la selva debe parar, hay que crear otro estado de sensibilidad, una apertura mayor de la conciencia, una higiene de la percepción, un oxígeno mental (...)". Aquí, Restany lanzó aquella inolvidable frase que situaba a la Amazonia como "el pulmón del planeta". ¶ Su todo proyecto comercial y político, repercusión fue equiparable a los trabajos de Henri Michaux, Blaise Cendrars, Iracema, Macunaíma, Aguirre y el modernismo de Mario de Andrade. La amazonidad quedó fundada en los museos que, especialmente en Europa, comenzaron a mostrar la vida y obra del hombre amazónico gracias a los etnólogos y antropólogos que, como Claude Lévi-Strauss y Alfred Métraux (autor del Handbook of South American Indian, de 1950), advertían ya las nefastas consecuencias de una devastación sistemática de este nuevo Far West de Occidente.

iEra el comienzo de una

conciencia ecológica? La ecología, sin ser definida como tal, era el resultado del trabajo histórico de los viajeros exploradores y, más adelante, de los autores "sobre el terreno". quienes estudiaron no sólo el medio ambiente sino al hombre de estas regiones, dándole su lugar en la cultura universal. Ellos apreciaron los comportamientos ecológicos que luego se aplicarían al anhelo de proteger la totalidad del globo. En la actualidad, para la palabra "ecología" se ha convertido en una recomendación banal: hay que "cuidar" y "amar" la naturaleza, como si se tratara de echarle agua a las matas. ¶ Desde los aventureros conquistadores de estas tierras durante el siglo XVI, como Diego Núñez y Orellana, desde las desembocaduras v las montañas. ellos entraron en busca de El Dorado, la canela, la aventura v el oro; luego vinieron exploradores como La Condamine, Humboldt y Bonpland, Daubigny, Rodríguez Ferreira, Von Martius, Stix, Wallace, Bates, entre otros, cada uno con un objetivo maravilloso: contribuir a un inventario de estas JONIER MARÍN AMAZONIA REPORT

"No sería una denuncia ecológica, sino un resultado libre después de constatar datos y hechos".

riquezas a través de la realización de dibujos, a través de miles de planchas y de la recolección de objetos de los nativos de esas zonas. Geersbrandt (1938), Maufrais, Lévi-Strauss (*Tristes trópicos*, 1938), Darcy Ribeiro, los hermanos Villasboas, Cremaux, Descola, Jaulin, etc. Todo esto contribuyó a esa conciencia de la *amazonidad*, que actualmente está en un terreno frágil. La gran pororoca lanza el humus de los Andes al Atlántico.

iEn qué consistió Amazonia Report?

JM Amazonia Report no se trataba de hacer fotos de la Amazonia como en la famosa expedición de Wiener y Monnier de 1881, de la que quedan unas imágenes color sepia que tal vez inspiraron La Jangada de

Julio Verne. Tampoco se

trataba de hacer un trabajo de descubrimiento al mundo de culturas amerindias, como los Makunas por Richard Evans Schultes, en 1952, o los Yonoamas, por Dominique Darbois, en 1952, y luego Claudia Andújar en 1974. O de retomar el sobrecogedor testimonio del fotógrafo Sebastián Salgado al visitar la Sierra Pelada, el infierno del oro, en 1990. ¶ En Amazonia Report proponía una serie de obras para olvidar la Amazonia. No sería una denuncia ecológica, sino un resultado libre después de constatar datos y hechos. En el escaparate "Amazonia", en el Museo del Hombre en París. había por lo menos tres mil libros, de los cuales consulté alrededor de un cinco por ciento, como el Casement Report de 1811, va referido. Entonces,

propuse a la Pinacoteca de Sao Paulo algo que fuera en varias etapas: documento, creación y performance, y así resultó una exposición en varios capítulos: creé objetos con materiales heteróclitos. Así, quedaron obras como *Hylea* o *Abstracto y concreto*. Esto ocurrió en 1976.

En el catálogo de Amazonia Report, se muestra el esquema de una instalación, Hylea, ¿qué fue esa obra? Hylea es el nombre dado por Humboldt al espacio cubierto por la canopea vegetal, en donde un mundo que nos es ignorado produce jugos y savias, sangre y música, en donde entran como espadas por entre el follaje los ravos de luz de una contienda cósmica. Eso es la hylea de los exploradores. La instalación ambiental Hylea, fue un espacio en el que sobre tierra reseca caía, de un tarro viejo situado arriba, una gota de agua; por tierra se veía una marca de llanta de tractor, y por el aire, guirnaldas de plumas azules de arará. En el fondo sonoro, puse apartes de las Bachianas-brasileiras (1930-

1945), del compositor Heitor Villa-Lobos.

¿Qué otras piezas podrían mencionarse de esta exposición?

El Projeto Sao Paulo, eran fotografías en blanco y negro de edificios altos del centro de Sao Paulo, desde cuvas azoteas chorrea tinta verde. La selva reclama su espacio de milenaria presencia en un suelo enrarecido por la acción del hombre. Recientemente, en París, en la exposición Arquitecturas variables, en el Arsenal, fue presentada parte de esta obra. Homenaje al vuelo, Aculturación y Planta eléctrica, son otras de las obras presentadas, también Los Sublinhados.

> ¿Cuál fue la intención al reunir y presentar cincuenta frases relativas a la Amazonia, tomadas de varios medios y prensa local, en estos Sublinhados?

JM Revisé las revistas brasileñas semanales como *Veja*, *Manchete* y *Time*, y seleccioné varias frases mínimas en las que se hacía referencia al 'indio'. Puestas una después de la otra, daban por sí solas una especie de *manifiesto*, un grito por la tierra, por el nativo diezmado por la gripa y el alcohol

durante la explotación cauchera que ya había sido denunciada, por ejemplo, en las novelas de Ferreira (*La selva*) o del colombiano José Eustasio Rivera (*La vorágine*), así como en otros trabajos allí reunidos.

iEn qué otras exposiciones presentó usted la Amazonia como tema principal? La Amazonia fue un tema fundamental en la Bienal de 1981, Medellín, en donde presenté una serie de telas rojas de gran formato, con tinta verde chorreante, en las que buscaba esencializar la sangre y la savia, dos líquidos que resumen la ontología de ese universo no del todo desmitificado. También, en The Americas Society de Nueva York, en 1982, presenté el performance Hamaca Song, que luego viajó a París en 1985 y finalmente a Berlín en 1989.

iPor qué esto es arte y aquello no?

JM El marco institucional tiene mucho que ver en lo que hoy se entiende como obra de arte. La obra en sí no existe, no es ni buena ni mala. Hoy lo estamos viendo a cada

76 momento: la obra se define

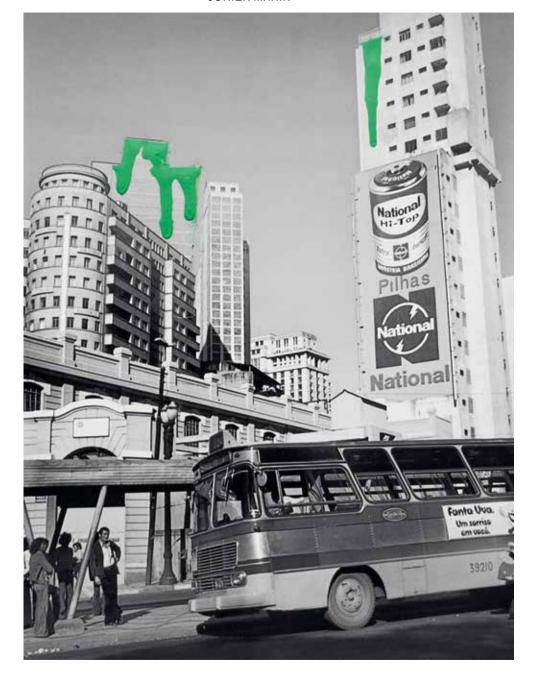
dentro de una aventura personal, por un voluntarismo, por un empecinamiento a hacerse aceptar; es el resultado de una "acción no inhibida" según Rank, y que aspira a la intemporalidad. Las redes, las alianzas y las complicidades, todo eso es y fue, desde siempre, parte de la obra, sino la obra misma.

¿Algún comentario final? Para madurar el tema de la Amazonia hice un esfuerzo importante, exploré nuevos caminos, procuré poner en diálogo el universo amerindio y las selvas inexploradas, con la tecnología y el arte de mi época. Cuando rara vez se hablaba de ecología en el arte colombiano, procuré interesarme por estos asuntos. En mis viajes encontré una selva chamuscada por todas partes, con macacos jugando entre lianas, seguros de que la naturaleza triunfaría ante el desparrame de un mundo depredador e injusto, pero en todo caso un mundo lleno de maravillas, un mundo en el que está plantado, como una palma del Quindío, el arte planetario, que se anuncia al aire con sus pendones de verde esperanza.



Dos mujeres (Amazonia Report), 1976. Fotografía e impresión de revista sobre papel P.72: Producto (árbol cubificado), 1976 – 2016. Madera, (creación volumétrica basada en la original)

AMAZONIA REPORT, 2016 Aracy A. Amaral



40 años después de la exposición conceptual/poética de Jonier Marín en la Pinacoteca del Estado de São Paulo en 1976. icómo abordar Amazonia Report? Hablar de un reporte de la Amazonia en 2016 significa referirnos a cifras. Es hacer una mención, por más leve que sea, de algo que nada tiene de poético y que más bien refiere a una situación de indiferencia, corrupción, abandono, y abuso indiscriminados. Es intentar explicitar en datos reales la vida y el desarrollo errático

de una de las regiones

fundamentales del mundo, que abarca varios países —Surinam, Guyana Inglesa, Guyana Francesa, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Brasil—. La Amazonia ocupa una parte considerable del territorio mundial, 6.500.000 km², de los cuales el 85% están en territorio brasileño.

Sólo puedo abordar datos de mi propio país, Brasil esperando no caer en errores demasiado graves— e incluso sólo desde los márgenes, pues no soy antropóloga. No obstante, sabemos que sólo alrededor de

"La Amazonia ocupa una parte considerable del territorio mundial, 6.500.000 km², de los cuales el 85% están en territorio brasileño."

Manaos, la capital del Estado de Amazonas, hay cerca de 200 especies de aves, e innumerable cantidad de peces en los ríos que alimentan no sólo esa región sino todo el país. Hoy en día biólogos analizan con la ayuda de tortugas el índice de metales pesados como el mercurio, uno de los elementos que polucionan las aguas de los ríos de la región, usado en actividades descontroladas de minería. Igualmente hay técnicos que investigan decenas de plantas medicinales, incluso algunas que podrían evitar el

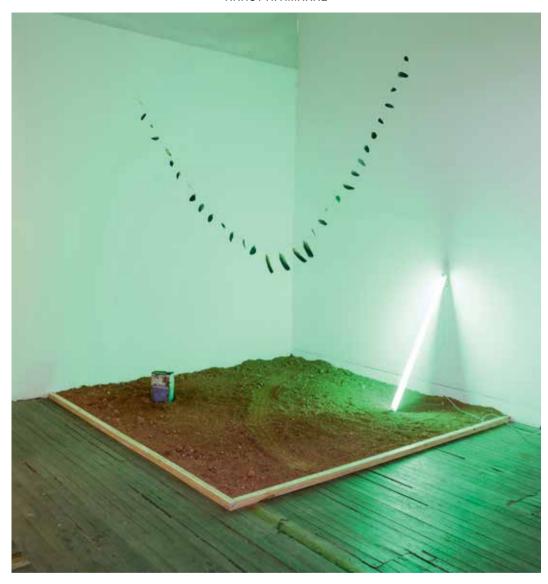
temible virus Aedes aegypti. Si comenzamos a cuantificar los valores de la Amazonia brasileña, veremos que los datos son estremecedores. Las tierras indígenas en esa zona de Brasil suman 342 millones de hectáreas. Hay un total de 28 grupos indígenas en la región, entre ellos tribus aisladas, algunas todavía no contactadas, que ignoran totalmente lo que sucede en el resto del mundo (viviendo de la caza, la pesca y la agricultura de subsistencia). Hay seis troncos lingüísticos en la Amazonia

brasileña (tupí, aruaque, tukano, jê, karib y pano); gran parte de los indios brasileños vive hoy allí. De acuerdo con el último censo demográfico del 2010, sólo en esa región del Brasil hay cerca de 306 mil indígenas, la mayor parte en zonas rurales (quienes viven de la caza, pesca, recolección y pequeña agricultura). Aún cuando existe la demarcación de sus tierras y que están protegidas por ley (al menos en el papel), los indígenas sufren por la minería ilegal, por la construcción de hidroeléctricas y carreteras, así como por el avance de la industria agropecuaria a gran escala. Basta viajar por la región amazónica en barco para constatar ese otro tipo de ocupación de tierras, que deberían ser protegidas. La deforestación sistemática ocurrida datos afectan el medio ambiente de forma impresionante debe ser mencionada: en Brasil, sólo en 2005, fueron deforestados 18.793 km² de tierras amazónicas. sobre todo para la extracción de madera (por falta de fiscalización y poca infraestructura local).

Además de haber sufrido sequías, a causa de cambios climáticos anteriormente desconocidos —que transformaron entre otros— que apuntan a

algunos ríos en arroyos— se sabe que la deforestación amazónica brasileña aumentó el 28% entre agosto de 2012 y julio de 2013. Por ejemplo, Imazon —Instituto del Hombre v del Medio Ambiente de la Amazonia, con sede en Belén de Pará—registró un aumento de la deforestación del 200%. en apenas un año, en la región amazónica de los estados de Mato Grosso, Pará v Rondônia, coincidiendo con la expansión de la industria pecuaria, en un área correspondiente a la extensión de una gran metrópolis como São Paulo, Hasta 2004 —sólo en el Brasil- un millón doscientas mil hectáreas de selva fueron convertidas en plantaciones de sova.

Está claro que todos esos de todos nosotros, pues, como se sabe, la Amazonia posee el 30% de la biodiversidad mundial. Hav entidades nacionales e internacionales que vigilan y acompañan lo que ocurre en esa región —Greenpeace, SOS Mata Atlántica, Instituto de Investigaciones de la Amazonia, FUNAI, Instituto Socioambiental,



Hylea (espacio-poema), 1976 – 2016. Tierra, plumas, luz fluorescente, tarro de metal, gota de agua _{P.78}: *Proyecto São Paulo*, 1976. Fotografía intervenida

un desarrollo sustentable y a la recuperación de las áreas degradadas. ¿Pero hasta qué punto pueden las instituciones frenar el irrespeto a toda una región multinacional? Pues este irrespeto no se da sólo en Brasil...

105.641 familias indígenas en Brasil reciben ayudas de la Bolsa Familia, o sea, cerca del 47% de la población indígena, y 75.935 en tierras indígenas. Para los especialistas, hay ventajas y contradicciones: de acuerdo con líderes indígenas es cierto que las familias reciben dinero mensualmente, pero el dinero pasa a ser un elemento desequilibrador al interior de la comunidad (aún cuando pueda parecer modesta la cuantía. \$182,31 reales por mes por familia, alrededor de \$55 dólares). Como anota el líder Marcelo Kamavurá, recibir el subsidio los obliga a poner los hijos en la escuela, razón por la cual deben migrar de las aldeas sin escuelas propias y desplazarse a ciudades intermedias, provocando el "vaciamiento" de las aldeas. Por otra parte, a veces gastan muchos días para llegar a

un puesto bancario donde

puedan cobrar el subsidio, y allí son a menudo estafados por comerciantes deshonestos. Y. según los asistentes sociales, comienzan a adquirir bienes comprando "comida de blanco" (azúcar, aceite, sal, incluso baterías). De esta manera han adoptado una alimentación que ha ocasionado, en quince años, el surgimiento de enfermedades antes inexistentes en estas comunidades (hipertensión y diabetes) y el abandono de los trabajos de la huerta y otras ocupaciones tradicionales.

Establecida esta información general, se mantiene mi curiosidad sobre la poética a la que recurrirá un creador como Marín para celebrar los 40 años de Amazonia Report en los días que corren. iY cuál será la recepción crítica de tal evento tantas décadas después? Al final, por lo que vemos, el mundo no se desarrolla solamente de forma ascendente, sino con frecuencia a punta de sobresaltos dramáticos en los cuales deseamos ver la salida. Pero idónde/cuándo/cómo es la salida?

SÃO PAULO, AGOSTO, 2016

PSICOGEOGRAFÍAS Y TRANSHISTORIAS

José Alejandro Restrepo

"La vida es extraordinariamente corta. En mi recuerdo es de tal brevedad que yo por ejemplo, no comprendo como un joven puede decidirse a ir a caballo hasta el poblado vecino sin temer que —dejando de lado cualquier desgraciado accidente- el lapso de una vida común que se desarrolla con felicidad no sea infinitamente demasiado breve para un viaje similar".

iQuién carga a quién? En toda la iconografía (grabados y dibujos), así como en las crónicas legadas por los viajeros del siglo XIX por Colombia, es muy común la presencia del carguero. Se trataba generalmente de indígenas, más tarde negros y mulatos, que cargaban a sus espaldas a personas que no podían sortear peligrosos y largos trayectos. Sobre sillas de guadua, con espaldar a 60 grados, cargaban hasta 9 arrobas, en viajes que duraban hasta 20 días. Las rutas acostumbradas incluían el...



mítico Paso del Quindío para atravesar la cordillera central: varios puntos en la provincia de Antioquia; entre Cartago y Guayabal; de Cajamarca a San Agustín: desde Cali al Tambo de Calima en el Chocó: de Pasto a Barbacoas v al valle del Sibundoy en el sur. ¶ Se trata de imágenes que han despertado indefectiblemente la incredulidad y la rabia ante la figura de la ignominia. Claramente se ilustra la relación amo-esclavo. alegoría del sistema colonial y de la inveterada explotación del hombre por el hombre. ¶ Enclavada en la Serranía del Baudó en el departamento del Chocó en la costa pacífica colombiana, subsiste una familia que aún ejerce este oficio. Avelino Hinestroza, último de los cargueros, es la persona encargada del transporte de carga y pasajeros por uno de los pocos pasos terrestres entre el interior y la costa, un temible trayecto de selvas intrincadas y adustas montañas de gran importancia geopolítica: el viejo sueño de unir los dos litorales y la actual lucha territorial entre paramilitares, militares y

guerrilla. ¶ Conocer a Avelino, corroboró intuiciones despertadas por viejas crónicas y actualizó una pregunta: ¿pero, en realidad, quién carga a quién? ¶ Ante la figura del carguero sucede lo que pasa a menudo frente a los problemas de poder (iy de los signos en general?): la evidencia y visibilidad de una situación parece a todas luces indicar la univocidad de las relaciones en juego, su eterna irreversibilidad. Pero hay dos factores que dificultan las cosas: primero, la realidad siempre se empecina en ser más compleja y sutil de lo presupuestado y, segundo, nuestra razón v sensibilidad humanísticas se nos presentan lentas, torpes y esquemáticas. ¶ En 1801, Humboldt comprobaba impotente un hecho paradójico; remontando el río Magdalena (35 días desde la costa Caribe hasta Bogotá) a bordo de un champán impulsado por bogas: "(...) al remero hay que pagarle por adelantado en Mompós y darles 3 días después de la paga, con el pretexto de que tienen que mandarse hacer una camisa y un pantalón para el viaje. Estos días los emplean en beberse el dinero y antes de que se hayan

gastado todo, recoge uno sus bogas (rara vez, después de 4 ó 7 días de espera)... uno es esclavo de sus remeros".3 ¶ Sin mencionar que los bogas podían orillarse a su libre albedrío, en cualquier momento y renegociar el precio que ya no les parecía justo. Sobre los cargueros observaba: "Dado lo afeminado de los americanos. el que no quiere caminar a pie, se hace cargar. (...) Se dice montar sobre gente como sobre caballos; andar en carquero, como andar en bestia. (...) El silletero camina infinitamente recto y erquido, mientras que el cargado, atrás, recostado, presenta una miserable y desamparada figura. (...) Se tiene que estar muy convencido de la habilidad con la que caminan los silleros para no acobardarse en la silla. (...) Muchas veces el carguero hace vueltas durante las cuales la silla está suspendida por varios minutos sobre un profundo precipicio. ¶ (...) Hay gentes que cometen la barbaridad de espolear con tacones a los cargueros, como si fueran animales: pero ellos saben bien cómo vengarse por cuanto muchas veces abandonan las sillas y personas en la cordillera,

y huyen".4 ¶ Entonces,

iquién carga a quién? Estar "encima", por el hecho de pagar el servicio, no implica ejercer el poder. Por el contrario, el viajero se sabe indefenso y entregado enteramente a la fuerza, al equilibrio, al conocimiento y la probidad del carguero (fácilmente podría producirse un "lamentable accidente" en el que un indeseable fuera arrojado por el abismo). Ni las relaciones de poder, ni el poder mismo, son situaciones homogéneas. Como Foucault lo cartografió en diferentes instancias, el poder se define por singularidades. Se trata de una relación de fuerzas que puede pasar tanto por los "dominadores" como por los "dominados". El estado y el momento del poder son siempre locales e inestables. La dialéctica amo-esclavo ignora la naturaleza de las fuerzas en juego. Por eso no ve las paradojas presentes y se contenta con una engañosa visibilidad. Tanta visibilidad debería por sí sola hacernos sospechar que las cosas no son tan sencillas. Las cosas no son tan simples como las ve la dialéctica del amo y del esclavo. Allí donde se cree ver antítesis estáticas en realidad suceden per-



manentemente desplazamientos v reversibilidades, sutiles o violentos. ¶ Con esta misma sensación, José Caicedo Rojas escribe en El Pasatiempo en 1851: "Gracias a Dios si conseguimos un carquero robusto, de anchas espaldas y fornidas piernas para que nos conduzca; gracias debemos darle también si hallamos un árbol caído sobre un río invadeable: gracias si encontramos un tambo donde pasar la noche; gracias si no nos pica una culebra; gracias si no nos devora un tigre; gracias si no nos acometen los fríos y calenturas; gracias si el carquero sale de paso en vez de salir al trote. (...) Quedando en esta posición, que podría traducirse por el emblema de un matrimonio desavenido o de los partidos políticos, espalda con espalda, pero siempre el uno dominando al otro".5 ¶ Igual que en otra época, Avelino cobra caro por su trabajo y ejerce soberanamente el derecho de cargar o no a alguien; incluso puede hacerlo gratuitamente (acaso algún enfermo). Y no es que la miseria, los oprimidos y la lucha de clases no existan, lo que sucede es que estamos

frente a infinidad de sutiles

todo tipo de inversiones y reversibilidad en las relaciones. Son hechos que podrían hacer dudar los análisis abstractos y reduccionistas de la historia, v las solemnes teorías amo-esclavo: Avelino no está cargando ninguna cruz. ¶ "No es que estos hombres despertaran compasión, pues aunque mal pagos son hombres libres, y al tiempo, muy insolentes, indómitos y alegres. Su eterna alegría, su buena nutrición (...) todo esto disminuye el sentimiento de compasión. Se aprende más fácilmente a bailar bolero que pasar el Quindío. Todas las personas jóvenes y fuertes se dedican a ese menester, no sólo porque es lucrativo sino por el general apego a la vagabundería, al andar por ahí, ila vida libre! (...) Todo esto no pesa más que el goce de satisfacer la tendencia hacia una vida libre. sin obligaciones, salvaje como la del jabalí".6 ¶ No existe tal unilateralidad en las relaciones de fuerza. Hay una "ilusión" de poder pero, como toda "ilusión", se trata de un problema de óptica, producto de un cierto punto de vista, un efecto de perspectiva. Esto lo sabe perfectamente la

enfrentamientos que muestran

política-ficción y es el secreto que tienen que conservar a toda costa. en la lejanía de los tiempos. De ahí también una fatalidad en la interpretación y escritura de la historia: los signos tomados al derecho (por ingenuidad o mala fe, da igual) llevan siempre a un mismo lugar: a la consolidación y perpetuación de un estado de cosas donde el poder se pretende v se defiende como "irreversible. acumulativo e inmortal".7 ¶ Se hace necesaria cierta crueldad contra el sentimentalismo de la mirada v bastante humor contra la seriedad de la dialéctica. Como problema de óptica, el problema del poder, también debe detenerse en cosas casi imperceptibles. Así en su cuarta Tesis de Filosofía de la Historia: "La lucha de clases. que no puede escapársele de vista a un historiador educado en Marx, es una lucha por las cosas ásperas y materiales sin las que no existen las finas y espirituales. A pesar de ello estas últimas están presentes en la lucha de clases de otra manera a como nos representaríamos un botín que le cabe en suerte al vencedor. Están vivas en ella como confianza, como coraje, como humor, como astucia, como

denuedo y actúan retroactivamente Acaban por poner en cuestión toda nueva victoria que logren los que dominan. (...) El materialismo histórico tiene que entender de esta modificación, la más imperceptible de todas".8 ¶ Confianza, coraje, humor, astucia, denuedo son también las cualidades de Avelino. Su carcaiada retumba por toda la serranía frente a la pesadez, arrogancia e ingenuidad del poder.

> VACUOLAS. ISLOTES, ALVÉOLOS Y PASADIZOS

lo vio Benjamin con gran agudeza Avelino no deja de sorprendernos, como un islote anacrónico, una especie de vacuola espaciotemporal fuera del flujo de la historia y del progreso. Pertenece a una serie de figuras trans-históricas que irrumpen permanentemente, alterando la supuesta homogeneidad del tiempo. Pero, itanto debe sorprendernos? Una vez fuera de la "historia de los historiadores" (la expresión irónica es de Benjamin), estamos ante períodos largos

"La lucha de clases, que no puede escapársele de vista a un historiador educado en Marx, es una lucha por las cosas ásperas y materiales sin las que no existen las finas y espirituales."

de tiempo hechos de diferentes capas tectónicas que avanzan a diferentes velocidades, unas muy rápido otras casi estáticas, algunas convergen entre sí, otras divergen. Suceden cosas, eventos y singularidades que con fuerza ponen en entredicho la ley y las generalidades. La historia de los historiadores se asemeja más al trabajo de un editor de video o de un montajista de cine: elección, corte. asociación, establecimiento de causalidades, post-sincronización

tranquilizadora dentro de la racionalidad y la dirección

teleológica. ¶ Gran parte de la tarea a contracorriente (a contrapelo en términos de Benjamin) de la historia, le ha correspondido a la etnología, mostrando otras formas de concebir el tiempo y la historia. Nuestra historia no es sino un método etnocéntrico injustamente privilegiado como instrumento de análisis, llevado a instancias casi místicas. La etnología nos ha mostrado cómo sociedades sin historia (que no tiene nada que ver con el nirvana neo-liberal del "Fin de la historia" de Fukuyama) o las sociedades frías (Lévi-Strauss) no privilegian

ninguna transformación o progreso cuando lo sustancial continúa y debe continuar en constante equilibrio intemporal. ¶ El lenguaje es una eficaz vía de acceso a estas otras formas de ser y de estar en el tiempo. Para los indígenas Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta en la costa Caribe, solo existe el gerundio: presente expandido que incluye parte del pasado y parte del futuro. No porque el pasado se almacene en la memoria, no porque el futuro se pueda vaticinar. El gerundio entra en sincronía con lo propio del tiempo, guardándose a sí mismo y anticipándose a sí mismo. Los Hopis de Norte América sólo utilizan el presente gramatical, dado que el pasado es presente manifiesto y el futuro es presente manifestándose. Formas antiquísimas de experimentar el espacio-tiempo que inquietan de nuevo a Occidente: Bergson y después Deleuze hablan de un tiempo que no distingue de manera excluyente pasado, presente y futuro sino que se trata de un estar en el mundo y de un ser en el tiempo, en un tiempo ilimitado en

dos sentidos: siempre pasado ya y eternamente por venir. ¶ Si nosotros hablamos de tener una idea, el habla común en el Chocó, en la costa Pacífica, se refiere a tener un pensado. La una, puntual, repentina, chispazo, ocurrencia; el otro rumiado, larga duración, un pensamiento que toma tiempo. El tiempo es también el tiempo del pensamiento. No propiamente el tiempo-mercancía fugaz sino un tiempo que dura y que se resiste a desaparecer en el sentido en que no está confinado al presente sino que se expande en ambos sentidos, pasado y futuro (el tiempo y el pensamiento como materia plástica). ¶ Los indígenas Embera del Chocó, al igual que muchas culturas indígenas, consideran que el tiempo es circular.9 De esta forma en un determinado momento uno está atrás, adelante, arriba, abajo, con respecto al centro de este círculo. La lengua Embera lo señala y lo amplía: "tea" quiere decir simultáneamente después y atrás, "naa" significa antes, delante y acá. Toda su concepción de espacio-tiempo está determinada por el fluir de los ríos¹⁰ y el reptar de las serpientes. Estamos



JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO



Paso del Quindio II, 1999. Video-instalación P.86/87: Paso del Quindio I, 1992. Video-instalación P.90, P95: Paso del Quindio I, 1992. Fotogramas P.102: Paso del Quindio I, 1999. Fotogramas

ante territorios y espacios que contienen tiempo. Se trata de alvéolos, como se refiere Bachelard a esos espacios donde el ser encuentra estabilidad, donde se suspende el paso del tiempo, donde la función del espacio es mantener el tiempo guardado. Por esto, para los Embera, la historia se concibe como espacio pues es el territorio el que encierra el devenir. La historia no es cambio a través de la duración sino movimiento en el espacio. Caminar, recorrer el territorio, es hacer historia.¹¹ Esto sería algo similar al concepto de De Certeau del espacio que se practica, de las prácticas del espacio.12 Estas prácticas se refieren a unas operaciones específicas (aún en las ciudades): concepciones míticas del espacio no geométrico, desplazamientos y errancias. ¶ En Occidente esta "espacialización del pensamiento" opera a través de formas lingüísticas y cartografías mucho más sencillas. Generalmente se basa en conceptos que se excluyen nuestra naturaleza, en cuerpo y entre sí, de forma antagónica: arriba-abajo, dentro-fuera, aquíallá. Sin embargo cabe

la posibilidad de escapar

de las "zonas temperadas" del hombre moral, metódico y moderado y, como propone Deleuze, dirigirse a las "zonas tropicales", a sitios extremos, a horas extremas.¹³ Hav otras maneras de ser v estar en el mundo. Diversos espacio-tiempos que, si se yuxtaponen como alvéolos o islotes que coexisten, se nos presenta una hipótesis, un juego: cómo hallar los pasadizos de uno a otro. Por ejemplo, aún en la ciudad, icómo pasar de un espacio "histórico" a otro "no-histórico", mítico? Aún en los espacios más trajinados v codificados, las fuerzas y figuras míticas pueden escenificar o subrayar una "extrañeza", una "pérdida de piso" en la significación ordinaria. Pequeños temblores de tierra o violentos sismos... cuando dos capas tectónicas chocan o se separan. aparecen grietas y pasadizos. ¶ Aquí otra hipótesis: ¿y si, al pasar de un espacio-tiempo a otro, también se operara un cambio en mente? Porque en este escenario mítico no se trataría de asuntos de "representación"; aquí el teatro no viene a suplir un "aquí

y ahora". Lo que aquí sucede es una experiencia real que actúa, no como espectáculo, sino como fuerza transformadora, como destrucción física y metafísica de la religión, de la estética, de la política, de la historia como formas del teatro de la representación.

COSMOGRAFÍA Y TEATRO

Don Melchior de Salazar Toledano dibuja el primer mapa etnográfico de la zona del Chocó en 1596.14 Pide que se le excuse la precariedad del trazo dado que él no es "cosmógrafo" sino mero aficionado. Cosmógrafos, así se llamaban los geógrafos desde Aristóteles a Tolomeo que veían claras correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos. Estas similitudes no eran todas visibles ni eran pocas. El hombre estaba en relación directa con el cielo, con animales y plantas, con los metales, las tormentas y el firmamento. Tolomeo decía que la geografía era la ciencia sublime que veía en el cielo la imagen de la tierra. Era preciso saber leer esos

signos correctamente. Antes de que se establecieran los trazados correspondientes a las "longitudes" en el globo terráqueo, los navegantes se guiaban por la interpretación de vientos, ruidos, colores y sonidos venidos de la mar. Se trataba de un universo cifrado de cuva correcta interpretación dependía la vida del osado viajero. ¶ Las primeras cosmografías medievales mostraban, de forma ideográfica, recorridos, narrativas y operaciones históricas. "Ahí donde el mapa recorta, la narración atraviesa", dice De Certeau. 15 A través de dibujos y alegorías, el mapa servía de guía cualitativa de una marcha que, más que descriptiva, se presentaba como una geografía de la percepción, una "psicogeografía", 16 forma de representar que no dista mucho de aquella del pintor chino de paisajes: si tiene un jardín, por pequeño que sea, se desplazará por él siguiendo el sendero más largo posible. Luego pintará la experiencia dinámica del paseo, no la visión estática renacentista del jardín visto a través de la ventana de la perspectiva. ¶ A la práctica y a la narrativa

cosmográficas, las sustituyen el trazo gráfico y las convenciones del signo. Con el Renacimiento el mapa se vuelve autónomo y a través del tamiz de la geometría euclidiana se convierte en una representación de lugares abstractos, con la convicción de que el mundo es mensurable. Las descripciones y los recorridos desaparecen. A partir de aquí el un afán de fidelidad se concentra en lograr que el modelo XIX, Agustín Codazzi (además corresponda rigurosamente a la realidad, afán neurótico que desembocaría en el único mapa perfecto, el mapa de aquél Imperio descrito por Borges, donde el arte de la cartografía logró tal perfección que ni el mapa de una sola provincia que ocupaba toda una ciudad, ni el mapa de un imperio que ocupaba una provincia eran satisfactorios. Solo cuando los cartógrafos levantaron un mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía punto por punto con él, se llegó al modelo deseado. ¶ Hacer mapas, establecer topografías es una manera de comprender, espacializando. Pero los mapas no son neutrales,

ni responden a filantrópicas

sociedades geográficas. Oscuros intereses y modos de empleo han sido claros desde el comienzo. como aquel mapa del Chocó en la costa Pacífica, dibujado por Antonio de Arévalo en 1788, "para la inteligencia de las nuevas fundaciones (...), para la contención de los indios e impedirle el comercio con los extranjeros".17 Incipientes mecanismos de control. A mediados del siglo de geógrafo, ingeniero militar, artillero, brigadier, mariscal de campo durante las Guerras Napoleónicas) ejecuta la gran tarea cartográfica del país para "la descripción de sus relaciones físicas, morales y políticas".18 Ciencia, moral v política aunadas en la invención del país y la formalización de sus formas de representación para la configuración del Estado (el Estado como una forma de representación entre magia y teatro). "Lo que parece crucial en este asunto (hacer el mapa) es lo que nos dice sobre el Estado: cómo necesita este teatro con su magia, pero necesita disfrazarlo como ciencia, y qué tan importante es la dominación de la naturaleza para

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO PSICOGEOGRAFÍAS Y TRANSHISTORIAS



ese teatro". 19 No solo para dominar la naturaleza. la geografía es un arma para la guerra, 20 una herramienta estratégica de primer orden. ¶ "Geografías solemnes de los límites humanos" decía Eluard, el mapa recorta y delimita de forma ambigua y quimérica: mojones y fronteras que se desplazan, áreas marinas y submarinas de ires y venires expansionistas, seguridad nacional monitoreada

El monte de la agonia, grabado de Emile Maillard, en Edouard André: América Equinoxial (1875–1876) por satélites que cree aún que el mapa es el territorio, lucha de poderes por estriar lo liso, por demarcar y delimitar con muros

y fosos, por someter el nomadismo (ya casi lo hicieron) y controlar las migraciones (nunca terminan). Conocimiento y representación al servicio del poder. Psicogeografías que se vuelven esquizogeografías.²¹ La paradoja de las fronteras: se crean por contacto, sus puntos de diferenciación son también sus puntos en común, ¿a quién pertenece la frontera, el espacio entre los dos?²² ¿Es posible habitar el

intersticio? Esa es la estrategia del performer y poeta chicano Guillermo Gómez-Peña, "un día la frontera se convierte en nuestra casa, laboratorio y ministerio de cultura".23 ¶ El primer atlas de la historia, publicado en 1570, por Abraham Ortelius, se presentó como Theatrum Orbis Terrarrum. La temprana noción de mapa como "teatro" es un antecedente de posteriores nociones como "teatro de la guerra" y "teatro de operaciones". Teatro, no solo en el sentido físico de "lugar" sino también en el sentido operativo, en la puesta en escena de personajes, decorados, libretos y por supuesto, espectadores. Para Benjamin, la historia se funde con el escenario, "con la ruina. la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena".24 Condensando el tiempo en el espacio escénico se logra comprender el pasado y escapar de "la crónica desolación de la Historia Universal". Así el drama barroco capta el movimiento cronológico y lo convierte en imagen espacial, restaurando una especie de

"intemporalidad" (historia-101 trance). ¶ El teatro de la representación obedece y funciona según convenciones que fatalmente repiten la historia o la historia fatalmente repite una misma representación: respeto de la tradición, improvisación prohibida, órdenes de un director. fidelidad al modelo ideal a fuerza de tediosas repeticiones y ensayos, público pasivo. Así mismo la política, las revoluciones y la guerra se pliegan a estas condiciones, se sirven de ellas y las perpetúan. Claro está que la puesta en escena, los artificios y efectos especiales han evolucionado. El Teatro de la Guerra de hov no es el de antes (confrontaciones pactadas a la hora y en el lugar exactos, eiércitos con uniformes de distinto color para evitar errores, respeto a mínimas normas éticas y reglas de juego). Ahora las cosas son muy confusas. ¶ Aunque seguimos dentro del Teatro de la Representación y la Tragedia de la Repetición, la situación actual presenta formas y contenidos que se han ido pervirtiendo: no hay respeto por las "reglas", la lucha no se limita a los "teatros de operaciones", porque los "actores en conflicto" no respetan





a la población civil. La violencia como instrumento de conflicto se somete a ciertas normas del sentido. Asistimos (el teatro sin espectadores no tendría razón de ser) a una confusa historia que en realidad, ante todo, es un asunto de geografías, de geopolítica y de repartición estratégica de territorios, de pasos y corredores. Las mejores tierras son zonas de conflicto v es allí donde encontramos la mayor concentración en manos de pocos terratenientes. Por eso desplazar para ocupar, desplazar para usurpar son las estrategias de los nuevos señores feudales y sus ejércitos privados. Sobrediagnosticado y subestimado a la vez, el problema de la tierra está en el centro del conflicto armado en Colombia.

VIAJES Y VIAJEROS PARADÓJICOS

La Historia comienza a ras de piso, con los pasos, decía de Certeau.²⁵ El caminar funciona como un acto de enunciación: apropiación de topografías, concreción de espacios y

relaciones entre posiciones.

Hay pasos de pasos, viajeros de viajeros, claro está. En el siglo pasado los hubo por cientos: científicos humanistas, emisarios de los imperios coloniales, aventureros despistados... los recorridos, las intensidades, las maneras de viajar varían según el viajero, pero en cualquiera de sus modalidades, las crónicas que dejaron constituyen documentos fascinantes no solo de lo que vieron y representaron (mucho de lo cual no existe va) sino también como reflejo elocuente de las limitaciones y malformaciones ideológicas que hacen del mirar y del representar un asunto de poder. Las formas y fuerzas de la colonización no pasan únicamente a través de la violencia física (tampoco las de la resistencia). También hay luchas silenciosas que se han concentrado en apropiarse del mundo de la percepción y de las formas de representar. ¿Hasta dónde el colonizador puede "ver" y "representar" sin sucumbir a la fiebre, sin quedar atrapado en sus propias redes ideológicas? ¶ Las narraciones a la vez que generan historia, producen también geografía. El caminar, el

narrar, son, de hecho, formas de crear espacios que en su esencia no pueden reducirse a trazos gráficos. Son geografías, fuera de las totalizaciones imaginarias del ojo. Algunas narraciones tienen además el potencial de convertirse en "corpus teórico", en una teoría de "prácticas". Si bien actualmente asistimos a una reivindicación de narrativas locales y periféricas, ¿podrían ser consideradas seriamente como cartografías de pensamiento y de la experiencia, y no sólo como valores literarios exóticos?²⁶ ¶ En el "Primer Mundo", la historia también es geografía. Grandes bloques económicos han ido borrando las fronteras, la producción v el consumo unifican el espacio. Las autopistas, aeropuertos, supermercados, hoteles, resorts, clubes, centros comerciales, apartamentos y urbanizaciones son idénticos en todas partes del mundo. La globalización homogeniza y banaliza. No hay muralla china que resista los embates. El viaje y los viajeros ya no son los de antes. Los viajeros actuales asisten con gran desencanto a situaciones irremediables:

ya no hay territorios vírgenes que cartografiar, ya no hay salvajes que descubrir, el exotismo se volvió mercancía, el turismo y los turistas domesticaron la aventura. Cualquier país tiene su Mediterráneo (Club). ¶ Valdría la pena volver sobre ciertos viajes y viajeros atípicos y paradójicos: el que nunca consigue salir, el que viaja in-situ, el que llega al lugar equivocado, el que viaja muy a su pesar, el que se queda a mitad de camino, el que nunca encuentra el camino de regreso o el que no quiere regresar más. Aún en la ciudad hav circuitos atípicos de ese estilo: pasadizos y pasajes secretos, giros prohibidos, callejones sin salida, calles de un solo sentido pero en contravía, intersecciones inesperadas, glorietas a la eternidad... en la selva, como en la ciudad, perderse exige de arte y rigor. Sagas, reflexiones, experiencias que cobran fuerza al final de tanto cansancio y de tanto riesgo inútil, testimonios de una complejidad subvacente en el simple hecho antropológico de desplazarse. ¶ Víctor Segalen, viajó solitario por China y los Mares del Sur a comienzos del siglo XX. Reacio

a las tendencias etnográficas y coloniales de su época, plantea una dimensión de lo exótico que bien se puede aplicar en épocas post-coloniales: el exotismo es "la percepción aguda e inmediata de una incomprensibilidad eterna". A nivel cultural esta imposibilidad radical no es otra cosa que la impenetrabilidad de los individuos, "no nos preciemos de asimilar las costumbres, las razas, las naciones, de asimilar a los demás; sino por el contrario, alegrémonos de no poderlo hacer nunca: reservémonos así la perdurabilidad del placer de sentir lo Diverso".27 ¶ iPara qué ir tan lejos inútilmente? Todo puede suceder sin moverse de su sillón, como Lezama Lima, "el peregrino inmóvil". Velocidad y movimiento no son lo mismo. Siguiendo a Deleuze, la primera es intensiva, el segundo es extensivo. El movimiento puede ser muy extenso y no ser velocidad. La velocidad puede ser lenta, aún inmóvil y seguir siendo velocidad extrema. Como ciertos viajes in-situ, como el de aquel hombre errante y errático, un 16 de junio de 1904, en Dublín, el Ulises irlandés que en 800

páginas comprime y expande un solo día, donde Todo sucede, un día que encierra todos los días. Siguiendo a Vico que pensaba que los hechos visibles no eran más que la capa superficial de energías ocultas y que siempre retornaban cíclicamente, Joyce escribe Finnegans Wake sobre una base transHistórica: no hay presente, ni pasado, ni fechas. El tiempo es una serie de coincidencias generales para toda la humanidad donde las palabras avanzan hacia las palabras, las personas hacia las personas, los acontecimientos hacia los acontecimientos. Andamos a ciegas por caminos va recorridos, los hechos son apenas la capa visible de energías recurrentes... ¶ Pero ningún viaje está exento de peligros. En Colombia, el lugar urbano más peligroso es la esquina. Es allí donde suceden las matanzas en los barrios populares. Pararse en la esquina conlleva grandes riesgos. El escritor Arturo Alape reseña que alguna vez llegó la policía a dispersar a unos muchachos sospechosos parados en una esquina. Ellos alegaron que la Constitución los ampara con un artículo que habla del

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

"Andamos a ciegas por caminos ya recorridos, los hechos son apenas la capa visible de energías recurrentes..."

derecho al libre desplazamiento... a lo que la autoridad respondió: "justamente, ustedes son sospechosos porque están quietos". Sospechosos por principio para el estado paranoico, ni quietos ni moviéndose, ni adentro ni afuera, ni solos ni en grupo. ¶ Extraña y mortal paradoja la que encierra el corto texto de Kafka que sirve de epígrafe. Se trata de la naturaleza taoísta del tiempo: la vida entera no es lo suficientemente larga para acometer con éxito el más breve recorrido. Entre Aquiles y la imaginación. (...) Y además todos tortuga se abre un abismo infinito y aterrador, a cada instante, y sin embargo, a cada instante hay que tomar una decisión, una decisión irreversible: qué sendero tomar entre las infinitas ramificaciones posibles. Como el

Jardín de Borges, estamos frente a infinitas series

de tiempo, dentro de una red creciente de tiempos divergentes, convergentes, paralelos... ¶ Todo esto paraliza. O, por lo menos, fatiga, cuando ya es difícil salir indemne a diario de otro viaje, aquel que Celine llamó el Vigie al Fin de la Noche: "Viajar es inútil, hace trabajar la imaginación. El resto no es más que decepción y fatiga. Nuestro viaje es eternamente imaginario. De ahí su fuerza. Va de la vida a la muerte. Hombres. animales, ciudades y cosas, todo es pueden hacer lo mismo. Basta con cerrar los oios".28

- Publicado por primera vez en: Transhistorias. Historia v mito en la obra de José Alejandro Restrepo (Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República, 2001). Revisado en 2017.
- 1 arroba = 11.5 kilos

PSICOGEOGRAFÍAS Y TRANSHISTORIAS

- Alexander von Humboldt, Extractos de sus Diarios (Bogotá: Publicismo v Ediciones. 1982), p.15, a.
- *Ibid.*, p.113, a.
- En, Efraín Sánchez Cabra, Ramón Torres Méndez (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987), p.199-201.
- Von Humboldt, Op. cit., p.83, a.
- Jean Baudrillard. De la seducción (Madrid: Cátedra, 1987), p.48.
- Walter Benjamin, Discursos Interrumpidos I (Madrid: Taurus, 1982), p. 179.
- Luis Guillermo Vasco. Jaibanás. los verdaderos hombres (Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1985), p.138.
- Extraña dimensionalidad la del río. en palabras de Guimaraes Rosa: "El río está lleno de palpitaciones, de modos blandos, de escalofrío, y unos susurros de desamparo". "Como no duermen los ríos. El río no quiere ir a ninguna parte, lo que quiere es llegar a ser más grande, más hondo". Joao Guimaraes Rosa, Gran Sertón: Veredas (Bogotá: Oveja Negra, 1985), p.84-326.
- Vasco, *Op. cit.*, p.134.
- Michel De Certeau. L'invention du cotidien. 1. Arts de faire (París: Gallimard, 1990).
- Aguí Deleuze hace referencia a un fragmento de Nietzsche; Gilles Deleuze, Nietzsche et la philosophie (París: PUF, 2005), p.126.
- Luis Fernando González, "Chocó en la cartografía histórica" (Bogotá: Boletín Cultural y Bibliográfico, Banco de la República. N°43. 1996).
- 15 De Certeau, Op. cit., p.189.
- Parece que este término fue sugerido por primera vez por un nómada cabil. Fue acuñado por Debord y los Situacionistas en 1955, para referirse a los efectos de una determinada situación geográfica sobre el comportamiento y las emociones de los individuos.
- 17 González, Op. cit., p.55.
- 18 Citado por Michael Taussig, Mi museo

de la cocaína (Popayán: Universidad del Cauca, 2013), p.208.

- Ibid., p.207. 19
- 20 Yves Lacoste, La geografía: un arma para la guerra (Barcelona: Editorial Anagrama, 1977). En este libro, Lacoste señala a la geografía y a la geopolítica como evidencias de las relaciones de poder para ejercer proyectos económico-militares imperiales. Siegfried Kracauer señala el manejo instrumental de los mapas y de la "geografía mágica" en las películas de la propaganda nazi en, De Caligari a Hitler. Historia sicológica del cine alemán (Barcelona: Paidós, 1985), p.261.
- Los países construyen muros pero también cavan zanjas. Un ejemplo reciente es la idea del vecino país del Ecuador para aislarse del actual conflicto colombiano y del contrabando: cavar una profunda zania a lo largo de toda la frontera, las zanjas tienen tres metros de profundidad y tres de ancho y se construyen por orden de la gobernación de Carchi. (...) "las zanjas tienen tres metros de profundidad y tres de ancho y se construyen por orden de la gobernación de Carchi. (...) las zanjas que se cavan sirven para delinear el límite entre los dos países, pues antes la referencia era una línea imaginaria, pero ahora con la zania se visibilizan los límites". (El Universo, 12 septiembre de 2013).
- De Certeau, Op. cit., p.186.
- Citado en, Carlos Rincón, Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco (Bogotá: Ministerio de Cultura, 1996), p.91.
- Benjamin, El origen del drama barroco alemán (Madrid: Taurus, 1990), p.171.
- De Certeau, Op.cit., p.147.
- 26 Pienso en la obra de Guimaraes Rosa y Alfredo Molano, por ejemplo.
- Víctor Segalen, Ensayo sobre el exotismo (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p.22.
- Louis Ferdinand Celine, Viaje al fin de la noche (Barcelona: Editorial Planeta, 1973), p.7.

FLORÆ: VIAJES Y DERIVAS

ANTI-AISLAMIENTO CREATIVO

ANTI-AISLAMIENTO **CREATIVO**

Marcelo Moscheta

Si tuviera que describir en una sola palabra lo que viví durante este tiempo en Colombia, escogería Compartir. Hoy, cuando la artista Majetica Potrč salió de mi pequeño estudio después de conversar una hora sentados en el piso, un sentimiento de plenitud me invadió el alma y me encontré pensando que el acto de compartir es lo que da sentido a todo lo que hacemos. Nadie

es nada solo, nadie puede hacer nada solo. Esa generosidad desbordada que encontré tanto en Bogotá como en Honda, un poblado histórico donde pasé 28 días, hizo esta residencia diferente de las muchas otras en las que he participado. Allí estuve de cierta forma obligado a estar con otros, a depender, a compartir espacios y a responder a la admiración intermitente disfrazada de curiosidad sobre lo que estaba haciendo en ese país. Desde que llegué siempre dije que trabajaba con paisaje y que estaba interesado en la...

MARCELO MOSCHETA ANTI-AISLAMIENTO CREATIVO

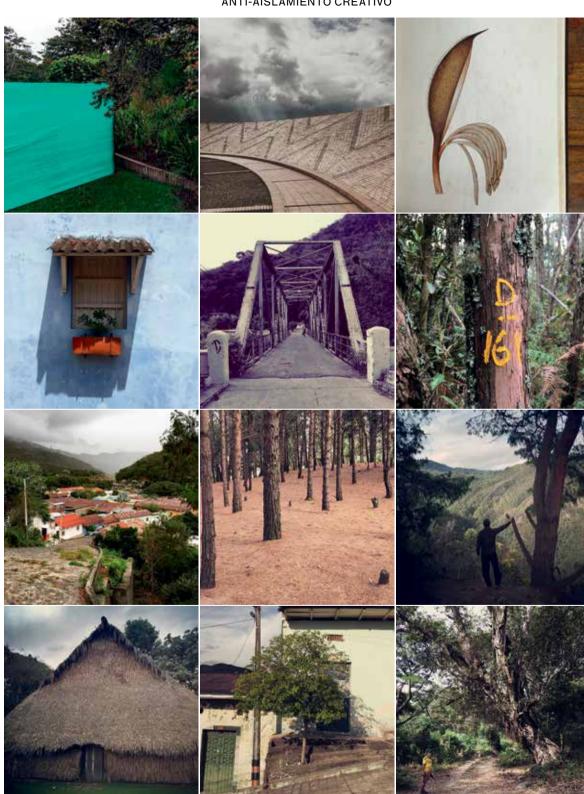
naturaleza, y no tanto en la gente. Quería saber sobre la historia, la geología y la topografía. Quería plantas, piedras y ríos; desplazamientos solitarios en las márgenes de un río que es la principal arteria de este país. Paz, silencio y concentración: el combustible perfecto para una bella explosión creativa.

Ese concepto de aislamiento siempre ha permeado mi proceso creativo de construcción. Al alejarme del ruido encuentro sentido en la idea lentamente decantada en el vacío de los días. Soy un tipo tranquilo, lento por fuera, pausado en las respuestas y en el encadenamiento del pensamiento y, a la vez, requiero siempre de un dibuio como punto de partida. Hice de la contemplación del mundo el lugar sagrado donde me encuentro con Dios y conmigo mismo, donde alimento el alma y el espíritu, donde vivo y donde pienso. Y me gusta pensar en la palabra aislamiento en español porque así me transformo en isla, síntesis de la idea de vivir alejado del mundo sin contenido, desconectado de él.

Vine a Colombia buscando las sendas de antiguos

naturalistas europeos y sus representaciones del Nuevo Mundo, su aproximación a la Historia Natural, su forma de explicar lo desconocido y su valentía para vivir lejos de casa. Fueron conceptos que me parecieron siempre oportunos para una residencia toda vez que lo que nos separa parecen ser solamente algunos siglos. En esencia, percibo que nuestra práctica sigue el mismo rumbo.

La geografía del país me dio la primera pista de que no sería tan sencillo como había imaginado. Colombia no se entrega a primera vista a sus amantes y opresores. Así pasó con la Nueva Granada y así continúa hasta hov. Es un país donde no se camina fácilmente, no se conduce seguramente. Allí, llegar del punto A al punto B requiere conocimiento estratégico y buenos pulmones adaptados para el aire enrarecido, porque la menor distancia entre dos puntos casi nunca es una recta: siempre habrá en el medio una escalera, una montaña, una cordillera entera que debe ser vencida. Un país con tres cadenas montañosas donde terminan los Andes (o comienzan).



MARCELO MOSCHETA

Dos cuencas fluviales corren de sur a norte, la del Cauca v la del Magdalena, y desembocan en el Mar Caribe, la cultura de un país entero. Las carreteras son precarias así como los servicios de apoyo y abastecimiento, el transporte público es confuso y de de la Nueva Granada a 2.700 mala calidad, los taxis, por mucho el mejor costo-beneficio, inundan las calles v carreteras tiñéndolas de amarillo v haciendo sonar sus bocinas frenéticamente.

Ouedé entonces sin mi estimada libertad de ir v venir como bien quiero. Fui rehén del propio paisaje que tanto alabé y comencé a entender mejor la realidad de quien está allí y de quien pasó por allí. Imagino a Alexander Von Humboldt atravesando el Valle del Río Grande de la Magdalena, usando el empedrado del Camino Real que llevaba hasta Bogotá en un infinito bajar y subir de montañas, o los barcos a vapor que llegaban hasta Honda para recibir la producción de café, algodón, carne v bananos transformando la ciudad en el "hub" más importante para el desarrollo del país, conexión principal

esencial de América Latina: todo bajo un calor infernal y ataques de mosquitos y "jején" que parecían una caricia del propio diablo en la piel de esas personas. Se dice que ese insecto fue uno de los motivos para establecer la capital metros de altitud, donde casi no se ven insectos y los recipientes con azúcar permanecen abiertos e inmaculados sobre las mesas sin que nada se les aproxime.

Fui forzado entonces a volverme un ser más relacional. flexible y paciente. Mi estadía en Bogotá, en la casa del artista Ramón Laserna, me hizo ser. de pronto, integrante de una cotidianidad que no era la mía. Viviendo dentro de la casa de un desconocido durante un mes todo se convirtió en novedad y la ciudad se me presentó de la manera más afectuosa posible: a través del gusto de quien la vive.

En la Fundación FLORA fui muy bien recibido, percibí el ambiente de respeto y sociabilidad que se desborda entre los residentes y otras personas que por allí transitan (iy que son muchas! iNunca conocí tanta gente entre la capital y este puerto en tan poco tiempo!). El edificio

"Quedé entonces sin mi estimada libertad de ir y venir como bien quiero. Fui rehén del propio paisaje que tanto alabé y comencé a entender mejor la realidad de quien está allí y de quién pasó por allí."

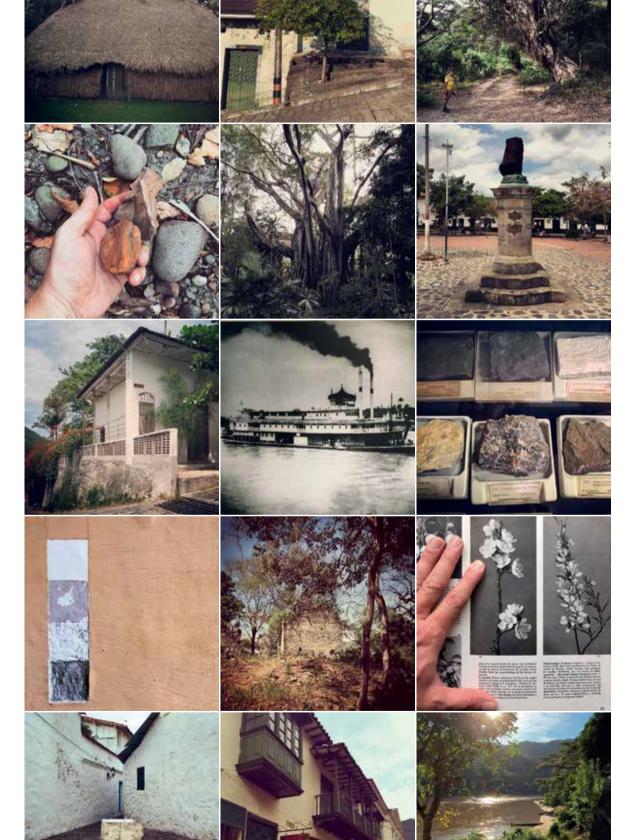
ANTI-AISLAMIENTO CREATIVO

de FLORA es intrigante, es una adaptación muy bien hecha de una construcción ya existente, típica del barrio San Felipe. Me asusté con la cantidad de rejas, cercas eléctricas, alambres de púas y alarmas que encontré, me sentí en un ambiente con una hostilidad velada, escondida v marcada por un pasado sangriento que todavía hoy, después del inicio del proceso de paz entre el gobierno y la guerrilla de las FARC, refleja en la piedra y en el metal la arquitectura del miedo. Sin embargo si existe un lugar

de salvación y descanso

para el alma en la dura capital colombiana, ese lugar ciertamente es la Fundación FLORA, su biblioteca sana todos los males para la falta de inspiración.

Reservé mis primeros días para estudiar materiales y hacer recorridos por la ciudad, conocer museos v monumentos históricos como la Ouinta de Bolívar, el Cerro de Monserrate, el Museo Nacional y tantos otros centros de arte y espacios alternativos, como NC Arte y El Dorado, que dinamizan la vida cultural, escapando al lugar común y acartonado de los tradicionales



museos de arte. Visité también el Museo Geológico de la Universidad Nacional y quedé anonadado por la cantidad y novedad de rocas que constituyen la topografía colombiana. Me interesé por los métodos de clasificación y organización de ese vastísimo acervo y fui así recolectando ideas y propuestas para mi museo particular.

Es difícil pensar una forma de adelantar una idea posible y eso fue lo que intenté hacer imaginando todo lo que podría pensar y crear cuando viajara a la Casa Deuxsoleils en Honda. Tuve que comprar materiales y dotaciones en la capital pues en Tolima todo es precario... intenté dormir con esa información. imaginando no solo el trabajo sino también el desafío cotidiano que tendría en frente, porque venía mi familia, cuando los niños salieran a vacaciones, a compartir ese momento único. Seguimos viajando entonces, bajando a 1.300 metros de altitud en dirección al Valle. A medida que avanzábamos en la serpenteante carretera de la Cordillera nos

solo 150 kilómetros, la vegetación variaba de los templados bosques altos hasta el calor infernal.

Imposible no llegar completamente sudado a Honda. Imposible no continuar sudando en Honda todo el tiempo. Pero resuelvo encarar con buena actitud el calor y la humedad y percibo que así será más fácil. Algunos días tuve casi desmayos y desvanecimientos mientras caminaba por la calle pero rápidamente me adapté, en buena parte gracias a la piscina —utilizada incesantemente por los niños y por las visitas que aparecían—, iseguramente la parte más importante de la casa!

Fuimos recibidos por el artista mexicano Ling Sepúlveda que a su vez nos presentó a Marcela Prieto quien nos presentó a casi toda la ciudad. Debo a Marcela todo el apoyo que encontré allí, todos los contactos con pescadores, historiadores, amigos, permisos, pistas, horarios, comidas y buenas carcajadas. En la primera semana en Honda ya me sentía parte de la dinámica local, también porque Patricia, quitábamos más y más capas la cocinera de la casa, me llevaba de ropa mientras que, en tan a hacer las compras al mercado,

MARCELO MOSCHETA ANTI-AISLAMIENTO CREATIVO

"Proseguí mi saga colombiana entendiendo que más que nunca necesitaba de la compañía de otros para seguir con mis pesquisas."

la farmacia v la carnicería. Su familia nos acompañó en la fiesta de cumpleaños que hicimos para nuestros hijos la primera semana en Honda: 10 niños en la piscina que parecían 30.

La cercanía con la dinámica local se fortaleció aún más porque Fernanda, mi esposa, se hizo a la idea de que viviéramos en el poblado colombiano e hizo esa residencia como si fuese suva también. Todas las tardes. llevaba a los niños hasta el Banco de la República, que funciona como el centro cultural local. El lugar posee una

biblioteca y un tímido espacio de exposiciones, aún así, es lo máximo que ofrece esta ciudad. La presencia de tres brasileros todas las tardes —Fernanda, Elisa v Davi— alteró el marasmo de aquellos niños que eran dejados allí por las madres para tener un poco de sosiego. El Brasil y nuestra lengua portuguesa se volvieron asuntos cotidianos, al punto de que fueron invitados a presentar oficialmente aspectos sobre nuestro país en una charla que se llenó de curiosidades afectuosamente preparadas por ella y decoradas por los niños. Los

lazos de amistad se fortalecieron entre nuestros hijos y los hijos colombianos a pesar de la barrera del idioma. Los intercambios se hacían mucho más a través de los ojos v las manos que de las bocas y los oídos. Para esos pequeños lo más importante siempre fue la convivencia, más allá del entendimiento y la razón; hay placer en estar juntos aunque no se pueda conocer totalmente al otro. Fernanda, con su gran corazón de la antropóloga que es, siempre me enseña que todo puede ser mucho más divertido y comunitario.

Proseguí mi saga colombiana entendiendo que más que nunca necesitaba de la compañía de otros para seguir con mis pesquisas. Me aconsejaron no salir solo sino siempre con alguien local debido a la reciente violencia sufrida por algunos turistas. Fernando, el piscinero de la casa, en su tiempo libre era mi guía. Simpático y generoso, me traía bebidas y comidas típicas, me presentaba senderos y ruinas a las que solo los locales tenían acceso. Así fui construyendo mi

de las personas que vivían

allí, al contrario de anteriores investigaciones y proyectos. Aunque quisiera, no estaba solo en ningún momento y hasta dentro de casa los niños pasaron a ser parte de la dinámica de trabajo, dibujando y pintado a mi lado mientras yo dibujaba y pintaba también.

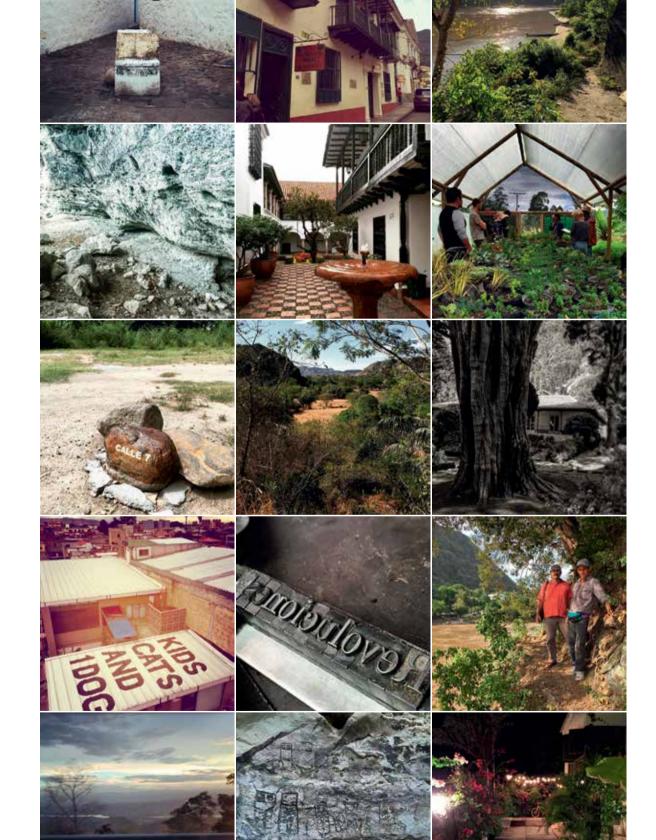
Es extraño quedar con tiempo de sobra, y considero que este es el segundo punto crucial de esta residencia para mí. El aleiamiento del tan mundano día a día, libre de preocupaciones telefónicas, e-mails y exigencias administrativas de cuentas por pagar, es fundamental y renovador. Poder canalizar todo el tiempo en un solo proyecto es una oportunidad de oro para un artista hoy por hoy. Sin la presión de tener que presentar un resultado al final de la residencia. estuve todavía más tranquilo en el proceso de sumergirme en mi proceso creativo y respetar el tiempo natural que necesitan las ideas para transformarse.

Y ellas prontamente surgieron en la relación que quise establecer con el Río Magdalena relación con el lugar a través que veía desde la ventana de la casa. Comencé recolectando

pequeñas piedras en las playas. Después de una visita a la ciudad de Mariquita, donde fui a conocer la Casa de la Segunda Expedición Botánica fundada en 1783 y que durante 33 años funcionó a toda máquina con ilustradores y científicos españoles y granadinos descubriendo y dibujando la flora del Nuevo Mundo en lindísimas ilustraciones, resolví enfrentar las rocas recolectadas como un minucioso estudio geológico basado en la estética de las planchas de la ilustración científica del siglo XVIII realizadas por José Celestino Mutis en el mismo lugar. El título de esta serie de dibujos, Estudios Sobre Revoluciones, alude tanto al movimiento de rotación de las propias piedras como a la historia del país, palco de innumerables guerras y disputas desde su colonización. Las piedras son testigos de esa historia plasmada en ellas y en el paisaje brutal que las circunda desde tiempos inmemorables.

En el mismo punto de la playa, entre el Río Magdalena y Quebrada Seca, utilicé reglas escolares para medir el nivel del agua durante 16 días seguidos, siempre en el mismo punto, entre las 6 y las 8 de la mañana. Esa acción dio origen a la obra Hidro Bitácora. En ella, el procedimiento metódico se liga con el estudio científico de calibración de los valores mínimos y máximos de los mares, y el nivel del agua es alineado como un horizonte haciendo que la variación sea expandida diseñando un nuevo paisajehorizonte para el río.

De las recolecciones y las mediciones matutinas en la playa nacieron algunas obras, como Ciclos (todavía en proceso) en la que cuatro rocas redondas y lisas son sujetas a la pared con una varilla y de ellas sale una pequeña luz que las ilumina imitando las fases de la luna, haciendo referencia a los 28 días que estuve en Honda o el equivalente a un ciclo lunar completo. También creé, en serigrafía sobre papel, conjuntamente con el equipo de producción de FLORA, un múltiplo/afiche llamado Tipología del Río Magdalena, donde las siluetas de las recolecciones que realicé son dispuestas al lado de las letras del alfabeto castellano. Tales códigos de creación y



MARCELO MOSCHETA ANTI-AISLAMIENTO CREATIVO

determinación solamente fueron posibles después de enfrentarme al lugar, de la intimidad generada con los sabores y olores, y de la observación de los flujos hídricos del río y de las cosas que el río transporta, que me traía curiosidades desprendidas de sus márgenes, nunca saciando por completo el hambre que tengo del paisaje que me rodea. Esos códigos aparecen aleatoriamente en el diseño del afiche y crean una todavía por la valentía de intrigante red de conexiones que no se entregan a nuestra lógica preestablecida del mundo.

Ese mundo de sorpresas ilógicas y distantes se va construvendo en mí a medida que los días pasan lentamente allí, en aquella casa. Cocido por el calor intenso de las tardes. escojo la mañana para trabajar y salir a las calles y "malecones", en el frescor del día que se levanta a partir de los ruidos del gallo, la motocicleta, los alumnos que pasan para ir a la escuela, las garzas que vuelan en bandada desde el Magdalena hasta la Quebrada Seca, las lagartijas, de los ruidos de Fernando que viene a limpiar la piscina

y de Patricia que prepara

nuestro desayuno con arepas y iugos deliciosos de frutas de las que nunca había oído hablar.

Inevitable pensar en aquellos que estuvieron antes allí. Si vo me encontraba en una situación delicada por causa del clima v de las condiciones naturales del lugar, que es magnética pero al mismo tiempo brutal y violenta para el ser humano, quedo más admirado exploradores y naturalistas de siglos pasados. ¿Qué deseo es ese que habita en nosotros de ir más allá de aquello que nos está propuesto? iQué fuerza nos mueve en dirección a lo hostil? Embriagados por el exotismo y la potencia de un paraíso en la tierra, con ofertas abundantes de todo tipo de placeres gastronómicos y carnales bañados en la luz seductora de los trópicos, seguimos nuestro destino de curiosos del mundo, a veces con arte, a veces con armas, para intentar descifrar esa materia de la cual estamos conformados.

La delicada relación humana que veo entre hombre y espacio natural se intensifica aún más por otra convivencia

posible en Honda: la arquitectura. Casas sin revestimientos, techos de hojas de zinc, paredes y calles de piedra, piscinas y patios, escaleras y laderas, puentes de hierro, hamacas de algodón y principalmente las celosías, elementos geométricos hechos en cemento, equivalentes a los cobogó de Brasil. Estos estaban por todas partes, en casi todas las casas y muros, lo que hace ver aquel lugar un poco menos pobre pues el afecto y cuidado con la casa siempre la vuelve más rica y bella, independientemente del lugar en el que se escoge habitar. Descubrí más tarde que esos motivos geométricos, además de dejar circular el aire y volver la casa más fresca, eran diseñados a partir de un intricado sistema de composición geométrica y que, con pequeñas variaciones, los modelos en general rectangulares v cuadrados asumían personalidades absolutamente distintas. Inteligente sistema usado en abundancia en Honda. Su nombre deriva del francés "jalousie", que indica el celo de quien esconde algo, que tampoco

se deja entrever por completo. 121

Partiendo de esta idea comencé una serie de pinturas de esas formas geométricas sobre fotografías de paisajes característicos y referenciales del Valle del Magdalena. Ellas funcionan como el enfrentamiento eterno entre intervención humana desordenada y medio ambiente (asunto crítico en aquel lugar debido a la casi muerte del Río Magdalena, a la decadencia de la industria pesquera, al turismo ahuventado por un río contaminado, y al desequilibrio de la fauna que causa brotes de dengue y Zika). La geometría de las celosías locales aplicada sobre las icónicas imágenes de una naturaleza vistosa producen el mismo efecto de no dejar ver. El dominio humano del paisaje y el manejo de técnicas de construcción históricas son determinantes para la constitución de un referente de paisaje local, explorado y vendido al mundo como los "trópicos exóticos" de las Américas y Colombia, así como de Brasil, y sirve como ejemplo máximo de ese propósito desde su descubrimiento y conquista todavía en el siglo XVI.

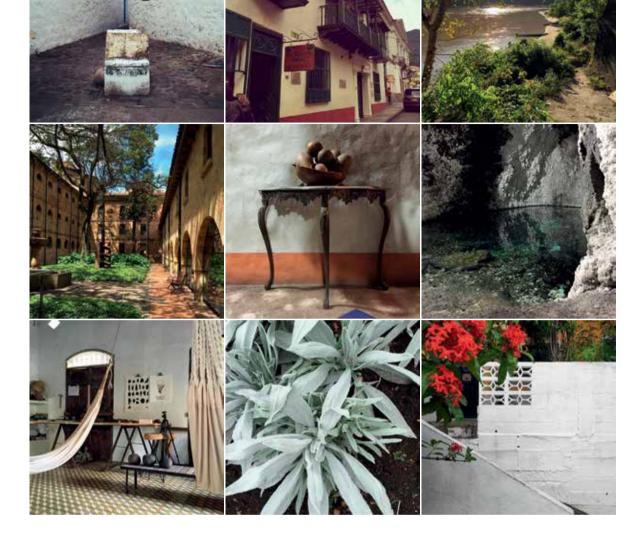


Y qué decir de mis visitas al sitio arqueológico de Perico, atravesando haciendas en la zona rural de Honda para llegar a un paredón de piedra con inscripciones de 2.000 años de antigüedad. Caminamos durante todo el día bajo el sol abrasador y nos encontramos con la lechuza. el jaguar, el mono y la araña. También visité Armero y lloré la tragedia encima del fango que cubrió la ciudad en noviembre de 1985. Historias asombrosas de la fuerza de la naturaleza personificada en lava y barro que destruyó y mató 25.000 personas una noche de furia del Nevado del Ruiz. Piedras marcan los lugares donde antes estaban las calles, las tiendas y los puntos conocidos de la ex-ciudad. Además de funcionar como sepulcros, las piedras también avudan a trazar las coordenadas geográficas de la tragedia, fosilizando la historia en pepitas de basalto.

Las conversaciones con José
Roca no fueron muy frecuentes,
pero cuando ocurrían eran
ricas y reveladoras. Después de
volver a Bogotá, estas se
intensificaron pues tenía

un estudio dentro de la Escuela FLORA. Presenté una relatoría visual de mis experiencias en Honda para un grupo de más de 50 personas en una noche lluviosa y fría.

Siempre que me preguntan sobre lo mejor de Colombia reitero que son los colombianos, y veo cómo estoy marcado por esa gente, su simpatía y cariño. Sé que no estoy solo en mis consideraciones y tengo entonces la certeza de que realmente viví un país de forma intensa y verdadera. Tengo también la certeza de que esa experiencia personal, profesional y familiar es el comienzo de un cambio de rumbo en mi producción, aunque sutil, más verdadera y afectuosa, donde podré v buscaré observar mi objeto de estudio de manera más tranquila y prolongada. Después de un tiempo como ese en Colombia vov teniendo la claridad que confirma mis deseos más recientes: la de envolverme más. dejarme seducir más, ser más flexible y amoroso, dar mi tiempo a la creación y saber el momento de maduración de la idea: quiero sorprenderme y deleitarme aún más en el momento de la creación.



VINE, VI Y ME VENDÍ

María Natalia Leubro

Las imágenes que reproducimos a continuación hacen parte del libro *Vine, vi y me vendí*, publicado en el marco del 44 Salón Nacional de Artistas y editado por Caín Press, que recopila algunos de los real, las anotaciones de Leubro posts que María Natalia Leubro realizó en Facebook durante un viaje de seis meses a Estados Unidos.

Con algo de crónica v de reportaje, las imágenes y textos que Leubro fue dejando en su muro (y reproducidos en el libro tal cual, sin corregir) son el testimonio de un viaje por los escalones más bajos del capitalismo en el país del norte, un mundo hostil, extraño v contradictorio donde las injusticias laborales conviven con sueños de consumo y

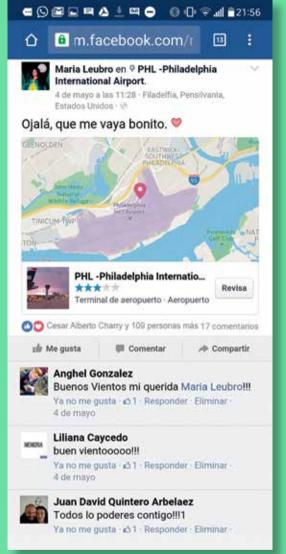
con chispazos inesperados

del surrealismo silvestre que la plobalización ofrece.

Con la inmediatez de la confesión y las respuestas de amigos y espectadores en tiempo permiten acceder a un viaje que poco tiene que ver con el placer o con aspiraciones de avanzar una carrera, v que, a pesar del sentido del humor, detallan la desesperación de un entorno donde lo único que importa es sobrevivir.

El uso de redes sociales para dar testimonio de los sucesos cotidianos y para generar un diálogo con los amigos que han quedado atrás muestran cómo la tecnología de este presente híper conectado le ha dado otro impulso a la tradición de los diarios de viaje.

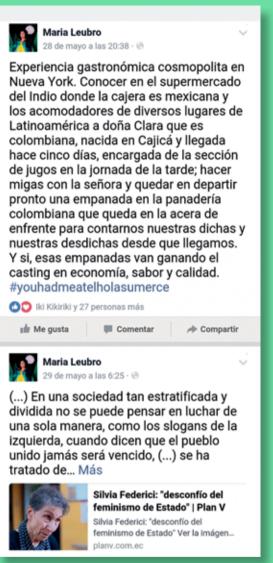
VINE, VI Y ME VENDÍ





MARIA NATALIA LEUBRO VINE, VI Y ME VENDÍ







126

MARIA NATALIA LEUBRO VINE, VI Y ME VENDÍ

mafioso, creando pequeñas, nuevas y absurdas categorías de exclusión...

Con desolación advierto que "aparte" de los privilegios de clase que algunos detentan y la perversidad de las formas del capital social, cultural y simbólico; existen otros que se inventan en medio de la adversidad: cuando incluso si estamos comiendo mierda del mismo plato, hacemos de nuestro vecino de "banquete" alguien de guien sacar partido para ahorrarnos aunque sea un dólar si podemos hacer él lo gaste por nosotros; cuando nos aprovechamos de su estado de indefensión y de vulnerabilidad para hacer sentir nuestra milimétrica ventaja generalmente basada en mentecateces (el latino come latino como el perro come perro).

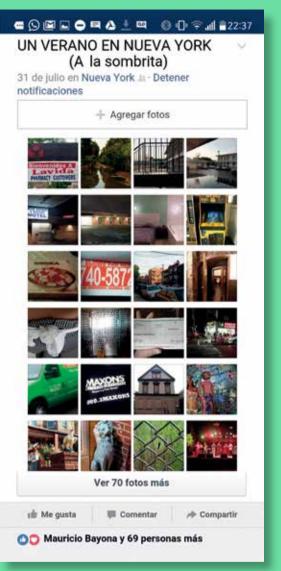
Y justo ahora frente a la adversidad inmediata que me atraviesa siento como esa estructura mafiosa es la misma que opera en celar "mi interesante proceso investigativo para acceder a tal o cual beca", "mi curaduría", "mi chambita", "mi contratico", "mi propio y exclusivo culito".

Los grandes discursos que cuestionan las relaciones de poder inter estatales político militares globales, las cruzadas contra la corrupción y la acumulación de riqueza a escala mundial me suenan a baladíes conversaciones de cafetería si no pasan por la revisión del hijueputica capitalista que TODOS llevamos bien pero bien bien adentro.









128

LO BONITO ES ESTAR VIVO

Alejandra Cortés



Juan Manuel Echavarría *Testigo la Esperanza* de la serie *Silencios*, 2013 Fotografía (Digital C-Print). Cortesía del artista

Las escuelas se caracterizan por palabras que van y vienen entre clases, por el constante murmullo, la risa o juego de los niños. En todas partes, las escuelas son lugares de socialización, expresión, curiosidad. El vacío y el enmudecimiento, lo opuesto a esta condición escolar, es lo que retrata Juan Manuel Echavarría en su obra Silencios (2010), una serie fotográfica en proceso, que muestra fragmentos de escuelas abandonadas y absorbidas por la vegetación y los animales en diferentes partes de Colombia; en algunos casos, también rehabitadas en forma de cocinas o habitaciones.

La condición de abandono que dejan ver estos espacios en medio de entornos rurales dan cuenta de un fenómeno que ha atravesado la historia del país y de sus habitantes: el desplazamiento forzado. Para el caso, Colombia reporta las cifras más altas en Latinoamérica: 7.134.646 personas desplazadas hasta marzo del 2017.2 La complejidad de esta problemática se vincula al control y despojo del territorio por parte de actores armados (en su mayoría grupos guerrilleros y paramilitares) para diferentes fines, entre los que se destacan la explotación minera legal e ilegal y el control de rutas de narcotráfico.3

El drama que ha significado

para millones de personas dejar atrás sus pertenencias, prácticas, modos de vida y de trabajo constituye el viaje indeseado e incierto del desplazado. De las fotografías de Echavarría pueden desprenderse algunos cuestionamientos en torno al viaje en el arte colombiano y su vinculación con el desplazamiento: ¿De qué manera la imagen artística se está articulando con la construcción histórica del país? ¿Qué implicaciones tiene la trasmutación que sufre el paisaje con el abandono de los pueblos y para la mirada del campesino que llega a la ciudad? ¿Qué efectos tiene el desplazamiento sobre la construcción de los sujetos?

Los vestigios y rastros de los viajes sin destino ni retorno son centrales en la serie Silencios. El mundo material que rodea las dinámicas de una comunidad tiene en estas fotografías un tratamiento poético que permite hablar de una vida colectiva que algún día tuvo lugar allí y ya no está. En informes recientes, se afirma que en Colombia el 99 por ciento de sus municipios han sufrido episodios de desplazamiento forzado y que el 87 por ciento de los desplazamientos han sido en zonas rurales del país.4 Esto hace que las imágenes recurrentes de este

ALEJANDRA CORTÉS

LO BONITO ES ESTAR VIVO

fenómeno sean en una sola vía: de campesinos huyendo a las ciudades.

Estos rastros de la vida de comunidades campesinas que captura Echavarría se concentran en un elemento recurrente: los tableros de las escuelas. Las marcas alrededor y en éstos dejan ver la dualidad entre ausencia/presencia y, más allá, ponen el acento en la figura de la escuela. Ésta, como una de las instituciones básicas de autorregulación de una sociedad, se ve expuesta a través de los tableros. Silencios construye una referencialidad a un espacio concreto y con ello deja que se conjuguen la interpretación del espectador con la exposición de una realidad nacional.

La materialidad y los objetos
en su potencia sígnica dentro de las
obras adquieren acá una connotación
importante. Hablar del desplazamiento
forzado, un hecho esencialmente
violento, a través de sus rastros o
huellas, permite cierta sublimidad y
limpieza en la construcción formal
de estas fotografías que contrasta
con lo descarnado y lo trágico. La
composición poética que hace que las
huellas, rastros o vestigios de un hecho
adquieran una relevancia discursiva
y estética deriva de su carácter de
testigos materiales de lo que

132

ha pasado.

Para Rosalyn Deutsche, esta figura testimonial en el arte introduce al ausente en la esfera pública. Pero además es una acción cargada de un sentido ético, en la medida en que es necesariamente crítica con lo que ha sido impuesto ya como verdad o como silencio en relación a la presencia o ausencia del otro.5 Los silencios, en esta serie, se perciben como lo que queda de un lugar que era y ya no es más o lo que hay entre algo que está presente y ausente, al mismo tiempo; las simultaneidades, contrastes y tensiones entre estos puntos (ausencia/presencia, lugar/no-lugar) son su eje central. Echavarría expone lugares y cosas que han adquirido un nuevo significado al desligarse de su funcionalidad (al dejar de ser: escuelas, tableros, pueblos) y adoptar, en cambio, una carga histórica conferida por el desplazamiento.

El desplazamiento forzado no es un hecho aislado ni ajeno a muchos colombianos, por el contrario, ha constituido una violencia sistemática que ha operado por décadas. La noción localizada de viaje, en Colombia y en el arte, y su vinculación con este fenómeno remite al trasfondo contextual de la vida de los artistas y la producción de su obra. Son las historias personales y nacionales las que llegan

a ser motivo del arte; las memorias, los anhelos y el paisaje cotidiano se empapan de lo que ha sido este éxodo.

En Silencios Echavarría funge como un explorador del territorio, redescubriendo los lugares de Colombia a los que la mirada de muchos no ha llegado. Las imágenes que componen la serie muestran el verde penetrante de las selvas en los muros de las escuelas, en una especie de reincorporación a la montaña y a los valles. El diálogo que genera la obra con estos paisajes engloba sentido, significado e historia; hace del espacio construido, habitado y posteriormente abandonado, un espacio narrativo que, en sí mismo, nos habla de una vida en comunidad a la vez que lanza la pregunta sobre lo que hizo que ésta fuera eliminada o desterrada.

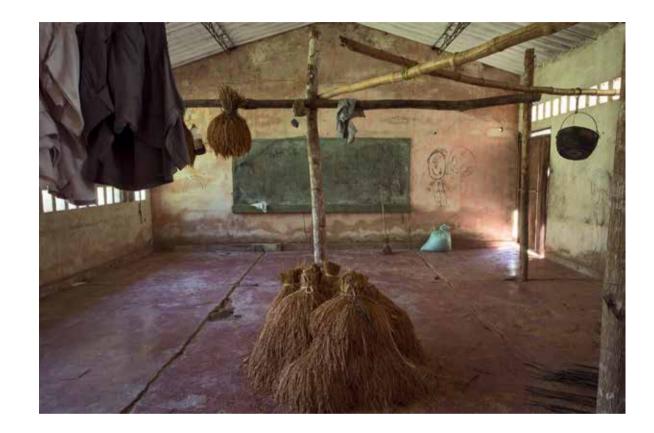
Las consecuencias del desplazamiento en el paisaje van más allá de una transmutación de los espacios físicos. La alteración del paisaje para el campesino que llega a la ciudad quebranta su relación con la naturaleza. Las plantas, ríos, caminos, animales y ruidos que la componen hacen parte de su modo de vida, son trabajo, refugio, comida y entorno; configuran su identidad. La llegada

a las zonas marginales de las ciudades es, por lo general, el destino final de estas personas. El paisaje cambia, y con él su acervo cultural y sus prácticas.

El desprendimiento de los arraigos culturales y materiales recae en la construcción de los sujetos. Para Bolívar Echeverría la sujetidad puede entenderse como el conjunto de los sujetos individuales, como la subjetividad repartida en todos los escenarios de la vida comunitaria, quizás, como el sujeto comunitario.6 El trasfondo de Silencios señala cómo la sujetidad que conformó una comunidad fue destruida y desaparecida al mostrar el vacío y el silencio que queda. En sus estudios sobre la cultura, el autor plantea que la existencia social está permeada por formas de reproducción a través de las que el sujeto se identifica, tanto en su dimensión individual como de cuerpo social. La ruptura violenta que hace el desplazamiento sobre la cultura de las comunidades afecta sus identidades al obligarlas a buscar otras formas y lugares donde reproducirse socialmente. Los sujetos desplazados son desvinculados de su propia sujetidad.

Esta definición, diferenciada de la subjetividad como refugio de lo individual, se plantea desde el sujeto que vive en la colectividad y que se ALEJANDRA CORTÉS LO BONITO ES ESTAR VIVO





ALEJANDRA CORTÉS LO BONITO ES ESTAR VIVO

"El paisaje cambia, y con él su...

construve a partir del contacto con otros, en cada acto de producción y consumo de la cotidianidad. El tránsito que hacen los sujetos en este viaje obligado, más allá de trasladarse de un lugar a otro físicamente, tiene que ver con un desplazamiento de un orden interno, identitario. Echavarría subraya cómo la llamada crisis de la cultura tiene que ver con la imposibilidad de reinventar las formas y modos de reproducirse de la sociedad (es decir. las identidades) y, por el contrario, se refiere a la autodestrucción que se está generando con las va implantadas por el capitalismo. Las fotografías de esta serie remiten a la destrucción de unas comunidades a manos de sus propios connacionales.

El desplazamiento forzado podría leerse como un fenómeno que hace parte de un gran aparato de guerra que trabaja para intereses económicos y de control de territorio. Éste, a la vez que altera la cultura de las comunidades, es producto de unas formas de reproducción social que terminan alimentando una economía de guerra. En este sentido, cuestionar o incentivar nuevas interpretaciones sobre hechos que han marcado la realidad nacional constituye lugares de resistencia, desde los que puede operar una obra de arte.

Al remitir a realidades nacionales a través de acontecimientos o hechos, *Silencios* puede articularse a la construcción histórica del país a través de elementos como la comunicación, memoria o experiencia estética. El deseo de activar los sujetos, en su individualidad y como cuerpo social, frente al fenómeno del desplazamiento forzado, constituye la pertinencia de esta obra y del arte que se plantea en la operatividad del contexto colombiano. *Silencios*, funciona como provocadora de la politicidad de los sujetos.

...acervo cultural y sus prácticas."

- 1 El título del ensayo responde a una frase escrita en uno de los tableros fotografiados en la Escuela Rural Mixta de Mampuján, población desplazada en el año 2000 por grupos paramilitares. Refiere Echavarría "(...) escondido entre mucha vegetación vi un tablero desteñido, y en muy mal estado, dudé en fotografiarlo. Días después, al mirar las fotografías y estudiarlas con cuidado, descubrí que en ese tablero silencioso se asomaba una frase casi invisible y escrita sin duda hacía mucho tiempo. Decía: 'lo bonito es estar vivo". Echeverría, Juan Manuel. (2010). "Silencios". http://www.jmechavarria. com/text_lao.html, consultado el 28/05/2017.
- 2 Dato del RUV (Registro Único de Víctimas). Disponible en: http://rni. unidadvictimas.gov.co/RUV
- 3 Gonzalo Sánchez, Director del Centro Nacional de Memoria Histórica, señala: "Llaman la atención los autores de este informe, por ejemplo, sobre el hecho de que en 2011 el 87 por ciento del desplazamiento forzado provino de los municipios mineros-petroleros, y que para esa misma época se hizo evidente para los observadores que Colombia fue uno de los países de América Latina que registró mayor inversión en tierras, acaparamiento y presencia de grandes inversionistas en tierras provenientes de otros países de la región". Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada: informe nacional del*

- desplazamiento forzado en Colombia. (Bogotá: CNMH-UARIV, 2015), p.18. Este mismo documento muestra que, aunque se remita el desplazamiento forzado a la confrontación armada entre grupos, detrás de ello existen también intereses y alianzas entre empresarios, narcotraficantes y políticos.
- 4 Centro Nacional de Memoria Histórica, *Op. cit.*, p.16.
- 5 Deutsche añade que en contraste con las imágenes deshumanizadas que se producen en las guerras, "las imágenes críticas problematizan nuestro campo visual, promoviendo una visión no-indiferente y contribuyendo a la transformación no sólo del ojo ciego sino también del oído sordo". Deutsche, Rosalyn, "Sobre público". En Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Barcelona: MACBA, 2009, p. 13.
- 6 La sujetidad de la comunidad está hecha de "la interacción de los innumerables actos en los que cada sujeto singular, más o menos individualizado, con el simple hecho de elegir, entre todas las posibles, una figura concreta para la forma de los objetos prácticos, está "haciendo" al otro, alterando su identidad y, de manera necesariamente recíproca, está siendo hecho por él, alterado por él en lo que es". Bolívar Is: Echeverría. *Definición de la cultura*. (México: Fondo de Cultura Económica, UNAM, ediciones ITACA, 2010)







LAS JOYITAS

Hace unos años estaba con mi padre y su esposa en la calle del Museo de Prado en Madrid. cuando vi venir un hombre rudo v malencarado hacia nosotros. Cuando se acercó, desaceleró su paso y en voz muy baja pero asegurándose de que lo escucháramos nos dijo lentamente "SUDACASSS"... así. alargando la ese. ¶ En Colombia, le decimos "Joyita" a una persona en quien no confiamos mucho, una persona que logra sus objetivos de una manera no tan clara, alguien en quien no siempre vas a poder creer. ¶ Los inmigrantes quieren pasar desapercibidos, casi invisibles, pues en muchas ocasiones son, somos, vistos como personas en las que no se puede confiar. En España nos llaman Sudacas a todos los que venimos de Latinoamérica, desde México hasta la Patagonia, con algunos matices, siempre sobre el color de la piel o nuestros rasgos faciales.

Podemos ser llamados también Indios despectivamente, mientras que le dicen Negros a quienes vienen de África y Moros a los musulmanes o a quienes vienen de países árabes. Y Sin papeles o ilegales a todos los inmigrantes que por alguna razón, alguna corazonada, creen que están en su país de manera ilegal. ¶ Claro, hay sudacas negros, sudacas indios e incluso moros negros, ilegales moros, sin papeles sudacas, negros ilegales y así... ¶ Años después de esta escena en la calle del Prado, reflexionando sobre las palabras, sobre la diferencia, sobre la inmigración y las mudanzas, recordé esos collares que usamos con nuestro nombre. Decidí cambiar los nombres propios, los que nos dan con amor al nacer, por aquellos con los que se nos rebautiza con desconfianza. e ironía cuando somos mayores y cambiamos de casa.

BOGOTÁ, MAYO 2017

MONUMENTOS PRIVADOS

Jaime Iregui

Hace unos cincuenta años. el Museo de Antioquia (para entonces Museo de Zea) recibió una donación muy especial. Se trataba de 60 piezas que una mujer de la alta sociedad de Medellín había recolectado a lo largo de cuatro décadas de viajes por Europa, Asia y Latinoamérica. mundo. Un ritual secreto que

Desde entonces, la donación había reposado en un gabinete de madera en los depósitos del Museo. Parece que por algún tiempo se expusieron en unas vitrinas del Zoológico de Medellín, que el Museo de Zea tenía a su cargo.

La donación consta de una colección de trozos de monumentos que esta viajera fue acumulando en el curso del tiempo. Todo parece indicar que en cada museo o lugar de importancia histórica, ella "tomaba" un fragmento, ya sea del mismo edificio, o de alguno de los objetos expuestos, especialmente cortinas y muebles.

Era su forma de poseer el "privaba" a los monumentos de un pequeño fragmento. Y en esto no se diferencia mucho de la forma como muchos museos han tomado forma: con trozos de culturas de aquellos territorios invadidos (Egipto, Grecia, Babilonia, América del sur, etc), tesoros y botines de guerra.

Esta colección de monumentos privados se expone actualmente en las salas del







Museo de Antioquia, como parte de su guión histórico de los siglos XIX y XX. Se encuentra a pocos pasos de la sala dedicada al fundador del Museo, Don Manuel Uribe Ángel, donde se señalan algunas piezas iniciales de su colección, entre ellas, partes de algunos animales que fue acumulando en sus exploraciones del reino animal: varios colmillos de culebra, once ratones de un solo parto y la uña de una gran bestia.

A continuación, la lista de los fragmentos de monumentos, hecha a partir de las descripciones que la señora escribió (a mano y a máquina) en cada una de las fichas que acompañan las piezas:

- Fleco del sillón que se encontraba en la pieza donde murió Víctor Hugo, París.
- 2 Trozo de lienzo muy antiguo de la Basílica de la Natividad en Belén. Pertenece a los Armenios, el cuadro indica un combate entre persas y caldeos.
- 3 Fragmento de la Piscina Probática, Jerusalén.
- 4 Fragmento de mármol del Partenón de Atenas.

- 5 Cordón del coche mortuorio de los emperadores en el palacio de Schoenbrunn, Viena.
- 6 Piedra de la Acrópolis, Atenas.
- 7 Fragmento de una capa que sirvió para oficiar el matrimonio de María Estuardo, París.
- Piedra del punto donde se dio la batalla de Saladito contra los Cruzados.
- Pedacito de madera de las prisiones de San Marcos, Italia.
- 10 Fleco de la casita del príncipe Carlos, hijo de Felipe II, El Escorial, Madrid.
- Fleco del Panteón. De la corona de Víctor Hugo, París.
- 12 Parte del fleco de la carroza a donde llevan a bautizar a los infantes de España, Madrid.
- 13 Fragmento del Monasterio de las Huelgas, Burgos.
- 14 Fleco de la pieza donde murió Josefina en la Malmaison, Versalles.
- 15 Placa de piedra del castillo donde vivió Madame Stoel.
- 16 Parte de los gobelinos que cubren el Palacio de los Grandes Maestros, Malta.

JAIME IREGUI

- 17 Fragmentos de madera del castillo donde estuvo preso Carlos V. Vincennes.
- 18 Fragmento de la silla de montar de Alfonso XIII, Madrid.
- 19 Fleco dorado de la pieza donde murió la emperatriz Josefina en la Malmaison.
- 20 Cordón de una silla de la pieza donde nació la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III, Sevilla.
- 21 Fragmento de un naranjo sembrado por Fernando I en el Alcázar, Sevilla.
- 22 Trozo de la silla donde se sentaba Voltaire. Museo de Carnavalet, París.
- 23 Cordón de la tumba de Fray Angélico, Roma.
- 24 Borla de la cortina del comedor del palacio que perteneció a Pedro y Teresa Cristina. Río de Janeiro.
- 25 Fragmento de madera de las prisiones del Palacio de los Dux, Venecia.
- 26 Fragmento de la corona de Sadi Carnot, expresidente de la República Francesa, París.
- 27 Dos trozos de la tumba de Clemente VI, Avignon.
- 28 Madera de la mesa de Bolívar, 41 Piedra porosa.

- Museo de Lima.
- 29 Cordón de la cama donde murió Napoleón en Santa Helena.
- 30 Cordón de la habitación donde murió el emperador Franciso José en el Palacio de Schoenbrunn.
- 31 Flor de la tumba de Federico I. Berlín.
- 32 Piedra del Panteón Romano.
- 33 Fragmento de un ciprés sembrado por el sabio Caldas en la universidad, Popayán.
- 34 Trozo de la cortina del palco de los reves en el teatro de la Escala, Milán.
- 35 Borla de las cortinas del palacio de Maximiliano y Carlota. México.
- 36 Piedra de la Batalla de Bárbula.
- 37 Parte de la tela que cubre la cama de campaña que perteneció a Bolívar, Lima.
- 38 Tres fragmentos de las sillas de la Catedral de Westminster. Londres.
- 39 De la tumba de Luzmila, madre del rey San Wecenslao, Praga.
- 40 Fleco de la cama de Madame Stoel, Suiza.

MONUMENTOS PRIVADOS

"Era su forma de poseer el mundo. Un ritual secreto que 'privaba' a los monumentos de un pequeño fragmento."

- 42 Pedazo de pavimento de la Basílica de San Pedro, Roma.
- 43 Piedra del Monte Aventino. lugar de juramento de Bolívar en Roma.
- 44 Trozo de piedra de la sala donde está el cofre del Cid Campeador.
- 45 Piedra de las ruinas del Palacio de Nerón.
- 46 Del teatro griego de la Villa Adriana, Tivoli.
- 47 Piedra del Castillo Sforzecio. Milán.
- 48 Del puente de los Suspiros, Venecia.
- 49 Piedra Iglesia de la Sagrada

- Familia, Barcelona,
- 50 Piedra de El Escorial.
- 51 Piedra de la Mezquita de Mohamed Ali, El Cairo.
- 52 Piedra de sinagoga.
- 53 Piedras del Coliseo, Roma.
- 54 Piedra de la Basílica de San Marcos.
- 55 De las tumbas donde están los cuerpos de los Reyes Católicos. Granada.
- 56 Piedra del corredor de la casa de Bolívar.
- 57 Piedra de Hattin.
- 58 Piedra de columna de iglesia hecha por San Notingem en Belén.

LADRÓN ROBA A LADRÓN

Lucas Ospina

Como un complemento al relato de las páginas anteriores sobre el saqueo de pequeños fragmentos de monumentos, presentamos un informe policial hallado por el artista Lucas Ospina que demuestra que el joven Pedro Manrique Figueroa, pionero del collage en Colombia, también tuvo contacto con estas reliquias culturales.





LUCAS OSPINA MONUMENTOS PRIVADOS

ACUSADO:
PEDRO FIGUEROA MANRIQUE
ALIAS JUAN GRIS
VICTIMA:

SEÑORA K

- 1. DELITO:
 Hurto calificado y agravado
- 2. LUGAR DE LOS HECHOS:
 Dirección: Carrera 80 No 35-17
 Medellín / Antioquia
 Características: Casa de
 habitación dos pisos, 9 alcobas,
 sala, comedor, cocina, patio
 interior, puerta de ingreso,
 ventana y tres garajes.
- 3. NARRACIÓN DE LOS HECHOS (En forma cronológica, y concreta)

En la ciudad de Medellín, el día 20 de octubre de 1957 en las horas de la madrugada, se presentó un hurto en la casa de habitación de la señora K, para ello dos personas llegaron hasta su casa en un vehículo rojo, del mismo se bajó uno de los hombres quien a pesar de haberse cubierto el rostro fue identificado por una de las testigos como alias Juan Gris, indica que vestía ropa oscura, su estatura es media, de contextura normal, y presenta cojera del pie izquierdo, es esta persona quien quebró el vidrio

de la ventana de acceso a la casa de la señora K, 50 por allí logró ingresar a la casa y sacó un cofre metálico cerrado que contenía una miscelánea de objetos de cultura varios coleccionados en Europa por Señora K avaluados en 15.000 pesos.

4. IDENTIFICACIÓN Y
DESCRIPCIÓN DEL INDICIADO/
IMPUTADO (Cuando sea más
de un indiciado diligencie
anexo)

¿Capturado? NO

Primer nombre: PEDRO Segundo nombre: N/S

Primer apellido: FIGUEROA Segundo apellido: MANRIQUE

Alias: JUAN GRIS

Edad: N/S Años: N/S Género: M X F

Fecha de nacimiento: N/S

- 5. DATOS DE LA VÍCTIMA
 (Únicamente si no está
 contenido en otro formato)

 Nombre: Señora K (se reserva
 la identidad de la persona por
 solicitud de autoridad competente
 de la Alcaldía de Medellín, ver
 folio reservado).
- 6. DATOS DE LOS TESTIGOS
 NOMBRES Y APELLIDOS
 IDENTIFICACIÓN
 DIRECCIÓN Y TELÉFONO
 SEÑORA K

Víctima Carrera 80

Carrera 80 N°35—17 PT. JERONIMO GUTIERREZ

SEPULVEDA Fotografo Sijin PT. ANDRES DURANGO SEGURO Lofoscopista Sijin CLEMENCIA SERRANO BUSTAMANTE Vecina Carrera 80 N°35-26 JESUS GONZALEZ GAVIRIA Vigilante JEREMIAS MADRID SUAREZ Dueño del carro que vende verduras ERNESTO MUNERA Ayudante de construcción

DILIGENCIAS ADELANTADAS Mi nombre es CESAR AUGUSTO RODRIGUEZ PAZ, soy Capitán de la policía, adscrito a la DIJIN y me desempeño como jefe del grupo de contra-atracos de la ciudad de Medellín, la unidad presta turnos de 24 horas, por lo cual me correspondió este asunto, para todos los actos urgentes que resulten de hurtos en la ciudad de Medellín. Sov investigador desde hace más de 8 años. Como quiera que la investigación exigió una serie de actos todos de carácter urgente el presente informe no se presenta hasta que se agotaron todos, se indica la manera en que ellos se realizaron por fechas así.

El 20 de octubre de este

El 20 de occubre de esc 151 año me encontraba en

turno de actos urgentes cuando recibí una llamada a través de la línea de emergencias, en la que se indicaba que en el sector de Prado se había presentado un robo en una casa de familia, entonces me fui en compañía del investigador de la DIJIN patrullero JERONIMO GUTIERREZ SEPULVEDA, quien se desempeña como fotógrafo y con ANDRÈS DURANGO SEGURA, perito dactiloscopista, quien hizo una exploración lofoscópica en el lugar de los hechos, mientras yo realicé unas labores de vecindario.

En el lugar de los hechos entrevisté a la señora K, persona que resultó afectada con el hurto, ella es una XXX de XXX de Medellín, me indicó que ese día estaba haciendo obras de caridad en un hogar de paso con el Club de Jardinería de las Damas del Cuadro de Honor de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín en la noche, de seis de la tarde a 12 de la noche a cuando recibió un mensaje con un muchacho enviado por la señora CLEMENCIA SERRANO, una vecina de ella que vive diagonal en un segundo piso, sobre su vecina adujo que es una señora muy hablantinosa, pero muy buena gente, indica que ella le mandó a decir que fuera rápido a la casa porque le habían robado, que había sido alias Juan Gris, y en 40 minutos ya

estaba allá, encontró la ventana quebrada, se asomó y vio que faltaban algunas cosas, como el cofre, ya iba a empezar a buscar qué más le habían robado cuando llegó el señor CHEPITO, que es el que vigila el sector v le dijo que no tocara nada que él va había llamado a la policía v tenía como experiencia que en otra casa del sector en la que habían robado la semana pasada, la policía no había podido hacer nada porque los de la casa habían tocado todo, que mejor esperara, v va después llegó el grupo a atender el caso, posterior a la realización del análisis de escena la señora K ingresó a su casa y nos indicó que de lo que podía observar sabía que le faltaba el cofre con propiedades varias avaluado en 15.000 pesos.

En la esquina de la casa de la señora K hay un pequeño parque, que es conocido como el parque de los enamorados, cuando llegué hasta allí vi a un hombre joven, en una actitud sospechosa y noté que estaba consumiendo alucinógenos, me acerqué y le pedí una requisa, a lo que contestó que "lo dejara sano que él no le hacía daño a nadie", le pregunté cuánto llevaba en ese sitio y me dijo que un rato, que incluso él había visto el

tipejo que había robado, pero que no había dicho 152 nada porque "estaba en la cédula, su nombre era Raúl Cristo Ancho, le pregunté algunos datos personales, a los que respondió en forma correcta y decidí tomarle una entrevista en la que me indicó que entraba a trabajar a las seis de la mañana, laboraba como ayudante de construcción en un edificio que se están construyendo a unas 3 cuadras de ese parque, que vive en el barrio Independencia, en la comuna 13, pero allá no puede fumar marihuana porque lo tienen amenazados los de la banda de La Loma, por eso llega más temprano allí y se queda durante un rato, que ese día estaba en el parque como a las cinco de la mañana y se fumó parte de su reserva y se quedó un rato, cuando vio a un señor que se bajó de un carro, rojo, no sabe la marca pero era un modelo viejo, ese carro se fue a dar como la vuelta a la manzana porque minutos después regresó y se parqueó, de ese carro se había bajado un hombre cojo v llevaba un trapo negro que se puso en la cabeza, llegó al frente de una casa quebró un vidrio, entró a la casa y sacó como unas cosas en una bolsa, que no le dijo a nadie porque no quería tener problemas.

su cuento", por eso le pedí

En la zona me buscó un señor, era un vecino de la zona, quien dijo querer guardar su identidad por motivos de



LUCAS OSPINA MONUMENTOS PRIVADOS

seguridad, por lo tanto se tendrá como un testigo con identidad reservada del que habla el código de procedimiento penal, esta persona, de quien verifiqué que sí vivía allí, en el sector, me dijo que el señor que entró a la casa de la XXX era un señor al que le decían Juan Gris, que era el que vendía a veces enciclopedias v estampas religiosas, pero sabía que él era un hombre peligroso, que pertenecía a una banda de comunistas, y le daba miedo decir algo, me dijo que lo sabía porque él venía de trabajar v lo alcanzó a ver cuando salía de la casa de la XXX con una bolsa en la mano, que se había subido al carro repartidor de las enciclopedias que estaba conducido por un señor muy mono que era quien estaba manejando ese carro en los últimos meses. que él sabía que en la plaza minorista donde hace acarreos es donde se mantiene el hombre, lo sabe porque él todos los días hace deporte y estaba caminando por el sector.

El PATRULLERO JERONIMO
GUTIERREZ SEPULVEDA realizó la
fijación fotográfica del sitio
en la que se observa el vidrio
quebrado, los pedazos al otro
lado de la ventana, el lugar
donde estaba el cofre y el closet

abierto y con las prendas tiradas.

154 El señor patrullero ANDRES

DURANGO SEGURO, técnico en dactiloscopia rindió informe en el cual concluyó que en la parte de afuera del inmueble específicamente en la pared junto a la ventana quedó visible una huella que es apta para cotejo, así mismo que algunas de las encontradas junto a los lugares donde estaban los elementos no son susceptibles de este cotejo ya que están incompletas, se hizo descarte total de todas las compatibles con la víctima.

Después de haber hablado con la señora K v frente a la indicación de que era una vecina quien la había llamado, busqué a la señora CLEMENCIA SERRANO BUSTAMANTE, a quien le recibí entrevista y me indicó que ella no se pierde la oración del padre Lineros v después el rosario. que ese día estaba esperando que empezaran, que eran como las cinco y veinte y sintió que algo había sonado muy duro, que al principio no se asomó porque pensó que era como si en una casa vecina se hubiera guebrado algo muy duro, pero cuando no escuchó nada más, se empezó a preocupar, y al rato como a los cinco minutos decidió asomarse por una de las ventanas que da a la calle, allí por la ventana corrió un poquito la cortina v como no podía ver bien porque las gafas no la dejaban pegar al vidrio se las había quitado, y

en ese momento fue que vio a un señor, no muy alto, de contextura mediana, cojo, vestido de oscuro con la cara tapada salir por la ventana de la casa de la médico con una bolsa en la mano, el hombre después de pasar por el frente del depósito se destapó la cara v pudo ver que era alias JUAN GRIS, llegó a la esquina y lo estaba esperando un carro rojo, no sabe la marca, y se montó en él, ese carro es el mismo en el que reparten las enciclopedias y las estampitas, sabe que era JUAN GRIS porque es él quien le entrega los tomos de las enciclopedias y las estampitas cuando se las compra a ellos y porque él es cojo.

Realicé además un bosquejo del lugar de los hechos, con la ubicación de los testigos.

OCTUBRE 22 DE 2010

Ese día esperé que pasara el vehículo desde el cual se venden a crédito las enciclopedias, para establecer quién lo conducía y corroborar la información que ya había recibido, sin embargo el vehículo nunca pasó, como quiera que se me había indicado que también cargaba acarreos en la plaza de mercado de la minorista, fui hasta allí donde

me dijeron como ubicar a su propietario, el señor 155 JEREMIAS MADRID SUAREZ. Es así como llegué hasta la residencia del señor JEREMIAS MADRID SUAREZ, quien en entrevista me indicó que llevaba dos meses sin poder trabajar porque se había accidentado y que el carro se lo manejaba un señor al que le decían VASO DE LECHE, no sabe su nombre y lo conocía como conductor de la plaza de mercado, que desde el día jueves no había ido por el carro y no sabe qué pasó, al ser interrogado por el señor Alias RAFA, me dijo que así le decían a uno de los avudantes de la plaza, v que sí era cojo, que lo único que sabe de él es que se mantiene en la minorista en donde se parquean los carros que hacen viajes.

En labores de búsqueda en los diferentes establecimientos de compraventa, pude localizar en la Prendería "el dólar" ubicada a dos cuadras de la plaza de mercado minorista el cofre que describió la víctima como el mismo que le había siso hurtado y que había heredado de su padre, pero sin las particularidades por ella indicadas y con la chapa forzada y averiada, es decir sin los objetos culturales europeos, que fueron botados en las escalitas de la esquina del establecimiento por alias Juan Gris antes de entrar v que según el administrador de la prendería cuando fue a curiosear solo eran piedras y otras chucherías con



Borla de las cortinas del 1630 comedor del palacio que perteneció a Pedro y Teresa Cristina
Rio Janeiro.

cuerdas amarradas y etiquetas raras que a los pocos minutos fueron recogidas por el servicio de aseo junto a la basura. Se solicitó la boleta de

Se solicitó la boleta de empeño se lee que la persona que trajo la joya responde al nombre de Pedro Figueroa Manrique, con cédula de ciudadanía 114.678 cupo numérico asignado a mujer, el señor ARNOLDO CESPEDES, administrador de la compraventa el dólar, dice que el día 23 lo trajo un señor, que no notó nada extraño, que lo único que recuerda es que cojeaba y le dijo que se le había quedado la cédula en la casa, que nunca antes lo había visto y no sería capaz de reconocerlo de volverlo a ver.

En la plaza de mercado la minorista pude establecer que alias RAFA, tiene como nombre completo RAFAEL JOSE RIOS GAVIRIA, está identificado con la cédula de ciudadanía No 488.110 de Medellín, pedí copia de la tarjeta de preparación de la cédula y pude establecer que es hijo de Genaro y Rosalinda, nació en Medellín el 4 de junio de 1916, tiene 41 años de edad, de ocupación oficios varios, y la copia de la tarjeta se envía al dactiloscopista para cotejo.

B. DESCRIPCIÓN DE EMP y EF RECOLECTADOS: (Indique sitio de remisión bajo Cadena de Custodia)

- I. Evidencia N°1.
 Huella para cotejo
- II. Evidencia N°2. Boleta de empeño
- III. Evidencia N°3. Boleta de empeño
- IV. Evidencia N°4.
 Bosquejo con ubicación de testigos
- V. Evidencia N°7.
 Album fotográfico
- VI. Anexos
 Plano del lugar de los
 hechos album fotográfico

SERVIDOR DE POLICÍA JUDICIAL Servidor SIJIN 10873 Contraatracos CESAR AUGUSTO

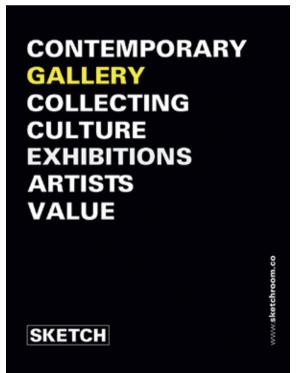
Firma,
CESAR AUGUSTO
RODRIGUEZ PAZ
Comandante Grupo Contra
- Atracos - Medellín

RODRIGUEZ PAZ

USO EXCLUSIVO POLICIA JUDICIAL

N°CASO 2312











EQUIPO FLORA

ADRIANA HURTADO RIVAS Directora Eiecutiva

JOSÉ ROCA Director Artístico

ADRIANA MARIA PINEDA Curadora en Residencia Scarpetta

MARIELA ROMINA SILVA Asistente Curatorial

MAURICIO GALLEGO Coordinador de Producción

MARIA JOSÉ PORTILLO Administración

CINTA TABUENCA Coordinadora de comunicaciones

ÉVILA NASTACUÁS Logística

MANUELA ROCA DIEGO COLLAZOS La Mesa de FLORA

PRÁCTICA PROFESIONAL Philippine Bardi de Fourtou Zora Katich Natalia Viera Oona Zyman Rodrigo Pacheco

VOLUNTARIADOS
Y PASANTÍAS
Angie Obando
Daniel Rodríguez
Julián Arias
Karen Cárdenas
Karen Garzón
Karent Ramos
Laura Archila
Laura Parra
Marcela Castañeda
Nataly Peralta
Nathalie Libos
Sebastián Macías

TUTORES 2017 Abel Rodríguez & Carlos Rodríguez Antoni Muntadas Bernardo Ortiz Clemencia Echeverri Cuauhtémoc Medina Eugenio Valdés Figueroa Humberto Junca Jennie Hirsh Josefa Kirvin Kulix Lucas Ospina Lupe Álvarez Maria José Ariona Mauricio Cruz Osvaldo Sánchez Ramón Castillo Sylvia Suárez Tania Candiani Víctor Laignelet

COMITÉ ASESOR Carmen Maria Jaramillo Alejandro Martín Mauricio Nieto Francisco Sánchez Guillermo Santos Marina Valencia

BENEFACTORES Lilly Scarpetta Graeme Briggs & Asiaciti Trust

BENEFACTORES ESCUELA FLORA 2017 Consuelo Scarpetta Diana Barco Luis Javier Castro Pablo Echeverri v Catalina Acevedo Grupo Éxito Juanita Madriñán **Erica Roberts** Allan Hennings Elisa Estrada ARTBO - Cámara de Comercio de Bogotá Acción Cultural Española **British Council** ProHelvetia **Davidoff Art Initiative** Universidad Diego Portales / Denise Ratinoff CONARTE

Mondriaan Fonds Esther y David Seinjet Felipe Echeverri

CONVENIOS Y
COLABORACIONES
Ministerio de Cultura de Colombia

Bogotá - IDARTES Cámara de Comercio de Bogotá Casa del Lago, UNAM, México Corporación Escuela de Artes v Letras Institución Universitaria Fundación Cultural Montblanc Fundação Eugénio de Almeida, Portugal Fundación de Amigos del Banco de la República Fundación Jumex Arte Contemporáneo Fundación Lugar a dudas, Cali -Sally Mizrachi v Óscar Muñoz Fundación Medifé, Argentina Instituto Francés, Francia La Casita, Simón v Maritza Chehebar NC-arte Phillips, Londres - Nueva York Pontificia Universidad Javeriana Portafolia, Londres Taller Arte Dos Gráfico Tecnorental Teor/éTica, Costa Rica Thyssen - Bornemisza Art Contemporary (TBA21) Tropenbos Internacional Colombia Universidad Distrital Francisco José de Caldas Universidad Jorge Tadeo Lozano Universidad Nacional de Colombia Universidad Pedagógica Nacional

Secretaría de Cultura de

AMIGOS Claudio Porcel Sergio Meiía Francesca Bellini Guillermo Navone Camilo Martínez Juan Carlos Pachón y Linda Delgado Pedro Rapoula y Miguel Sobral María Paz Gaviria León v Karen Amitai Katherine Bar-On Isaac Dyner Gloria Saldarriaga Claudia Valleio Silvia Martínez de Narváez Jean Marc Van Hissenhoven Adriana Duque Martín Nova Claudia Hakim

Liliana Andrade

Camilo Chico